

Финн Бенестад
Даг Шельдеруп-Эббе

ЭДВАРД ГРИГ

ЧЕЛОВЕК И ХУДОЖНИК



Finn Benestad og
Dag Schjelderup-Ebbe

EDVARD
GRIEG MENNESKET
OG KUNSTNEREN

Forlagt av H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard)
Oslo, 1980

Финн Бенестад
Даг Шельдеруп-Эббе

ЭДВАРД ГРИГ

ЧЕЛОВЕК
И ХУДОЖНИК

перевод с норвежского



Москва. Радуга. 1986

ББК 85.313(3)
Б35

Предисловие Е. Ф. СВЕТЛАНОВА
Перевод с норвежского Н.Н. МОХОВА
Комментарии Н.Н. МОХОВА
Редактор О. А. САХАРОВА

Б 35 БЕНЕСТАД Ф., ШЕЛЬДЕРУП-ЭББЕ Д. Эдвард Григ — человек и художник; Пер. с норв. — М.: Радуга, 1986. — 376с.

Книга норвежских музыковедов посвящена жизни и творчеству великого сына Норвегии композитора Эдварда Грига (1843—1907).

Авторское повествование, охватывающее все области проявления художественного гения Грига — одного из родоначальников национальной музыкальной культуры, новатора в области формы, поборника сохранения и развития народного творчества, — все периоды его беспокойной долгой жизни, дополняется в книге документальным материалом. Это фрагменты из переписки композитора, ранее не публиковавшиеся воспоминания о нем, цитаты из прессы того времени.

Издание богато иллюстрировано, снабжено нотными примерами.

Рассчитано как на специалистов-музыковедов, так и на широкий круг читателей.

Б 4905000000—182 076-86
030(05) — 86

ББК85.313(3)

Редакция литературоведения и искусствознания
© Предисловие, перевод на русский язык, комментарий издательство "Радуга", 1986

Дорогой и уважаемый читатель!

Вы еще не читали книгу, которая находится сейчас в Ваших руках. Нет никакого сомнения в том, что все подробности жизни и творчества Грига в ней изложены. Поэтому в мою задачу не входит писать о том, что в тысячу раз лучше описано другими. Ведь в Ваших руках находится в своем роде уникальный труд — последнее и наиболее полное исследование григовского творчества, духовного мира композитора, его жизни. Ко мне обратились работники издательства с просьбой написать вступление к этой книге. Поначалу я было уже совсем отказался от этого предложения. Велика ответственность! Да и устал порядком за истекший сезон... Но настойчивость редакции взяла верх, и вот я пишу эти строки, в которых хотелось передать то, что значит для нас, советских музыкантов (да и не только музыкантов!), музыка Грига сегодня. Не знаю, удастся ли мне это сделать, но все же попытаюсь...

Это было в октябре 1984 года. Я работал с оркестром филармонии города Осло. Концерты проходили в прекраснейшем концертном зале столицы Норвегии (одном из лучших в мире), который был мне уже знаком по прошлым гастролям Государственного Академического симфонического оркестра Союза ССР. На этот раз график моей работы был не столь жестоким. Выдавались небольшие паузы и даже свободные дни. В такие моменты я не могу отдыхать в общепринятом смысле, то есть "расслабляться", сидючи в отеле, либо вести пассивный образ жизни. Жизнь коротка, а кругом столько интересного, столько нового, столько неведомого, что было бы преступно отмахнуться от всего этого, пройти мимо и думать только о себе и своих личных нуждах. Да и вообще, кто сказал и кто указал, как лучше сберечь себя, как лучше сохранять свое драгоценное здоровье и, наконец, как и при помощи чего восстанавливать те самые нервные клетки, которые якобы не восстанавливаются?! (Прошу простить меня за невольное и отнюдь не лирическое отступление. Не могу гарантировать, уважаемый читатель, что подобное не повторится впредь...) Не буду перечислять все, с чем познакомился я на этот раз в Норвегии. Скажу только одно: многое было в высшей степени интересно, поучительно и неизменно вызывало самое искреннее восхищение. Восхищение в первую очередь людьми, составляющими понятие "норвежская нация"; людьми, которые сотворили не одно чудо, начиная с *подлинного* открытия Америки (вспомните легендарные морские походы викингов), блистательные путешествия Тура Хейердала, кончая недавним открытием у себя на

Севере самого богатого на сегодняшний день в мире месторождения нефти. Людями, которые свято оберегают свои национальные традиции и обычаи и всячески стараются избежать, не допустить проникновения чуждых, тлетворно-вредных влияний, "разъедающих" целостность национальной культуры. (А как трудно в наше время уберечься от всего этого!) Людями, воспитывающими в себе моральное и физическое здоровье, лежащее в основе деятельности каждого человека, гражданина своей родины. Многие можно было бы еще сказать о норвежцах. Об их удивительной доброжелательности. Неназойливой, но постоянной внимательности по отношению и к гостю, и друг к другу. Какому-то уверенному спокойствию, проявляющемуся в большом и в малом. И необычайной скромности, помноженной на твердое и неизменное чувство собственного достоинства. И еще о чем нельзя умолчать — о душевных качествах этих людей, сохранивших и пронесших сквозь века светлую и чистую непосредственность, свойственную самому прекрасному и, увы, краткому времени человеческой жизни — детству. Обо всем этом я говорю здесь не случайно. Ибо сказанное (а больше осталось, к сожалению, недосказанного) имеет и должно иметь прямое отношение к теме нашего дальнейшего разговора.

Я — музыкант. Хорошо это или плохо, теперь уже поздно ставить такой вопрос. Но я не хочу быть тем профессионалом, про которого Козьма Прутков сказал: "Специалист подобен флюсу — полнота его односторонняя..." Жизнь моя сложилась так, что, пройдя искушения молодости по части философии, медицины и особенно географии, я все же стал музыкантом. Любовь к музыке не отстранила, не заглушила постоянный интерес ко многому другому. Но для познания "многого другого" необходимо время. А его ох как не хватает! Особенно с годами...

Естественно, не успев я "заикнуться" о желании посетить домик Грига (что под Бергеном), как все было тотчас организовано. И вот мы уже в пути. Небольшой перелет, автомобиль — и мы в "Тролльхаугене". Да, да! В том самом "Тролльхаугене", который так или иначе известен каждому, кто играл знаменитую фортепианную пьесу Грига «Свадебный день в "Тролльхаугене"». Чудное местечко. Красивое, ласковое, располагающее. А от него рукой подать до дома, в котором жил и творил в летние месяцы гениальный норвежский композитор. Можно ли словами передать то трепетное чувство, охватывающее тебя, когда ты переступаешь порог изящного крыльца изящного домика, в котором рождались бессмертные мелодии, ставшие достоянием мира? Можно ли описать все, что испытываешь, глядя на простые, незамысловатые вещицы, к которым не только постоянно прикасались руки, подарившие нам неувядаемые в своей нетленной красоте музыкальные образы, но и верно служившие их хозяину? Нам посчастливилось слышать игру замечательного музыканта, хранителя дома-музея, неутомимого пропагандиста музыки Грига Аудуна Кайзера, который не только показывал и рассказывал, но и играл на инструменте, за которым частенько музицировал сам композитор. Конечно, обстановка и атмосфера этого домика воскрешали в памяти многие и многие музыкальные темы, даже целые пьесы; и все это совершалось здесь же, сразу, как будто так и должно было быть, и не иначе. Бывает, что душа целого народа, его история, судьба находят наиболее емкое выражение в творчестве того или иного художника, словно аккумулируются в творческой личности, созданной и взращенной этим народом. Мне думается, для Норвегии этой личностью в области музыки стал Эдвард Григ. Хочу сразу же оговориться. В Норвегии жили и творили и другие замечательные ком-

позиторы, оставившие богатейшее творческое наследие, приумножившие богатства национальной музыкальной сокровищницы. И все же для меня Григ — это сама Норвегия; ее душа, ее во многом еще не разгаданная загадка...

Музыка Грига нераздельно и навсегда слилась с народной музыкой, с народными легендами, преданиями, с произведениями народных творцов, безымянных авторов. Более того. Музыка Грига родилась именно из всего этого. Она — их порождение и отражение. И вот ведь что удивительно. В своих сочинениях Григ почти никогда не цитирует народные мелодии. А когда он это делает, то специально оговаривает этот момент. Таковы его обработки народных тем. Но достаточно прослушать любое произведение композитора, хотя бы несколько тактов его музыки, и мы безошибочно узнаем — это Григ. Почему так происходит? А происходит это потому, что музыкальное мышление композитора, музыкальный язык, на котором он говорит со слушателями, язык этот — плоть от плоти народный, ставший в то же время и его собственным, индивидуальным языком. Характерные обороты, музыкально-тематические ходы, по которым мы уверенно узнаем музыку Грига, — все они уходят своими глубочайшими корнями в народную стихию норвежских песен и танцев. Ловлю себя на том, что нахожусь на грани того, чтобы завязнуть в музыковедческих путах, из которых потом трудно будет выбраться... Пусть это делают другие, а я продолжу несколько в ином ключе. Григ любил сочинять наедине с самим собой. Он не одинок в этом. Желание его можно и нужно понять. Высшее средоточие мысли возможно лишь в одиночестве. Тогда концентрация ее наиболее полна и точна. Для этой цели Григ построил на самом берегу фиорда так называемую "творилку". Небольшой домишко, где умещались лишь пианино, стол, диван да стопки нот любимых им композиторов. Стол, за которым работал Григ, чем-то напомнил мне рабочий стол Петра Ильича Чайковского в Клину. Простой, деревянный, ничем не покрытый. А что еще нужно? Ведь главное — не в качестве стола, а в том, что за этим столом создается! Можно иметь огромный, неподъемный, с лепными и резными украшениями стол, уставленный дорогими чернильными приборами и всякой прочей мишурой. Но все это отнюдь не гарантирует создание за таким столом гениальных или сколько-нибудь выдающихся произведений (хотя и такое возможно). Значит, дело не в качестве стола, а в том, кто сидит за этим столом. Значит, дело не в качестве стола, а в качестве того, что за этим столом написано. Вот эта ассоциация, порожденная сходством рабочих столов двух великих композиторов, тоже не случайна. Хорошо известны и не требуют широких комментариев отношения, сложившиеся между Чайковским и Григом. Они нежно любили друг друга. Взаимно восхищались музыкой друг друга. А если говорить шире, то композиторов роднила особая задушевность, свойственная их музыке, особая проникновенность лирического высказывания. И конечно же преклонение перед царицей музыки — *мелодией*. "Мелодия — душа музыки", эта эстетическая позиция, сформулированная позднее Сергеем Васильевичем Рахманиновым (обожавшим музыку Грига), была для Чайковского так же, как и для Грига, альфой и омегой их творчества. Вот почему и сегодня мы по-прежнему восхищаемся мелодическими откровениями этих титанов музыки. Необходимо сказать о том, что не только Чайковский, но и другие русские композиторы, в частности композиторы "Могучей кучки", высоко ставили творчество Грига. И вообще в России всегда очень тепло относились и к самому Григу, и к его музыке. Издавна норвежских и русских музыкантов (а теперь

можно с уверенностью сказать — не только музыкантов) связывала истинная и крепкая дружба. Мы всегда были и остались сегодня добрыми соседями, испытывающими по отношению друг к другу чувства уважения и сердечности. Я невольно вспоминаю, каким вниманием в Норвегии окружена память наших воинов, сложивших головы в борьбе с фашизмом, помогавших освобождению норвежской земли от коричневой чумы. Это так важно и дорого!

Природа Норвегии — отдельная, неисчерпаемая тема. О ней много сказано, много написано, она передана в живописи, она "вошла" в дома при помощи вездесущего и всепроникающего телевидения, видеофильмов и разной прочей техники, которой теперь так все мы оснащены. Но все же лучше один раз увидеть ее невооруженным глазом самому... Она действительно прекрасна и во многом уникальна, неповторима. Недаром все больше и больше с каждым годом устремляется к берегам Норвегии туристов всевозможных мастей, любителей острых ощущений, преимущественно из тех, кто обладает туго набитыми кошельками... В произведениях Грига эта природа запечатлена ярко и объемно. Конечно же он любил ее, и она открывалась ему, платя любовью за любовь. Подобно бажовскому Даниле-мастеру, открыла норвежская Хозяйка Медной Горы свои несметные сокровища, красоты ему, маленькому, похожему чем-то не то на гнома, не то на тролля, человечку. Музыка знаменитого норвежца приходит к нам с детства с простыми и незатейливыми фортепианными пьесами, со звуками знаменитого "Пера Гюнта", и покоряет навсегда. Потом, уже позже, став взрослым, где-то в суতোлке стремительного дня, услышав, быть может случайно, незамысловатую песню или романс Грига, кусочек его скрипичной сонаты или фортепианного концерта, фрагменты симфонических или норвежских танцев, мы тихо радуемся и с улыбкой, обращенной вовнутрь себя, узнаем и вспоминаем — это Григ. И сердце наше тронуту чем-то чистым и нежным, давно и хорошо знакомым... Есть композиторы, творчество которых потрясает нас своим "раскаленным" добела драматизмом. Другие впечатляют грандиозными масштабами своих творений. Иные — тонкой живописью и изяществом оркестрового письма, иногда даже отвлеченного холодного, но интересного и интригующего. А есть композиторы, любовь к творчеству которых возникает благодаря необычайной общительности, сердечности и камерной интимности высказывания. Последнее, как мне кажется, в какой-то мере безусловно относится к творчеству Грига. Никогда не забуду того ошеломляющего впечатления, которое произвела на меня музыка "В пещере Горного Короля", слышанная в детстве, на галерке Большого зала консерватории. А дальше — "Шествие гномов", "Лирическая сюита" и многое, многое, и все прекрасное... Редкий пример проникновения композитора в самую суть своей родной природы. Не описательство, а *проникновение*, овеществление в звуках! Каждый из нас до последних дней хранит в себе *первое* потрясение прекрасным. Связано ли это с музыкой, с удивительным солнечным днем или с "открытием" моря... и т.д. и т.д. Чаще всего это происходит в детстве. Только ребенок в состоянии чисто и искренне радоваться и удивляться тому, что его потрясло. К сожалению, с годами мы теряем эту первозданность ощущений, эту остроту и непосредственность чувств. Мы радуемся или переживаем уже по-иному, и глубже и серьезнее, но... не так. Это мое личное убеждение, быть может и

ошибочное. Но для меня величие и сила творчества Эдварда Грига в его удивительной способности хоть на мгновение вернуть человека, быть может убежденного сединой, в навсегда ушедший мир детства, вновь пробудить в нем детски неповторимое и пронзительное чувство радости от соприкосновения с прекрасным, вновь заставить пережить его так же глубоко, искренне и первозданно...

Вот я вижу в углу бережно сложенную старомодную удочку и узнаю, что Григ очень любил посидеть с удочкой. Идем на это место, оно совсем рядом с "творилкой". Чудесный заливчик. Вода изумрудно-чистая. Все дно просматривается, а затем уходит в темноту углубления. А кто из нас не мечтал вот так же посидеть с удочкой в руках и очистить свою душу наедине с природой... Мечта вроде бы и реальная, да всё реже и реже приходится ее осуществлять. Кстати сказать. Вот уже многие годы свой летний отпуск я провожу в Доме творчества композиторов "Сортавала". Находится он в Карелии на самом северном заливе Ладоги. Так уж получается, что без рыбалки и отдых не впрок. Люблю я вечерком посидеть с удочкой (благо домик стоит близко у берега). Клюет или не клюет — все равно хорошо! И вот чудеса! (Теперь-то я привык...) Как-то, несколько лет (может, два-три года) тому назад, сижу я с удочкой и вдруг из соседнего домика зазвучала музыка Грига. Кто-то очень хорошо играл фортепианные пьесы (да и не только фортепианные). И так повторялось почти каждый июньский вечер. Представьте себе, как это было замечательно. Природа (правда, не норвежская, но довольно ей близкая) и музыка Грига, которая так замечательно сливалась с ней! И только теперь, перед тем, как писать эти строки, я узнал, кто играл каждый вечер в соседнем домике. Это оказался молодой музыкант, композитор и музыковед, живущий под Москвой, Николай Николаевич Мохов. С одиннадцати лет он полюбил музыку Грига раз и навсегда. Он изучил не только творчество композитора. Он изучил несколько языков, в том числе и норвежский. Представляю себе, с какой любовью и знанием дела взялся он за этот труд, в результате которого наша литература о Григе пополнилась еще одной, и знаменательной, работой. Хочется принести благодарность молодому моему коллеге — настоящему подвижнику в этом деле. Именно благодаря усилиям таких людей — подвижников, "одержимых", как мы их называем, — иной раз наше дело, дело широкой пропаганды классической музыки, движется вперед на радость нам, профессионалам, и на радость всем, кто любит Большую Музыку.

Многое и в моей жизни связано с музыкой Грига. И радости и печали. Радостей гораздо больше. Сколько было счастливых открытий! Но вот настал сезон, в котором я должен был дирижировать концертом из произведений Грига (цикл "Избранные шедевры западноевропейской классики"). Я тщательно готовился к этому концерту. Задумал и осуществил оркестровку десяти романсов Грига для прекрасной нашей певицы Галины Писаренко. Оркестровал отдельно, как сольную оркестровку пьесу, романс "Розы". Но примерно за два месяца до концерта я тяжело заболел, и врачи назначили сложную операцию как единственный шанс... Не хочу говорить о том, что я пережил тогда. Но дату концерта не отменил, и он состоялся буквально за несколько дней до больницы. Я дирижировал

Грига. Это мог быть мой последний концерт в жизни. Никто не знал, что будет дальше со мной... Спасибо Григу, спасибо его музыке. То, что я пережил за пультом в тот вечер, невозможно описать, да и не нужно. По стечению обстоятельств этот концерт был записан по трансляции на радио и заснят телевидением. Никто тогда не знал (кроме моих близких), в каком состоянии я находился за пультом... На "бис" оркестр под моим управлением исполнил две пьесы Грига. Заканчивался концерт исполнением "Роз". Мне казалось, что через эту музыку я прощался со всеми. И с теми, кто был в зале, и с теми, кто не был там... Но судьба распорядилась иначе. Виртуозные руки профессоров Александра Федоровича Черноусова и Михаила Израилевича Перельмана вернули меня к жизни. Такое не забудешь никогда. А ведь это было связано с Григом. Долгими бессонными ночами звучала в моей голове его музыка...

По моей просьбе норвежские друзья организовали небольшое путешествие на Север. Маленький самолетик быстро поднял нас и словно "завис" над скалами и фиордами. Есть у Грига такой вокальный цикл, "По скалам и фиордам". Пожалуй, лучшей "позиции" для познания этого цикла (да и вообще музыки Грига) не придумаешь. Но шутки в сторону. Нашему взору представилась абсолютно сказочная картина. С одной стороны упрямое солнце прорывалось сквозь жиденькие прослойки вытянутых горизонтально облаков. С другой темнела зловещая сапфировая синева "в полнеба". Если бы художник реалистического направления изобразил то, что было вокруг, его бы обвинили в измене реализму. Поневоле пришли на память полотна Н. Рериха и М. Чюрлениса. Оказывается, такое бывает в природе! И еще подумалось. Ведь часто образ Грига связывают у нас с символом всеобщего счастья и благополучия. Оказывается, это не совсем так, а точнее — совсем не так. Так же как и в небе тогда, в жизни человека не может быть одно лишь солнце, и только солнце. Последние исследования говорят, что в жизни Грига были периоды отнюдь не легкие. Бывали творческие простои и кризисы. Не все гладко складывалось в семейной жизни... А разве не об этом говорят (да еще как говорят!) нам некоторые выстрадавшие им страницы музыки, которые потрясают человеческие души и сегодня. Самолетик совершал свой путь в сторону Исландии. И постепенно все более и более высвечивалось небо, отступала куда-то назад сапфировая темнота. Внизу искрились и переливались всеми цветами словно рассыпанные чьей-то гигантской и щедрой рукой пригоршни островов и островков. Порой казалось, что им нет числа. И действительно — их тысячи и тысячи... И почти все они "горбили" разновысотными пиками гор. Оторваться от этой картины не представлялось возможным. Но всему приходит конец. Пришел конец нашему путешествию. Подходит конец (я это ясно ощущаю) и моему затянувшемуся повествованию. Всегда вспоминая увиденное и пережитое в Норвегии, хочется сказать, что музыка Грига так же будет вечна, как та скала, в которой по его последнему желанию он навсегда слился с родной природой, как вечна земля, родившая его великий талант. Талант общительный, простосердечный, по-детски ясный и доверчивый и, конечно, бесконечно светлый, помогающий людям стать лучше, чище, светлее и — что особенно важно сегодня — добрее.

Июнь 1985 г.
"Сортавала"

Евгений Светланов

К читателям

«Если мне позволено будет дать совет, то вот он: пишите, совершенно не оглядываясь ни на меня, ни на кого бы то ни было. Дайте слово независимому "я"». Так писал Григ Иверу Хольтеру, когда тот задумал издать первую биографию композитора. Мы старались придерживаться в своей работе именно этого призыва, сделав его своего рода путеводной нитью. Мы попытались нарисовать объективный образ величайшего в области музыки сына Норвегии, образ человека и художника.

Задача была увлекательной, особенно потому, что жизнь Грига была необычайно разносторонней, а значительнейшая часть написанной им музыки не потеряла своей драгоценности. Нельзя, конечно, отрицать и того, что норвежец чувствует его музыку совершенно по-особому, и поэтому легко впасть в соблазн и сделать из книги панегирик. Кому-то, быть может, покажется, что, то тут, то там, мы поддаемся этому соблазну. Надо признать, что мы не сдерживаем своего восхищения в тех случаях, когда, в меру наших критических способностей, находим отдельные сочинения Грига особенно ценными. Но нельзя отрицать, что музыка Грига была неровной; и мы также не видели причин скрывать это.

Нет ни малейшего сомнения в том, что Григ был музыкальным гением. Его произведения настолько оригинальны, настолько отмечены печатью истинности и самобытности, что мы сразу узнаем автора и его национальность, стоит лишь услышать их первые звуки. И в норвежской музыке, и в мировой музыкальной культуре он оставил глубокий след, не в последней очереди благодаря роли первопроходца в области гармонии. Как один из выдающихся представителей национального романтизма, он довольно рано стал символом подлинно норвежского начала в музыке в глазах иностранного слушателя.

Григ проявил свою уникальность во многих сферах. Как музыкальный писатель он может быть назван в одном ряду с Шуманом и Берлиозом, а как оратор он, по мнению многих, не намного отставал от Бьёрсона. Он был наделен тем, что зовется "искрой божьей", тем душевным излучением, которое можно встретить среди великих личностей. При этом он умел донести до людских сердец ту весть, какую он желал донести, — была ли она выражена в звуках или в словах.

В лейпцигском издательстве "Петерс" флаг взвивался всякий раз, как из-под пера Грига выходила очередная новая тетрадь "Лирических пьес". Ведь он был ценен не только в концертных залах всего мира, он покорила не только музыкантов-профессионалов, но и миллионы любителей, не бывших виртуозами фортепиано, но получивших доступ к прекрасной музыке.

Мы пытались в основном оперировать тем языком и выбирать тот способ выражения, которые были бы понятны всем, кто любит музыку. Время от времени, однако, мы оказывались вынужденными прибегать к специальным терминам из лексикона музыкантов-профессионалов.

Орфографическая сторона, конечно же, также причинила нам немало хлопот. По желанию издательства мы — за исключением нескольких писем родителей Грига и в других особых случаях — свели способ написания в цитатах, вокальных текстах и так далее к принятому в современном норвежском языке... Большое место занимает в книге ранее не публиковавшийся материал — это относится и к биографии, и к анализу произведений. Во избежание возникновения полемики на страницах повествования, а также не желая перегружать аппарат, мы не стали указывать на неточности, допущенные в ранее изданных книгах и статьях о Григе.

В процессе работы мы постоянно получали неоценимую помощь со стороны музыкального отдела Бергенской публичной библиотеки, главного источника для любого исследования о Григе. Приносим нашу благодарность всем принявшим участие в этой помощи. Наша благодарность за проявленную любезность относится также к руководству музея в "Тролльхаугене", персоналу отделений изобразительного искусства и документов университетских библиотек Осло и Бергена и Королевской библиотеки в Копенгагене.

Особо признательны мы преподавателю музыки Инге Берглиот Бенестад и лектору университета в Осло Эйвинну Экхоффу за критическое изучение рукописи и за многие ценные советы.

Мы надеемся, что книга даст возможность читателю ощутить ту многоцветную и глубокую радость, какую в работе над ней пережили мы сами от соприкосновения с духовным миром Эдварда Грига и его музыкой.

Осло, август 1980

*Ф. Бенестад,
Д. Шельдеруп-Эббе*

Истоки

Берген... Он всегда был и остается совершенно не похожим на другие города. Эта неповторимость наложила отпечаток и на его прославленного сына Эдварда Грига, чья художническая натура была столько же переменчива, как бергенская погода, а характер проявлял себя в весьма широком диапазоне настроений — от веселого лукавства до глубокой меланхолии. Он любил озорство, в чем особенно часто убеждались его ближайшие друзья, праздники были для него родной стихией. В беседе он неизменно увлекал за собой слушателей, но в его речах вполне могла таиться насмешка. Он блестяще владел пером — и теперь вызывают восторг его меткие и как-то по-особому элегантные формулировки, нередко, однако, направленные терпким юмором.

Отношение Грига к родному городу можно, наверное, охарактеризовать как своеобразное сочетание любви и ненависти. Он любил старые дома, закоулки, гавань и скалы, опоясывающие город. В то же время он не выносил вестланнский климат, его мучительные зимние мрак и сырость. Однако особое омерзение вызывали в нем мелочность и самодовольство граждан-бюргеров родного города, их меркантильность и жадность. И тем не менее — любовь к Бергену никогда не покидала Грига (с. 280). Нет числа взволнованным высказываниям, где звучит выражение этой любви, однако главное доказательство его преданности городу заключено не в словах, какими бы высокими они ни были, а в практической заботе — в конце жизни Григ завещал родному городу все свое творческое наследие.

Что же это был за город, вызывавший в композиторе то любовь, то неприязнь, но неизменно наполнявший его душевной гордостью? На протяжении столетий Берген, лицом обращенный к морю, к внешнему миру, не по статусу, но по истинному положению дел был фактической столицей Норвегии. При всем своем провинциализме Берген оставался в то время единственным в стране городом, игравшим международную роль, и четкий профиль своих неповторимых традиций он сохранил по сей день. Еще за 150 лет до рождения Грига бергенский уклад оказался важной предпосылкой возникновения комедийного искусства Хольберга. Вполне вероятно, что меткие реплики Перниллы ведут свое происхождение от бойкого жаргона дамочек на Рыбной площади.

С 1765 года город уже обладал собственным музыкальным обществом "Гармония", в котором предкам Грига суждено было сыграть немалую роль. Конечно, музыкальная жизнь Бергена в разные времена была качественно неодинаковой, порой в ней превалировало просто любительски-клубное общение, но все же и у профессионалов, и у любителей всегда был тот форум, где они могли оттачивать свое мастерство на великих

произведениях корифеев музыкального искусства. Мало-помалу "Гармония" превращалась в организацию, ставившую своей главной задачей борьбу за исполнительское мастерство. В пору же расцвета деятельности Грига и он, и его последователи, стремясь уберечь музыкальную жизнь города от упадка, приложили все усилия к тому, чтобы поднять симфонический оркестр "Гармонии" на уровень международного класса.

Деятнадцатое столетие было для норвежского народа временем политической и социальной борьбы, что не могло не сказаться на искусстве. Под влиянием американских и французских свободлюбивых идей во времена наполеоновских войн зародилось определенное общественное брожение и в Норвегии. Оно вылилось в борьбу за самостоятельность, первым победным результатом которой стала Эйдсволльская конституция.

В 1814 году норвежское общество пробудилось от "четырёхсотлетней ночи". Норвежцы были охвачены духовным подъемом. Он вел к достижению великой цели высвобождения тех сил, которым стало суждено в последующие семьдесят пять лет привести одну из наиболее отсталых стран Европы в ряд государств, обладающих могучей национальной культурой.

Пробуждение национального самосознания в период после 1814 года явилось основой экономического развития и одновременно создало предпосылки будущего расцвета культуры, отмеченного особым интересом к собственно норвежским ее чертам. В этом *национальном прорыве* в истории культуры восторженное отношение ко всему норвежскому на первых порах может показаться наивным. Но время рождало личности, которые все более и более проникали в глубины норвежского духа. Исследование Иваром Осеном норвежских диалектов заложило фундамент для становления, на основе новонорвежского, литературного норвежского языка. Стремительно возрастал интерес к старинным национальным традициям, легендам и сказаниям, к вокальной и инструментальной народной музыке. П.К. Асбьёрнсен и Й. Му проложили путь в мир сказки, а в сфере народной песни первопроходцем стал М.Б. Ланнстад. Время торопило исследователей. Ланнстад заметил как-то, что порой ему казалось, будто он принимает участие в спасении старинных фамильных драгоценностей от разгорающегося пожара.

Л.М. Линнеман уже около 1840 года начал систематически собирать и записывать народную музыку, и его первая публикация — "Норвежские горные мелодии" — вызвала истинную сенсацию. В 1853—1867 годах он проделал большую работу, издав "Старинные и новые норвежские горные мелодии" — собрание, ставшее основополагающим для норвежской профессиональной музыки. Целый ряд сочинений Грига не появились бы на свет, не предшествуй им труд Линнемана. Линнеман продолжал свою деятельность на протяжении многих лет. Он был первым из музыкантов, получившим поддержку стортинга для своих собирательских экспедиций по стране. Члены парламента, правда, мало разбирались в искусстве, но они выказали понимание того, что сокровища нации можно отыскать во многих затерянных глухих селениях.

В 1824 году композитор Вальдемар Тране использовал специфически норвежские музыкальные интонации в зингшпиле "Горная сказка". Но первым, кто всерьез осуществил попытку создания национального стиля в романсах, хоровых песнях и фортепианных пьесах, был Хальфдан Хьерульф.

Стремление к воссозданию национально норвежских черт получило музыкальное выражение. Ярким олицетворением норвежского духа стало творчество одного из сынов Бергена — Уле Булля, "норвежского норвежца из Норвегии", как он любил называть себя, бывая за границей. Он был поистине легендарной фигурой — и на родине, и в международных музыкальных кругах, неоспоримым первым мастером своего инструмента. Как композитор он находился во власти виртуозного стиля своего времени, но в некоторых, пусть и малочисленных, произведениях он сумел отобразить истинно норвежский мир настроений. В наибольшей мере это относится к рапсодичной по характеру композиции "Посещение сэтера"¹. Мелодия одной из ее частей — "Воскресный день девушки с сэтера", — положенная на чудесный текст Йоргена Му, стала истинно народным сокровищем.

Но для будущего главную роль суждено было сыграть одной характерной черте дарования Уле Булля — его заразительному умению разжигать пламя вдохновения в других. Едва ли можно переоценить то значение, которое имело его творчество для Бьёрнсона и Нурдрока, а также и для Грига, когда тот еще искал свое норвежское "я". Григ неоднократно напоминал о воздействии этого овечьего легендами скрипача на становление всей норвежской музыки. На похоронах Булля в 1880 году он выразил эту мысль так: "За то, что ты, как никто другой, прославил нашу страну, за то, что ты, как никто другой, повел наш народ к светлым высотам искусства, за то, что ты, как никто другой, покорял все сердца, горячо и неустанно пролагая путь молодой национальной музыке, за то, что ты посеял семена, которые взойдут в будущем и за которые благословят тебя потомки наши, — за все это от имени норвежского музыкального искусства приношу тебе великую благодарность и возлагаю лавровый венок на твою могилу..."

Уже в 1794 году в Бергене было учреждено театральное общество — организация, в какой-то мере родственная "Гармонии", Это общество приносило определенные культурные импульсы в монотонную повседневную жизнь. Зрители учились ценить драматическое искусство, правда, о каком-либо самостоятельном пути развития норвежской сцены не было и речи. Вплоть до 1850 года доминирующим на сцене оставался датский язык.

2 января 1850 года стало знаменательной датой в театральной жизни города. В этот день начал свою деятельность *Норвежский театр*, позднее переименованный в *Национальную сцену*. В спектакле, дававшемся по случаю его открытия, впервые в Бергене принимали участие исключительно норвежские актеры. Главным вдохновителем мероприятия был Уле Булля. В следующем году он пригласил Генрика Ибсена на должность режиссера и драматурга, которую тот и занимал в течение шести лет. Премником Ибсена стал Бьёрнстjerne Бьёрнсон. Оба художника были преисполнены в те годы патриотическими устремлениями, и для бергенцев настало время, насыщенное яркими культурными событиями.

Несмотря на энергичные усилия Уле Булля, первый этап жизни театра длился, к сожалению, недолго. Финансовая поддержка со стороны населения оказалась недостаточной для обеспечения профессионального театра. 17 мая 1863 года имущество театра пошло с молотка.

¹Горное пастбище с комплексом построек в Норвегии и Швеции. — *Прим. перев.*

Берген в те годы по-прежнему считался маленьким городом, прирост населения до 1860 года был поразительно низким. Около 1800 года город насчитывал 18 000 жителей. В 1863 году число их не превышало 25 000, однако в последующее десятилетие количество жителей значительно увеличилось, а на рубеже столетий достигло 70 000 человек.

Все эти краткие сведения приведены здесь с целью обрисовать фон, на котором зародилось творчество Эдварда Грига, захватившее в основном последние сорок лет девятнадцатого столетия. Ко времени рождения Грига (1843 год) в представлении других государств Норвегия была страной примитивной в политическом, социальном и культурном отношениях, почти неизвестной в мировом масштабе, провинцией на задворках цивилизации. Но за время жизни Грига произошло превращение, по своей стремительности подобное взрыву. На рубеже нового века Норвегия стала той северной страной, культура которой оказалась в центре международного внимания.

Бурными потрясениями отмечены эти важные в истории Норвегии годы. Страна переживала период такого интенсивного роста и расцвета, какой сегодня нам трудно представить. Политическая борьба была временами необычайно острой и напряженной. Процесс коренной радикализации стимулировал и ускорял демократизацию общества, намечал пути перехода от засилья чиновников к народовластию. В отношениях с родственным народом на востоке норвежцы проявляли все растущее нежелание подчиняться его политическому доминированию. Стремление к самостоятельности получило свое окончательное разрешение в разрыве унии в 1905 году. Многие считали, что война теперь неизбежна, но по обе стороны границы восторжествовал разум.

В сфере культурной жизни, однако, кульминация была достигнута еще ранее, благодаря деятелям "национального прорыва". Многие гениальные ученые и исследователи принесли — каждый в своей области — мировую славу родной стране: подвиги Н.Х. Абеля, Армауэра Хансена и Фритьофа Нансена стали блестящим примером присутствия в норвежцах духа первооткрывательства.

Довольно рано Норвегия заявила о себе и в сфере живописи. Первыми были Ю. Даль и Томас Фернлей, за ними последовали Адольф Тидеман и Ханс Гуде. И они, и целый ряд одаренных продолжателей их дела своим ярко национальным искусством сумели привлечь к себе внимание современников.

В литературе бушевали радикалы Вергеланн, Бьёрнсон и Ибсен с их несокрушимой энергией и воистину пророческим даром предвидения.

Все эти бури переломных лет в истории Норвегии не прошли мимо Грига. Об этом свидетельствует, в частности, газетная статья о Хальфдане Хьерульфе, которую он написал в 1879 году.

Григ был радикалом, неустанным поборником своих пламенных идей. Постыжение национального культурного наследия дало ему мощный движущий стимул, но он никогда не позволял себе придерживаться традиционного способа мышления в чем бы то ни было. Ему была присуща тяга и способность к новаторству, и особенно гениальное выражение это качество обрело в одной сфере его музыкального творчества — в области гармонии. Отправной точкой стал для него здесь немецкий романтизм, что едва ли было благоприятным для личности его склада. Но сокровенное национальное чувство, обильно питаемое пылкими патриотическими идеями Уле Булля и Рикарда Нурдрока, весьма рано начало выдвигаться на

передний план. Это привело к глубоким противоречиям в его оценке собственного творчества, к боязни увязнуть в ограниченном шовинизме. Да, он хотел быть норвежцем в своем искусстве, но в то же время жаждал найти место своей музыке и в общечеловеческих взаимосвязях. Художественному конфликту между национальным и интернациональным суждено было в разных проявлениях наложить свой отпечаток на дело всей его жизни.

Деятельность Грига в сфере культуры распространялась, однако, не только на композиторское творчество и исполнительство. Он стал ведущей фигурой в норвежской культурной жизни, личностью, чье мнение обладало огромной действенной силой. Как активный гуманист, он стоял в первых рядах борьбы за социальную и национальную справедливость, он всегда был политически активен, ему был присущ передовой образ мыслей. Его жизненная философия и взгляды на искусство были пропитаны высокими этическими идеалами.

События норвежской духовной жизни удивительным образом преломляются в творчестве Грига. Не в последнюю очередь по этой причине так увлекает и обогащает знакомство с его жизнью и деятельностью. Но, конечно, лучшее повествование заключено в звуках самой музыки гениального сына города Бергена. Они несут весть для всех, в том числе для людей нашего времени.

Наследство предков — немного шотландских черт, немного датских, но больше всего норвежских

Фамилия Григ — шотландского происхождения. Наиболее распространено в Шотландии правописание Greig (произносится "Грегг"), но есть и другие формы, например Gregg, Greigh. Все они — производные от Mac Gregor ("Мак" означает "сын") — имени весьма известного шотландского клана. Гэльская форма имени — Mac Greighair, и его носил потомок короля Альпина, правившего в VIII столетии.

Клан Мак-Грегор постоянно находился во вражде с другими кланами. При Карле II он получил ряд привилегий, но, когда Вильгельм Оранский в 1689 году вззошел на трон, отношения опять ухудшились, и, пока Георг II не положил конец всякому противодействию со стороны Стюартов, роду Мак-Грегор приходилось нелегко.

По отцовской линии мы можем проследить шотландских предков Эдварда Грига вплоть до его прапрадеда Джона Грегга, женатого на Энн Милн. Джон был арендатором усадьбы Мосстоун в маленьком прибрежном городке Кэрнбулг, расположенном в девяноста километрах к северо-востоку от Абердина. На тамошнем кладбище и сегодня возвышается могильная плита, которую дети поставили в память родителей.

Сын Джона Александер переехал из Кэрнбулга в Берген около 1770 года. По поводу причин этого переезда ходило много разных догадок. Красивая, но несколько фантастическая шотландская версия, опубликованная во время посещения Григом Англии в 1906 году, может быть принята с большими оговорками, поскольку в ней содержатся явные ошибки. Так, например, Энн Милн была не женой, а матерью Александера. Далее, он не мог уехать из Шотландии в 1715 году, потому что родился только 19 июля 1739 года. Тем не менее можно допустить, что по причине принадлежности к клану Мак-Грегоров семья испытывала всевозможные притеснения, и это послужило одной из причин того, что Александер покинул свою родину. Более драматичные обстоятельства едва ли имели место.

Поскольку вместе с Александером после пребывания в Шотландии вернулись в Норвегию двое норвежцев шотландского происхождения, Кристи и Уоллес, а сестра одного из них — Эдвардина Кристи — стала матерью деда Грига по материнской линии, Эдварда Хагерупа, то выходит, что шотландская кровь текла в жилах Эдварда Грига отчасти и с отцовской, отчасти и с материнской стороны.

В Бергене Александер Григ довольно быстро приобрел хорошую репутацию в сфере торговли и экспорта сушеной рыбы и омаров в Великобританию. Эта деятельность давала богатый доход и стала переходить по наследству от отца к сыну в целом ряде последующих поколений. 30 октября 1779 года Александер получил гражданство в новой для него стране

и изменил написание своей фамилии с Greig на Grieg. Причиной явилось то, что бергенцы произносили фамилию Greig так, как это писалось (Грэйг), а не так, как звучало ранее в Шотландии. Странно, что он не довел дело до конца и не стал писать свою фамилию Gregg — ведь, как упоминалось, произношение "Трегг" более всего приближалось к шотландскому.

Александр Григ был глубоко религиозной натурой и два раза в год ездил причащаться в церковь своего родного Кэрнбулга. Он был женат дважды. От первого брака он имел девять детей, его жена Маргрета Элизабет Хейтман стала родоначальницей большой норвежской ветви григговского рода.

В 1797 году Александр стал британским вице-консулом в Бергене, но уже спустя год отказался от этого чина из-за больших проблем, причиной которых явились наполеоновские войны. Потом он вел длительную переписку с властями в Лондоне, но все его просьбы о назначении на должность британского консула после Джона Уоллеса были напрасны. Однако после его смерти в ноябре 1803 года этой должности был удостоен сын Александра, Йун, которому исполнился 31 год.

Йун Григ женился на Марен Регине Хаслюнн. Вместе с ней в род Григгов влилась датская кровь. Она была дочерью Нильса Хаслюнна, скрипача, приехавшего в Берген из Ольборга. В 1776 году тот получил норвежское гражданство как "виноторговец и лавочник", но память на своей новой родине он оставил деятельностью на музыкальном поприще. Уже в 1770 году он стал дирижером, или "руководителем", как тогда это называлось, оркестра музыкального общества "Гармония", которому тогда было лишь пять лет от роду. Он занимал этот пост пятнадцать лет и завоевал благодаря артистической деятельности большой почет. С приходом Марен Регины в семью Григгов музыка заняла в ней прочное положение. Йун Григ скоро стал активным членом оркестра — первым из Григгов, которым суждено будет оставить свой след в бергенской музыкальной жизни. У Марен Регины и Йуна родился сын Александр, впоследствии унаследовавший и предприятие, и консульский титул. Жена Александра, Гесине Юдит, была дочерью Эдварда Хагерупа, управляющего епархией в Бергене.

Фамилия Хагеруп датского происхождения, но Эдварда Хагерупа можно смело назвать норвежцем, поскольку целых шесть поколений отделяют его от предка, Лауритца Кьелля Стуба, прибывшего из Халланда¹, принадлежавшего тогда Дании.

Управляющий епархией Эдвард Хагеруп был женат на Ингеборг Бенедикте, дочери знатного бергенца, придворного поставщика и консула Германа Янсона. Оба — и управляющий епархией, и придворный поставщик — были самостоятельными и влиятельными гражданами Бергена. Янсон руководил одним из крупнейших в Бергене торговых домов и владел поместьем Дамсгор неподалеку от города. Он получил широкую известность благодаря богатству и щедрости. Когда в 1811 году был объявлен сбор денег для нового столичного университета, он не задумываясь подписался на неслыханно большую по тем временам сумму — четыре тысячи ригсдалеров, чем завоевал звание самого крупного вкладчика из Бергена.

Эдвард Хагеруп живо интересовался национальным вопросом: в качестве одного из 112 представителей он принимал участие в первом заседании стортинга 10 апреля 1814 года, где представлял от Бергена

¹Ныне область в юго-западной Швеции. — *Прим. перев.*

в 1814—1824 и в 1827—1828 гг. Последний год он являлся президентом лагтинга¹. В 1836 году он получил почетное приглашение на должность статского советника, но отклонил его, так как не хотел покидать Берген, любимый им больше всего на свете.

У Эдварда Хагерупа и Ингеборг Бенедикты Янсон было восемь детей. В нашем повествовании важнейшую роль сыграют дочь Гесине и сын Герман: Гесине станет матерью Эдварда Грига, а Герман — отцом Нины. Но интересна еще одна деталь. Их сестра, Юхана Маргрете, вышла замуж за Йенса М. Булля, брата Уле Булля. Таким образом породнились два рода — Григов и Буллей, и Уле Булля на правах родственника стал частым гостем в семействе Григов.

РОДИТЕЛИ ЭДВАРДА

Гесине Юдит Хагеруп и Александер Григ вступили в брак в 1836 году. У них было пятеро детей — Марен, Ингеборг Бенедикта, Йун, Эдвард и Элизабет. Гесине современники описывают как женщину уникальную (такой она предстает и в воспоминаниях самого Эдварда Грига). По воспоминаниям, Александер не был ее собственным избранником — она была влюблена в моряка, но отец не позволил ей выйти за него замуж, поскольку это неподходящая партия для девушки ее сословия. Поэтому Гесине должна была найти такого человека, которого мог бы принять и отец. Таковым оказался весьма состоятельный сын консула Александер Григ. Но когда выбор был сделан, Гесине всей душой отдалась семейной жизни, которая во всех отношениях протекала благополучно.

Уже ребенком Гесине проявляла незаурядные способности к пению и игре на фортепиано, и ее зажиточные родители, делавшие все возможное, чтобы дать детям образование высшего класса, послали ее еще девочкой в Гамбург обучаться музыке. В то время это было редким явлением. Гесине брала уроки пения, игры на фортепиано и теории музыки у Альберта Метфесселя, немецкого композитора, почитаемого современниками за его вокальные произведения.

Вернувшись в родной Берген, Гесине довольно скоро стала играть важную роль в музыкальной жизни города. Уже в возрасте 19 лет она выступила в "Гармонии" как солирующая певица, исполнив арию Агаты из "Волшебного стрелка" Вебера, однако вскоре целиком посвятила себя фортепиано. Ее, в частности, высоко ценили как хорошего аккомпаниатора. В 1863 году она играла в ансамбле с Уле Буллем, а спустя шесть лет, по случаю несколько запоздалого юбилея "Гармонии", в 1869 году, она аккомпанировала скрипачу Августу Фрису, исполняя 2-ю часть фа-мажорной сонаты Грига. Она, впрочем, часто выступала и как солистка, участвовала в камерных концертах.

Гесине считалась лучшим педагогом игры на фортепиано в городе. Но она была и самым дорогостоящим педагогом, поскольку запрашивала довольно солидный гонорар — полригсдалера за урок. Ее любимыми композиторами были Моцарт и Вебер, и в собственном доме она часто устраивала музыкальные вечера. Здесь ее ученики и другие бергенские любители музыки прошли целый ряд опер, которые они исполняли сами в режиссуре Гесине.

¹Верхняя палата стортинга (норвежского парламента). — *Прим. перев.*

У нее было много других интересов — она писала стихи и небольшие пьесы, принимала живое участие в педагогических мероприятиях своего города. В 1840-е годы она была членом ревизионной комиссии "Школы рукоделия для девочек" (кстати, ее муж состоял в дирекции "Реальной школы" в 1834 г.).

У Гесине было примечательное, хотя и не особенно красивое лицо. Благодаря волевой походке, сильно развитому чувству порядка она порой производила впечатление недовольной, надменной и критически настроенной женщины. Но твердая решительность была необходимым качеством для хозяйки такого большого и гостеприимного дома — ведь ей приходилось не только заниматься мужем и детьми, но принимать гостей во время частых званых обедов в знатном консульском доме. В течение двадцати пяти лет она несла главные заботы по великолепному имению Ландос, которое благодаря ее трудам содержалось в прекрасном состоянии. Это имение перешло к ней после смерти матери в 1849 году. А другое имение, Хаукеланн, до того долго находившееся во владении семьи Григов, тогда же было передано брату Гесине, Герману.

Все это способствовало тому, что здоровье Гесине оказалось подорванным, в последние годы жизни она была буквально измощена заботами. Но ее усердие и заботливость по-прежнему не знали границ. Самым тяжким для нее была невозможность по нездоровью принимать участие в домашних делах. В письме Эдварду от 18 мая 1867 года отец сообщает, что она споткнулась, упала и вывихнула себе ногу. И далее пишет: "Надеюсь, что пребывание в покое не окажется для нее слишком длительным, ведь она, как северный ветер, не выносит покоя, в противном случае будет просто страдать ее здоровье..."

Эдвард уже в начале 1870-х годов понял, что силы покинули мать. В 1873 году он сочинил для нее проникновенную благодарственную песнь "Старая мать" на текст Винье. В письме к бергенскому писателю Йуну Паульсену от 4 июня 1905 года, где Григ упоминает и об этом романсе, он вспоминает о матери: "Она жила еще в Саннвикене, куда я и привез ей эту песню, возникшую в думах о ней — о той, которая с негибаемой энергией и чувством долга трудилась и страдала, пока не упала, подкошенная смертью..."

Александр Григ сильно отличался от своей супруги, обладая открытым и добродушным нравом. Он любил, когда вокруг него собиралось много людей, всегда готов был к доброй шутке и предпочитал обращать внимание на светлые стороны повседневной жизни. Старая, снискавшая почет и уважение фирма "Александр Григ и сын" всегда была оплотом надежности и солидности, и Александр оставался истинным баловнем судьбы.

Во второй половине 1860-х годов, однако, произошли события, бросившие мрачную тень на привычное существование. Торговый дом Григов переживал трудные времена. Об одной из причин этого отец упоминает в письме к Эдварду. Он пишет, что приходят "крайне удручающие известия из Англии. Да, мой друг, омары становятся более чем невыгодны, так как они гибнут в таком количестве, что за них практически ничего нельзя выручить. Я боюсь каждого прихода почты и дрожу перед вскрытием каждого письма, особенно если оно из тех краев..."

Новое письмо из Англии содержало зловещие новости: из 10 500 омаров, составлявших груз, 6000 уснули в пути. Неудивительно, что, обычно такой оптимистичный, консул был подавлен. "Ты можешь понять,

что при таких обстоятельствах из нашей поездки в Копенгаген, которой я заранее и давно так радовался, ничего не выйдет". В последующие годы трудностям суждено было лишь расти. Время расцвета григговского дома прошло.

Но Александра отягощали и другие серьезные проблемы. Прежде всего болезнь, пришедшая в семью. Дочь Бенедикта страдала изнуряющей "бледной немочью", а жена была "постоянно уставшей и изможденной". Беспокойство вселяли, кроме того, холодные отношения, возникшие между ним и старшим сыном Йуном. Это ясно видно из письма, которое отец написал Эдварду 3 мая 1867 года в связи с передачей Йуну дел фирмы. В этом письме он сначала выражает свое удовлетворение тем, что все деньги, которые он употребил на обучение Эдварда, пошли впрок. И, напротив, сильно досадует на то, что позволил Йуну попусту растратить два драгоценных года на занятия виолончелью в Лейпциге (1860—1862), поскольку "все, что было истрачено на музыку твоего брата, я считаю выброшенным на ветер. Ведь это только помогло сделать его непригодным для той должности, которую ему предстоит сейчас занять, и мне от этого весьма больно. Наши предприятия не таковы, чтобы прокормить две семьи, а у меня не так много средств, чтобы я мог отсюда уйти, что было бы моим самым большим желанием. Значит, мне на склоне лет не предстоит ничего иного, кроме денежных затруднений, и я совершенно готов к тому, что мы сейчас проводим на Ландосе последнее лето. Но это бы еще куда ни шло, если бы только мне довелось испытать радость видеть вокруг себя своих детей счастливыми, но, к сожалению, я не смею надеяться даже на это, и еще того меньше на то, что отношения между нами, родителями, и вами, детьми, когда-нибудь станут такими, какими я рисовал их себе, мечтая дожить до того времени, когда вы станете взрослыми мужчинами..."

Похоже, что родителей особенно беспокоила в эти годы напряженность в отношениях между Йуном и Эдвардом. Глубинной причиной разлада явился, по-видимому, факт, с которым Йун должен был смириться: брат, младше его на три года, уже в 15 лет получил возможность поехать учиться в Лейпцигскую консерваторию, тогда как ему самому пришлось ждать этого еще два года. Другой причиной было то, что Йун как старший сын в семье вынужден был оставить мысль о карьере виолончелиста, поскольку он — как явствует из отцовского письма Эдварду — не мог освободиться от обязательств перед фирмой.

В своих письмах отец неоднократно затрагивает вопрос взаимоотношений между братьями, и здесь четко проступает добродушный склад его характера (с. 280). Он не понимает агрессивности позиции Эдварда по отношению к брату, но все же прощает ему его дерзкие высказывания. Редко в этих письмах мы услышим строгого отца — скорее мягкого посредника, который пытается сгладить противоречия и найти примиряющий маневр. К счастью, Александр и его жена смогли увидеть добрые братские отношения восстановленными еще до своей смерти в 1875 году¹.

Между отцом и Эдвардом шла оживленная переписка. Многих писем теперь нет; сохранилось лишь два письма от сына к родителям. Но в Публичной библиотеке Бергена хранится большое количество писем Александра за период 1866—1875 гг. Все они наполнены глубокой и искренней

¹Родители Грига скончались в один год. — *Прим. перев.*

любовью к сыну, всякий раз, когда дела у Эдварда идут хорошо, отец реагирует на это с великой радостью.

Александр был так же музыкален, как и его жена, хотя совсем в ином плане. Он мог играть с ней в четыре руки, но во время деловых поездок за границу никогда не упускал возможности бывать в концертах. По-видимому, больше всего он любил оперы и вокальные вечера, поскольку в одном из писем упоминает, что за свою жизнь слышал более ста пятидесяти певиц! В одном из своих последних писем Эдварду, от 26 мая 1875 года, он так выражает свое отношение к любимому искусству: "Музыка была моей величайшей радостью в течение всей жизни..."

РОДИТЕЛИ НИНЫ

Герман Хагеруп, родившийся на год ранее Гесине, был отлит из другого металла, нежели сестра. Он был внешне импозантен, но злые языки поговаривали, что его энергия и трудолюбие сильно уступают внешности.

В 1841 году Герман познакомился со своей будущей женой, недавно овдовевшей Аделиной Верлиг. Датчанка по происхождению, она, будучи актрисой, колесила по всей Скандинавии с мужем, директором гастролирующей театральной труппы. В 1841 году они прибыли в Кристиансанн, где ее муж внезапно скончался. Аделина тотчас же должна была взять на себя директорские обязанности, и случай привел ее в Берген. Здесь она встретила Германа Хагерупа, статного сына управляющего епархией, который ее очаровал. Герман же — что вполне понятно — был покорен ее необычайной красотой и живым обаянием. Управляющий епархией был немало огорчен, узнав об их матримониальных планах, и делал все, что мог, чтобы расстроить брак Германа с датской актрисой. Но тщетно. Он столкнулся с негибимой волей Аделины, и ему пришлось сдаться.

Как уже упоминалось, после смерти своей жены Эдвард Хагеруп перевел имение Хаукеланн на имя Германа. У Аделины и Германа родились три дочери — Тони, Нина и Йельва. Они переехали в Хаукеланн и стали жить там круглый год — в противоположность Гесине и Александеру Григам, перебивавшимся в Ландос лишь на летнее время.

Доходы Германа были скудны, и предприимчивая Аделина попыталась открыть нечто вроде ресторана в Хаукеланне, однако это предприятие успеха не имело. Поскольку Аделина с трудом осваивалась и в Бергене, в 1853 году Герман согласился продать Хаукеланн, и "землевладелец" Хагеруп с семьей переехал в Данию. Нине было тогда восемь лет.

КАК ВСЕ МАЛЬЧИШКИ?

В XIX веке на улице Страннгатен жизнь бурлила и кипела, это был важнейший центр Бергена. На самой крупной транспортной артерии района Нурнессиден стук копыт о бульжники и скрип колес не стихали с раннего утра до позднего вечера.

На этой самой улице Страннгатен, в доме №152, и размещалась резиденция консула Александера Грига и его семьи. Это был великолепный дом белого цвета. Здесь 15 июня 1843 года родился Эдвард Григ, и на этой улице, с ее бьющей ключом жизнью, рос он вместе со своими сестрами и братом.

Он был любопытным и любознательным, ему был известен каждый закоулок в этой части города. До Немецкого моста и Рыбной площади путь был короток, и когда большие суда, груженные отцовскими омарами, отправлялись от родных причалов в дальние края, он провожал их взглядом, пока те скользили по Вогену.

Здесь, на Страннгатен, он участвовал в самых что ни на есть детских играх с забавными названиями — "не будь четвертым", "кукареку", и в самой популярной из них — "найди последнего". Но и занятия взрослых увлекали его. Частенько он прокрадывался незамеченным на аукционы, чтобы пережить то напряженное состояние, которое пробуждала в нем бойкая переключка покупателей. Между прочим, мальчик обладал своеобразной тягой к печальным событиям. Он мог стоять как зачарованный при виде траурной процессии — лошади под черными покрывалами, двуколка с гробом и плакальщицы, которые своим мастерством усугубляли мрачное настроение. Подобные скорбные шествия очаровывали его на протяжении всей жизни. В своем дневнике он дает живое описание "похоронного ритуала", виденного им в Риме во время первой поездки в Италию.

Впечатления ранних детских лет "въелись" в сознание мальчика, и в более поздние годы Григ вспоминает это время с чувством сердечной благодарности.

К сожалению, мы располагаем лишь немногими источниками, освещающими формирование его личности в эти годы. Наиважнейший из них — автобиографический очерк "Мой первый успех", написанный в 1903 году. Этот шедевр литературного стиля, словно по мановению волшебной палочки, воскрешает перед нами счастливые детские дни Грига. Но здесь же обнажаются радости и горести, надежды и разочарования консерваторского периода. Некоторые детали, конечно, говорят о неосознанной потребности шестидесятилетнего человека приукрасить воспоминания, что относится, пожалуй, более всего к воссозданию лейпцигского периода.

Ребенком Эдвард никогда не помышлял стать музыкантом. Нет, он хотел во что бы то ни стало быть священником (с. 280—281). Он видел себя в мечтах проповедником, которому благоговейно внимает народ. Он любил декламировать, он вспоминает, что в школьные годы знал наизусть все стихотворения из учебника. Первым человеком, кого это встревожило более всего, был, конечно, отец. В самом деле, трудно представить, чтобы первые признаки художественных задатков сына обрадовали Александра, несмотря на всю его покладистость. Дело было не только в стихах и декламации. Свою живую фантазию Эдвард тренировал восторженными повествованиями об аукционах и похоронах, более того — он разыгрывал панихиды по кошкам и птицам!

ОТНЮДЬ НЕ ГОРДОСТЬ ШКОЛЫ

Учащимся авторитетной бергенской "Школы Танка" Эдвард стал 1 апреля 1853 года, когда ему почти исполнилось десять лет. Школьный протокол гласит, что мальчик зачислен в школу для так называемой "общей подготовки". В те времена ведь не существовало обязательного школьного обучения, и более или менее зажиточные родители охотно посылали своих детей к частным учителям, ведущим занятия у себя дома. Наиболее же состоятельные отцы предпочитали содержать собственных домашних учителей. Если выбор педагога оказывался удачным, дети могли получить знания сравнительно высокого уровня. Но это было, разумеется, уделом лишь немногих.

Как свидетельствует очерк "Мой первый успех", дети Григов получали свое "подготовительное" образование в классе, насчитывавшем тридцать учеников.

"Школа Танка" была солидным заведением, предъявлявшим к своим питомцам довольно высокие требования. По-видимому, Эдвард испытывал сильную неприязнь к духу принуждения, наложившему свой отпечаток на данное учебное заведение, а то усердие, с каким он пытался любой ценой улизнуть от скучных и надоедливых занятий, зачастую выражало себя забавным образом. На с. 281 приводится его собственный рассказ о том, как, проявив присущую ему смекалку, он сумел прийти в школу насквозь промокшим — для того, чтобы немедленно быть отправленным домой переодеться.

Он явно не был гордостью школы; его интересы лежали далеко за пределами сухой зубрежки, которой придавали главное значение в тогдашней педагогике. Школьные протоколы свидетельствуют совершенно определенно, что за пять лет учебы в "Школе Танка" успехи Эдварда носили весьма переменчивый характер. Он начинал учебу как многообещающий школьник, но довольно скоро стал отставать, и в 1855 году его годовой балл был весьма невысоким — 3,15. Это значило, что ему придется второй год учиться в третьем классе. "У меня заболели глаза, и я некоторое время не посещал школу. Так как я никогда не учил уроков, то и не считал этот вынужденный прогул большим несчастьем. Но мой отец смотрел на дело иначе... Он требовал, чтобы я наверстывал дома то, что пропускаю в школе". Как свидетельствует школьный протокол, тогдашняя болезнь не была сочтена уважительной причиной в 1855 году; "отсутствие по болезни" впервые зафиксировано в 1857 году.

Но вот к Эдварду Григу пришла пора взросления, и со второй полови-

ны 1856 года отметки становятся заметно лучше. В 1857 году годовой балл был уже 2,36. Значит, он мог добиться успеха, стоило ему лишь захотеть. Поэтому он был не прав, когда писал в "Моем первом успехе", что в общем и целом был лентяем и бунтовал против всего, что относилось к школьным занятиям. Оценки говорят не что совсем иное.

Как показывает этот табель, круг предметов был весьма обширным: немецкий, английский, французский, норвежский языки, религия, история, география, геометрия, арифметика, естествознание, чистописание, рисование, пение и гимнастика!

Из табеля следует, что Эдвард успевал по большинству дисциплин. Среди четырнадцати учащихся он стоял на шестом месте по успеваемости и благополучно перешел в пятый класс. Наиболее слаб он был в английском и норвежском письменном, а также в арифметике и гимнастике, но по оценкам других учеников видно, что и здесь он был на общем уровне со своими одноклассниками. (Для сравнения мы изучили табель одного из лучших учеников.) Эдвард был при этом среди немногих школьников, имевших твердое "хорошо" по поведению и прилежанию.

Осенью 1858 года, за несколько лет до выпускного экзамена в "Школе Танка", все круто изменилось. В протоколе находим только такую запись: "Полагать с 31 августа выбывшим с целью получения образования музыка". В левой части этого протокола приводятся годовые оценки, а заодно сообщается тот факт, что Эдвард сидел в третьем классе два года подряд.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ РАДОСТИ И ТЯГА К ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЬСТВУ

Каждый, кто бывал в наполненном музыкой консульском доме, не мог не обратить внимания на бесспорный музыкальный талант Эдварда, хотя его и трудно было причислить к разряду музыкальных вундеркиндов. К тому же в детские годы он стоял несколько в тени: его заслоняли старший брат Йун, отлично игравший на виолончели, и старшая сестра Марен — впоследствии известный в Бергене и в Кристиании педагог.

Мать первой поняла, что в музыкальности Эдварда есть что-то особенное — его звуковая фантазия и наслаждение творчеством выражались в том, что больше всего на свете мальчик любил мечтать за клавиатурой фортепиано. Он ненавидел безжизненные гаммы и этюды.

Радость и восхищение, охватывавшие его при общении с магической, притягательной силой звуков, он пережил уже в возрасте пяти лет. Григ так описывает это в "Моем первом успехе": "Как отдыхает мысль, следуя за воспоминаниями в далекое прошлое, к первой брезжащей утренней заре. Да и почему бы, собственно, не вернуться к самому началу? Почему бы не вспомнить ту таинственную, неизъяснимую радость, которая охватила меня, когда, протянув руки к фортепиано, я извлек — о нет, не мелодию! Куда там! Нет, должно быть, то была гармония. Сначала терция, потом трезвучие, потом аккорд из четырех звуков. И наконец, с помощью уже обеих рук, — о ликование! — пятизвучие, nonаккорд. Когда он у меня прозвучал, восторгу моему не было границ. Вот это был успех! Ни один из последующих моих успехов не опьянял меня так, как этот. Было мне тогда около пяти лет".

То, что здесь поведал Григ, звучит почти пророчески в связи с его последующим музыкальным развитием: не мелодия, а именно аккорд —

притом достаточно диссонирующий аккорд — доставил Григу, когда он извлек его, такую большую радость.

Систематически обучаться игре на фортепиано он начал в шестилетнем возрасте под руководством матери. Занятия шли не всегда гладко. Гесине была достаточно умна, чтобы понять: нельзя душить тягу к первооткрывательству в мальчике и радость, доставляемую ему музыкой. Но вместе с тем она прекрасно сознавала необходимость держать его в строгой педагогической узде. Дисциплина — важнейшая составная часть артистической деятельности. Эдвард пишет о матери в "Моем первом успехе": «Наверное, ее материнское сердце радовалось, когда я пытался что-то импровизировать на фортепиано, потому что в этом уже проглядывала моя музыкальная натура, но она и виду не подавала, что довольна. Наоборот. Если вместо того, чтобы выполнять урок, я предавался своим фантазиям, мне могло не поздоровиться. Когда же я вновь принимался за гаммы, упражнения и прочие технические премудрости, которые подносили моей алчущей душе камни вместо хлеба, мать внимательно слушала меня, даже находясь в соседней комнате. Однажды из кухни, где она готовила обед, раздался грозный оклик: "Как тебе не стыдно, Эдвард, — тут фа-диез, а вовсе не фа". Я был подавлен ее всеведением».

Лишь гораздо позже Эдвард стал понимать, что если бы он следовал "любовному, хотя и строгому, руководству матери", то имел бы еще более прочный фундамент для карьеры концертирующего пианиста. "Но моя непростительная склонность к мечтательности уже в ту пору воздвигла на моем пути трудности, которые еще долгие годы продолжали причинять мне немало хлопот. Не унаследуй я от матери, кроме музыкальных способностей, ее неутомимую энергию, я никогда и ни в чем бы не перешел от мечтаний к действию".

Довольно рано он начал выводить на бумаге свои музыкальные впечатления: он ведь сочинял! Первые записанные пьесы относятся к тому времени, когда ему было десять лет. Но все, что он написал в то время, исчезло, "будучи предано корзине для бумаг — самому подходящему месту для этих композиций". К тому же оказалось, что в среде бергенских мальчишек нелегко живет обладателю музыкального дарования. А то, что Эдварда благодаря музыкальным композициям один из учителей "Школы Танка" сделал посмешищем, конечно, также никак не могло способствовать выявлению и развитию музыкальных способностей мальчика (с. 281—282).

Но большому таланту, как известно, непонимание помешать не может. Эдвард продолжал сочинять, появлялись все новые и новые опусы. На рукописи "Девяти детских пьес", написанных уже позднее, в лейпцигский период, он проставил: "Opus 17"!

Летом 1858 года он с отцом впервые отправился в большое путешествие в Эстлани. Эдвард взял с собой блокнот, где сделал целый ряд зарисовок, навеянных впечатлениями от поездки. В Ларвике он посетил сестру матери, Эдвардину, "тетю Холодину", как он ее назвал. В рисунке, сделанном им в то время, мы можем разглядеть, конечно, определенные способности к рисованию, но едва ли мир лишился великого живописца, когда Эдвард всегда забросил рисовальные принадлежности.

Это лето оказалось поворотным пунктом в жизни мальчика. Из фактов, которые он в 1881 году поведал своему биографу Й. де Йонгу и которые тогда же последний опубликовал в нидерландском журнале "Де Тидспигел", четко явствует, что после этой поездки с отцом Эдвард всерьез стал видеть в музыке свое призвание.

В этом он не встретил какого-либо противодействия со стороны родителей. Вопрос заключался лишь в том, *когда* он должен отправиться за границу, чтобы начать серьезные занятия. Судя по всему, родители желали, чтобы он завершил учебу в школе, прежде чем уехать. Посылать пятнадцатилетнего подростка одного в большой мир обучаться музыке представлялось довольно рискованным предприятием.

Но вот тем же летом в Ландос приехал с визитом Уле Булль. Эдвард впервые встретился со своим "дядюшкой", и эта встреча оказалась решающей. Ведь — как напечатано в нидерландском журнале — "Уле Булль просто-напросто отдал приказ послать меня в Лейпциг".

В "Моем первом успехе" эта ситуация представлена в ином свете. Здесь Григ вообще не упоминает о том, что решение стать музыкантом было принято им до того, как на горизонте появился Уле Булль. Напротив, Григ так описывает эпизод встречи со знаменитым скрипачом, что создается впечатление, будто только Уле Булль первым открыл его музыкальную одаренность. Тем не менее это было не так. Заслуга Булля в этом случае заключалась лишь в том, что он дал родителям Эдварда решающий совет, чем ускорил отъезд мальчика в Германию.

По всей видимости, Булль целиком и полностью придерживался того мнения, что творческие способности Эдварда могут быть развиты только благодаря планомерным консерваторским занятиям. Он сам чувствовал, насколько недостаточны были его собственные познания в области теории музыки и композиции. Именно поэтому он не хотел, чтобы Эдварду пришлось испытать те же беды, что и ему самому — как композитору, так и оставшемуся самоучкой. (Описание визита Уле Булля в Ландос приведено на с. 282).

Мы не знаем точно, какие именно свои сочинения Эдвард играл Буллю, но наиболее вероятно, что среди них были "Три фортепианные пьесы", отобранные и составленные в цикл им же самим в Лейпциге в 1859 году. Первоначальный вариант этих пьес сохранился в рукописи, переписанной набело сестрой Бенедиктой. Лейпцигский вариант представляет собой новую редакцию этих пьес под общим наименованием "Маленькие пьесы для фортепиано".

ПЯТНАДЦАТИЛЕТНИЙ ПОДРОСТОК С БОЛЬШИМИ АМБИЦИЯМИ

Эдвард был не первым и не последним из рода Григов, кто отправился в Лейпциг для обучения музыке. Один из его бергенских родственников, Георг Григ, получил в той же консерватории образование пианиста в середине 1850-х годов, и совершенно очевидно, что отец Эдварда обсуждал с ним вопрос об условиях жизни в знаменитом музыкальном центре. В 1860 году, когда Эдвард уже проучился в консерватории два года, туда же прибыл его брат Йун с целью стать виолончелистом.

В консерваторских протоколах, впрочем, упоминается еще целый ряд норвежцев, обучавшихся тогда в Лейпциге. В 1854—1858 годы мы встречаем в них имена Отто Винтер-Йельма из Кристиании, Клауса Хемана Бруна из Нурдерхова, Мартина Гудде из Тронхейма и других. Большинство из них были и остались любителями-музыкантами. Правда, двое из них — Юхан Бейер и Георг Григ — сыграли весьма значительную роль в музыкальной жизни Бергена: Георг Григ как отличный пианист, а Юхан Бейер как первый скрипач в Бейер-квартете, регулярно выступавшем с концертами в течение девятнадцати лет. Юхан Бейер был, кстати, дядей Франца Бейера, который в течение более чем тридцати лет оставался близким другом Эдварда Грига. Что касается Винтер-Йельма, то он проявил себя в дальнейшем как музыкант-профессионал в области церковной музыки и весьма активный музыкальный критик столичной прессы.

Консерватория в Лейпциге была основана в том же году, когда родился Григ, — 1843-м. За довольно короткое время она завоевала славу, пожалуй, первейшего музыкального заведения во всем мире, чей преподавательский состав снискал авторитет и высокую репутацию. Масса иностранцев стремилась попасть в консерваторию. Среди сорока пяти претендентов, поступавших в один год с Эдвардом, были скандинавы, англичане, русские, американцы. Среди учащихся-северян завоевал дружбу Эдварда датчанин К.Ф.Э. Хорнеман, которого позднее Григ характеризовал как "гениального сокурсника, преданного товарища со светлой головой и горячим сердцем".

Однако мог ли пятнадцатилетний подросток из норвежского провинциального города встать в один ряд со взрослыми юношами, принадлежавшими к музыкальной элите Европы и Америки? Эдвард отнюдь не задрал нос и не заважничал, когда увидел себя 6 октября 1858 года в списке зачисленных в консерваторию. В "Моем первом успехе" сказано: «Слова "меня послали"[в Лейпциг. — *Н.М.*] не случайно слетели с моего пера. Я и впрямь был похож на посыльный кулек, набитый мечтами. Меня послали в Лейпциг под присмотром одного из старых друзей отца. Путь наш лежал через Северное море. После одного дня пребывания в Гамбурге мы отправились дальше, в средневековый Лейпциг, уже по же-

лезной дороге. Я был подавлен видом темных, мрачных и узких улочек этого города.

Меня поселили на квартире в одной немецкой семье, старый друг отца сказал мне "прощай" — последнее норвежское слово, которое потом еще долго звучало у меня в ушах, — и вот я, пятнадцатилетний подросток, остался один в чужой стране, среди чужих людей. Меня охватила тоска по родине, я ушел в отведенную мне комнату и плакал там, не переставая, пока хозяева не позвали меня к столу. Хозяин, почтовый служащий, истинный саксонец, пытался меня утешить: "Sehen Sie, mein lieber Grieg, das ist ja dieselbe Sonne, derselbe Mond, derselbe liebe Gott wie bei Ihnen zu Hause!"¹ Сказано от чистого сердца! Но никакое солнце, никакая луна или Liebe Gott не могли заменить мне уехавшего отцовского друга — последнюю нить, связывавшую меня с домом. Однако детские настроения изменчивы. Вскоре я переборол тоску, и хотя не имел ни малейшего понятия о том, что значит учиться музыке в консерватории, я был твердо уверен в том, что чудо совершится и ровно через три года, закончив учение, я вернусь домой волшебником царства звуков. Это лучше всего показывает, каким бесконечно наивным я был, какими детскими были мои помыслы».

Право, в пятнадцатилетнем возрасте трудно еще быть взрослым. Эдвард был невысок, ходил, согласно бергенскому обычаю, в рубашке с короткими рукавами. Его соученики поначалу даже насмеялись над ним, а один из них сажал его к себе на колени, "что приводило меня в отчаяние".

Но вскоре Эдвард заставил их признать его достоинство, проявив себя как необычайно музыкальный ученик. Да ведь он и не был таким уж не подготовленным к серьезным занятиям. Мы можем отчетливо увидеть это на примере "Трех фортепианных пьес", написанных еще до его отъезда с родины в 1858 году.

Лейпциг со своим древним университетом и недавно открытой консерваторией был в те времена известным культурным центром. Традиции, восходящие ко времени И.С.Баха, живущие по-прежнему в хоре мальчиков школы имени св.Фомы ("томанеров", как называли участников хора), свято ограждались от всяких нововведений. Особенно большое значение для развития художественной индивидуальности Грига имела музыка, которую он слушал на так называемых Гевандхауз-концертах. Студенты консерватории между прочим имели бесплатный доступ на генеральные репетиции этих концертов. Музыкальные знаменитости со всего света стремились сюда, чтобы играть вместе с прославленным Гевандхауз-оркестром или же дать сольные концерты. Для юной же гвардии музыкантов хорошие отзывы лейпцигской прессы открывали парадный вход в мир искусства.

На долю Грига в Лейпциге выпало много незабываемых музыкальных впечатлений. В "Моем первом успехе" об этом сказано так: "Для меня было великим счастьем то, что в Лейпциге мне довелось услышать много прекрасной музыки, в особенности оркестровой и камерной. Это в высшей степени обогатило мою душу и развило мои критические способности, умение оценивать музыку по достоинству. И это оградило меня от воздействия той системы обучения технике композиции, какая практиковалась в консерватории..." Ко времени первого исполнения "Тангейзера" Вагнера в оперном театре Григ прожил в Лейпциге лишь несколько

¹"Ну взгляните, дорогой господин Григ, ведь здесь то же солнце, та же луна, тот же господь бог, что и у вас дома!" (пер. с нем.)

месяцев. Однако впечатление от оперы было настолько сильным, что Григ посетил за это время 14 спектаклей!

Но в целом в этом городе музыки царил дух Мендельсона. Он ведь был одним из основателей консерватории, а в предшествующие этому году — главным дирижером Гевандхауз-оркестра. И ни один концертный сезон не обходился без его произведений, это было бы просто невозможно.

Шуман тоже был музыкальной звездой Лейпцига, однако в период пребывания там Грига его слава распространялась больше на Гевандхауз, нежели на консерваторию. Правда, в первые полтора года существования консерватории он преподавал там композицию, чтение партитур, а также вел класс фортепиано, но вскоре оказалось, что Шуман слишком "современен" для тогдашнего руководства консерватории. Кстати, уже в 1834 году он основал в Лейпциге "Новый музыкальный журнал", оказавший большое влияние на развитие немецкой музыкальной жизни. На этом поприще он также проявил себя как ярый поборник новейших направлений в музыке, выдерживая множество схваток с "филистерами" — фалангой ограниченных мелких бюргеров, которые в своем реакционном усердии делали все возможное, чтобы загородить дорогу новым веяниям.

Григ грезил исполненной поэзии музыкой Шумана. Он любил и его романсы, и фортепианные пьесы, а когда услышал в исполнении Клары Шуман его фортепианный концерт, ставший прообразом фортепианного концерта ля минор самого Грига, появившегося спустя десять лет, это стало для него откровением. Уже в 1907 году он запишет в дневнике: "Каждый темп оставил неизгладимый отпечаток в моей душе. Впечатления юности не лгут. Юный мозг мягок и податлив, подобно воску, и то, что в нем запечатлелось, сохраняется на всю жизнь".

Шуман был ему более близок, чем Мендельсон. Конечно, последний в глазах Грига был искусным, ясным по мысли и элегантным композитором; но ему не было дано, как Шуману, умение выразить ту полную таинственности и загадочности тоску, то томление, которые представляли собой внутреннюю, сокровеннейшую сущность романтической музыки. В музыке Шумана Григ словно видел, как его собственные мечты получают реальное воплощение. В годы учения ему довелось сыграть довольно много фортепианных произведений немецкого мастера, особенно когда он начал заниматься под руководством педагога Эрнста Фердинанда Венцеля, "вдохновенного друга Шумана, ставшего вскоре моим любимым наставником". [Между прочим, Григ посвятил Венцелю свое первое опубликованное произведение, "Четыре фортепианные пьесы" (Op. 1), сочиненные им в конце периода обучения в Лейпциге.]

Позже Григу предстоит по разным поводам написать ряд восторженных статей о Шумане. В воспоминаниях о своем датском друге Эмиле Хорнемане Григ приводит забавную историю о том, как Хорнеман воспринял впервые новую шумановскую музыку, против которой его до того настроивали в Дании (с. 283).

Захватывающие музыкальные впечатления, которые Григ получил в консерваторские годы, заставили его позднее окрестить Лейпциг "городом музыки". Но тот холод, с которым также консервативно настроенная музыкальная пресса приняла в свое время его собственные произведения, врезался в душу композитора, разочаровал его в этом городе и ожесточил против него. В более позднем, недатированном письме к биографу Герхарду Шельдерупу эти чувства проявились в следующих резких словах Грига: "Несмотря на консерваторию и университет, Лейпциг никогда не

был городом высокой культуры и никогда им не станет. Для этого его население исконно слишком мелкобуржуазно и пропитано духом филистерства”.

Эта неприязнь к городу, которому он имел все основания быть благодарным, с годами все увеличивалась. Ту же самую негативную оценку лейпцигской среды мы встречаем у Юхана Свенсена. Ведь против него, как и против Грига, резко выступали лейпцигские музыкальные критики. В первую очередь это относится к главному рецензенту известного музыкального журнала “Зигналь фюр ди музикалише Вельт” Эдуарду Бернсдорфу, который постоянно и многократно — словно в состоянии мономании — огульно охаивал норвежских композиторов.

И все же и Григ, и Свенсен не могли не признать, что, несмотря на все это, культурный уровень Лейпцига был гораздо выше того, что встретил их по возвращении на родину — и в Кристиании, и в Бергене.

“ИДИТЕ ДОМОЙ И УПРАЖНЯЙТЕСЬ!”

Но Григ был не в ладах не только с самим городом Лейпцигом. Так же складывались и его взаимоотношения с консерваторией и ее педагогами, на которых Григ потом часто обрушивался с большей или меньшей мерой справедливости. Конечно, кое-что в критической позиции Грига по отношению к самому заведению можно понять. Молодой, полной фантазии творческой натуре нелегко было принять систему, где царит строгая дисциплина, где правила существуют для того, чтобы их соблюдали, где фантазию обуздывают для того, чтобы вновь дать ей свободу лишь тогда, когда будет заложен прочный технический фундамент. На страницах 283—284 приведены некоторые из наиболее негативных высказываний Грига о Лейпцигской консерватории. Знакомясь с ними, следует иметь в виду, однако, что все они относятся к позднему периоду его жизни и поэтому окрашены той неприязнью к лейпцигской среде, которая выработалась у него, когда он уже стал зрелым художником. Реальное положение вещей было, вне всякого сомнения, совершенно иным.

Обращаясь к григовской оценке его лейпцигского периода, мы не должны упускать из виду основополагающий вопрос: что же, собственно, ожидал получить от Лейпцига пятнадцатилетний подросток? Талантом он обладал в полной мере. Однако до зрелости, опытности ему было еще далеко, да и сам он, как уже упоминалось, довольно скоро осознал это. Несмотря на профессиональное руководство матери, у него не было навыка систематической работы, причем с четко выраженной перспективой. Из очерка “Мой первый успех” ясно, что в первое время обучения в Лейпциге он не понимал серьезности ситуации: “Похвалы учителя на уроке тешили сердце юноши куда сильнее, чем ликование тысячной толпы в более поздние годы. Однако на первых порах подобные утехи не выпадали на мою долю. Я отнюдь не был медалистом и отличником. Напротив. Первое время я был страшно ленив”.

Эта лень привела к тому, что его первый педагог по классу фортепиано Луи Пледди «в один прекрасный день, когда я сидел на уроке и корпел над ненавистной мне сонатой Клементи, которым он вообще меня замучил, схватил ноты и заставил их описать большую дугу в воздухе, прежде чем приземлиться в самом дальнем углу класса. Так как он не мог проделать тот же самый эксперимент со мной, то ограничился тем, что прогремел

над моим ухом: "Идите домой и упражняйтесь!" Должен признаться, что он был справедлив в своем бешенстве..."

В цитированной выше статье Й. де Йонга в журнале "Де Тидспигел" (1881) Григ рассказывает о том же периоде так: "Поначалу все мне представлялось сном. Я видел и слышал все, но мысль о том, что надо не только смотреть и слушать, но и делать что-то, была от меня бесконечно далека. Иными словами: я был ленив. Сонаты Клемента мне наскучили, правила обращения с квинтами и октавами также; единственное, что меня воодушевляло, так это произведения Шопена, Шумана и Вагнера — но это были как раз те вещи, предаваясь изучению которых любознательный студент консерватории навлекал на себя обвинения в тягчайших грехах..."

После этапа тягостных занятий с Пledi бергенский темперамент, однако, вновь стал пробуждаться в юноше. Он был настолько оскорблен педагогом, что пошел прямо к директору консерватории Конраду Шлейницу и потребовал освободить его от занятий с учителем-сангвиником. Как ни странно, юный Григ встретил поддержку. Пledi был заменен Венцелем, а несколько позднее Григ стал получать уроки фортепианной игры у самого знаменитого из пианистов консерватории — Игнаца Мошелеса.

Из рассказа Й. де Йонга видно, как постепенно, с сознанием того, что в технической подготовке Эдвард оставил далеко позади своих соучеников, в нем пробуждалось тщеславие: "Чувство конкуренции подзадоривало его, он понял, что должен усердно работать, если хочет, чтобы из него что-то вышло. Желая наверстать им же самым упущенное, он принялся за работу с таким жаром, что вскоре надорвал здоровье. Спустя три месяца, весной 1860 года, у него началось воспаление легких. Он балансировал между жизнью и смертью, и его отправили домой, в Берген, чтобы поправить здоровье и набраться сил..." (с. 284)

На самом деле это была начальная стадия туберкулеза, болезни в то время трудноизлечимой. С тех пор здоровье Грига было ослаблено надолго. Одно легкое перестало функционировать, результатом чего явилась одышка, которой он страдал всю оставшуюся жизнь.

Но художнические амбиции были уже вызваны к жизни, и вопреки совету врача родители позволили ему вернуться в Лейпциг осенью того же года, на этот раз в сопровождении брата Йуна. В консерватории их называли "Григ первый" и "Григ второй", а в среде скандинавских студентов — "маленький Григ" и "большой Григ".

Гармонией Эдвард занимался с Эрнстом Фридрихом Рихтером, Робертом Папперитцем и Морицем Хауптманом. Эту дисциплину он изучил весьма основательно. Теперь, несомненно, он был прилежным учеником. Это ясно видно по сохранившимся рабочим тетрадам — свидетельству его занятий со всеми тремя учителями. Когда позже Григ утверждал, что Рихтер был придиричивым педантом, то тем самым впадал в сильное преувеличение. Наоборот, поражает то, как терпели учителя григовскую приверженность к хроматическому голосоведению.

Начало упражнений из рабочей тетради Грига:



Законы контрапункта Григ постигал у Рихтера и Хауптмана. А в последний год обучения Григ брал уроки композиции у Карла Рейнеке. Получив свое первое задание — написать струнный квартет, он понял, что чувствует человек, впервые заплывший в открытое море. Прежде чем приступить к этой работе, он тщательнейшим образом проштудировал квартеты Моцарта и Бетховена, после чего в конце концов смастерил три собственные квартетные части. Этот "Квартет ре минор" исполнялся в классе, заходила даже речь о том, чтобы исполнить его перед более широкой публикой. Но по инициативе скрипача Фердинанда Давида исполнение было отменено — за что Григ в глубине души остался ему благодарен. Тем не менее он поставил квартет в программу своего первого концерта в Бергене в 1862 году. В дальнейшем это произведение не всплывало на поверхность никогда.

С увертюрой же для оркестра (вторым заданием по композиции) дело шло из рук вон плохо. Григ так никогда и не закончил работу над ней просто потому, что не знал, как писать для оркестра: "Я принялся за дело с юношеской отвагой и безрассудством, но на сей раз меня хватило ненадолго. Я буквально застыл где-то посередине увертюры и никак не мог сдвинуться с места. Это звучит невероятно, но в лейпцигской консерватории не было класса, в котором можно было бы приобрести начальные навыки инструментовки".

Григ попробовал свои силы и в вокальном жанре, сочинив в новогодний вечер 1859 года песню на стихи Э. Гейбеля "Видишь ли море", выдержанную в традициях немецкой Lied. Она не оставляет впечатление дилетантского произведения. В то же время уже эта песня дает понять, что при ее сочинении автора интересовало не столько мелодическое, сколько гармоническое начало. Это словно предвестие того стиля, который будет главенствовать в десяти песнях Грига на немецкие тексты, сочиненных в последующие четыре года.

Первый вокальный цикл Грига "Четыре песни" (Op. 2) появился на свет, по всей вероятности, тоже в консерваторский период. Во всяком случае, он был издан лейпцигским издательством "Петерс" в 1863/64 годах, одновременно с фортепианными пьесами Opus 1. Песни нашли отклик в немецкой прессе. Известный музыкальный критик Хуго Риман писал, в частности, что они обнаруживают такую силу музыкального выражения, что заставляют вспомнить Шуберга в лучших проявлениях его таланта. Конечно, такая оценка сегодня звучит как явное преувеличение. Песни выполнены добротнo в техническом отношении и несут на себе печать влияния романтического литературного движения "Буря и натиск". И все же они достаточно нейтральны по музыке, а в контексте других григовских сочинений почти безлики. Песня "С тоской глядел я долго" на текст Гейне наиболее полноценна среди них, ее вокальная партия насыщена задушевым настроением, аккомпанемент богат по краскам.

Фортепиано находилось в центре интересов Грига в период всего обучения. С 1858 по 1862 год он написал тридцать фортепианных пьес, включая сочиненные непосредственно перед приездом в Германию. Позднее Григ немало стыдился этих композиций, и на титульном листе "Маленьких пьес для фортепиано" он написал коротко и ясно: "Уничтожить после моей смерти. Никогда не исполнять". Об этой надписи можно только сожалеть: пьесы настолько интересны, что они вполне могли бы быть изданы, особенно как пример исключительных способностей шестнадцатилетнего

юноши. Конечно, мы еще ясно слышим Шумана в музыкальном языке этих пьес: мелодии представляют собой лишь отблеск его стиля, своего рода копию с оригинала, но в выборе аккордов Григ фантазирует уже более самостоятельно.

Как ни курьезно это звучит, но некоторые фрагменты живо напоминают хроматизмы "Тристана и Изольды" Вагнера — произведения, над которым последний только начинал работать.

Впрочем, в более позднее время Григ сурово отнесся не только к этим маленьким пьесам. Он сожалел, в частности, что издал в качестве Opus 1 свои "Четыре фортепианные пьесы" (1863/64 гг.). По этому поводу он пишет директору издательства в письме от 25 февраля 1877 г.: "Что касается Op. 1, то я почувствовал бы себя совершенно счастливым, если бы данное сочинение вообще не издавалось издательством "Петерс", а было бы предано вместо этого полному забвению. Пьесы эти не только лишены самостоятельности и вдохновения, но являются попросту ученическими".

Однако именно эти пьесы он играл на выпускном экзамене в 1862 году и имел, по его собственному высказыванию, "громадный успех". Его отношение к Op. 1 кажется нам чрезмерно негативным. Конечно, можно сказать, что в этих пьесах нет того ясного голосоведения, которым отмечено большинство более поздних произведений композитора, но в них, безусловно, слышна рафинированность звучания, а владение автором фортепианной техникой и — в не меньшей степени — умение строить форму позволяют этим пьесам подняться гораздо выше посредственного уровня. В общем и целом можно смело сказать, что григовские Op. 1 и 2 — произведения, вполне достойные пера композитора, начинающего свой творческий путь. Они прекрасно свидетельствуют и о том, что годы учения в Лейпциге отнюдь не играли лишь роль балласта, тормоза в развитии, как он позднее считал. Напротив, консерваторское образование было для Грига основательной школой, давшей ему техническую базу и заложившей солидный фундамент для предстоявшего продвижения вперед по пути творчества.

"В ВЫСШЕЙ СТЕПЕНИ ЗНАЧИТЕЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ"

Григ сказал о самом себе, что он вовсе не был консерваторским "отличником-медалистом", да и из других его замечаний видно, что его успехи в учебе, особенно в ее начале, были довольно слабыми. Но по мере того, как росло художественное тщеславие, стала сильнее проявляться и воля к работе. Результаты не замедлили сказаться. Если заглянуть в выпускной аттестат Грига, можно только дивиться тому, что восемнадцатилетний студент сумел завоевать такие похвалы со стороны ряда ведущих педагогов мирового класса.

Особенно приятное поощрение он получил от Морица Хауптмана за два дня до своего главного экзамена: "Господин Григ из Бергена, учащийся настоящей консерватории, проявивший себя как превосходный пианист, может быть также причислен к лучшим ученикам по композиции — как в теоретических, так и в практических занятиях. Достойное подражания прилежание и любовь к занятиям явились главным фактором, позволившим выявить и развить его счастливую одаренность. Благодаря этому он приобрел здесь познания и навыки в таком большом объеме, что это достойно высшей степени уважения и позволяет надеяться на несомненные успехи в будущей деятельности".

В аттестате есть также приписка Карла Рейнеке: "Я с радостью свидетельствую, что господин Григ обладает в высшей степени значительным музыкальным талантом, особенно к композиции. Было бы весьма желательно, чтобы он получил возможность развить этот талант в полной мере и во всех направлениях". Аттестат содержит также сведения о посещаемости занятий и отзыв об образцовом поведении Грига во время всего периода обучения.

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ ГРИГА В РОДНОМ ГОРОДЕ

Весной 1862 года Григ вернулся в Берген, имея на руках блестящие экзаменационные документы, и уже 21 мая он арендовал большой зал Рабочего объединения для своего первого публичного концерта в Норвегии. Поддержку в организации этого мероприятия он получил со стороны одного из видных музыкантов города. В программе стояли Патетическая соната Бетховена, несколько этюдов Мошелеса и "Три фантастические пьесы" самого Грига. Это были те самые пьесы, которые потом будут напечатаны как *Op. 1*. Как пианист он, кроме того, участвовал в исполнении Фортепианного квартета (*Op. 47*) Шумана и аккомпанировал певице Вибекке Мейер, певшей четыре его собственные песни на стихи немецких поэтов. Кстати, при издании этих песен (*Op. 2*) в них появилось посвящение исполнительнице. Программа, как видим, была довольно обширной. В качестве своего рода приложения к ней был исполнен уже упоминавшийся квартет ре минор, который потом бесследно исчез.

В газете "Бергенспостен" от 23 мая об этом дебюте упоминалось сдержанно: "Похвалы, которые слышались в его [Грига. — *Н.М.*] адрес еще до приезда, не кажутся нам преувеличением. Особо привлекательны его собственные сочинения, и, как композитора, господина Грига, думается, ждет большое будущее. Всеобщий успех он имел на концерте и как исполнитель, особенно в Квартете для фортепиано и струнных Шумана — этот номер можно назвать кульминацией концерта".

Подобные похвалы питали художнические амбиции Грига. Ему хотелось учиться дальше. Отец, субсидировавший обучение Эдварда в Лейпциге, теперь не чувствовал себя в состоянии оплатить новое пребывание сына за границей. Григ понимал это и потому совершенно открыто послал высочайшее прошение в Департамент по делам церкви и образования о предоставлении ему стипендии для пребывания за границей с целью дальнейшего композиторского образования (с. 285).

Совершенно неизвестный в Департаменте господин Григ из Бергена, как того и следовало ожидать, не получил в тот раз никакой стипендии и не смог поэтому продолжить свое обучение за границей. Он не видел никакого иного пути, кроме самостоятельной работы дома, в Бергене. По этой причине гонорар за концерт пошел на приобретение партитур великих мастеров.

Эдвард оставался в Бергене целый год, не считая поездки в Лондон и Париж, которую он совершил вместе с отцом и братом Йуном летом 1862 года.

Бергенская среда плохо питала художественное воображение Грига и не могла стимулировать его к действительному проявлению творческих сил. Единственное, что он сочинил, — это песни для смешанного хора и фортепиано "Взгляд в прошлое". Интересно, что стихотворение с таким

названием нашло отзвук в душе девятнадцатилетнего композитора. Это свидетельствует о его немалой самоуверенности — ведь он покусился на ту сферу, которая предполагает наличие жизненного опыта! Однако "Взгляду в прошлое" не суждено было обрести будущее. После исполнения 27 апреля 1863 года в филармоническом обществе "Гармония" ноты его были выброшены автором в корзинку для мусора.

Григ чувствовал, что ему необходимо выбраться в большой свет, чего бы это ни стоило. В 1863 году он получил от отца ссуду и взял курс к манящим берегам Дании, которую он прежде посетил только проездом, по пути в Лейпциг. В письме Иверу Хольтеру от 9 февраля 1897 года он вспоминает об этом так: "Я был опустошен после своего пребывания в Лейпциге. Я не знал, куда податься, и какая-то неосознанная тяга погнала меня в Копенгаген..."

В апреле 1863 года Григ приехал в Копенгаген, и пребывание в этом городе стало особенно важным в его жизни периодом. То, что он решил променять семь бергенских скал и Рыбную площадь на Фредериксбергский дворец и мягкое поэтическое очарование окрестностей Копенгагена, имело несколько причин. Эта северная метрополия, насчитывавшая уже в 1860-е годы 170 000 жителей, была городом внушительных масштабов. Когда Григ в 1861 году по пути в Лейпциг впервые посетил Копенгаген, который произвел на него "огромное впечатление", то был захвачен его своеобразным очарованием. Притягивала его и живая атмосфера в художественной среде. "Опорными пунктами" в этом городе стали для него дома родственников, в частности кухни Нины и ее семьи, а также Эмиля Хорнемана, композитора и друга по лейпцигскому периоду.

К ХУДОЖНИЧЕСКОМУ ПРОСВЕТЛЕНИЮ

В более поздние годы Григ сделал несколько интересных замечаний, освещающих его жизнь в начале датского периода, когда происходило постепенное высвобождение его творческих сил. Композитор рассказывал Й. де Йонгу, что он "менее, чем когда бы то ни было, понимал, что ему самому требуется". Более обстоятельно о том времени он напишет позднее в письме к Иверу Хольтеру (с. 285).

В интервью газете "Даннеброг" от 26 декабря 1893 года Григ скажет: "Я был нашпигован Шопеном, Шуманом, Мендельсоном и Вагнером и поэтому словно бы чувствовал потребность в пространстве, необходимость дышать более самостоятельно и в более индивидуальной атмосфере".

Й. де Йонг, как мы знаем, основывался на конкретных высказываниях самого Грига, когда писал в той же статье: "Только здесь [в Копенгагене. — Н.М.] свет впервые озарил двадцатилетнего музыканта, принявшегося изучать скандинавские сказания и скандинавское искусство. Его фантазия стала рождать собственные идеалы; его захватывали сочинения Хартмана, Гаде и многих более молодых их последователей; он почувствовал себя тоже сыном Севера. Но он хотел бы заговорить на ином языке, чем их, как только по-настоящему забьется его музыкальный пульс". Обращает на себя внимание то, что Григ подчеркивает значимость *скандинавского*, а не только норвежского. В то время, впрочем, он делал это часто.

Да, "манящие звуки" Севера притягивали его сейчас больше всего. Ведь именно в это время художники открыли в природе, в народной среде те свежие и еще не утраченные источники, из которых можно было многое почерпнуть. Пока еще Григ с осторожностью приближался к ним, но с течением времени он все глубже в них погружался.

Во всех трех скандинавских странах пробуждалось понимание особой, неповторимой ценности народной музыки. Была проделана эпохального значения работа по собирательству и изданию народных мелодий, ставших богатым источником вдохновения для целого ряда значительных композиторов уже первой половины столетия. Как уже упоминалось в вводной главе, норвежскими первопроходцами в этой области стали Л.М. Линнеман и Уле Булл.

В своих национальных устремлениях соседние страны, однако, опередили Норвегию. В Швеции народная музыка еще раньше — незадолго до 1820 года — была представлена в солидных трудах А. Афцелиуса и Э. Г. Гейера, а в 1840-х годах — Р. Дюбека. Национальный колорит легко обнаружить и в собственных сочинениях Гейера; позже он появляется также у А. Ф. Линдблада, Й. А. Юсефсона и Франца Бервальда, и значение его усиливается в музыке Августа Сёдермана.

Пионерами в деле издания сборников народной музыки в Дании были Абрахамсен, Ньюеруп и Рабек, опубликовавшие обширное собрание подлинных народных мелодий в 1812—1814 годах. Главным продолжателем их работы стал А. П. Берггрен, издавший начиная с 1840-х годов целый ряд томов музыкального фольклора. Композиторы Ф. Кулау, К.Ф.Э. Вайсе и Й.Ф. Фрелих тоже занимались обработкой народных мелодий и явились первыми из тех, кто пытался создать особый, датский музыкальный язык, датскую интонацию в своих произведениях. Центральными фигурами этого национального направления стали Н.В. Гаде и Й.П.Э. Хартман.

Датские народные мелодии Гаде использует в своей Первой симфонии до минор (1841)¹, и многие из его сочинений более поздних лет также связаны со стихией национального. Главным произведением этого направления стала его же баллада "Дочь короля эльфов" для солистов, хора и оркестра (1853) — без сомнения, один из наиболее ценных вкладов Дании в скандинавский национальный романтизм. Но Гаде не обладал способностью к самообновлению, и его поздние произведения в наши дни производят впечатление более слабых и менее оригинальных.

Хартман являл собой гораздо более оригинальное дарование, чем его зять Гаде, и его творческое совершенствование продолжалось до глубокой старости. (Хартман дожил до почтенного возраста — девяноста пяти лет!) Его наследие, правда, неравноценно, но в музыке Хартмана мы часто встречаем смелые и интересные идеи — например, там, где он применяет церковно-ладовые обороты. Своеобразный скандинавско-датский музыкальный язык заявил о себе в национальной опере Хартмана "Маленькая Кирстен" (1846). Найденное композитором в этой опере было затем продолжено и развито им в Симфонии №2 ми мажор (1847—1848) и особенно в ряде произведений, связанных со скандинавской историей и мифологией, в частности в сценической музыке "Хакон Ярл" (1857), а также в балетах "Народное предание" — 2-й акт — (1854)² и "Валькирия" (1861).

Восхищение Грига лучшим, что было создано этими двумя композиторами, нашло выражение в его неопубликованной статье о Хорнемане (1881). В ней Григ говорит о расцвете датской музыки, которая "озари-

¹ Авторы не вполне точны: в Первой симфонии Гаде использовал тему своей собственной вокальной баллады "Среди долин зеландских", сочиненной в духе старинных датских народных баллад. — *Прим. перев.*

² Музыку к этому балету А. Бурнонвила Хартман писал совместно с Гаде; последний сочинил музыку 1-го и 3-го актов. — *Прим. перев.*

лась светом благодаря гениальным мастерам Хартману и Гаде". По случаю смерти Хартмана в 1900 г. Григ написал Францу Бейеру: "Итак, Гаде и Хартман превратились в сагу! Но в прекрасную сагу. И где только она не вплеталась в мистирию моего собственного существования..."

Именно наиболее ранние произведения Гаде, их свежесть и естественность, привлекали Грига. В письме Э. Мак-Доуэллу от 11 января 1902 года Григ, приводя высказывание своего лейпцигского учителя Хауптмана о первых оркестровых произведениях Гаде: "Над его партитурами сплошь парят чайки", — комментирует его: "Это очень красиво сказано".

Что же касается Хартмана, то Григ был живо захвачен всем его творчеством. Он изучал его с большой пользой для себя, оно сообщало ему важные импульсы. Он слушал оперу "Маленькая Кирстен" и смотрел балет "Валькирия" в Копенгагене в 1863/64 году. Позднее в собственных концертах он исполнял фортепианное переложение этого балета, а в 1871 году исполнил фрагменты из него с хором и оркестром в Кристиании.

К 80-летию Хартмана 14 мая 1885 года Григ опубликовал поздравительную статью в газете "Мусикбладет" в Копенгагене. В ней есть такие строки: "Никто более, чем он, не заслужил такой чести — на закате жизни быть увенчанным лаврами, как один из высших священнослужителей музыки. Ведь он никогда не служил преходящему. Для него существовали лишь идеальные требования. Кто из музыкантов Скандинавии, обладающий истинным чутьем северного духа, не вспомнит сегодня, чем он обязан Хартману! Лучшие, глубочайшие мысли, которыми потом жило и питалось целое следующее поколение более или менее значительных музыкальных умов, он высказал первый, он первый заставил их отозваться в нас".

Но если Хартманом Григ восхищался в первое время своего датского периода лишь на расстоянии, то с Гаде — "львом с острыми когтями в датской музыкальной жизни" — он имел личный контакт. Однако в интервью газете "Даннеброг" (1893) Григ подчеркивает, что "никогда не был его учеником, как это ошибочно пишется в некоторых справочниках". Далее он отмечает: "Мне очень хотелось лично познакомиться с выдающимся художником, который умел оформлять свои мысли так мастерски и ясно".

Тем не менее Григ не стал посещать Гаде тотчас же по прибытии в Копенгаген. Он встретился с ним позднее и чисто случайно. Во время прогулки по Клампенборгу друг Грига Готтфред Маттисон-Хансен встретил Гаде и познакомил их (с. 285). Это стало прелюдией к более близким отношениям между композиторами в последующее время.

Григ считал большой удачей то, что ему в то время довелось руководствоваться ясными и четкими творческими оценками и наставлениями Гаде. В статье 1900 года Григ рассказывает о своем ученическом сочинении, которое он показал Гаде. Тот вынес свой суд «в следующих метких и отточенных по форме словах: "Что толку, когда Вы имеете что-то высказать, если Вы не умеете этого высказать?"».

Однако с самого начала пребывания в Дании Григ хотел идти собственным путем, а вовсе не становиться эпигоном Гаде, подобно некоторым несамостоятельным молодым композиторам.

Помимо общества Гаде и Хартмана, в датской столице был и другой круг, в который вошел Григ, — группа его коллег-ровесников, увлеченных прогрессивными идеями. Эти люди стали на многие годы надежной опорой для Грига. Центральной фигурой среди них был Эмиль Хорнеман, всесторонне одаренный музыкант, обладавший "гениальным даром предвидения и новаторскими способностями". Дружеские отношения между Григом

и Хорнеманом, несмотря на несхожесть характеров, получили такое глубокое развитие, что в письме к Юнасу Ли от 13 февраля 1901 года Григ характеризует Хорнемана как человека, "знавшего глубочайшие тайники моей души".

Кружок, сгруппировавшийся вокруг Хорнемана и Грига, включал в себя еще четырех талантливых художников, завоевавших впоследствии славу выдающихся музыкантов: это Луи Хорнбек, Г. Маттисон-Хансен, Юлиус Стеенберг и Август Виндинг. В их лице Григ приобрел ближайших датских друзей. Двадцатью годами старше их, писатель и музыкант-педагог Бенъямин Феддерсен стал ментором Грига в тот датский период. Григ посвятил ему первое из написанных здесь произведений — "Поэтические картинки" (Ор. 3).

Обширная переписка, которую Григ в течение всей жизни вел с этими живыми и горячими художниками, частично сохранилась и представляет большую ценность. В ней прослеживается типичная для Грига черта: он акцентирует внимание корреспондента на неопценимых человеческих качествах своих друзей.

Летом 1863 года Григ впервые встретился с Рикардом Нурдроком, который ненадолго заехал в Копенгаген, возвращаясь из Берлина. Григ так пишет об этой встрече в письме к А. Грэнволлу в 1881 году: «Моя первая встреча с Нурдроком, как она действительно происходила, была слишком своеобразна... чтобы я не мог ее воспроизвести в памяти, как если бы все это было лишь вчера. Вечером в копенгагенском "Тиволи" фру Магдалена Туресен представила меня одному молодому человеку по фамилии Нурдрок, первыми словами которого, обращенными ко мне, были: "Ну, значит, нам, двум великим людям, на самом деле суждено встретиться!" Его манера держаться, жесты, голос — все говорило о том, что передо мной человек, чувствующий себя будущим Бьёрнсоном плюс Уле Буллем. Но в то же время в нем было столько трогательной наивности и любезности, что он сразу меня покори́л. До этого момента мне и в голову не приходила мысль о возможности стать великим человеком. Я был учеником, и никем иным. К тому же застенчивым, робким и хилым. Но эта уверенность в победе была как раз самым нужным для меня лекарством. С того момента началась наша дружба — и было ощущение, будто мы близки уже целую вечность».

Спустя год Нурдрок в письме к Луи Хорнбеку рассказал, как ему запомнилась та же встреча (с. 286). Вскоре после этого интермеццо в Тиволи Нурдрок уехал в Норвегию, и горячая дружба между двумя диаметрально противоположными молодыми художниками возобновилась только через год, осенью 1864 года в Копенгагене.

Мы не знаем, как жилось тогда Григу в датской столице. Можно предположить лишь, что он поселился в "почтенном" доме, взял напрокат фортепиано, чтобы быть целиком и полностью наедине с музыкой — без этого он не мог обходиться никогда. Он совершенствовал свою уже и так значительно развитую фортепианную технику, но все же стремился в первую очередь как можно больше сочинять.

В течение первых двух лет — до поездки в Берлин осенью 1865 года — из-под его пера вышло 26 романсов, 5 песен для хора, 13 фортепианных пьес, симфония и две сонаты. Григ сочинил и другие вещи, частично известные по названиям, но не сохранившиеся. В 1903 году он писал Г. Шельдерупу, что "вспоминает учиненное им грандиозное аутодафе в момент отчаяния", и наверняка именно в этот момент некоторые из ранних произведений стали жертвой огня.

”Урожай” копенгагенского периода, таким образом, был довольно богатым, чтобы не сказать ”внушительным”. А произведения, которые были самым Григом позднее признаны достойными существования, — все же неравноценными по качеству.

В ПОИСКАХ САМОГО СЕБЯ

Постепенно Григ начал отходить от музыкального языка немецких поздних романтиков, хотя тот и продолжал оставаться для него своего рода исходным пунктом. Раскрепощение шло постепенно, как бы волнообразно, и отчасти зависело от жанра, к которому композитор обращался. Он искал новые пути, эти поиски приводили его к новым формам, к новым способам строить мелодию и аккорды. Прежнее сильное влияние стилистики ”Бури и натиска” стало уступать место поискам в ином направлении — направлении все большей утонченности средств музыкального выражения.

В первую очередь это проявилось в том, что в центре внимания Грига чаще, чем прежде, оказывалась довольно простая, естественная, свободная льющаяся мелодия. Однако он сохранял свой энтузиазм первопроходца в мире гармонии. Только теперь он исследует уже не мрачные владения немецкого романтизма, а то гораздо более близкое ему, что содержит в себе природа севера и его народная жизнь.

Результаты этих устремлений не заставили себя ждать. Уже в первом из копенгагенских произведений 1863 года, ”Поэтических картинках” (Op. 3) для фортепиано, происходит явное упрощение стиля, и мы не ошибемся, отметив в них известную связь с норвежской народной музыкой.

Все шесть пьес этого цикла значительно короче и в техническом отношении легче ”Четырех пьес” (Op. 1). Форма каждой сравнительно проста, но не графаретна, отдельные контрастные разделы часто имеют варьированные повторы.

Стилистический перелом объясняется тем, что Григ отходит от своего прежнего способа выражения, предпочитая больше диатонику (исключение составляет четвертая пьеса). Да и хроматические участки, которые все-таки, конечно, встречаются во всех шести пьесах, не так радикальны, как прежде, и приближаются к сомнительному салонному стилю. Это особенно относится к ”Поэтической картинке” №2 — наиболее слабой в цикле.

Но в пьесах №1, 3, 5 и 6 Григ находится на пути к чему-то новому, хотя вдохновение не везде сопутствует ему в равной мере. Наибольший интерес представляют эпизоды, отмеченные норвежским национальным своеобразием, где — впервые в его музыке — мы встречаемся с короткими мелодическими попевками явно народной окраски, как в мелодическом, так и в ритмическом и гармоническом отношениях. Особенно интересно Григ использует модальность, то есть лады, которые нельзя отнести ни к мажорным, ни к минорным. Эта черта типична для скандинавской — не в последнюю очередь норвежской — народной музыки, инструментальной и вокальной. Однако предшественники и современники Грига в Скандинавии весьма осторожно использовали эту особенность, желая придать тому или иному своему произведению специфической северный колорит. У Грига же эта особенность стала одной из важнейших отличительных черт стиля, преломившись в смелой и индивидуальной манере.

Ниже мы приводим наиболее примечательные примеры из ”Поэтических картинок”, свидетельствующие о влиянии народной музыки.



В первом примере мы видим мелодический оборот, весьма характерный для норвежской народной музыки и столь часто встречающийся у Грига, что Давид Монрад Юхансен даже назвал его "григовским лейтмотивом", — ход вниз по интервалам секунды и терции. Мы с интересом отмечаем в ранних сочинениях Грига предвестников его будущего стиля. Сам же Григ, напротив, не слишком жаловал эти пьесы пять лет спустя — в свете того, что он к тому времени уже успел создать. Так, в письме к своему датскому другу Нильсу Равкилле от 2 ноября 1868 года писал: «Простите меня, но когда Вы хвалите мои "Поэтические картинки", то Вы не искренни. В них ведь лишь одно незрелое блуждание, пахнущее самыми разными стилями, какие только возможны... ..Вы поймете мою мысль, если согласитесь с верностью принципа "быть самим собой", а не "самим собой довольным", как о том говорит Ибсен».

В гораздо более позднем письме своему американскому биографу Г.Т. Финку от 17 июля 1900 года Григ все же, напротив, признает национальный отпечаток, присутствующий в этом произведении. Он пишет, в частности: "Норвежский народный быт, норвежские предания и история и прежде всего норвежская природа с юности оказывали большое воздействие на мое творчество. Однако возможность углубиться в норвежскую народную песенность я получил лишь в более позднее время. А в ту пору, когда я писал фортепианные пьесы Op. 3 и в особенности Op. 6, где национальный элемент обнаруживает себя во многих местах, я почти совсем не знал наших народных песен".

Но хотя Григ в приведенном фрагменте и применяет выражение "народные песни", а не "народная музыка", к этому высказыванию можно отнестись скептически, особенно в связи с "Юморесками" (Op. 6) — произведением переломным для становления норвежского стиля Грига.

Выше мы отметили некоторые национальные стилистические черты в "Поэтических картинках". Это то, что коренится в норвежской народной музыке, а отнюдь не связано с теми традициями, которые Григ встретил в Дании. Авторское же своеобразие и категоричное высказывание о "Юморесках" не стоит принимать всерьез. Несомненно то, что уже к моменту написания первого произведения в Дании Григ знал народную музыку своей родной страны. Во время пребывания в Копенгагене он был увлечен не только датской (в какой-то мере и шведской) профессиональной музыкой и фольклорными музыкальными изданиями этих стран. Особенно занимали его сборники норвежской народной музыки, принадлежащие Линнеману и Бергрену. Безусловно, с большой пользой для себя он изучил сочинения Хьерульфа, в музыкальном языке которого национальное начало получило определенное развитие. Все это постоянно вскармливало, обогащало национальное художественное самосознание Грига.

Отдельным искрам суждено было разгореться в пламя уже в 1864—1865 годах, благодаря общению Грига сначала с Уле Буллем в Бергене, а затем с Рикардом Нурдроком в Копенгагене.

ШЕСТЬ ПЕСЕН ПОСВЯЩАЮТСЯ НИНЕ

Григ рассказывал, что наибольшее значение в то время для него имело знакомство с кузиной Ниной Хагеруп, побудившее его, кроме прочего, к созданию целого ряда песен. Первыми родились на свет шесть романсов на немецкие тексты (Op. 4), которые Григ посвятил Нине, что зафиксировано в издании, вышедшем летом 1864 года. Ни в одном из этих романсов, между прочим, нет любовного содержания. Стилль более ранних его немецких песен (Op. 2) здесь во многих отношениях сохранен. Но есть и изменения: так, например, вокальная партия более удобна для исполнителя. Особенно ощутима зрелость мастерства композитора в двух действительно удавшихся песнях — № 1, "Мудрец", и № 5, "Старая песня" (последнюю можно назвать лучшей в этой тетради). Если в лейпцигских сочинениях Григ концентрировал силы главным образом вокруг гармонии, проявив весьма слабый талант в разработке мелодического начала, то теперь он был на пути к полному раскрытию своих способностей мелодиста.

В обеих песнях мы встречаем довольно длительные периоды с чеканным и выразительным *мелодическим* рисунком: в "Мудреце" — шубер-

товского, в "Старой песне" — шумановского характера. Текст последней из названных песен напоминает о старинных народных балладах. В соответствии с характером ее содержания Григ как бы архаизировал и музыкальный язык, сознательно используя модальность: это — самый ранний пример использования им такого приема, в дальнейшем он станет характерным для всего его творчества.

В целом же "Старая песня" отмечена простотой. Однако эта простота вовсе не упрощение, цель которого — скрыть недостаток вдохновения, а результат логической концентрации. Нельзя сказать того же о наименее значительных песнях тетради — "Прощания" (№3) на стихи Гейне, где царит крайне пессимистическое осеннее настроение, и резко контрастной ей "Песне охотника" (№4) на стихи Уланда. В обеих песнях есть какая-то монотонность — в первой это касается ритмики, во второй она появляется как следствие манерного использования пустых басовых квинт.

Неровность характеризует и два других романса — №2, "Утренняя роса" (Шамиссо), и №6, "Wo sind sie hin?" (Гейне). Оба достаточно традиционны, но содержат изолированные участки гармонической смелости и оригинальности.

«Morgenthau», op. 4 nr. 2

Animato

al - so muss wei - nen und schei - den, es ist ja die

Welt schon er - wacht; schon er - wacht,

ritard. *pp*

ritard. *p*

("Простимся и мы, дорогая, безжалостный день уж настал, уж настал".
Пер. Д. Усова)

¹ В русской вокальной литературе этот романс известен под названием "У моря". — Прим. перев.

Пожалуй, самая слабая из всех григовских песенных тетрадей — "Четыре романса" (Op. 10) — также относится к этому времени. Тексты Р.К. Винтера производят почти пародийное впечатление.

Вдохновение Грига при сочинении им песен в большой степени зависело от качества текста. Поэтому в таких примитивных, чисто строфических романсах он не намного смог подняться над уровнем стихов, хотя его собственная яркая индивидуальность все же дает себя почувствовать в отдельных проблесках, встречающихся в каждом из романсов этого опуса.

Примечателен фортепианный проигрыш между куплетами романса "Благодарность": его мелодия идентична нескольким тактам известной лирической пьесы "Одинокий странник" (Op. 43, №2, 1886).



СИМФОНИЯ, КОТОРАЯ НИКОГДА НЕ ДОЛЖНА ИСПОЛНЯТЬСЯ

Григ отнюдь не чувствовал себя во всеоружии, когда во время первой случайной встречи в 1863 году Гаде спровоцировал его на сочинение симфонии — его, не сумевшего годом раньше в Лейпциге смастерить оркестровую увертюру!

Тем не менее "лев датской музыкальной жизни" его не напугал. Григ внял его словам и принял вызов с совершенно иным настроением, нежели прежде. Он и сам хотел попробовать, на что способен, потому с целеустремленным рвением принялся за наиболее "требовательную" из всех форм — симфонию.

Поначалу дело шло так споро, что первая часть была сочинена и инструментована в течение всего двух недель (с. 286). Так, во всяком случае, рассказывает сам Григ. Но, видимо, он так перетрутился, что когда подошел черед следующих частей, то и вдохновение, и желание работать на какое-то время исчезли. Это видно и по дате завершения работы, проставленной в партитуре лишь год спустя — 2 мая 1864 года.

Как только симфония была переписана набело, Григ принес ее Гаде. Датский мастер остался, вне всякого сомнения, доволен — он даже сделал по этому поводу запись в альбоме Грига.

Можно увидеть нечто общее между симфонией Грига и бетховенской

Пятой симфонией, где главенствует тема судьбы. Один и тот же эпитаф подходит обоим произведениям: "Через борьбу — к победе", от конфликтов первой части — к триумфу последней. Идентичны и главные тональности частей этих двух симфоний: до минор — ля-бемоль мажор — до минор — до мажор. В финале Григ, также по бетховенскому образцу, использует три тромбона.

Но за исключением этих, в общем-то, внешних моментов, симфония Грига имеет мало общего с Пятой симфонией Бетховена. Истоки творения Грига — в шумановских симфонических циклах. То, что именно музыка Шумана была моделью для Грига при написании симфонии, он прекрасно сознавал. Несколькими годами позднее он переложил для фортепиано в четыре руки две средние части симфонии и в письме к своему лейпцигскому издателю написал, в частности: "Конечно, Op. 14 [т.е. симфония. — Н.М.] у меня инструментован, я даже слушал эти две промежуточные части в оркестровом исполнении в Копенгагене много лет назад. Они звучали довольно хорошо, но я ни за что на свете не хочу издать их в виде партитуры — ведь это произведение относится к навсегда ушедшему в прошлое шумановскому периоду моей жизни".

В середине 1860-х годов по инициативе самого Грига симфония была исполнена пять раз. Первое исполнение (только трех последних частей) состоялось в Тиволи, в Копенгагене, 4 июня 1864 года под управлением Х.К. Лумбю. Целиком симфония стояла в программе концертов бергенской "Гармонии" 19 января 1865 года и 28 ноября 1867 года. Дебютируя в качестве дирижера в Копенгагене 1 апреля 1865 года, Григ включил в программу концерта две средние части симфонии, а когда он встал за пульт оркестра "Филармонического общества" Кристиании 23 марта 1867 года, были исполнены три последние части. "Моргенбладет" писала по этому поводу, что симфония была встречена аплодисментами, но музыка воспринималась слушателями как головоломка, поскольку ее "крупные контуры не всегда четко очерчены". Рецензент полагал, что виной тому было время создания симфонии — в эпоху расцвета романтизма красоте формы придавалось куда меньшее значение, нежели "гениальному содержанию".

Но, по-видимому, именно после концертов 1867 года произошло нечто важное, поскольку как раз в это, судя по всему, время в партитуре появилась надпись: "Никогда не исполнять".

Что же случилось? Вот что. В октябре 1867 года Григ впервые познакомился с Симфонией ре мажор Свенсена; в письме к Маттисон-Хансену от 8 октября Григ написал, в частности, следующее: "Сегодня я был на репетиции авторского концерта Юхана Свенсена и слышал его симфонию. ...Бьющая ключом гениальность, смелое национальное звучание и воистину блестящая манера использовать оркестр... Все, все завоевало мою полнейшую симпатию и вторглось в меня с неотразимой силой".

Встреча с великолепной симфонией Свенсена оказалась решающей. После ноябрьского исполнения в Бергене Григ "отозвал" свое собственное произведение из концертного зала. С тех пор публика ее больше не слышала.

Симфония Грига имеет сильные и слабые стороны. Как целое она никоим образом не выдерживает конкуренции с симфонией Свенсена. В то же время она и не обнаруживает ничего типично григовского: ее мелодические находки слишком бледны, а гармония мало оригинальна. Порой она воспринимается лишь как результат консерваторских занятий юноши, влюбленного в шумановский мир звуков, но не сумевшего найти в нем свое личное место. В дебюте Грига-симфониста внимание привлекает

прежде всего та уверенная сноровка, с какой он манипулирует классическими типами форм, особенно в быстрых частях.

Симфония более столетия оставалась Спящей Красавицей, и многие задавались вопросом: не пришло ли время вновь пробудить ее к жизни. Об этом можно много спорить. С одной стороны, возникает необходимость этического характера: насколько свято должна соблюдаться заповедь автора, сделанная им на партитуре? С другой стороны, заставляет задуматься и тот факт, что Григ все же не уничтожил рукопись — следовательно, сознательно рисковал тем, что будущее не посчитается с его пожеланием. Тот, кто сегодня выступает за возобновление исполнения симфонии, делает это исключительно с позитивной целью, желая поместить ее в тот стилистический контекст, где симфония будет на своем месте, как и многие другие интересные юношеские произведения Грига 1860-х годов, когда он еще не обрел, но уже обретал свое истинное и неповторимое композиторское лицо. Думается, ему вовсе не стоило стыдиться достигнутого ранее на этом пути.

"УЛЕ БУЛЛЬ БЫЛ МОИМ СПАСИТЕЛЕМ"

В начале июля 1864 года Григ поехал в Берген, чтобы остаться там на все лето. Именно теперь, проведя несколько захватывающих дней в загородном доме Уле Булля в Валестранне, ему довелось впервые по-настоящему узнать великого музыканта. Здесь Булль играл и сочинял для своего юного родственника. Его племянник Скак Булль, двоюродный брат Грига, рассказывал: "Уле Булль часто фантазировал и импровизировал, когда ему приходилось играть в семье или среди любителей музыки; это получалось у него естественно и легко".

Даже не располагая прямыми документальными свидетельствами о тех днях, можно предположить, что это общение имело большое значение для Грига. Лишь в 1961 году, когда была опубликована беседа Грига с американцем А. Эйбеллом в Берлине в 1907 году, обнаружилось, что эта встреча с Буллем была решающей для пробуждающегося национального чувства Грига.

Григ поведал, в частности, что Уле Булль не раз «брал меня с собой в глубокую, почти недоступную "пещеру", как он называл это место, и играл там для меня колдовские норвежские мелодии, пленившие меня так сильно, что пробудили желание сделать их основой для моих собственных мелодий» (на с. 286 мы цитируем некоторые из важнейших высказываний Грига в беседе с Эйбеллом).

Этим летом Булль познакомил Грига со многими вестланнскими народными музыкантами-спелеманами, и Григ был сильно увлечен их слоттами¹, играемыми на хардингфеле².

Все это, вместе взятое, — но в особенности игра самого скрипача, его зажигательная личность, национальный энтузиазм — оказало животворное воздействие на Грига как раз в то время, когда он находился в решающей фазе художнического становления. Результатам суждено было проявиться в его сочинениях не сразу, а несколько позднее, во время общения с

¹ Народные инструментальные наигрыши. — *Прим. перев.*

² Скрипка из Хардангера (западное побережье Норвегии) с игровыми и резонирующими струнами. — *Прим. перев.*

ровесником — Рикардом Нурдроком. Только тогда окончательно выкристаллизовалось его кредо художника. Правда, много лет спустя Григ сказал: "Взгляды Нурдрока на норвежскую народную музыку укрепили мои собственные идеи, но мой национальный энтузиазм уже был пробужден к жизни до знакомства с ним, хотя еще и не успел принести творческие плоды".

В Бергене, во время пребывания там вместе с братом Йуном, Григ подготовил концерт камерной музыки (с. 287). Оба они репетировали частично в Валестранне, чтобы иметь возможность получать указания и советы опытного маэстро. Григ с юмором рассказывал в 1907 году Перси Грейнджеру об одном забавном эпизоде, когда все трое разучивали фортепианное трио Моцарта. Дело в том, что слабым местом Уле Булля был счет тактов, и поэтому он то и дело вступал не вовремя; но, будучи слишком гордым, чтобы признаться в ошибке, он прерывал игру и восклицал, словно совершенно плененный музыкой: "О, как чудесно, как чудесно!"

Йун и Эдвард дали свой концерт 19 сентября в зале Рабочего союза. Их огорчило то, что ни одна из газет не поместила рецензии.

Григ вернулся в Копенгаген предположительно в начале октября 1864 года. В последующие месяцы он написал две фортепианные пьесы, несколько романсов на стихи Х.К. Андерсена и, кроме того, музыку к пьесе Бенъямина Феддерсена "Сватовство в Хельголанде", которая, к сожалению, за исключением одной песни, утеряна.

На высотах искусства

О промежутке времени с декабря 1864 по октябрь 1865 года, когда Григ покинул Копенгаген и отправился в Германию, а затем в Италию, он рассказал Аймару Грэнволлу в 1881 году: «Тогда наступило счастливое время творческих радостей. То было в 1864—1865 годах. За короткое время, ежедневно общаясь с Нурдроком и другими молодыми людьми, энтузиастами Севера, я написал много песен, "Юморески", Ор. 6, Сонату, Ор. 7 (для фортепиано), и Сонату, Ор. 8 (для скрипки и фортепиано)».

Работая над произведениями, созданными до той зимы, Григ находился в постоянных поисках своего собственного "я" — того индивидуального способа выражения, который мог бы оказаться плодотворной почвой для возникновения музыки, обладающей жизненной силой. Впервые ему удалось найти его в песнях на стихи Х.К. Андерсена "Мелодии сердца" (Ор. 5) и в "Юморесках" для фортепиано (Ор. 6) — произведениях, открывающих период творческой зрелости композитора. Романс "Люблю тебя" из Ор. 5 стал одной из жемчужин романтического любовной вокальной лирики, а в "Юморесках" норвежская искра разгорелась ярким пламенем.

"МЕЛОДИИ СЕРДЦА" — ВЕСТНИК ЛЮБВИ

В рассказе, адресованном Аймару Грэнволлу, Эдвард вполне мог упомянуть еще один важный источник вдохновения — кузину Нину. В декабре "Мелодии сердца" — четыре песни на стихи Х.К. Андерсена — были готовы, и трудно представить более прекрасный подарок к обручению. На рождество Нина и Эдвард "сыграли си-бемоль-мажорную ("Весеннюю") симфонию Шумана в четыре руки — и были помолвлены!" — рассказывала Нина. Однако помолвка оставалась пока тайной. Родители и с той, и с другой стороны были настроены против. Г. Шельдеруп в 1903 году упоминает реакцию матери Нины, жаловавшейся своей подруге: "Он — ничто, ничего не имеет и пишет музыку, которую никто не желает слушать".

Добродушный отец Эдварда проявил свое недовольство, назвав в письме сыну данное событие "этой глупой помолвкой". 27 мая Йун утешил брата тем, что теперь родители "под давлением наличествующих обстоятельств" наверняка дадут "свое согласие на их обнародование", а в июле информировал Эдварда о том, что, наконец, можно объявить о помолвке.

Для "Мелодий сердца" Григ отобрал лучшие из лирических стихотворений поэта-сказочника для собственного признания в любви. Стиль романсов не несет на себе печати чего-то особенно норвежского или скандинавского. Но впервые Григу удалось в двух из них — несравненном "Люблю тебя" и грациозно-целомудренном "Два карих глаза" — удержать

свое вдохновение на едином дыхании с первой до последней ноты. Четкие, выразительные мелодические фразы нанизываются одна на другую, создавая уравновешенное целое, в которое аккордовые связи вплетаются естественно и непринужденно.

В "Сердце поэта" мы встречаем диссонирующее завершение — гармонический прием, который Григ позднее не раз будет использовать.

В статье "Из юности Грига" (1899) друг композитора Бенъямин Феддерсен сообщает, что Григ долго не мог найти издателя, который согласился бы рискнуть опубликовать "Мелодии сердца". Цикл был напечатан в Копенгагене в апреле 1865 года, но на средства самого автора.

Газета "Иллюстрет Тиденде" (Копенгаген, 30 апреля 1865 года) подчеркивает, что эти песни, написанные молодым, талантливым композитором, имеют "запоминающиеся мелодии и живой аккомпанемент, они, однако, не всегда свободны от слишком резких переходов, которые, как нам кажется, вызваны желанием подражать великому образцу — Шуману. Но в даровании автора ощутима свежесть, благодаря которой произведение будет слушаться с интересом". В то же самое время, когда Григ сочинил романс "Люблю тебя", он написал другой, под названием "Тебя люблю!", на слова датского писателя К. Претцмана, публиковавшего под псевдонимом "Каралис" свои вирши. Музыка романса производит совершенно бесцветное впечатление, и Григ с полным основанием считал его недостойным издания.

"ВРЕМЯ НУРДРОКА, ПРЕКРАСНОЕ ВРЕМЯ!" И "ЮМОРЕСКИ", ОТКРЫВШИЕ НОВУЮ ЭПОХУ

Общение между Григом и Рикардом Нурдроком в 1864—1865 годах привело к раскрепощению григовского дарования и созданию произведения, ставшего этапным в становлении его национального стиля, — "Юморесок" для фортепиано. После смерти друга в марте 1866 года он с особой силой ощутил призвание идти далее по пути становления норвежского искусства, на который его благословили Булль и Нурдрок.

Но вернемся к лету 1864 года, когда Нурдрок приехал в Копенгаген, чтобы прожить там целый год. Вместе с Луи Хорнбеком он квартировал на Вестербру, у своей тети, вдовы Биргитты Санне. И Нурдрок, и Григ нашли в Хорнбеке общего друга. Собственно, именно он свел двух молодых норвежцев. Дружба, возникшая между ними, окрепла к весне 1865 года.

Григ писал Аймару Грэнволлу: "Было нечто трогательное в том, как мы в буквальном смысле просто бредили друг другом... Я знаю лишь, что он встретился мне на пути подобно доброму духу, что я ему бесконечно благодарен и что без него мне пришлось бы, наверное, бог знает как долго метаться в поисках самого себя. Несмотря на нашу взаимную симпатию, мы были так не похожи друг на друга. Но именно благодаря этому его влияние было так действенно". А в письме к Иверу Хольтеру в 1897 году говорится: "Значение Нурдрока для меня не преувеличено. Это именно так; через него, и только через него, ко мне пришел свет".

Динамичная, целеустремленная личность Нурдрока высвободила силы тогда еще скованного и неуверенного Грига. В письме к Грэнволлу Григ упоминает об известной самоуверенности друга, но добавляет при этом: "Как раз эта его уверенность в победе была необходимым лекарством для меня".

В Рикарде он встретил сверстника, который, несомненно, к изумлению Эдварда, имея за плечами лишь эпизодические любительские занятия, нашел собственное "я". Он уже создал свой необычный и вместе с тем национальный стиль, проявившийся в целом ряде истинно зрелых романсов и хоровых песен — жемчужин мелодической красоты, отмеченных насыщенной простотой гармонии. «Как я... боготворил его песни, — писал Григ. — Я воистину увидел то, что Бьёрнсон в "Арнльуте" называет "Норвегией в лучах восходящего солнца"».

Именно это естественное и спонтанное начало в человеческой сущности и в искусстве Нурдрока оставило такой глубокий след в собственном развитии Грига: "Вмиг словно пелена спала с моих глаз, и я понял, чего хочу. Это не было в точности тем, чего желал Нурдрок, но я полагаю, что мой путь к себе шел через него".

Сообща они "вступили в заговор, — рассказывал позднее Григ, — против мягкотелого скандинавизма Гаде, отмеченного влиянием Мендельсона, и с воодушевлением встали на тот новый путь, по которому идет сейчас северная школа". (В 1899 году он тем не менее отрекся от этого высказывания как от "принадлежащего весьма зеленому периоду моей жизни и в более чем желательной степени брызжущего юношеской заносчивостью".)

Первым ощутимым результатом этого "заговора" явилось создание весной 1865 года музыкального общества "Евтерпа", основателями которого были Нурдрок и Григ вместе со своими друзьями Хорнеманом, Хорнбеком и Маттисон-Хансеном. Наименование было заимствовано у похожего объединения в Лейпциге. Это новоиспеченное "общество новой музыки" поставило себе цель: проторить дорогу молодому скандинавскому искусству, представителям которого было в то время довольно непросто добиться исполнения своих сочинений. Позднее Григ рассказывал, что "Евтерпа" была задумана как союз борьбы против господства установившихся в датской музыкальной жизни штампов, которое диктовалось консервативным Музыкальным объединением в Копенгагене.

Собрания общества "Евтерпа" были форумом для живого обмена идеями молодых. Григ писал в газете "Политикен" от 28 сентября 1906 года: «Хорнбек обладал необычайно тонким юмором, которым он, к общему ликованию, приправлял наши встречи в "Евтерпе" и во время дебатов существенно смягчал гениальную, но чересчур бурную страстность Хорнемана».

Объявление в газете "Дагбладет" от 14 февраля 1865 года приглашало копенгагences на три концерта с билетами по одному ригсдалеру, которые начинались по субботам в 17 часов. В течение двух последующих лет был дан еще ряд концертов, но со все убывающей частотой — последний из них состоялся 23 апреля 1867 года.

18 марта на концерте по случаю открытия общества в зале театра "Казино" актер Альфред Флинк прочел пышный и красочный пролог Андерсена. Это событие почтила вниманием тысяча слушателей; среди них были и специально приглашенные — сам прославленный сказочник и музыкант-фольклорист Берггрен. Нурдрок дирижировал оркестром из тридцати девяти музыкантов и хором, который он, по его собственным словам, "наскреб с молниеносной быстротой" (дирижировал он исполнением собственных произведений). "Песню Коре" из "Сигурда Злого" пришлось исполнить дважды, и композитор «был совершенно смущен всем этим шквалом с криками "браво" и "бис"... а я был весьма изумлен такой массой внимания и похвал».

Правление "Евтерпы" направило Андерсену письмо с благодарностью за то, что он "всегда готов надежду молодежи снабдить верой".

Во время следующего концерта, 1 апреля, Григ впервые стал за дирижерский пульт, исполнив две средние части своей симфонии.

В газете "Берлингске Тиденне" от 4 апреля было написано, что эти части "обнаруживают незаурядные композиторские способности и, хотя оригинальность здесь не выходит на первый план... эта музыка свидетельствует о трудолюбии, самостоятельности и фантазии ее автора!".

Критик газеты "Дагбладет", вышедшей в тот же день, гораздо более сдержан — в его рецензии сказано, что "работы обоих композиторов свидетельствуют, конечно, об определенном таланте, но все же судить об этом с уверенностью нелегко на основании первых отдельных опытов. Похоже на то, что г-н Нурдрок стремится к большей естественности, чем г-н Григ".

Возможно, именно эта критика дала толчок Григу к написанию за короткий отрезок времени трех довольно развернутых произведений. Свою последнюю деятельность и свое настроение в то время он охарактеризовал позднее: "Мы сочиняли так, словно нам теперь сам черт не брат". И в другом месте: "Мы ненавидели все сущее и уносились в мечтах лишь к новому норвежскому-норвежскому-норвежскому будущему".

Эти мечты о будущем впервые Григ воплотил, написав в апреле — мае четыре "Юморески" (Op. 6), которые с полным правом можно считать одним из его наиболее ценных вкладов в фортепианную литературу. Эти пьесы знаменуют собой первую вершину в его искусстве, изобилующую свежестью, оригинальными находками, истоки которых кроются в глубине народного ощущения музыки. Григ сразу же заявил о себе как об обновителе в сфере скандинавской музыки.

В "Юморесках" более всего поражает та мастерская уверенность, с какой автор использует национальный музыкальный язык — подобных примеров норвежская музыка еще не знала. Мотивы играют здесь роль кратких и лаконичных "почек", которые, варьируясь, дают все новые и новые побег. Этот прием ведет свое начало непосредственно от техники "цепочек" в музыке слоттов. И в мелодическом, и в ритмическом отношении пьесы явно напоминают стилизацию народных танцев. Все в них настолько естественно, настолько обнаруживает вживание композитора в материал, что очевидно выявляется та тщательность и глубина проникновения в народную музыку, которая предшествовала сочинению Григом нового цикла. В то же время в пьесах ни в коей мере не прослеживается механическое копирование слоттов, "Юморески" — это собственное, григовское.

Линнеман и особенно Хьерульф в некоторых своих обработках, в сочинениях с норвежским национальным колоритом наметили разные возможности сочетания стилевых элементов профессиональной и норвежской народной музыки. Но полностью осуществил эти возможности только Григ с его гениальной изобретательностью. Эта особенность типична для его зрелого стиля.

С пианистической стороны пьесы нельзя назвать бравурными, но они ставят перед исполнителем значительные технические требования, направленные на достижение четкой, ясной артикуляции, без которой невозможно нарисовать заложенную в каждой пьесе строгую, сконцентрированную звуковую картину. "Юморески" обнаруживают тенденции к "деромантизации" фортепианного письма, столь свойственной более позднему времени.

В этом произведении Григ сознательно стремился возделывать новую ниву. Неудивительно, что григовская "музыка будущего" шокировала консервативные круги. Он показывал пьесы Гаде и о реакции последнего так рассказал И. Хольтеру: «Он [Гаде. — Н.М.] все же был односторонен, норвежцам довелось это на себе почувствовать. Когда я, будучи еще молодым человеком (1865), показал ему свои "Юморески", он сначала пролистал рукопись, не вымолвив ни слова, затем стал мурлыкать, похрюкивать — сначала потихоньку, потом все громче, — и, наконец, его прорвало вопросом: "Скажите мне, Григ, вот это самое и будет норвежской музыкой?" Оскорбленный, я ответил сдержанно: "Это и будет, господин профессор"».

В этих фортепианных пьесах, где царствует гармоничное равновесие и совершенство, Григ реализовал лучшие черты, свойственные его творческой натуре. Дорога дальше, в будущее, была открыта, и это побуждало его к новым исканиям.

Григ посвятил "Юморески" Нурдроку и позднее вспоминал в письме к Грёнволлу, что, прослушав "Менуэт", Рикард воскликнул: "Он звучит так, будто я сам написал его!" Григ, обладатель мягкого характера, лишь улыбнулся про себя. При всем желании Нурдрок никогда не смог бы достичь чего-либо подобного. Стиль Нурдрока по своей сущности в корне отличался от григовского. Наконец, ему недоставало знания основ техники композиции, чтобы выстроить гармонию и фортепианную фактуру пьес с тем мастерством и фантазией, каких достиг Григ.

Несмотря на насыщенную простоту, которая так восхищала Грига в композиторском таланте Нурдрока, не Рикард виновен в проявлении новых черт в музыкальном почерке Эдварда. В письме к Хольтеру Григ замечает: "Я могу согласиться с тем, что воздействие со стороны Н. не было однозначно музыкальным. Но это как раз то, за что я ему и благодарен: он раскрыл мои глаза на важность того в музыке, что *не есть* сама музыка". Весеннее пробуждение в душе Грига вызвало национальное самосознание Нурдрока. В дневнике за 1907 год он вспоминает этот период как "время Нурдрока, прекрасное время!".

В конце мая 1865 года Нурдрок поехал в Берлин (с. 287). Григ тогда же переехал в Рунгстед, к северу от Копенгагена, где поселился вместе с Феддерсенем. Он чувствовал теперь в себе и силы, и мужество, чтобы приняться за выполнение особенно трудных задач, и в двух сонатах, появившихся в июне—июле, впервые попытался свой новый норвежский стиль утвердить в больших формах.

ПЕРВАЯ И ЕДИНСТВЕННАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА ГРИГА

В интервью газете "Даннеброг" от 26 октября 1893 года Григ с веселой интонацией повествует о положительной реакции Гаде на два его первых камерно-музыкальных произведения: «То ли меня вдохновила волшебная природа, то ли бодрящий воздух — сказать трудно. Как бы то ни было, но за одиннадцать дней я сочинил фортепианную сонату, а вскоре за ней — первую скрипичную сонату. Обе я взял с собой и повез в Клампенборг показать Гаде. Он просмотрел их не без удовольствия, кивнул, хлопнул меня по плечу и сказал: "Ей-богу, это красиво. Ну-ка, разберем теперь их подробнее, по косточкам". И мы поднялись по узкой и крутой лестнице в рабочую комнату Гаде, где он, сев за рояль, пришел в полнейший

восторг. Мне говорили, что, когда Гаде воодушевлен, он в больших количествах пьет воду. В тот день профессор осушил четыре больших графина».

Фортепианная соната ми минор (Op. 7) посвящена Гаде — в ее мелодике и ритмике есть даже переклички с сонатой Гаде (Op. 28, 1840), написанной в той же тональности; особенно заметны связи между сонатами Гаде и Грига в первых частях. Больше поражает, однако, воздействие на молодого композитора яркого и свежего музыкального языка сонатины (1863) и пьесы для фортепиано "Сон жены викинга" (1864) Хартмана. Последнее произведение будто превосходит третью часть сонаты Грига.

В то же время здесь Григ уже отходит от датских образцов — его мелодии рельефнее, гармонии богаче и своеобразнее. В сонате есть места — особенно в последней ее части, — где "мелодические интересы" подчинены гармоническим, как то не раз имело место в его сочинениях до 1865 года. Но в трех первых частях Григ, как он в высшей мере ясно сделал это в "Юморесках", дает нам почувствовать, что как мелодист он достиг полной зрелости. Стилистические элементы, производные от народной музыки, здесь, правда, далеко не так очевидны, как в "Юморесках"; но в некоторых разделах сонаты они совершенно ясны.

Гармоническая смелость подчинена строгой дисциплине, в сонате есть участки, полные яркой новизны в использовании аккордов, хотя вдохновение в ней ощутимо не везде в равной мере.

Григ проявил несомненный талант в умении строить форму — в том числе в микроплане, в деталях. Это особенно относится к трем первым частям. Начальная из них демонстрирует мастерское владение Григом классической сонатной формой, сочетающееся с юношеской напористостью, творческой радостью. Во всех четырех частях есть, между прочим, известное сходство между различными темами — дань требованию времени, ратовавшему за единство и целостность.

В сонате, с ее детально разработанной фортепианной фактурой, есть что-то общее с шумановским "Порывом". Она технически сложна, но лишена внешних эффектов и уже четко превосходит мастерский фортепианный стиль ля-минорного концерта, написанного три года спустя.

Как целое соната демонстрирует не только итог годов учения, но и те проблемы, трудности, которые Григу приходилось преодолевать, когда он пытался свои собственные идеи приспособить к очень старой, но все еще жизнестойкой форме. Соната ми минор — его единственное произведение для фортепиано в этом жанре. Как ни странно, Григу не довелось — он более и не делал попыток — достичь вершин в этой сфере. В камерной музыке он пошел другими путями — и создал действительно совершенные произведения.

СКРИПИЧНАЯ СОНАТА ФА МАЖОР — "ПЕРВАЯ, НАИВНАЯ, БОГАТАЯ ЗАИМСТВОВАНИЯМИ"

Фа-мажорная соната может быть с полным правом названа "весенней сонатой" Грига. Тональность — та же, которую использовал Бетховен в своей "Frühlingssonate"¹ и которая традиционно считается "тональностью весны".

Это произведение — бьющий ключом источник свежих идей, юношеского задора и влюбленности, воплощенных в звуки. Остроумные тема-

¹"Весенняя соната" (пер. с нем.).

тические выдумки следуют буквально одна за другой, они искрятся ритмической упругостью, а их смелое гармоническое одеяние свидетельствует о мужестве автора, не боявшегося идти своим собственным путем. Проблемы сонатной формы решены здесь с элегантным проворством. Новым для сонатной сферы стало внесение Григом в этот жанр национального элемента. Это относится к среднему разделу второй части, где, стилизуя спрингар¹, Григ — и в партии скрипки, и в партии фортепиано — имитирует звучание хардингфеле.

В письме Бьёрнсону от 16 января 1900 года Григ относит три скрипичные сонаты к своим лучшим произведениям. Каждая из них знаменует новый, важный период в его художественном развитии: "Первая — наивная, богатая заимствованиями; вторая — национальная, и третья — открывающая новые горизонты". Это очень меткая характеристика, особенно в отношении двух последних произведений. Когда Григ, характеризуя первую сонату, применяет эпитет "наивная", этому можно найти две причины. Во-первых, в сравнении с более поздними произведениями она, наверное, казалась ему несколько незрелой, неполноценной. Он мог также с известным скепсисом вспоминать отвагу и смелость, проявленные им в этой сонате. Тем не менее сегодня свежесть и оригинальность музыкального языка сонаты кажутся, пожалуй, самым привлекательным ее качеством.

А вот заимствования, на которые намекает Григ, образцы, которым он следовал при сочинении сонаты, найти не так-то просто. Хьелль Шюльстад указывал, что главный тематический материал 2-й части напоминает одну из тем Хартмана, но, за исключением этого, можно найти лишь общую стилистическую базу произведения Грига с романтическими скрипичными сонатами вообще. Поэтому как целое фа-мажорная соната — прекрасный аттестат, свидетельствующий о том, что молодой композитор нашел свой индивидуальный стиль и те формы, которые лучше всего подходят для выражения его замыслов.

Первая скрипичная соната появилась летом 1865 года, сразу после завершения работы над фортепианной сонатой в июне. Она была посвящена скрипачу и дирижеру Августу Фрису, пропагандисту музыки Грига в Бергене. В 1866 году она была издана в Лейпциге издательством "Петерс". Первое издание, согласно протоколу, насчитывало 125 экземпляров. Для того времени это был небольшой тираж. Рисковать сильнее ради молодого, неизвестного композитора издатели не могли.

Первое исполнение скрипичной сонаты, и весьма удачное, состоялось во время концерта в лейпцигском Гевандхаузе в середине ноября 1865 года, когда Григ сделал остановку по пути в Италию. За роялем сидел автор, партию скрипки исполнял шведский скрипач Андерс Петтерсон.

Григ не играл ни на одном струнном инструменте, поэтому достойна удивления та уверенность, с которой написана скрипичная партия сонаты. Фактуру трудно назвать виртуозной в общепринятом смысле слова, но отдельные части сонаты — особенно быстрая последняя — требуют технической подготовки, превосходящей любительский уровень. Фортепианная партия по технической сложности вполне соответствует скрипичной.

Фа-мажорная соната — первое в этом жанре норвежское произведение, поднявшееся до международного уровня. Постоянные смены настроений в сонате — от удалой напористости до нежной чувствительности — это то, что и есть в ней типично григовское.

¹ Народный норвежский танец.

В жизни Грига есть два периода, запечатленные в его интереснейших дневниках: первый — с 1865 по 1866 год, второй — с 1905 по 1907 год. Один дневник охватывает дни с 31 июля по 9 августа 1865 года и со 2 декабря по 28 августа 1866 года. Похоже, что в месяцы между этими двумя периодами Григ вообще не вел записей.

В последние дни июля 1865 года Григ отправился в десятидневную поездку по северной Зеландии с несколькими датскими друзьями, среди которых были Феддерсен и Хорнеман. Путешествуя то в карете, то пешком, они посетили ряд достопримечательных мест — начиная с Фреденсборга, через Хельсингёр к Тисвилле.

Григ детально описывает и масштабные впечатления от поездки, и мелочи. Отдельные его замечания весьма обыденны, например там, где он говорит о еде ("заштатный обед", "сказочно дешевый обед") или дает забавные описания неурядиц во время пеших странствий вблизи Фреденсборга: "Нам пришла в голову злосчастная идея избрать Хорнемана вожаком — и свою миссию он выполнял с миной триумфатора, хотя нам его роль принесла что угодно, но только не удовлетворение... Проблуждав бесконечное количество времени в лесных дебрях, мы наконец вышли на проселочную дорогу... но что же потребовал Хорнеман? Чтобы мы тотчас оставили проезжий тракт и пошли через ячменное поле куда-то к черту на рога... Мы так устали, что не могли даже протестовать, пока ноги в буквальном смысле не увязли, — тогда-то гнев вырвался наружу, мои попутчики присоединились ко мне, и вскоре разгорелась настоящая битва..."

Такие сугубо бытовые заметки чередуются с истинно романтическими, окрашенными в лирические тона описаниями ярких впечатлений от природы, глубоко запавших в душу молодого человека двадцати двух лет. Иногда подобные зарисовки связаны с религиозными порывами, иногда — с признаниями в любви к Нине.

Особенно красиво описывает Григ 7 августа заход солнца: "Эта дикая пучина моря, на которую нисходящее солнце бросало свои чудеснейшие лучи, лежала распростертой перед нами. Бесконечная водная поверхность... пустынные поляны, окруженные сосновыми и еловыми лесами, — все было окрашено в мечтательнейшие лиловые тона, и над этим феерическим миром небесный свод возвышался, освещенный неведомым могущественным пожаром. Словно сраженные безымянной силой, сидели мы безмолвно, всматриваясь во все это великолепии... Постепенно солнце исчезло, и у меня было такое впечатление, будто оно ушло на покой в лоно моря. Ночь опустила свой покров на окружающую природу, и меня охватило удивительно нежное, грустное настроение. Если бы мне суждено было — моя любимая! — когда-нибудь остаться с тобой наедине во время такого праздника природы! Осознание великой любви бога в такой момент должно подниматься до высшего предела!"

Наверняка именно этот ясный свет минут откровения в единении с природой всплыл в его памяти, когда, спустя более чем десятилетие, Григ вскоре после смерти Хорнемана вспоминал о датских впечатлениях своей молодости в письме Г. Маттисен-Хансену от 19 декабря 1906 года: "Да, теперь от тех прекрасных дней молодости остались только ты и Стеенберг, — от тех дней, когда буковые рощи и самый воздух несравненных равнин зеландских был напоен музыкой и красотой. Как странно! Ведь, наверное, тогда все вокруг не было красивее, чем теперь. Но мы сами соз-

давали эту красоту, потому что наша тяга к ней росла в неразрывном единстве с пейзажем и народной жизнью, сказкой и историей! Красота жила в нас самих — вот в чем тайна! И этого было достаточно для целой жизни. Позор нам, если мы не останемся преисполнены благодарности судьбе за это!”

Не менее трогает и то, что пишет Григ в дневнике 3 июня 1907 года, за три месяца до своей смерти, вернувшись с прогулки — ”великолепной лесной прогулки” — в тех же местах, которые он посещал в 1865 году: ”Датская лесная поэзия — это нечто особенное. Сразу же всплывают первые яркие впечатления молодости. Я чувствую сейчас то, что чувствовал тогда. Все видится таким же величественным, и даже, может быть, еще более величественным”.

Пережитое во время зеландского путешествия наполнило Грига новой энергией, чем-то совершенно неповторимым, что он осознавал, записывая по возвращении в Рунгстед: ”Здесь было словно увенчано принятое мною решение — с обновленными силами приняться за работу. Вперед, навстречу цели — моей великой, прекрасной цели!” Григ оставался в Рунгстеде вплоть до поездки в Берлин в последние дни сентября. Тем летом он впервые встретился с Бьёрнсоном и Хьерульфом. Когда он выразил Хьерульфу свое восхищение Нурдроком, тот всплеснул руками и испуганно воскликнул: «Ну вот! Воистину ”Les extrêmes se touchent!”¹»

Новый порыв композиторского вдохновения нашел выход в четырех песнях Грига, которые тем не менее оказались крайне неровными по качеству.

”Осенняя буря”, написанная на малозначительные стихи Кристиана Рикарда, была напечатана в 1869 году как Op. 18, №4. В соответствии со стихотворным описанием осени, зимы и весны Григ избрал здесь сквозную форму для воплощения поэтического замысла, а драматический характер песни соблазнил его использовать ее как материал для оркестровой увертюры ”Осенью” (Op. 11), завершенной следующей весной в Риме.

Григ выстроил форму романса таким образом, что он звучит преувеличенно романтически. Напыщенно-высокопарные разделы чередуются с ничего не говорящими общими местами, и между контрастной сменой музыкальных идей присутствует лишь слабая органическая связь.

Три остальных романса написаны на стихи Х.К. Андерсена. Текст ”Слезы” в наше время скорее всего будет восприниматься как пародия. Григ избрал мягкую, диатоническую мелодию, которая местами гармонизована хроматически, в частности благодаря параллельным увеличенным трезвучиям. Песня не была напечатана при жизни Грига.

Гораздо большей ценностью обладает романс ”Моя птичка”, датированный 12 августа 1865 года, но впервые изданный лишь в 1896 году. Этот модально окрашенный романс слушается с неослабевающим интересом, но обнаруживает явное сходство с одной из прекраснейших песен Хьерульфа ”Знала ль ты путь, птичка моя?” (издана в 1852 году).

Последний романс, ”Солдат”, резко отличается от остальных. Х.К. Андерсен, скорее всего положивший в основу этого стихотворения страшные воспоминания его юности в Оденсе, с потрясающей силой рисует образ солдата, вынужденного в составе взвода казни принять участие в расстреле своего лучшего друга. (Между прочим, Шуман также написал музыку на эти стихи в немецком переводе, Op. 40, №3.)

¹”Противоположности притягивают друг друга!” (пер. с франц.)

Григ придал первой части романса характер скорбного марша, заключение же, повествующее о самой казни, выдержано в речитативном стиле. Этот романс — один из своеобразнейших в творчестве Грига; в его выразительности присутствует обнаженный, смелый реализм, подчеркнутый, помимо прочего, серией неразрешенных диссонансов. На пути развития экспрессионистских стиливых черт он стоит между "Последней надеждой" Шуберта и "Песнями и плясками смерти" Мусоргского или "Огненным всадником" Вольфа. Григ применяет сугубо экспериментальный музыкальный язык, не связанный с норвежской линией его творчества, однако вся эта смелая новация находится под полным контролем художника.

Нам неизвестна причина, по которой Григ никогда не настаивал на издании этого романса. Но неудивительно, если страшный сюжет и радикальный способ выражения отпугивали издателей.

ВЕЛИЧИЕ И ОГРАНИЧЕННОСТЬ НУРДРОКА

В копенгагенской газете "Флювепостен" в конце августа 1865 года Григ опубликовал рецензию на пять романсов Нурдрока (Op. 2), изданных тогда же в Дании. Насколько известно, это первая его статья, предназначенная для публикации. Хотя ее едва ли можно назвать шедевром стилистики, все же рецензия отмечена тем живым и увлекательным способом выражения, который станет столь характерен для Грига как критика.

Первозданная естественность и непосредственность — вот качества, которые Григ по праву выделяет в творчестве Нурдрока как наиболее важные и привлекательные. Правда, от Грига, наверное, можно было ожидать более бурного потока восторженных эпитетов. Он же в статье предостерегает относительно сдержанным, строгим и трезвым в своих оценках и на правах более опытного композитора позволяет себе несколько осторожных критических замечаний о форме и декламации в романсах Нурдрока.

То, что стиль Нурдрока характеризуется Григом более как скандинавский, нежели норвежский, обусловлено читательским адресом статьи — она написана для датчан. Лишь упоминая "Чудесную песню", Григ говорит о причастности Нурдрока к норвежской народной песенности. Но ведь именно на те же стихи еще в 1859 году написал и издал песню Хальфдан Хьерульф. И он придал своей песне куда более сильный национальный колорит, чем то удалось сделать Нурдроку. К тому же Хьерульф еще сильнее выразил "настроение полубезумия"¹, заложенное в тексте, как его характеризует Григ, говоря о произведении Нурдрока. Может быть, Григ и не знал песни Хьерульфа, но, скорее всего, он просто не хотел упоминать ее в этой связи.

Примечательно также то, что Григ в одинаково сильных выражениях хвалит и незначительную песню на стихи Юнаса Ли "Сольвейге", и песню на стихи Бьёрнсона "Звук". Однако, в отличие от первой из названных, песня "Звук", пройдя испытание временем, и в наши дни воспринимается как маленький шедевр, как прекраснейшая и в высшей степени пропагандная народностью миниатюра.

Лив Грени в биографии Нурдрока сообщает, что при издании сборника "Норвежские мелодии" (1876) Григ включил в него песню Нурдрока "Сольвейге", но полностью отсек ее фортепианную постлюдю. В упомя-

¹"Чудесная песня" Нурдрока, как и одноименная песня Хьерульфа, написана на стихи Б. Бьёрнсона, взятые из его повести "Арне". — *Прим. перев.*

нутой же рецензии в "Флювепостен" Григ критикует Нурдрока за "несколько изолированную от песни постлюдию", что не мешает ему в целом "преклоняться перед ним; даже если он — в собственной недосказанности — прерывает ход мыслей, он достигает высокой правдивости в выражении своей скорби". Тем не менее Григ, когда готовил "Норвежские мелодии", отнюдь без преклонения изменил последние такты при редактировании "Сольвейге" — те самые такты, которые он в рецензии назвал "замечательным завершением".

Тотчас же после выхода газеты Григ посылает рецензию самому Нурдроку в Берлин, и его друг в восторге отвечает 2 сентября: "Тысяча и еще раз тысяча благодарностей тебе за доброе мнение обо мне! Дай бог только, чтобы я был его достоин. И спасибо за то, что ты положил начало революции в музыкально-критическом мире! Это должно быть продолжено — ведь мы, норвежцы, дышавшие свежим, неиспорченным горным воздухом, мы яснее, чем кто бы то ни было, видим и чувствуем жалкие и фальшивые плоды музыкальных потуг нашего времени. Ты пишешь хорошо, при чтении сразу же чувствуешь сердце одаренного музыканта, перо, ведомое и одухотворенное великими идеями; но, друг мой, спокойствие... спокойствие... и еще раз спокойствие — вот чем *еще* должен обладать тот, кто назвал себя критиком, как бы много причин ни было у него для раздражения. Имей выдержку, *не позволяй себе сердиться*, мне и другим ведь нечего делить с тобой: глупым людям, с которыми тебе приходится иметь дело в газетах, которые смыслят в музыке не более, чем кошка в горчице, — таким людям приходится прибегать к помощи своей газетно-стилистической рутины. Они пытаются при помощи словесного потока уйти от сути, чтобы вдоволь выругаться, в надежде разозлить того, кого они ругают, — и тем самым, нащупав его слабые места, вынудить его совершить действия, в которых он потом будет раскаиваться".

Немало удивляет то, что Нурдрок подчеркивает запальчивость Грига, будто бы проявившуюся в его рецензии, поскольку в действительности Григ обнаружил как раз редкостную корректность и вдумчивость. Напротив, сам Нурдрок в немалой степени пользовался славой скандалиста. Поэтому его призыв к другу не терять самообладания свидетельствует о том, что Рикард слишком привык к спокойному темпераменту Грига, что именно эта черта характера Эдварда и привлекала его. Когда же натура Грига раскрывалась с неожиданной стороны, это, несомненно, не только порождало недругов, но и воздвигало лишние трудности на его пути к художническому будущему.

Упомянутая статья была не единственным трудом Грига о Нурдрокке и его искусстве. Несколькоими годами позднее он написал более лаконичную, но и значительно более содержательную заметку о его Opus 1 (шесть песен, из которых четыре сочинены на тексты из крестьянских повестей Бьёрнсона). Должно быть, эта заметка предназначалась для публикации в Дании, но сведений о ее появлении в печати нет. Заметка не датирована, однако можно предположить, что относится она к периоду около 1870 года.

Примечательно, что Григ определяет песни Нурдрока как истинно норвежские и народные по своему духу. Кроме того, он сравнивает "Песню Сюннёве" Нурдрока с "Песней Сюннёве" Хьерульфа. Довольно странно, однако, что песню Нурдрока — примитивную в мелодическом и гармоническом отношениях и вообще для современного слушателя весьма бледную — он находит "бесконечно прекрасной" и "более национальной", чем сочинение Хьерульфа.

Однако Григ позволил себе внести изменения в песню Нурдрока, когда позднее аранжировал ее для "Норвежских мелодий". Исправления касались некоторого незначительного упрощения гармонического языка. В частности, он устранил в десятом такте диссонанс (малую секунду). Конечно, намерения Грига были самыми благими, но эти изменения приходится отнести к роду напрасных дружеских услуг.

И статья, и заметка о Нурдрокке весьма симптоматичны. Ведь только после смерти друга Григ стал, подчеркивая его вклад в норвежское национальное искусство, называть Нурдрока пророком национальных идей, проводником которых являлся он сам на протяжении всей долгой жизни.

Совершенно очевидно, что уже в 1865 году Григ по заслугам оценил величие простых и незамысловатых вокальных композиций Нурдрока. Но при этом он достаточно ясно видел слабости и ограниченность творений друга. Грэнволлу он пишет в 1881 году: «Что касается меня, то теперь, когда окончился его жизненный путь, я пришел к ясному осознанию своего собственного "я". Его презрение к технике искусства, которое я не разделял, оказалось для меня стимулом к серьезной работе». В письме к Нильсу Равнкилле от 13 августа 1888 года мы читаем: "Внизу сидит Нина и поет песни Нурдрока. Они наполнены такой грустью, что для меня это почти непостижимо. Да, он обладал чем-то таким, чего мы все можем только желать. Но все же хорошо, что он умер, — ведь он не был музыкантом, а это главное, чем должен быть композитор, чтобы одержать полную победу".

В статье, напечатанной в газете "Верденс ганг" от 23 апреля 1900 года, Григ делает еще более крутые обобщения: "Нурдрок, к сожалению, не довелось пережить того, что она [песня "Да, мы любим эту землю"¹. — *Н.М.*] стала всеобщим достоянием. Может быть, мы не должны употреблять слова "к сожалению". Ведь уже не один раз приходилось слышать от прозорливых людей, что для него так было лучше — уйти столь рано, поскольку он не был создан для жизни — для такой интенсивной и бурной жизни, какой он жил. Я тоже разделяю это мнение. Когда я сейчас — спустя почти сорок лет после его смерти — оглядываюсь на него глазами друга и художника, я лучше, нежели тогда, понимаю его величие и его ограниченность. Он мог выражать лишь сиюминутные настроения. Он — примечательный пример того, как гениально одаренная натура может быть обделена техническими способностями, присутствие которых — необходимое условие дальнейшего развития. Ему не хватало чутья, чтобы ориентироваться в крупных формах и инструментовке. Единственный вид техники, которым он владел безупречно, — это техника романса и мужской хоровой песни".

ГРИГ И НУРДРОК ПРОЩАЮТСЯ

Оба друга планировали осенью 1865 года из Берлина, где в то время находился Нурдрок, отправиться вместе в Рим. Отец Грига пишет 1 августа: "Один ты не должен ехать ни в коем случае. Но я не отрицаю, что желал бы тебе иного попутчика — ведь, судя по тому, что Т. рассказывал мне о

¹Эта песня по сей день является норвежским государственным гимном. — *Прим. перев.*

Нурдрок, и по тому, что рассказывает мне сейчас Йун о его большом самомнении, мне кажется, что все эти качества — не самое лучшее для ежедневного общения”. 12 сентября он послал деньги для поездки: “Ох, и дорогая же ты штука! Причем во всех отношениях”.

Спустя несколько дней в альбоме Грига появилась такая напутственная запись, оставленная Х.К. Андерсеном:

Возьми же курс сейчас ты в вечный град —
Вернись, взяв вдохновение с собою;
Пусть сотни лет на Севере звучат
Мелодии, рожденные тобою!

Григ прибыл в Берлин в начале октября; но ни о каком путешествии в Италию не могло быть и речи, поскольку Нурдрок серьезно заболел. Григ рассказывает об этом в своем возмущенном письме к Хорнбеку (с. 287). (Первом, кстати, сохранившемся письме композитора.) Несправедливый и странный в своей холодности тон, которым он повествует о болезни друга, имеет даже оттенок какого-то барства и избалованности и может быть объясним лишь юношеской запальчивостью. В любом случае, однако, эта реакция несимпатична. Если бы Григ ясно представлял себе серьезность ситуации, он, несомненно, избрал бы иной способ выражения своих чувств в письме к лучшему датскому другу Нурдрока.

В дневнике Нурдрока есть запись от 12 октября, сообщающая о диагнозе. Врач нашел у Рикарда острое заболевание печени — инфекционный гепатит, которое сопровождалось воспалением легких и плевритом с Rippenentzündungen¹. Около больного необходимо было дежурить, ему прописали прикладывать по шесть пиявок на три часа для кровопускания.

Спустя две недели, 27 октября, Нурдрок пишет: “Заснул впервые с начала болезни с помощью снотворного порошка, до этого спать не мог совсем, чуть не умер”.

На следующий день воспаление легких обострилось вновь, и Григ, ранее заключивший договор об исполнении двух своих сонат на концертах в Лейпциге, решил уехать туда без Нурдрока. 2 ноября он попрощался с больным другом, пообещав вернуться через несколько дней. Но это оказалось пустыми словами — в письме, которое он отправил Нурдроку из Лейпцига 6 ноября, об отъезде даже не упоминалось.

Концерты Грига имели большой успех, отзывы прессы были благожелательны. Значительным событием для него в то время стало первое знакомство с блестяще одаренным земляком Юханом Свенсеном, который тогда учился в Лейпцигской консерватории. Свенсен был сильно увлечен Берлиозом, и позже (в письме от 9 мая 1872 года) он напомнил Григу, как во время их общения он делал усердные, но напрасные попытки обратить Грига в поклонника Берлиоза. Свенсен записал в альбом своему новому другу приветливое напутствие — транспонированную цитату из первой части его гениального струнного октета, работа над которым в то время как раз шла полным ходом.

А в Берлине Нурдроку вовсе не становилось легче. Запись в его дневнике от 11 ноября гласит: «...Они [врачи] вышли опять, не выдержав моего вида и оставив меня одного без единого вопроса или осмотра. Потом вошла госпожа Шмидт, заплаканная. Я понял, что это из-за меня, спросил,

¹Реберное воспаление (пер. с нем.).

окончательно ли я безнадежен. "Нет, не совсем еще, — сказала она, — но врачи боятся, что у вас больше не осталось сил для сопротивления"».

На следующий день он послал письмо Григу, написанное карандашом: "На какой-то момент силы пришли ко мне, и я могу... послать тебе буквально несколько слов. Спасибо тебе за твое сердечное письмо, я не могу высказать, как мне было от него хорошо". Последняя неделя была самой страшной за весь период болезни, Нурдрока мучил ужасный кашель, — и в конце письма звучит: "Теперь ты должен приехать, Григ. Не медли больше, я должен видеть тебя рядом. Напиши сразу же твоему преданному Рикарду Нурдроку".

Неделей позже в дневнике запись: "Письмо от Грига. Он скоро приедет". А на следующий день: "Второе письмо от Грига рассказывает о его втором выступлении в Гевандхаузе. ...Бурный успех. Вызовы. Как я радуюсь его приезду".

Новое письмо из Лейпцига, однако, обрушилось на Нурдрока ошеломляющим ударом: Григ не вернется в Берлин, а отправится вместе с каким-то немцем прямо в Италию!

Нурдрок отреагировал на сообщение Грига бурно — восемью страницами, исписанными убористым почерком. То было письмо, словно дрожащее от негодования и все же пропитанное преданностью другу. Мы приводим несколько наиболее характерных абзацев (с. 280).

После прибытия в Рим Григ получил письмо от отца Рикарда, Георга Маркуса Нурдрока, который по настоянию врачей приехал к больному сыну. В этом письме (15 декабря), которое до сих пор еще ни разу не опубликовалось на норвежском языке, отец касается упреков Рикарда, обращенных к Григу. Вот наиболее важный фрагмент:

"...Он так слаб, что едва может передвигаться без чьей-либо помощи, и, поскольку, наверное, он еще долго не сможет Вам ничего написать, я хочу немного коснуться письма, которое он Вам послал и которое наверняка было выдержано в таком тоне, что Вы должны были ощутить состояние, в котором он его писал. Это было последнее из написанных им писем, и, конечно же, он сел за эту работу без ведома и согласия врачей, что не могло не оказать губительного действия на его слабые нервы и обесиленный организм.

Его отчаяние по поводу того, что Вы от него уехали, — Вы, кто был его единственным утешением и без кого он чувствовал себя брошенным и беспомощным, — было так велико, что ему не оставалось ничего иного, кроме как использовать те последние силы, какими он еще обладал, для того, чтобы основательно отругать Вас за предательство, которое, как ему казалось, Вы совершили, уехав от него без предупреждения. Да, наверняка ему пришлось выдержать тяжелую внутреннюю борьбу, прежде чем обрушиться на своего лучшего, своего любимейшего друга за все, что тот оказался способным совершить. Слава богу, я прибыл достаточно вовремя, чтобы еще суметь оказать какое-то влияние на него и успокоить его в теперешнем состоянии...

Примите же в заключение дружеский привет от Рикарда и от меня вместе с пожеланием, чтобы Ваша начавшаяся поездка принесла Вам радость и удовлетворение, а также богатые плоды Вашему искусству".

Это письмо вкрупне с более ранним письмом от Рикарда, должно быть, произвело глубокое впечатление на Грига. Собственно, от самого Рикарда в нем содержался лишь вынужденный привет, выраженный в формальной концовке, вышедшей из-под пера отца.

Трудно найти сколько-нибудь обстоятельное оправдание поведению Грига во время болезни Нурдрока. Есть лишь все основания полагать, что он не решался на возвращение в Берлин из-за боязни заразиться самому. Григ точно знал, что друг был поражен туберкулезом, этим страшным бичом их времени, и, помня о своих ослабленных после приступа туберкулеза в консерваторские годы легких, не хотел рисковать.

Во время пребывания в Италии зимой и весной 1865—1866 годов Григ, вне всякого сомнения, не раз обдумывал свое поведение в отношении к Рикарду, и это породило тот комплекс вины, который еще долго мучил его.

”Мое первое бегство на юг было подобно сну”

В той части дневника, что открывается 2 декабря 1865 года, когда он отправился из Лейпцига на юг, Григ порой весьма обстоятельно описывает итальянское путешествие. Благодаря этим записям можно следовать за ним почти ежедневно на протяжении девяти месяцев. По сравнению с красочным, романтическим стилем первой части дневника здесь язык автора становится более сдержанным и простым. Заметки отмечены сжатыми, точно сформулированными наблюдениями, подчас в них проступает глубокая серьезность. Но лишь только речь заходит о природе и искусстве Италии, Григ отпускает вожжи, начинает описывать увиденное живо, с чувством, словно звонко ударяя по струнам.

Маршрут пролегал через Дрезден и Вену. Приехав поездом в Вену, Григ прослушал оперу Лорцинга, оперетту Зуппе и охарактеризовал гостиничный счет как ”великое надувательство”.

Наконец он прибыл в Италию (”чудесная поездка... восхитительное прибытие в Венецию”). После нескольких дней, проведенных в адриатическом городе, путешествие продолжалось через Падую, потом omnibusом до Феррары, затем по железной дороге в Болонью, где композитор заночевал. На следующее утро он отправился в южном направлении — в Пизу сквозь Апеннинские туннели (”три четверти пути под землей”). Григ дает поэтическое описание тосканского ландшафта, который внезапно раскрылся перед ним как откровение чистой красоты (с. 289).

В Ливорно Григ получил ”первое представление о том, что значит прибыть в Рим. Чем ближе подъезжаешь к мировому городу, тем большей кажется недостижимость его. На пути встают все преграды, какие только возможны. Во-первых, проверки паспортов, по своей строгости почти неестественные и смехотворные... И, во-вторых, не успеваешь сделать десятка шагов, как опять и опять приходится открывать кошелек и платить массу денег неизвестно за что”.

Проехав целую ночь в omnibusе и прибыв в Чивитавеккья, он ”опять подвергся копчению [процедуре, предупреждающей заражение холерой. — Авт.] и был обследован до нитки”. В тот же день, 11 декабря, утром он прибыл-таки в Рим и с ошеломляющей энергией сразу же отправился осматривать город: «Снял комнату на Виа Систина, 100, второй этаж. После этого — Ватикан. Первое впечатление, пожалуй, даже слишком сильное, чтобы можно было говорить о наслаждении. Группа ”Лаокоон” прекрасна, так же как и фрески Рафаэля... Кафе ”Рим”. Испанская лестница. Монте-Пинчио, вечерняя прогулка».

На следующий день Григ взял напрокат фортепиано и познакомился с сорокадвухлетним датским композитором Нильсом Равнкилле, впоследствии ставшим его хорошим другом. Впервые встретился с Ибсеном,

посетил церковь Петра и Скандинавское сообщество.

В ближайшие недели он делал короткие заметки о посещении большинства наиболее известных достопримечательностей города — Колизея, Римского Форума, замка св. Ангела...

Во время одного из концертов он впервые увидел Ференца Листа, а затем лишь лаконично записал, что наблюдал, как "Лист ухаживал за несколькими молодыми дамами". О концерте в соборе он написал: "Ужасная музыка... Беллини, Доницетти, Россини. Два кастрата, неестественно, отвратительно". В церкви Лютерана он слушал "убийственно скучную церковную музыку новых итальянских мастеров. Это была страшно бесформенная и неинтересная абракадабра, сплошное бесформенное нагромождение тоники, доминанты и субдоминанты... Еще до окончания первого отделения я был за пределами церкви, издерганный и уставший до крайности. Наблюдал забавное зрелище: один монах... отпускал грехи, награждая коленапреклоненного кающегося грешника довольно чувствительным ударом длинного шеста по голове... В церкви было много грешников, так как шест пребывал в безостановочном движении".

Перед самым рождеством "видел похороны; великолепно, захватывающее впечатление. Монахи ревели на два голоса (в сексту), создавался странный эффект".

По вечерам Григ охотно посещал Скандинавское сообщество, где он, в частности, познакомился с поэтом Андреасом Мунком. Рождественский вечер был в сообществе большим праздником, на котором он слышал речь Ибсена. На следующий день состоялась весьма раскованная "пирушка на обедках". Сохранилось красочное описание Григом рождественского вечера, его рассказ о шестичасовой прогулке в первый день нового года. На с. 289 приведено выражение его крайне негативной реакции на церковную музыку Листа, услышанную им спустя несколько дней.

О фортепианном концерте Листа Григ, напротив, высказывается позитивно: "Лучшее, что я до сих пор слышал из его произведений. Гениально с начала до конца. С демонической силой он швыряет колоссальные массы — жаль только, что модуляции слишком путаные и нагромождены одна на другую; если бы они применялись немного реже, эффект был бы вдвое сильнее. Сгамбати после этого кажется одним из величайших виртуозов фортепиано, а не пианистом в истинном смысле этого слова..."

Григ также не остался равнодушен и к красоте южных женщин. "Пре-красными римлянками" он восхищался в основном на расстоянии, хотя более близкое общение также имело место: "Кокетничал с замечательной молодой римской женщиной. Ее слабый румянец, когда мы покинули трактир, был восхитителен". Продолжавшиеся всю первую неделю февраля карнавальные празднества, которыми Григ был сильно увлечен, помогли ему поближе узнать жизнь простого люда.

В последний вечер на Корсо он каждую даму на балконе находил красавицей, "но самым веселым, самым пикантным зрелищем оставались все же шествия... Люди были одеты в большие белые балахоны, покрывавшие их с головой, так что не только каждый становился неузнаваем, но совершенно невозможно было даже отличить мужчину от женщины... это обстоятельство, несомненно, способствовало тому, что ситуация получалась весьма щекотливой. Таким образом я (без каких-либо усилий с моей стороны) оказался стоящим под руки с двумя такими белыми привидениями и только благодаря мягким формам женской персоны, тесно прижимавшейся ко мне, сумел определить разницу между ними. Вообще

же, должен признаться, я чувствовал себя в довольно отчаянном положении, попав в самый центр этой комедии, ведь я не мог ответить ни слова на весь их итальянский вздор. Поэтому я нашел спасение в том, что во всю глотку режущим дискантом заорал несравненное хольберговское "Rinkolaveski spekave"¹ и т. д.

Другой раз я попал в оборот, совсем легонько похлопав по плечу одну белую фигуру, на что другая такая же фигура — видимо, спутник первой, подошедший сзади, — отреагировала в то же мгновение ударом кулака по моей спине, от которого затрещали позвонки. Обернувшись, я увидел тот же самый кулак, поднятый к моему лицу, и услышал какие-то слова, издаваемые наподобие жуткого воя... Хартман объяснил мне смысл крика: "Не трогай женщины!" Я же и не подозревал, что дотронулся до женщины, и если бы только я владел итальянским, то, конечно, дал бы это ему понять; но нынче мне пришлось проглотить пилюлю молча". (Попутчиком Грига был датский скульптор Карл. Кр. Хартман, который, кстати, изваял бюст Грига во время его пребывания в Италии.)

Дневник Грига разнопланов — веселые рассказы чередуются в нем с более серьезными наблюдениями, здесь же находят четкое выражение взгляды Грига на религию, на социально-политическую сторону жизни. Уже в возрасте двадцати двух лет Григ имел радикальные воззрения на окружающий мир.

Григ принимал участие во многих музыкальных вечерах Скандинавского сообщества. 24 марта он сам организовал концерт для шестидесяти слушателей, среди которых оказался и пианист Сгамбати. Композитор исполнил вместе со знаменитым римским скрипачом Пинелли свою фамажорную скрипичную сонату. Кроме того, он аккомпанировал датскому скульптору К.Ф. Хольбеку, певшему арии Беллини и Кулау: "То была ни с чем не сравнимая комедия, так как этот парень, несмотря на свои голосовые данные, абсолютно немзыкален, и попытка заставить его петь в такт оказалась напрасным трудом. Он то вдруг на полтакта уходил вперед, то настолько же отставал, а я должен был все время его ловить. Поэтому вся эта затея была похожа скорее на игру в догонялки, чем на вокал. Но вот мы благополучно добрались до конца, публика осталась в восторге, а это — главное. От меня стали требовать, чтобы я сыграл свои "Юморески", к которым я уже долгое время не прикасался; конечно, сначала я корчился и ломался, но это не помогло — мне пришлось сдаться. Не помню, чтобы когда-нибудь еще я играл их так непосредственно и свежо. Я любил их и чувствовал себя счастливым, играя их... в памяти пробудились давние воспоминания; сама ситуация меня захватила. Воодушевляла мысль о том, что я здесь, в Риме, и благодаря мне северяне, сидящие в зале, могут слышать звуки севера, — наверное, именно это и повлияло на мое исполнение более всего... Один за другим слушатели выражали мне свою благодарность и признание; я пожимал мягкие как шелк, нежные руки юных, милых девушек, я сам чувствовал себя преисполненным благодарности, и этот вечер был воистину самым светлым из многих светлых вечеров, проведенных мною в Риме. Меня представили Сгамбати, но, увы, только этим все и ограничилось, так как у нас не нашлось знакомого обоим языка, на котором мы могли бы беседовать".

¹Бессмысленное подражание итальянской речи, которым Хольберг наделил одного из своих комических персонажей. — *Прим. перев.*

Григ не только вел подробный дневник, он охотно и усердно писал письма. Дневник сообщает нам о его оживленной переписке: с родными, с Ниной, которая в то время находилась в Бергене, с ее родителями и сестрами в Дании, не говоря уже о целом ряде друзей и знакомых. Корреспонденция не сохранилась, за исключением письма от Феддерсена, датированного 25 декабря 1865 года и посланного из Копенгагена. Это письмо принесло Григу добрую весть: его "Юморески" получили в высшей мере похвальный отзыв в газете "Дагбладет": "Это первое и лучшее, что подарила нам Норвегия в данной области". Далее сообщается о том, что концерты Гаде с оркестром Музыкального объединения «были совершенно блестящими... Может прийти на ум, что Гаде возымел желание сломить "Евтерпу". Я, правда, не буду отрицать, что второй, осенний концерт "Евтерпы" был менее удачным... Но сомнительно, что третий состоится».

Феддерсен посвящает Грига в свои "сокровеннейшие мечты": он хотел бы следующей осенью вместе с другом взять в руки бразды правления театром "Казино", где Григ стал бы музыкальным руководителем: "Я думаю ухватиться за это, и через какое-то время нам удастся сделать "Казино" не только приличным театром, но и местом, куда люди придут для того, чтобы послушать хороший оркестр, и где мы с радостью будем помогать молодым талантливым композиторам, где их произведения обретут ту жизнь, которую заслуживают". В дневнике Грига нельзя найти следы реакции, вызванной в нем этой идеей. Она, кстати, так и не была воплощена в жизнь.

Надо сказать, что Григ в то время подумывал о месте театрального капельмейстера, но не в Копенгагене, а в норвежской столице. В театре Кристиании место дирижера было вакантным с 1865 года, и временно его занимал Юхан Хеннум.

По этому вопросу Григ обратился за советом к Ибсену, и в дневнике есть сообщение о том, что Ибсен" предложил попросить Бьёрнсона и Дункера (соответственно директора театра и председателя правления) пока не отдавать другому лицу пост дирижера театра". Кто из них двоих должен был написать такое письмо — Ибсен или Григ, — из дневника не явствует. Тем не менее в письме Ибсену из Копенгагена от 10 июня 1866 года Григ пишет, что прислушался к его "дружескому совету", данному в Риме, и спустя шесть недель написал Бьёрнсону письмо с ходатайством об этой должности. Но поскольку в ответ он не получил ни слова, то теперь пребывает в надежде, что, может быть, Ибсен сможет развязать этот узел.

В самом конце дневника мы встречаем заметки условий, которые Григ хотел бы предъявить при вступлении в данную должность. В частности, он желал иметь подле себя собственного хормейстера и хотел обладать правом решающего голоса в выборе музыкального репертуара. Какая дерзость со стороны музыканта двадцати двух лет! Однако, посылая письмо Бьёрнсону, Григ не знал одной детали: уже 1 марта Хеннум был утвержден на дирижерском посту — Григ слишком поздно выступил со своей инициативой.

Вмешательство Ибсена не принесло бы никакой пользы.

О том, что у Ибсена сложилось положительное мнение о даровании Грига, свидетельствует надпись на визитной карточке, которую он дал Григу как рекомендательное письмо другу: "Сердечный привет шлю через прекрасного парня, одного из тех, кто даст будущему нужное направление". Вера Ибсена в Грига как в художника нашла прекраснейшее выражение в знаменитом маленьком стихотворении, записанном в памятный

альбом Грига. Позднее Ибсен включил его в собрание сочинений в несколько отредактированном виде и под названием "В альбом композитора". Заметка в дневнике Грига от 30 марта лишь лаконично гласит: "Ибсен сделал запись в мой альбом".

Приблизительно в то же самое время Григ выступал в роли посредника между Ибсеном и братом Йуном. С помощью жены, уроженки Германии, Йун занимался переводом на немецкий язык "Борьбы за престол".

ОТ УВЕРТЮРЫ "ОСЕНЬЮ" К "КОЛЫБЕЛЬНОЙ"

Лихорадочно активная жизнь Грига в римский период не оставляла ему слишком много времени для сочинения музыки. Дневник повествует лишь о четырех произведениях, родившихся весной 1866 года: увертюре для оркестра "Осенью", двух романсах на тексты А. Мунка и "Траурном марше на смерть Рикарда Нурдрока".

Увертюра "Осенью" была, по всей видимости, начата уже в 1865 году. 31 января в дневнике записано: "Завершил эскизы к увертюре in D¹", а 14 марта: "Завершил Осеннюю увертюру". Это была первоначальная версия, которая не сохранилась, и мы знаем увертюру только по более поздней обработке для фортепиано в четыре руки с последующим переложением для оркестра того же нового фортепианного варианта (с несущественными ритмическими и динамическими изменениями). Но эта работа относится уже к 1887 году. В письме Иверу Хольтеру Григ объясняет причины создания двух последних версий.

Ни несколько идиоматичная версия для фортепиано в четыре руки, оставляющая впечатление, будто она создавалась в спешке, ни ее оркестровка 1887 года, на наш взгляд, не являются убедительными. И хотя Григ позднее часто включал оркестровую версию в программы своих концертов, а в наши дни увертюра "Осенью" время от времени звучит с эстрады, все же она представляет своего автора не в самом лучшем свете. Материал, заимствованный из песни "Осенняя буря", сам по себе малозначителен. Правда, Григ попытался сообщить произведению приметы целостности, но тематически оно все равно осталось разнородным, а рыхлая и клочковатая форма не может скрепить то органичное, естественное течение музыки, которое является предпосылкой жизнеспособности произведения.

Той весной в Риме Григ ближе узнал пятидесятипятилетнего Андреаса Мунка. Еще в 1865 году, как уже упоминалось, композитор написал на его стихи романс и хоровую песню. Во время одной из совместных поездок Мунк был необычайно обаятелен, приветлив, и разговор под конец зашел о его стихотворном цикле "Свадебное путешествие королевской дочери" (1850). Собеседники сошлись на том, что этот цикл хорошо подходит для драматической обработки, для оперного либретто, и Мунк "был склонен при случае, если я захочу, взяться за это дело".

Однако из замысла оперы ничего не вышло. Зато в сборнике стихов Мунка "Скорбь и утешение" Григ нашел два текста — "Арфа" и "Колыбельная", — которые положил на музыку в начале апреля.

Качество обеих песен крайне различно. Первая заслуживает лишь того, чтобы ее просто обойти молчанием. Безнадёжно банальный текст

¹ В тональности ре мажор. — *Прим. перев.*

получил такое музыкальное истолкование, которое воспринимается едва ли не как пародия на стиль композитора.

”Колыбельная” же, напротив, относится к самым ценным из сочинений молодого Грига. Отец поет песню новорожденному сыну после смерти жены. С большим чувством в этом стихотворении Мунк воспроизвел и воспел свою собственную скорбь — его жена умерла в 1850 году, родив двух близнецов, из которых один разделил судьбу матери.

СМЕРТЬ НУРДРОКА

Дневник ничего не сообщает о том, какие мысли, должно быть, одолевали Грига при воспоминании о Нурдрокке, лежавшем больным в Берлине. Возможно, он чувствовал стыд за свое поведение по отношению к другу и потому не хотел верить даже бумаге свои сокровенные чувства. Во всяком случае, теперь он сознавал, насколько серьезен был недуг Нурдрокка. Это явствует из замечания Феддерсена в его письме от 25 декабря, где он комментирует сделанное ранее высказывание Грига об этом несчастье.

Согласно дневнику, Григ писал Нурдрокку 4 февраля и 8 марта. Но никаких вестей от друга за все время своего пребывания в Риме он не получал. Тем не менее он исполнил (с мужским хором) ”Песню Коре” из ”Сигурда Злого” Нурдрокка. Хор состоял из девяти певцов — друзей из Скандинавии и Германии. Репетиции проходили на квартире самого Грига, и произведение было исполнено в Скандинавском сообществе 17 февраля: ”Солистом был сначала Хартман, а второй раз, когда песню потребовали спеть на бис, Аксель Приор”.

6 апреля стало днем глубокого потрясения: его принесло письмо от Феддерсена, сообщавшего о смерти Нурдрокка 20 марта. Чувства Грига в связи с уходом из жизни друга нашли отражение и в дневнике, и — наиболее возвышенное — в произведении, сочиненном за два дня, ”Траурном марше на смерть Рикарда Нурдрокка”.

В дневнике записано: ”6-е. Письмо от дяди Германа и жены. Письмо от Феддерсена! Самое скорбное известие, какое только могло поразить меня, — Нурдрок мертв! Он, мой единственный друг, моя единственная великая надежда, надежда норвежского искусства! О! Как темно вдруг в одно мгновение стало вокруг меня! Здесь нет ни одного человека, который действительно может понять мою скорбь. Так пусть же я найду свое прибежище в звуках, они никогда не изменяли мне в минуту скорби! — Сочинил траурный марш по Нурдрокку!”

Первоначально это произведение было написано для фортепиано. Первый чистовой вариант отличается, особенно в своей концовке, от печатного, вышедшего в Копенгагене в том же году.

Годом позже Григ переложил марш для большого духового оркестра, транспонировав его на полтона вверх — в си-бимоль минор. Он дирижировал им на своем первом абонементном концерте в Кристиании 12 декабря 1867 года и в письме, написанном через неделю, сообщает, что произведение ”звучало отлично”.

Когда Григ дирижировал этой версией ”Траурного марша” в Копенгагене 9 октября 1869 года, он назвал его ”На смерть Рикарда Нурдрокка. Поэма для оркестра”. Девять лет спустя Григ переинструментировал пьесу для малого военного оркестра и надеялся когда-нибудь аранжиро-

вать ее для большого симфонического оркестра. Но этого он так и не сделал.

В 1890-е годы Григ высказал пожелание, чтобы этот "Траурный марш" был исполнен на его собственных похоронах. После его смерти Юхан Хальворсен в большой спешке, на борту парохода, следовавшего из Кристиании в Берген, сделал переложение марша для симфонического оркестра и исполнил его с большим оркестром, который был специально собран по случаю похорон Грига.

Этот "Траурный марш" представляет собой истинную вершину в рамках своего жанра. Кроме того, он ясно демонстрирует, что Григ достиг в ту пору полной зрелости как мелодист и мастер гармонии, равно как и то, что в пределах короткого произведения он научился создавать органичное целое, насыщенное мыслью и чувством. Это не мало.

Стиль произведения для своего времени был радикален. Звуковые картины, созданные Григом, поражали своеобразием, что можно, впрочем, отметить и в "Колыбельной". Эти два произведения резко выделяются из всех ранних сочинений Грига. Когда в 1870 году он посетил в Риме Листа, в качестве подарка для него Григ выбрал, помимо новой сольмажорной скрипичной сонаты, траурный марш и вокальную тетрадь, содержащую "Колыбельную". Он сам сыграл марш Листу, и произведение "пришлось ему по вкусу".

ГРИГ ПОКИДАЕТ РИМ

9 апреля пять итальянских артистов дали в Скандинавском сообществе большой концерт. Среди них был Сгамбати, который "чудесно исполнил" Фантазию фа минор Шопена, а в ансамбле с Пинелли прекрасно сыграл сонату Тартини. Но тут Ибсен, согласно рассказу Грига, начал громко отбивать ногой такт, требуя начать танцы. Григ дает едкое описание этого эпизода (с. 290).

Через два дня Григ вместе со шведом Эдманом отправляется в недельную поездку на юг, в район Неаполя. Неаполь, по описанию Грига, — "великолепный город с бьющей ключом жизнью, самый резкий из возможных контраст Риму". В компании с Андреасом Мунком и его новой женой он совершает "несравненно веселую и интересную прогулку в карете на Помпеи; погода стояла прекраснейшая". По возвращении был провозглашен тост за Ницу.

Затем была совершена прогулка при "сильной качке" на пароходе до Капри, с пересадкой на маленькое гребное суденышко и посещением знаменитого Голубого грота.

17 апреля Григ опять прибыл в Рим, где получил письма от отца, от Нины, а также денежный перевод на 150 талеров от лейпцигского издательства "Брейткопф и Гертель", только что напечатавшего его фортепианную сонату.

Двумя днями позднее, после всевозможных прощальных визитов, композитор двинулся на север. Две короткие остановки во Флоренции и Милане, а затем — дилижансом через Комо, через Альпы в Швейцарию. После ночевки в Роршахе путь продолжался на пароходе "по прекрасному Боденскому озеру", по железной дороге через Аугсбург и Нюрнберг в Лейпциг, куда Григ прибыл 26 апреля и "заглянул в Консерваторию, чтобы встретиться и поговорить с кем-нибудь из старых знакомых".

Первым, кого он встретил, оказался его бывший учитель Венцель, "который тут же стремительно сбежал вниз с самого верхнего этажа... Мы вместе прогулялись по улице, он такой же прекрасный парень, как и прежде".

1 мая Григ нанес визит Рейнеке, а спустя два дня поехал в Берлин. Здесь его ждала приятная и ободряющая неожиданность. Купив в нотном магазине "Трактат по инструментовке" Берлиоза, он спросил у продавца, не называя себя, "Юморески" и «узнал, что все экземпляры распроданы. "У композитора, — сказал продавец, — в Берлине, видно, много друзей, интересующихся им!" Забавная ситуация...»

Во время пребывания в Берлине Григ посетил кладбище "Иерусалемер кирххоф", где месяцем раньше обрел последний приют Нурдрок, которого проводил к могиле один-единственный человек — пожилой любезный еврей по имени Якоби. С могилы Григ взял дубовый листочек — он и по сей день хранится в его письме, посланном отцу Нурдрока 7 мая. Мы приводим на с. 290 наиболее важные фрагменты письма, ясно свидетельствующие о скорби Грига и о его твердом намерении следовать своему призванию и воплотить в жизнь идеи друга.

Еще однажды, за несколько месяцев до своей смерти, придет Григ к могиле Нурдрока в Берлине. И в дневнике своем запишет 13 апреля 1907 года: «После полудня у могилы Нурдрока. Я клал лавровый венок на его великолепную "бауту"¹ и думал в это время о своем. С тех пор, как я был у этой могилы, прошел сорок один год, то есть — моя жизнь. И какое-то мгновение я будто стоял лицом к лицу со всем, что пережил, — и в первую очередь со временем Нурдрока, прекрасным временем!..»

Поездка в Италию завершила важный период в жизни Грига. В письме к Г. Маттисон-Хансену от 1 марта 1870 года он подытожил свои впечатления от путешествия: "Мое первое бегство на юг было подобно сну и именно в этом качестве имело тогда для меня ценность..."

ОБРАТНО К БУДНЯМ

Из Берлина Григ прибыл в Копенгаген 10 мая, "в точно такую же отвратительную погоду, какая была, когда я отсюда уезжал осенью". Впереди ждали серые будни. Он оставался в Дании до начала сентября, и это время явилось для него трудным периодом, полным неуверенности и тревог за будущее. Дневник вдруг разом стал крайне лаконичным, содержащим лишь чисто фактические сведения — без единого личного комментария.

22 мая Григ пишет: "У Гаде с увертюрой ("Осенью"). Подарил ему Ор. 6, Ор. 7, Ор. 8". Именно тогда-то Гаде и обрушился с резкой критикой на увертюру, что подействовало на Грига подавляюще (с. 290). Удивительно, что он не зафиксировал в дневнике это разочарование. Странно и то, что Нине отведено в нем весьма незначительное место — она упоминается буквально лишь несколько раз. 13 мая Нина вернулась из Копенгагена после полугодового пребывания в Бергене. И даже тогда Григ записал только: "Прибытие Нины из Бергена".

Что могло быть причиной столь редкого упоминания суженой, мы не знаем, но встреча их, по-видимому, была не слишком теплой. В письме Бенъмина Феддерсена к Григу от 10 августа есть некоторые откровен-

¹Надгробный камень у древних скандинавов. — *Прим. перев.*

ные высказывания, из которых можно понять, что между Ниной и Эдвардом в то время были серьезные разногласия: "О том, как я отношусь к фрекен Хагеруп, я охотно скажу ей самой. Сожалею, что она не поняла своего места по отношению к тебе; ведь, как бы ты ни извинял ее, она, я опять это утверждаю, не та женщина, которая заслуживает быть поддерживаемой и помощью в развитии твоего таланта... Ты зовешь меня своим единственным другом. Так сбрось же на меня и свои заботы, свои печали — я помогу тебе нести их... Ты все грезил, жил в снах — то прекрасных, то кошмарных. Радуйся же, ты пробужден!"

Невысокого мнения был Феддерсен и о будущих тесте и теще Грига. "Для своей дочери, — считает он, — они ищут мужа лучше всего богатого, чья жизнь обеспечена на сто лет вперед". Он подчеркивает, что искусство Грига и его жизнь — одно целое: "Если ты не будешь жить в своем искусстве, то тем самым погресишь против бога... А те люди, которые не понимают этого, — не друзья тебе; ты не сможешь расти среди них, ты погибнешь, как растение без воздуха и солнца".

Для помолвленного молодого человека это были, конечно, не те слова одобрения, которые хотелось бы услышать от ближайшего, да еще и знакомого с обстоятельствами, друга. Григ боролся с сомнениями отказаться от искусства или пожертвовать собой ради него. Один из возможных компромиссов — обеспечить семью, избрав профессию органиста. Эта идея не была столь уж беспочвенной — ведь еще ранее он начал брать уроки органной игры у Готтфреда Маттисон-Хансена. В дневнике мы насчитываем пятнадцать упоминаний о занятиях в течение лета. В конце обучения Григ получает прекрасный аттестат. Трудным экзаменом стала для него поездка в Роскилле, где надо было играть перед отцом Готтфреда, Хансом Маттисон-Хансеном, одним из ведущих органистов Дании. Григ исполнил среди прочего соль-минорную фугу Баха к величайшему удовольствию маэстро.

Как пианист Григ выступил 25 июля на концерте в "Тиволи". Сборы пошли в пользу пострадавших от большого пожара в Драммене, происшедшем двумя неделями раньше. Этот шаг стал свидетельством социальной активности Грига уже в тот ранний период. Вечер в "Тиволи" был первым в целом ряду благотворительных концертов, которые даст Григ на протяжении своего композиторского и артистического пути.

В письме Равнкилле, датированном 28 августа, Григ возвращается к мечте стать дирижером Кристианского театра и в этой связи дает выход своему гневу на Бьёрсона и Ибсена, не ответивших на его письма. Одновременно он посвящает друга в свои планы на будущее: "Через восемь дней я покинул Копенгаген, чтобы навестить в Бергене родителей. Но эта поездка будет короткой, ведь в конце сентября я должен быть в Кристиании, моем будущем доме... С театральной историей в К[ристиании] дела обстоят из рук вон плохо. Бьёрнсон даже не удосужился ответить на письмо, которое я послал ему в апреле из Лейпцига. Ибсену я тоже несколько месяцев назад послал письмо с просьбой заставить Бьёрнсона — они ведь с ним друзья — по крайней мере потратить на меня несколько слов, чтобы мне не приходилось больше, чем нужно, рисковать своим собственным будущим. Но и он тоже не ответил. Станный народ эти норвежские поэты. Я говорю "норвежские", поскольку в других странах носители разума утверждают свой духовный ранг иными средствами, нежели заносчивость и бесцеремонность..."

Но как раз перед отъездом Грига из Копенгагена Ибсен ответил, на-

конец, на его письмо в любезном и ободряющем тоне: "Когда Ваше письмо пришло в Рим и попало в мои руки, оно было уже довольно старым — но я тотчас же написал Бьёрнсону... Каким бы ни был исход, Вы не имеете никакого права считать, будто нынче речь идет обо всем Вашем будущем. Нет, дорогой Григ. Ваше будущее — это все же нечто большее и лучшее, чем пост капельмейстера, с Вашей стороны было бы неблагодарностью мерить столь малой меркой способности, которые Вам даны... В том, что я коротко, но убедительно изложил суть Вашего дела Бьёрнсону и объяснил ему, кто Вы такой, — в этом прошу Вас не сомневаться. Я полагаю, что скоро театральные страсти и споры улягутся, тогда-то и надеюсь узнать о Вашем назначении. Не держите зла на Бьёрнсона... Даже напишите ему еще раз... Скажите ему, что он должен предоставить это место Вам. Скажите ему, что Вы имеете на это право... Если же все это не подействует, то Ваш долг — доказать своим музыкальным творчеством, как плохо с Вами поступали..."

В письме — дата "Фраскати, 24 августа 1866". Но, как уже упоминалось, должность капельмейстера давно была занята, о чем не знали ни Ибсен, ни Григ.

В письме Равнкилле Григ касается и своих планов стать органистом: "В течение этого лета превратился в грандиозного органиста. Да, не смейтесь! Слышали бы вы фугу g-moll. Вчера был я в Роскилле и получил аттестат от Маттисон-Хансена, думаю, его действие будет таково, что пост органиста никоим образом не будет для меня заказан, даже если Бьёрнсон встанет на дыбы". К счастью и для Грига, и для норвежской музыкальной жизни, будущим композитора стала не должность театрального капельмейстера и не должность церковного органиста.

Итак, в начале сентября Григ отправился в Берген, чтобы повидаться с родителями, которых не видел два года. В родном городе он пробыл пять недель. 5 октября он дал концерт, на котором, среди прочих вещей, сыграл три из своих "Юморесок" и Сонату для фортепиано.

В последующее десятилетие домом для Грига суждено было стать Кристиании. 26 сентября в газете "Моргенбладет" появилось следующее объявление: "Эдвард Григ по прибытии в середине октября приглашает желающих обучаться игре на фортепиано. С просьбами обращаться к торговцу нотами г-ну Вармуту".

В первые дни октября Григ прибыл в Кристианию, которая стала для него постоянным местом пребывания до 1877 года, не считая более или менее кратких отъездов, особенно летом, в Берген и за границу.

“ХОРОШЕЕ НАЧАЛО ВСЕЛИЛО В МЕНЯ СИЛЫ И ВЕРУ В БУДУЩЕЕ”

Сразу после прибытия в столицу, где Григ поселился на Хьиркегатен, 13, он подготовил довольно большую программу из собственных сочинений. Концерт состоялся в Отель дю Норд 15 октября. Сам Григ исполнил три из четырех “Юморесок” и три последние части фортепианной сонаты. Помимо этого, он аккомпанировал чешской скрипачке Вильгельмине Норман-Неруда, исполнившей его скрипичную сонату. Нина, по этому случаю прибывшая в столицу, спела цикл “Мелодии сердца”, а также романсы Хьерульфа и Нурдрока.

Григ не был совсем безвестен в Кристиани, о чем можно судить по очень хорошей рецензии на концерт, опубликованной в газете “Афтенбладет” от 16 октября. Там писалось о “славе, опередившей” Грига. При этом критик ссылается на большую статью объемом около 6500 слов под названием “О норвежской музыке и некоторых композициях Эдварда Грига”, что месяцем раньше опубликовал в газете “Моргенбладет” композитор Отто Винтер-Йельм, бывший на шесть лет старше Грига.

В этой статье автор высоко оценивает произведения Грига. Анализируя “Юморески”, рецензент пишет, что композитор “начинает сбрасывать кандалы, надетые на него чужими руками, о чем свидетельствуют порывы его возмущенного духа”. Фортепианную сонату Винтер-Йельм хвалит за свежесть, однако в скрипичной, по его мнению, “мотивы не всегда интересны”, слишком чувствуется влияние Гаде, “которое столь же плодотворно для формы произведения, сколь вредно для самих мыслей”. По поводу “Траурного марша на смерть Рикарда Нурдрока” Винтер-Йельм говорит, что поначалу его раздражали в нем некоторые “завихрения”, но все же произведение в целом свидетельствует об истинном и богатом таланте.

Сразу же после концерта Григ телеграфировал домой в Берген об успехе, и семья откликнулась радостными посланиями. В письме сестры Элизабет есть такие строки: “При том, что мои ожидания были не так малы, как отцовские, они все же оказались недостаточно велики, поскольку результат намного превзошел их”. Сестра Марен рассказывает: “Отец с телеграммой обежал весь дом, чтобы каждому в отдельности передать радостную новость”. Мать, в свойственной ей манере, не отказывается от

морализирования: "Да, такое событие способствует подъему, приводит в то настроение, которое есть необходимое условие для достижения положения, какого ты хочешь достичь. Для тебя и твоей духовной жизни важно сознание, что окружающий мир тебя хоть сколько-нибудь понимает".

В письме Маттисон-Хансену Григ описывает чувства, владевшие им в то время. Он упоминает о концерте, а также касается по-прежнему щекотливого вопроса взаимоотношений с семьей своей невесты.

Итак, начало его будущей деятельности было многообещающим. Кроме того, он вел интенсивную преподавательскую работу, занимаясь с целым рядом учеников. Однако его манила более высокая цель — осуществление идеи создания в столице музыкальной академии. Эту воистину королевскую мечту четырем годами раньше Уле Бульль высказал в прессе, но она не получила тогда практического резонанса. Осенью 1864 года Винтер-Йельм основал школу, дававшую элементарные знания, надеясь, что постепенно это начинание поднимется на более высокую ступень.

Теперь на арену вышел Григ — молодой, профессионально образованный музыкант с интересом к педагогике, и Винтер-Йельм поспешил установить с ним контакт. Они решили совместно учредить музыкальную академию и обнародовали свои планы в обширной статье, помещенной в газете "Моргенбладет" от 12 декабря. В тот же день Григ с чувством некоторой гордости послал статью Маттисон-Хансену: "Вам будет приятно узнать о таком грандиозном начинании при наших ограниченных возможностях".

Академия открылась 14 января 1867 года, имея в своем составе следующих педагогов: пианисты Фрекен Хьёлстад и Ф. Линнхольм, скрипач Г. Бён, виолончелист Х. Нильсон, певец Х. Мейер и органист Кр. Каппелен. Винтер-Йельм и Григ преподавали теорию музыки, чтение партитур и композицию, Григ, кроме того, вел класс фортепиано. Помимо еженедельной платы, ученики вносили еще особый ежемесячный взнос — 1 специйдалер¹.

Однако вскоре стало выясняться, что особенно большой потребности в таком серьезном музыкальном образовании жители Кристиании не испытывали. Поначалу дело еще как-то шло, но, когда осенью 1869 года Григ отправился за границу, академия стала буквально чахнуть, чтобы вскоре тихо скончаться. Лишь в 1883 году идея создания музыкальной академии возродилась к жизни, когда Л.М. Линнеман открыл свою школу органистов, ставшую позднее основой консерватории.

На композиторскую работу в период этих музыкально-общественных хлопот у Грига оставалось не слишком много времени; две песни, несколько фортепианных пьес — вот все, что было тогда написано. В письме к Маттисон-Хансену он, впрочем, отмечает: "Я закончил в Бергене две пьесы для виолончели и фортепиано, а сейчас застрял посередине первой части симфонии".

Эта симфония нам совершенно неизвестна, а виолончельные пьесы сохранились в рукописи. Там они фигурируют как части какой-то сюиты. Первая из них, "Интермеццо", в целостном виде издана в "Собрании сочинений Эдварда Грига". Это благозвучная маленькая композиция, которую нельзя назвать в полном смысле слова типично григовской, хотя она и не лишена некоторого своеобразия. От второй же пьесы, "Юморески", до нас дошла лишь одна страница рукописи, начало которой содержит версию темы, позднее вошедшей в последнюю часть скрипичной сонаты №2.

¹ Датско-норвежская монета достоинством в 2 ригсдалера. — *Прим. перев.*

5 ноября Григ сообщает своему датскому издателю Эмилю Эрслеу, что сочинил довольно длинный романс, наделив его типичными чертами балладного жанра, — "Отплытие". Автору показалось, что тот вполне ему удался. Удовлетворенность Грига собственным произведением, напечатанным Эрслеу в 1867 году как Op. 9, №4, можно объяснить. Поэт Андреас Мунк описал в стихотворении путешествие молодой супружеской пары в Италию, где жена вскоре умирает. Григ словно транспонировал этот поэтический рассказ на волну собственной скорби по поводу кончины Нурдрока, и ему удалось создать глубокое произведение. Не считая короткого, несколько обделенного вдохновением среднего раздела, баллада "Отплытие" характерна для творчества Грига и относится к лучшему, что было написано им в ранний период.

12 декабря он сочиняет на текст Кристофера Янсона романс "Маленький мальчик". Это первое произведение, где он использовал стихи, написанные на новонорвежском языке. Маленькая мелодичная песня, никогда им не изданная, несет сильный отпечаток истинно народной норвежской песенности и, безусловно, заслуживает своего обнародования.

Другая рукопись, "Музыкальные конфеты к рождественской елке", датирована 24 декабря 1866 года. Она содержит два наиболее известных вальса Грига для фортепиано. Первый был издан годом позже с некоторыми незначительными изменениями как №2 в "Лирических пьесах", Op. 12. Второй вышел как №7 в следующей тетради "Лирических пьес", Op. 38, в существенно улучшенном виде.

Зимой и весной 1867 года Грига увлекло дирижирование. Винтер-Йельм, который несколько лет руководил столичным оркестром "Филармоническое общество", предоставил Григу дирижерскую палочку 2 февраля, 23 марта и 13 апреля. Главным произведением для первого концерта Григ избрал Пятую симфонию ("Симфонию судьбы") Бетховена. Рецензент отметил: "Похоже, дирижер затратил много сил и энергии на подготовку этого концерта и в целом весьма хорошо справился со своей миссией. Мы должны лишь сказать, что в увертюре к "Волшебной флейте" и 1-й части симфонии темп был слишком медленным".

В следующем концерте, помимо прочего, удачно были исполнены три последние части собственной симфонии Грига, а в программе последнего стояли си-минорная симфония Винтер-Йельма и произведения Нурдрока. Эмилю Хорнеману Григ написал: «"Сигурд Злой" произвел здесь фурор. Я его переинструментировал таким образом, что он звучал мощнее. Слышал бы ты только наш студенческий хор... Даже я, дирижер, был так захвачен, что ощутил, как дрожь пробежала по телу... Ты, вероятно, зимой как лошадь работал с "Евтерпой". И все же, полагаю, трудился не более, нежели я здесь, с филармонией. Ко всему этому еще Музыкальная академия да частные занятия. Куда улетучился из меня композитор, неизвестно. Но подожди немного — он появится вновь».

СВАДЬБА И СЕМЕЙНЫЕ ЗАТРУДНЕНИЯ

В письме к Маттисон-Хансену от 12 декабря 1866 года Григ в красивых лирических тонах описывает свои планы на будущее. "После того как зима счастливо завершится, вновь приеду я к зеленым лесам, веселый и радостный, как никогда, и там, под светлым небосводом, встречу я свою ненаглядную, войду вместе с ней в храм, а потом мы направимся домой,

к берегам Норвегии, — туда, где мне предстоит жить и трудиться. Да, в этих думах удивительно смешиваются радость и грусть”.

Финансовое положение Грига теперь было достаточно прочным для того, чтобы создание семьи в тот момент представлялось ему вполне оправданным. Тем не менее мысли о свадьбе все больше приобретали оттенок грусти, нежели радости. В первую очередь причиной тому были взаимоотношения молодых с родителями. Как известно, в глазах Хагерупов Эдвард отнюдь не был звездой первой величины. Жених с невестой не имели даже права встречаться в доме Нины. Она в свою очередь отнюдь не была на хорошем счету в григовском доме в Бергене. Сразу после помолвки сестра Эдварда, Бенедикта, написала ему, что он поступил неразумно и должен быть готов настроиться на борьбу: ”...Передай также привет Нине: мне она, должно быть, понравится, хотя я и не ожидаю увидеть ее в том радужном свете, в каком ты ее представляешь”.

Отношение к Нине не стало намного лучше и после ее пребывания в Бергене в течение полугода в 1865—1866 годах. Тон близких не потеплел.

Весной 1867 года, однако, сыграли свадьбу. Некоторые известия об этом событии дошли до Бергена, однако примечательно, что родители Эдварда не были приглашены на бракосочетание. Эдвард попросил лишь родных прислать кое-какую мебель и другие вещи для его новой квартиры в Кристиании, на Эвре-Воллгате, 2, где они с Ниной обосновались. Недатированное письмо от матери содержит список: матрацы, постельное белье, тапочки, серебряная вилка, отделанный серебром рог, стол из красного дерева, чернильница и т.п., а также собрание сочинений Х.К. Андерсена в 12 томах.

Выдержка из этого волнующего письма приводится на с. 291—292.

Такое послание должно было растопить самую ледяную душу, но с душой Эдварда оно этого в то время не сделало, и 18 мая его отец пишет: ”Можешь поверить, присутствие на твоей свадьбе не было бы для меня болезненным... Ты, вероятно, и не удивишься, что меня на ней не будет, — ведь я ни от тебя, ни от кого другого не слышал ни слова, выражавшего пожелание видеть меня или кого-нибудь еще из нашей семьи на вашем с Ниной бракосочетании. И все же я хотел бы знать, в какой именно день ты намереваешься жениться. Мне так хочется хотя бы в мыслях быть с тобой во время этого шага и возносить свои горячие молитвы за твое будущее счастье”.

Родители Нины также не были приглашены на свадьбу. Венчание состоялось 11 июня в церкви Иоанна в Копенгагене, затем событие отметили в кругу друзей. Спустя несколько дней новобрачные отправились в Кристианию.

Запоздавшие свадебные приветы от сестер Эдварда из Бергена, отправленные 15 июня, были, мягко говоря, неоднородны по характеру. Элизабет пишет брату, что попытается не вспоминать больше Нину в качестве командира-сержанта; Бенедикта же передавала невесте следующее: ”Пусть забудется все старое и неприятное, думай лишь о том, что мы действительно любим тебя”.

Свадебные письма не побудили Эдварда к примирению с семьей, и в дом его детства стали приходить даже еще более резкие письма. Из порочного круга вырваться было трудно. Заносчивость Эдварда глубоко задела обычно добродушного отца. На с. 292 приводится его ответное письмо Эдварду — благородное и одновременно в полной мере отражающее напряженность в отношениях между ними.

Прошло несколько месяцев, прежде чем раздоры начали утихать. 3 февраля 1868 года Александер Григ получил известие, что скоро он станет дедушкой. С этого момента тон переписки между отцом и сыном стал гораздо теплее, а когда дочь Нины и Эдварда, Александра, наконец появилась на свет 10 апреля 1868 года, Эдвард как бы заново осознал, какой любовью он был окружен в родном доме.

Конечно, может возникнуть вопрос, что же все-таки было причиной охлаждения отношений между Эдвардом и родителями в середине 1860-х годов. Наиболее вероятно предположить, что Александер и Гесине неодобрительно смотрели на помолвку Эдварда с кузиной, да еще вдобавок дочерью непостоянного Германа и легкомысленной Аделины. На такое отношение Эдвард реагировал очень бурно, и конфликт разгорался по принципу "слово за слово". Не стоит при этом скрывать, что именно Эдвард в своих письмах к родителям заострял разногласия; но из переписки явствует также, что он первым в 1868 году остановился и попытался вновь соединить те прочные нити, которые связывали его с семьей прежде.

ЛИРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ ОБРЕТАЮТ ФОРМУ

В это время Григ работал над альбомом из восьми небольших фортепианных пьес. Он был издан в Копенгагене в декабре 1867 года под названием "Лирические пьесы", Op. 12. То была первая из десяти аналогичных тетрадей, которыми в последующие годы ему суждено будет обогатить романтическую фортепианную литературу, — серьезная и в то же время легковоспринимаемая музыка, во многом рассчитанная на учеников и любителей.

"Лирические пьесы" (их 66) стали первым сочинением, которое прежде другого написанного Григом ввело его музыку в тысячи домов, и не только Норвегии, но и во всем мире. Целый ряд пьес сохранил свою популярность до наших дней. Причина тому кроется в их мелодическом обаянии, ритмической и гармонической свежести и в том национальном своеобразии, которыми буквально лучатся лучшие из пьес.

В Op. 12, куда вошло и несколько более ранних пьес, Григ представил достойный уважения образец подобного рода прикладной музыки. Все произведения демонстрируют его свежий и яркий дар мелодиста, а одеянием для простого, нередко характерно народного материала служит столь незамысловатая гармония. В двух пьесах тетради, "Народной мелодии" и "Норвежском", национальное начало обретает удачную стилизацию. Так, в "Норвежском" создается впечатление, будто Григ использовал подлинно народный спрингданс. В непринужденном, естественном языке остальных пьес Григ поднимается над тем распространенным слащавым "салонным" стилем, который был характерен для музыки педагогического репертуара его времени.

Открывает цикл мягкая, задушевная "Ариетта", которую Григ вспомнит в 1901 году в последней из своих "Лирических пьес". "Вальс" принадлежит, безусловно, к наиболее удачным произведениям Грига в этом жанре. Чинная, в духе хорала, "Песня сторожа" с таинственным средним разделом, грациозный "Танец эльфов" и "Листок из альбома" — романтические пьесы-настроения высокого уровня, а "Отечественная песня" достойно завершает тетрадь.

Мелодия последней пьесы так сильно затронула Бьёрнсона, что тот,

по свидетельству Грига, во время рождества 1868 года "тут же захотел сочинить к ней текст". На с. 293 приводится рассказ композитора об этом эпизоде. Позднее Григ использовал сочиненное Бьёрнсоном стихотворение при обработке этой пьесы для мужского хора.

ВТОРАЯ — "НАЦИОНАЛЬНАЯ" — СКРИПИЧНАЯ СОНАТА

Буря чувств, одолевавшая композитора в период помолвки, наложила свой отпечаток на первую, фа-мажорную сонату для скрипки и фортепиано. Теперь, в Кристиании, в течение трех летних недель Григ создал вторую сонату, наполненную опьянением медового месяца. В письме к Маттисон-Хансену Григ поведал о вовсе не веселых внешних обстоятельствах — недоброжелательстве музыкантов, кознях и клевете. Но в самой гуще этих перипетий, вдобавок осложненных взаимоотношениями с родителями, он все же пишет одно из самых светлых своих произведений — Сонату для скрипки и фортепиано соль мажор. Она искрится талантом и является первым действительно совершенным произведением Грига в крупной форме.

Посвященная Юхану Свенсену, соната была впервые исполнена на "Музыкальном вечере Эдварда Грига" 16 ноября того же года. Композитор сыграл ее в ансамбле со своим коллегой по Музыкальной академии, скрипачом Гудбранном Бёном. Соната сразу же получила восторженный прием и с того времени прочно вошла в постоянный репертуар норвежских скрипачей.

Это произведение смело может быть названо национальной сонатой Грига. Ни до, ни после нее он не использовал в камерной музыке так широко элементы норвежского музыкального фольклора. Речь идет при этом не о прямых заимствованиях, а о ритмически-мелодических импульсах, обогащающих его собственный идейный мир и пронизывающих композицию сонаты. Прежде всего это относится к крайним частям в характере спрингара. В средней части фольклорный элемент занимает подчиненное место, но ближе к ее концу есть эпизод, где звучание инструментов вдруг напоминает хардингфеле.

Есть все основания полагать, что в этой сонате более, чем в каком-либо другом циклическом произведении, Григ желал наглядно показать, что народно-музыкальные черты могут быть использованы в рамках классической сонатной формы с большой пользой для последней. Ему это отлично удалось. Музыка льется свободно и естественно, никоим образом не оставляя впечатления клочковатости.

В художественном развитии Грига соната знаменует собой еще один шаг вперед. Богатство музыкальных идей и спонтанность выражения в ней присутствуют никак не меньше, чем в первой скрипичной сонате, а структура композиции гораздо прочнее и убедительнее — в произведении нет ни одного лишнего такта.

Разработочные разделы в крайних частях свободны от статичности, встречавшейся в первой сонате, хотя композиционная техника и здесь исключительно та же самая, с обильным использованием секвенций.

Скрипичная партия выполнена Григом с блеском; при этом она удобна для исполнителя. Фактически она содержит гораздо больше крепких орешков для пианиста, чем для скрипача, но в целом сонату нельзя назвать виртуозной.

После женитьбы Григу пришлось столкнуться со многими проблемами. С материальной стороны — работа на износ, чтобы свести концы с концами. Он должен был давать бесчисленные уроки за скудную плату, а оркестровые репетиции — с играющими на любительском уровне, но весьма коварными музыкантами — легли тяжелым бременем на его плечи. Идеи Грига находили слабый отклик как у закоснелой, по его мнению, прессы, так и у отсталой публики. Любопытство, которое он пробудил вначале, теперь перешло в недоверчивость и недоброжелательство. Жители столицы не торопились принять молодого бергенского аутсайдера, который так темпераментно и самоуверенно желал реформировать музыкальную жизнь Кристиании.

Неудивительно, что в этой ограниченной среде Григ чувствовал себя разочарованным, и в последующие годы не Кристиания, а Копенгаген станет его художническим и духовным прибежищем.

Внутренняя борьба, которую приходилось вести композитору, стоила ему величайшего психологического напряжения. Условия, в которых он работал, весьма мало подходили для осуществления его страстного стремления сочинять музыку. Вдохновение, необходимое для создания произведения большого искусства, не приходило. А это, как известно, самое трагическое и подавляющее состояние для чувствительной художественной натуры.

Обреченная на поражение борьба парализовала творческие силы композитора. Произведения последующих трех лет, написанные в Кристиании, отмечены рутинной застоя. Счастливые исключения составляют лишь несколько небольших песен и обработки народной музыки, Ор. 17. Но каким характерным для него стал взлет в жаркое лето 1868 года, когда, вырвавшись из замкнутой кристианьской среды, он вновь встретился с датскими друзьями и будто раскрылся в несколько недель лихорадочной работы. Его гениальность проявилась во всей полноте в фортепианном концерте ля минор, одном из вдохновеннейших созданий всей норвежской музыки.

Однако и осенью 1867 года Григ не без оптимизма оценивал свои усилия. Это видно из его письма Маттисон-Хансену от 8 октября: "Мы здесь делаем успехи — в следующем месяце у меня будет концерт, целиком только из моих сочинений. Свенсен в субботу тоже будет исполнять одни лишь собственные произведения; мысленно я уже вижу своих господ земляков, взирающих на это как бараны на новые ворота. Пусть глазают на первых порах; когда несколько людей работают сообща, признание все равно скоро придет к ним".

Концерт Грига состоялся 16 ноября. Вместе со второй скрипичной сонатой, которую он сыграл в ансамбле с Г. Бёном, были исполнены три новых сочинения: приятный, мелодичный "Гавот" для скрипки и фортепиано и две маленькие незамысловатые песни для мужского хора — "Вечернее настроение" и "Охота на медведя".

Пятью годами позже Григ использовал "Гавот" в музыке к пьесе "Сигурд Крестносец", Ор. 22, где тот звучит как марш "На сходке", ставший впоследствии по праву популярным.

В то кристианийское время Григ написал свою первую песню на стихи Бьёрнсона, "Светловолосая девушка" ("Твой образ я люблю"). Любовный лиризм и стихотворения, и музыки носит несколько напыщенный

характер; песня была издана только после смерти Грига.

“Филармоническое общество” и на этот зимний сезон ангажировало Грига в качестве дирижера; однако вскоре общество стало распадаться. Григ воспользовался предоставившейся возможностью продемонстрировать свои силы: стремясь возродить славу оркестра, он объявил 31 октября подписку на четыре концерта, где должны были исполняться симфонии Мендельсона и Шумана, “Кайзеровский концерт” Бетховена и оратория Гаде “Крестonosцы”.

На первом концерте 12 декабря он дирижировал среди других произведений симфонией №40 Моцарта и своим “Траурным маршем на смерть Нурдрока” в новой обработке для большого духового оркестра. Тем не менее в двух письмах, посланных им в Данию в конце месяца, звучат упадочническое настроение и страстное желание уехать (с. 292—293).

Через несколько дней пришло обнадеживающее письмо из Лейпцига от Юхана Свенсена, датированное 1 января 1868 года и содержащее такие строки: “Прежде всего спасибо за все свидетельство истинной и искренней дружбы, проявленные с твоей стороны во время моего пребывания на родине... Было бы прекрасно — смею полагать, для нас обоих, — если бы мы вскоре смогли сотрудничать. Ведь, в сущности, мы стремимся к одной и той же цели, и если наши склонности и воззрения в отдельных моментах не совпадают, все же я знаю, что нашей личной дружбы в сочетании с универсальным художественным гуманизмом, который более или менее отличает каждого истинного художника, более чем достаточно, чтобы мы держались друг друга”.

Благодарность Свенсена, наверно, особо вызвана появлением крайне восторженной рецензии Грига на его концерт в столице 12 октября, где впервые была исполнена Первая симфония ре мажор Свенсена. Рецензия частично приводится на с. 293—294.

Весной 1868 года Григ как композитор занимался лишь сочинением кантаты для мужского хора и духовых по случаю открытия в Бергене 17 мая памятника эйдсвольскому деятелю В.Ф. Кристи (который был, кстати, двоюродным братом Эдварда Хагерупа — деда Нины и Эдварда). Кантата явилась в творчестве Грига не более чем случайной работой и позже не привлекала к себе интереса.

Одновременно Григу по-прежнему приходилось решать проблемы, связанные с состоянием оркестра, о чем он писал 18 марта Маттисон-Хансену, рассказывая о репетициях датских произведений: “...ко всему прочему, я могу лишь заметить, что оркестр здесь ужасный... Я сказал им, что мы будем репетировать до тех пор, пока не получится... Результат сказался вчера — все прошло очень хорошо”.

В какой-то мере дирижерский труд Грига, наконец, был вознагражден. После четвертого абонементного концерта “Афтенбладет” писала, что, несмотря на небольшие доходы от выступлений оркестра, Григ может быть убежден в том, что “интерес нашей музыкальной публики к этим концертам не снизился, напротив, он постоянно возрастает”.

А через два дня Нина и Эдвард обрели повод для настоящей радости: у них родилась дочь. Александра, как они ее назвали, осталась их единственным ребенком.

Счастливым отец ощутил вдохновение для создания одной из жемчужин своего романсово-песенного творчества — простой и задушевной “Колыбельной Маргариты” (“Маленький Хокон”) из “Борьбы за престол”. Это стало первым обращением Грига к поэзии Ибсена. Колыбельная была

напечатана в Копенгагене, в декабре, как Op. 15, №1. Четвертая песня того же опуса, "Горе матери", на текст Кр. Рикардта, была сочинена в том же году — и стала своего рода парой "Колыбельной", только глубоко трагического характера.

ВЕЧНО МОЛОДОЙ ПОБЕГ НА ДРЕВЕ РОМАНТИЗМА — КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ЛЯ МИНОР

Наилучшим, а нередко и единственным временем для композиторского творчества Грига в христианийские годы были месяцы отпуска. В июне 1868 года он, как и планировал, отправился вместе с Ниной и Александрой в Данию, чтобы приняться за самую большую по тем временам задачу — сочинение произведения для фортепиано и оркестра. Нина с ребенком устроилась у родителей в Копенгагене, а Григ обосновался в Сёллерёде, идиллическом уголке в самом сердце Зеландии, вместе с двумя своими друзьями, Эмилем Хорнеманом и Эдмундом Нойпертом. Последний был ведущим пианистом Норвегии, да и всей Скандинавии. Бенъямин Феддерсен снял в Сёллерёде для Грига маленький домик садовника, где он мог работать совершенно спокойно — с улицы не доносились ни детские крики, ни шум повседневной жизни. Григ признавался, что ему необходима полнейшая тишина во время сочинения музыки (с. 294).

Сосредоточенная работа была сама по себе источником и стимулом высокого вдохновения. Не менее важна была для композитора и конструктивная критика Нойперта, с которым Григ советовался по мере того, как произведение обретало форму. Поэтому не было ничего удивительного в том, что концерт автор посвятил именно ему.

В письме к Равнкилле от 2 ноября из Кристиании Григ писал: «Стояла невыносимая жара, но я все же с радостью вспоминаю это время. Конечно, я чувствовал себя вялым и разморенным из-за духоты, но ощущал в то же время, что именно сейчас надо взяться за дело; в этих условиях и был мной написан концерт для фортепиано с оркестром, который, по-моему, содержит хорошие места. Я должен бы как раз сейчас, осенними вечерами, найти силы, чтобы инструментовать первую часть, но... время! У меня отняты и вечера тоже. Нойперт должен будет сыграть после рождества концерт в Копенгагене, в "Музыкальном объединении"». Из приведенной цитаты видно, что произведение — вопреки тому, что утверждалось в прежних работах о Григе, — не было завершено в Сёллерёде. Действительно основательно он проработал в Сёллерёде фортепианную партию и эскизы партитуры, но окончательное оформление партитуры делалось урывками уже зимой, в Кристиании.

Григ не успел закончить работу вовремя — к тому сроку, который устраивал Нойперта, чтобы исполнить концерт сразу после рождества, как то было запланировано. Поэтому впервые произведение прозвучало лишь 3 апреля 1869 года. Нойперт солировал, а во главе оркестра стоял главный дирижер Королевского театра Хольгер Симон Паулли.

Исполнение, состоявшееся в большом зале "Казино", стало событием в копенгагенской концертной жизни. Сама королева Луиза, живо интересовавшаяся музыкой, придала своим присутствием блеск происходящему. Этому способствовали и ведущие представители музыкальной жизни Дании, в первую очередь Хартман и Гаде. Среди слушателей находился пользовавшийся мировой славой русский пианист-виртуоз Антон

Рубинштейн, в те дни гастролировавший в Дании. Он великодушно предоставил привезенный с собой рояль коллеге по искусству Нойперту.

В воздухе носился запах сенсации. Слухи, просачивавшиеся с репетиций, породили большие ожидания, и они полностью оправдались. Вопреки бытовавшей практике все четыре репетиции солист провел вместе с оркестром — и он, и музыканты оркестра буквально совершили подвиг. Публика пришла в настоящий экстаз, буря аплодисментов несколько раз прерывала исполнение, причем не только в промежутках между частями, но и после грандиозной каденции первой части.

Грустно, но сам создатель произведения не разделил триумф с Нойпертом: Григ находился в то время в Кристиании и не считал возможным прерывать свои служебные обязанности дирижера.

Несколькими месяцами позже им вновь не удалось вместе вкушать плоды успеха. 7 августа Нойперт впервые исполнил ля-минорный концерт перед норвежской публикой в Кристиании, где оркестром театра дирижировал Юхан Хеннум. В то время Григ уже давно находился вблизи Бергена, где проводил с семьей летние месяцы в Ландосе. Нойперт тогда концертировал вместе с их общим другом, камерным певцом Юлиусом Стеенбергом, который, среди романсов других композиторов, спел на этом концерте "Благодарность" Грига, Op. 10, №1. В программе Нойперта стоял также фортепианный концерт А. Рубинштейна соль мажор. На этом летнем концерте слушателей было весьма немного, но, если верить газете "Афтенбладет" за 9 августа, в зале царило приподнятое настроение, особенно после исполнения "нового оригинального и одухотворенного сочинения Грига". Довольно странно при этом, что приведенные слова — единственное, чем откликнулась столичная пресса на первое исполнение ля-минорного концерта. Музыка в те дни переживала не лучший свой час.

После премьеры в Копенгагене Григ получил массу писем. Маттисон-Хансен назвал произведение "самой гордой вещью", какую ему когда-либо приходилось слышать, а Хорнеман определил концерт своего друга как "роскошный и гениальный".

Феддерсен прислал два обстоятельных письма — первое он написал после генеральной репетиции, второе — после самого концерта (с. 294—295).

Но, конечно, наибольший интерес представляло для Грига свидетельство, которое он получил, что называется, из первых рук, — письмо самого Нойперта (с. 295).

До публичного исполнения, как мы видели из цитированного письма к Равнкилле, сам Григ очень осторожно высказывался о достоинствах концерта. Может быть, тогда он и не сознавал вполне, какую гениальную музыку сочинял. Но для него оказалось чрезвычайно важным то, что после первого исполнения преобладали положительные оценки: ля-минорному концерту суждено было стать ступенью к международной славе. Отныне Грига можно было поставить в ряд значительных композиторов современности.

Концерт Грига завоевал уникальную популярность. Абсолютное большинство пианистов всего мира имеет его в своем постоянном репертуаре, концерт стал одним из наиболее часто исполняемых произведений этого жанра. Он на редкость стойко выдержал испытание временем и сегодня так же безотказно собирает публику, как более ста десяти лет назад сделал это при первом исполнении. В чем тут кроется причина, сказать не просто, но, во всяком случае, не в наличии внешних, дешевых

эффектов. Григ не гнался за популярностью. Ведь именно музыка, созданная в угоду инертному восприятию, рассчитанная на привычку людей к усредненному стереотипу, и не обладает жизненной силой. Имена сотен композиторов, порой способных — в том числе современников Грига, — канули в Лету именно потому, что их владельцы домогались выигрыша в лотерее популярности.

Иначе случилось с Григом. Ля-минорный концерт жил все годы своей собственной жизнью в силу присущих исключительно этому произведению качеств. Его очарование — в богатстве и многогранности: это и чарующая мелодика, и разнообразная ритмика, и утонченная гармония, местами блестящая инструментовка, наконец, активная и интересная сольная партия, сочетающая в себе элегантную виртуозность с редкой по красоте лирикой.

Когда речь заходит о ля-минорном концерте, в первую очередь, как правило, вспоминается концерт Грига — точно так же, как определение "си-бемоль-минорный концерт" прочно связано с именем Чайковского.

Моделью при сочинении этого концерта Григу, несомненно, служил фортепианный концерт Шумана. Он произвел на Грига "неизгладимое впечатление", когда тот слышал его в исполнении Клары Шуман в Лейпциге в 1858 году. Родство двух произведений особенно ощущается в их первых частях. Однако не следует преувеличивать зависимость концерта Грига от шумановского. Это совершенно самостоятельное произведение, обладающее редкостной жизнеспособностью, не в последнюю очередь в мелодическом плане... Можно сказать, что если в концерте Шумана больше грации и изящества, то в концерте Грига больше некоей мальчишеской вспыльчивости. Конечно, в обоих произведениях присутствуют в полном объеме и мощь, и задушевная лирика. Оба концерта, в общем, свободны от зависимости от своих предшественников, но концерт Шумана все же полностью укладывается в русло немецкой традиции. Разумеется, и григовское произведение кое-что унаследовало от нее, но в нем появилось и нечто новое: черты народного норвежского духа.

Ля-минорный концерт — это музыка, пронизанная радостью и счастьем. Странно, что Григ решил выразить такое состояние в миноре. В начальных тактах он буквально вышвыривает свой опознавательный сигнал, "григовский мотив": с октавы через септиму в квинту, в восторженных фортепианных каскадах.

Вторая часть, адажио, относится к прекраснейшим творениям Грига. Здесь, будто в потоке вдохновения, он сумел заглянуть в вечность. В настроении этой части есть что-то от ноктюрна, но не южного, а наполненного сиянием светлых северных ночей середины лета.

Технический анализ такого поэтического откровения может восприниматься как кощунство. Мелодические волны переливаются одна в другую, охваченные богатством гармонической фантазии, подчиняющиеся волшебной палочке Грига.

Едва ли стоит скрывать, что этот замечательный фортепианный концерт не раз оказывался мишенью для критики. Но его музыкальные достоинства пережили самые громогласные, нередко вьедливо-академичные нападки.

Главным пунктом претензий к произведению было то, что Григ слишком мало использует вариационные возможности в репризных разделах. Эта претензия может показаться вполне обоснованной, но лишь в чисто теоретическом плане. Да, исходным пунктом для Грига служила венская

классическая сонатная форма, но он никогда не попадал в рабство традиционного мышления. Новый материал требует нового принципа работы с ним — так и случилось при сочинении концерта. При этом материал экспозиций оказался сам по себе настолько содержательным и варьируемым, что дальнейшее подчеркивание модуляций и радикальные изменения в инструментовке, по мнению Грига, только затуманили бы чистоту формы.

Другая претензия касалась того отпечатка эпизодичности, каким, по мнению отдельных критиков, отмечены григовские сонатные формы. Но Григ и сам подчеркивал, что стремился составлять разделы крупной формы в единое целое таким образом, чтобы контрасты между ними как можно более ясно вырисовывались в четком рельефе—членение на эпизоды должно при этом ощущаться как результат. Этот основополагающий для Грига принцип возник из романтического круга идей, ставшего для композитора, несмотря на его классицистическую ориентацию, в значительной мере собственным, родным. И безусловно, не стоит оценивать его музыку, исходя из иных предпосылок, нежели его собственные.

Если сравнить Концерт для фортепиано с оркестром Грига с его более ранними произведениями, мы ясно увидим, что теперь он начал адресовать свою музыку более широкой аудитории, чем прежде. Можно сказать, не вкладывая в это утверждение никакого уничижительного смысла, что и фортепианная соната, и первые две скрипичные мыслились им в первую очередь как сочинения для скандинавской публики. В концерте же Григ инстинктивно сумел придать локальному колориту такую глубину, благодаря которой национальное возвысилось до международного звучания. Он создал произведение, обретшее жизнеспособность не только благодаря своим национальным или чисто григовским элементам, делающим произведение "интересным", но и потому, что эти элементы естественным образом слились в подлинную, самородную музыкальную целостность, обладающую общезначимыми достоинствами.

Период с зимы 1869 по лето 1870 года был богат для семьи Григов переменчивыми событиями. Недели упоения счастьем, полные надежд и ожиданий, связанных с рождением Александры, сменились тягостными и мрачными днями после ее смерти. Но Григ победил скорбь благодаря работе над большим сочинением для фортепиано — двадцать пять обработок норвежских народных мелодий, Op. 17. Новые духовные силы возродились в нем, когда дороги искусства привели его в Италию и подарили там встречу с Листом.

ПИСЬМО ОТ ЛИСТА И НАДЕЖДЫ НА БУДУЩЕЕ

Осенью 1868 года Григ страстно пожелал хотя бы на время уехать из Кристиании и предпринял дерзкую попытку выхлопотать у департамента государственную стипендию для заграничной поездки в будущем году. В надежде усилить действие этого ходатайства, он обратился к видным музыкальным деятелям — Мошелесу, Хартману и Гаде — с просьбой о рекомендациях с их стороны. Все они откликнулись на просьбу Грига.

Козырным тузом в этой игре оказался, однако, Ференц Лист. Чтобы заручиться поддержкой Листа, 2 ноября Григ пишет Равнкилле в Рим: "...мои новости довольно грустны — ученики по 7 часов в день, потом репетиции с хором, репетиции с оркестром, концерты и — мыгтарства. ...Ваше письмо пробудило во мне тоску по югу, — тоску, которая усиливается день ото дня... Я уже начал поиски средств для реализации своих планов. Ходатайствую о стипендии на весну и прошу сейчас Листа об аттестации. Как Вы думаете, даст он мне ее? Меня ободрило Ваше сообщение в последнем письме о том, что он играл мою скрипичную сонату, поэтому я отважился на такой шаг в надежде, что Вы лучшим образом доставите прилагаемое письмо в руки Листа".

Равнкилле выполнил просьбу Грига, и 29 декабря Лист послал норвежцу очень любезный ответ:

"Сударь,

С величайшим удовольствием выражаю Вам искреннюю радость, которую доставило мне знакомство с Вашей сонатой (Op. 8).

Соната свидетельствует о большом композиторском таланте и демонстрирует продуманное, изобретательное и превосходное владение материалом — Вы обладаете тем дарованием, которому необходимо лишь идти своим природным путем, чтобы достигнуть высокого совершенства. Льщу себя надеждой, что на родине Вы пользуетесь успехом и поощрением, которых заслуживаете... Если Вы приедете в Германию этой зимой,

я сердечно приглашаю Вас остановиться в Веймаре, чтобы мы могли встретиться. Примите, сударь, уверения в моем глубочайшем почтении.

Ф. Лист"

Из письма Листа никак не явствует, что высказаться его просил сам Григ. Может быть, именно это заставило Грига забыть о существовании дела, когда в 1881 году он рассказывал Грэнволлу: "Высшим признанием явилось для меня письмо от Листа, полученное в декабре 1868 года, как раз когда тьма в Кристиании казалась мне наиболее беспросветной; это письмо, подобно лучу солнца, осветило мое существование. Тогда на родине никому не было дела до меня как до творческой личности. Я выразил свои подавленные чувства в письме римскому другу, тот поведал о нем Листу, зная, что он интересовался мной, и со стороны Листа было очень благородно тотчас же сесть за письменный стол с сознанием доброго дела, которое он тем самым сделает. Я ведь как раз собирался ходатайствовать о стипендии, но не слишком надеялся получить ее, находясь в немилости у наших консервативных пожилых музыкантов и прочих дилетантов от музыки, стоящих у руля. Но письмо Листа совершило чудеса".

Получив рекомендательное письмо от Листа, Григ 10 января 1869 года послал в департамент ходатайство о стипендии в 500 специйдалеров для "пребывания за границей, с целью использовать время и спокойную обстановку для творческой деятельности, а также чтобы, общаясь с искусством и художниками, освежить свой ум и расширить свой взгляд на идеальное, ибо в тех условиях, в которых мне приходится жить ныне, он может быть лишь весьма ограниченным".

И то, что Григу казалось невозможным, произошло — не в последней очереди благодаря Листу. Он получил стипендию, правда, лишь после полугодового ожидания.

Об условиях работы и своих чувствах в то время он рассказал одному из датских друзей. В письме Виндингу от 31 января 1869 года звучит: "Можете поверить, это счастье — быть норвежским композитором в Норвегии! Если бы я не работал как вол всю долгую зиму, мне невозможно было бы совершать свои датские поездки, а они обуславливают мое существование". Из Дании в это время приходит действительно радостное известие — об успехе первого исполнения фортепианного концерта, состоявшегося 3 апреля. Взволнованно пишет Григ Маттисон-Хансену 10 апреля: "...я получил пять различных писем из Дании, вестников искусства и дружбы. Среди них было и твое. Оно, подобно солнечному лучу, проникло в мой одинокий дом, оно — словно привет Признания. Ведь здесь, на родине, я лишен всего этого, а ты знаешь, как это важно для духовной жизни. Поэтому я благодарю бога за свое кровное родство с Данией, которое обусловило понимание моей музыки у вас. Здесь царят холод и грубость — как в природе, так и в душах; конечно, сердечное тепло можно найти где-то в тайниках душ и здесь, но ведь художник так нуждается в том, чтобы оно само шло ему навстречу...

Мне просто необходимо сбежать отсюда. Подумай, я целую зиму не слышал иной музыки, кроме той, с которой сам же имею дело. Я ведь нахожусь в конфликте с оркестром, потому что несколько первых скрипок потребовали по пять специй за каждый концерт с тремя репетициями. Следствием этого явилось то, что я остался вообще без оркестра, поскольку не захотел попасть ради их требований в долговую тюрьму... Я чувствую, что нахожусь будто в преддверии какого-то важного периода своей жизни, мимо которого нельзя пройти вслепую".

В тот же день Григ получил радостное и неожиданное признание на родной земле. Бьёрнсон в своей статье призвал соотечественников прислушаться к голосу музыки своего собрата по искусству (с. 295).

Двумя неделями позже Григ поделился планами на будущее с Хорнеманом. В том же письме он коснулся своего отношения к Гаде. Неизвестно по каким причинам, но оно стало прохладным.

“МОИ ОТЦОВСКИЕ РАДОСТИ УШЛИ КАК СОН”

Когда Григ, говоря в письме к Хорнеману о своей семье, применяет выражение “может быть, с детьми” (с. 295—296), то следует, очевидно, понимать, что они с Ниной ожидали еще одного ребенка. В переписке семьи Григов более поздних лет есть намеки на то, что Нина, должно быть, прервала беременность. Возможно, это произошло как раз в данный период. Если такой случай действительно имел место, то причина может крыться в потрясении, вызванном болезнью Александры и ее смертью 21 мая.

Месяцем раньше Григ выразил свое упоение семейным счастьем в письме Маттисон-Хансену: “Я пишу тебе в праздничный для меня день. У моей дочурки первый в жизни день рождения. Каким радостным представляется все вокруг”.

А в середине мая семья совершила долгожданную поездку в Берген, где ее и постигла трагедия: Александра умерла. Требовалось время, чтобы пережить этот удар. Похоже, однако, что искусство придавало Григу силы работать и в горе и скорби. В волнующем письме Равнкилле (с. 296) он касается этих событий.

Во время пребывания в Риме следующей зимой Григ писал своим родителям 17 февраля 1870 года: “У нас стало пусто в доме — ах, я так часто думаю о том времени... Я лишь молю бога о силах для работы — тогда придет и все остальное”.

Воспоминания о дочери Григ пронес через всю жизнь. Бельгиец Франк ван дер Стуккен рассказывал об их совместном пребывании в Рудольштаде в 1883 году: “С какой нежностью он вспоминал о ней, какие только эпизоды из ее короткой жизни, бывало, не рассказывал!” Когда один из лучших друзей Грига нидерландец Юлиус Рентген лишился в 1904 году своей дочери, Григ пытался его утешить в письме от 22 марта: “Для меня эти воспоминания превратились в прекрасный сон. Так же будет и с Вами. А если бы этот сон вообще никогда не существовал? Разве было бы лучше? Я часто вспоминаю стихотворение А. Мунка, где есть такие слова:

Любить и утратить все ж лучше,
Чем никогда не любить...

Может быть, он и прав. Я не знаю”.

ОЩУЩЕНИЕ СКРЫТЫХ ГАРМОНИЙ В НОРВЕЖСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

После смерти Александры Григ находил утешение в композиторской деятельности: он взялся за решение новой для него задачи — обработки народной музыки. “25 норвежских народных мелодий и танцев” (Op. 17) стали первым вкладом в ту сферу, которая займет одно из центральных мест в его искусстве.

В письме к Г. Финку от 17 июля 1900 года Григ вспоминал: "Царство гармонии издавна и всегда было страной моих заветных грез, и отношение моего гармонического чувства к норвежской мелодике всегда оставалось тайной для меня самого. Я пришел к мысли, что своей сумрачной глубиной наши народные напевы обязаны богатейшим неисследованным гармоническим возможностям. В обработках народных песен Ор. 66 и других я и пытался выразить гармонию, скрытую в народных мелодиях, — так, как я ее ощущаю. Вот почему меня особенно привлекали хроматические последования в гармонической ткани".

Два видных предшественника Грига, первопроходцы Л.М. Линнеман и Х. Хьерульф, еще ранее выполнили свою миссию. Они облекли народно-музыкальный материал в профессиональное одеяние, сделав его доступным для широкой общественности благодаря сравнительно простым фортепианным переложением. Григ продолжил это начинание, исходя из собственных предпосылок и собственного опыта.

Обработки Линнемана неравноценны. Иногда он вдруг поражает удивительными по своей меткости и изобретательности оборотами, но в целом аранжировки могут показаться примитивными и порой экспериментаторскими. Позже, в 1905 году, Григ, кстати, критиковал Линнемана, охарактеризовав его технику обработок как "громоздкую и непрактичную". Следует, однако, заметить, что в 1875 году Григ ставил эти обработки настолько высоко, что даже включил восемь из них, не изменив ни ноты, в свой сборник "Норвежские мелодии".

Источником мелодий для всех пьес Грига Ор. 17 послужили записи Линнемана из второго тома его собрания "Старые и новые норвежские горные мелодии". В трех из этих пьес (№2, 13 и 19) Григ использует народные мелодии, не подвергая их никаким изменениям. В остальных же он — пусть и с большим пиететом — допускает самые разнообразные мелодические и ритмические украшения. Кроме того, он расширяет обработки с помощью повторов — нередко меняя гармонию, а также добавляя вступления, заключения и интермедии. К линнемановскому выбору аккордов он отнесся весьма свободно.

Большая часть обработок Ор. 17 не предъявляет особых требований к технической подготовке исполнителя. Как и во всей григивской фортепианной музыке зрелого периода, их стиль — в полном смысле пианистический, включая и ту меньшую часть пьес тетради, где от пианиста требуется мастерство. Тем не менее обработки лишены виртуозного характера. Но, хотя опус и задуман для любителей, пьесы настолько разнообразны и контрастны по своему характеру, что, если играть их все, цикл вполне может занять место в концертном репертуаре.

Большинство пьес — это обработка собственно *песен*, однако то тут, то там среди них встречаются быстрые слотты для народной скрипки или лангелейка¹. В основном Григ отобрал лучшие мелодии.

Каждая из обработок наделена характером, заложенным в исходной народной мелодии. Простота и рафинированная изысканность находятся между собой в равновесии, касается ли это фортепианной фактуры, гармонии или формы пьес. Выбор аккордов зачастую привлекает своей красочностью, встречается много эпизодов, прекрасно иллюстрирующих особое чувство Григом органической взаимосвязи функциональных соотношений между аккордами, часто насыщенными хроматизмами,

¹Лангелейк, феле — разновидности народной норвежской скрипки. — Прим. перев.

приправленными диссонансами, окрашенными в модальные краски.

Художественной вершины Григ достигает в двух совершенно непохожих пьесах — "Сульфагер и король драконов" (№12) и "Йольстринг" (№ 5). Первая из них основана на великолепной народной песне из Телемарка, корни которой уходят, несомненно, к средневековью. Сама по себе пассивная в тональном отношении мелодия вдруг расцветивается Григом выразительными и разнообразными аккордовыми красками. "Йольстринг" — ритмически и мелодически характерный танец из Йольстера — исполняют там на плоской скрипке. Напоминающий халлинг слот в этом гибком, с фантазией гармонизированном изложении метко попадает в художественную цель — это один из лучших образцов искусства аранжировки Грига в ранний период его творчества. Он часто играл пьесу на своих собственных концертах:

The image shows a musical score for two pieces. The first piece, "Allegro con fuoco", is in 2/4 time and features a melody in the right hand with triplets and a bass line with eighth notes. Dynamics range from *ff* to *pp*. The second piece, "Moderato e marcato", is in 3/4 time and features a melody in the right hand with various dynamics (*p*, *f*, *fz*) and a bass line with chords and triplets. The score is numbered 5.

В этих вдохновенных обработках Григ впервые реализует идею выражения "скрытой гармонии", заключенной в норвежской народной музыке. Позднее он сможет погрузиться еще глубже в богатое народно-музыкальное наследие.

Между Линнеманом и Григом не возникло личной дружбы. Тут сыграла роль и большая разница в возрасте (31 год), и несходство характеров. Винтер-Йельм и Григ не вовлекли в работу Музыкальной академии этого видного деятеля, и причина тому — "война псалмов", как раз развернувшаяся в то время. В этой войне Винтер-Йельм и Линнеман круто противостояли друг другу, и вполне возможно, Григ тоже как-то участвовал в этом конфликте на стороне Винтер-Йельма.

И все же Линнемана, наверное, порадовало, когда в сентябре 1873 года он и его жена получили поздравление от Грига к их серебряной свадьбе —

небольшую песню, сочиненную им по этому случаю. При всем том, что это была типичная работа по поводу, она представляет большой интерес, поскольку ее средний раздел обнаруживает отчетливое родство с прекрасной мелодией без слов мажорного припева "Песни Сольвейг".

С Хьерульфом у Грига также не было дружеской близости. В горьком письме Маттисон-Хансену от 30 июля 1867 года он писал, в частности: "Может, наверно, показаться, что мне сопутствует счастье в новых окружающих меня условиях, на самом же деле это не так. Большинство ненавидит мои произведения, даже музыканты. Для некоторых они — книга за семью печатями, и в таком случае это простительно, но есть и такие, кто понимает их, кто относится ко мне с восхищением, но при этом судят других так, что это не делает им чести. К ним принадлежит Хьерульф, что не очень благородно".

Эти слова появились в тяжелую минуту и резко контрастируют с более поздними хвалебными словами Грига в адрес его старшего коллеги. После смерти Хьерульфа 11 августа 1868 года Григ написал некролог в копенгагенскую газету "Иллюстрет Тиденне". В нем он, в частности, останавливаясь на болезни Хьерульфа, говорит: "Все эти годы она не только щадила его жизнь, но и не заглушала в нем неугасимого творческого дара, юношеского огня и вдохновения". А далее он пишет, что Хьерульф был "преисполнен любви и преданности своему искусству, неустанно трудился на музыкальной ниве для современников, которые еще не поняли его значения".

Особенно прекрасно высказывание Грига о Хьерульфе, данное в подробной статье, посвященной его песням и напечатанной в христианской газете "Афтенбладет" от 1 февраля 1879 года: "Недалеко то время, когда песни Хьерульфа... полюбятся слушателям как создания поистине прекрасной души".

Весной 1869 года Григ дал ряд концертов, сборы от которых пошли на установление памятника Хьерульфу, один из вечеров — согласно письму к Маттисон-Хансену — собрал 220 специдалеров. Ко дню открытия памятника 23 сентября 1874 года Григ сочинил на текст А. Мунка кантату в форме двух песен для мужского хора. Это тоже обычная работа по официальному поводу, но как цельное произведение кантата выполнена на более высоком уровне, чем песня к серебряной свадьбе Линнемана.

Из всего наследия Хьерульфа Григ заслуженно ставил на первое место его песни. Он часто включал их в программы концертов рядом со своими. В некрологе на смерть Хьерульфа он подчеркивал, что его романсы "почти все обладают поразительной свежестью и оригинальностью"; Григ тщательно изучил их, прежде чем, в связи с фундаментальным изданием, поместить в "Афтенбладет" статью, где, в частности, сказано: "Какие только звуки он не извлекает из своей лиры, какое благородство заключено в ее струнах!.. Можно от всей души рекомендовать это собрание ценителям настоящего, благородного пения. Среди его песен и романсов есть драгоценнейшие жемчужины". Григ особо выделяет "Лесной покой" — "одно из вдохновеннейших созданий его гения" — и "Лесной склон" — песню "чудесную, изящную и воздушную, но трудную для декламации", а что касается "Водяного", то в нем, считает Григ, "несмотря на всю простоту, таится истинное волшебство".

На фоне подобных высказываний может показаться странной рассудительная сентенция Грига по поводу взаимоотношения искусства Хьерульфа и его собственного, высказанная в биографических справках, данных

им Грэнволлу в письме от 24 апреля 1881 года: "Я не могу говорить о сколько-нибудь глубоком влиянии Хьерульфа, несмотря на мое восхищение многими из его песен".

В своей статье Григ особо подчеркивает дар Хьерульфа эпохального значения: его способность соединять национальное чувство с выразительными средствами своего времени. Думается, что именно это качество послужило для Грига образцом в его собственных устремлениях, начиная с раннего периода. Однако признаться в этом перед собственным биографом Григу было, разумеется, нелегко. Тем больше оснований обратить внимание на выводы, к которым пришел Григ, о вкладе Хьерульфа в норвежское искусство. В статье в "Афтенбладет" он отмечает, что Хьерульф "был одним из первых, кто подчеркнул огромное значение норвежской народной мелодии для национальной музыки. Выразив это таким благородным и привлекательным образом, Хьерульф сыграл в истории скандинавской музыки особую роль, значение которой трудно переоценить...".

Ор. 17 был посвящен другому великому вдохновителю норвежского национального возрождения — Уле Буллю, с которым Григ часто общался тем летом. Непосредственно перед отъездом на юг он дал в родном городе прощальный концерт, о чем "Бергенспостен" писала: "Среди многочисленных слушателей мы увидели Уле Булля, часто дававшего о себе знать аплодисментами".

Несколькими неделями позднее (29 сентября) отец писал Григу в Копенгаген, что Уле Булля очень заинтересовали и ля-минорный концерт, и Ор. 17. Он попытается издать эти произведения в Америке, на чем Эдвард сможет заработать много денег. Композитору, однако, захотелось, чтобы концерт был издан в Германии, а Ор. 17 — в его родном городе. Когда Булля узнал об этом, его интерес к сочинениям остыл.

Той же осенью Григ завершил новую тетрадь романсов, Ор. 18, которые были напечатаны в декабре в Копенгагене. В тетрадь, посвященную Нине, вошло девять вокальных миниатюр, главным образом на стихи Х.К. Андерсена. Один из романсов, "Осенняя буря", был написан четырьмя годами раньше, остальные же относятся, очевидно, к 1869 году.

Романсы неоднородны по достоинству. Большинство выдержано в простом стиле, мелодии их струятся легко и непринужденно, поддержанные традиционной романтической гармонией, — это "Лесные странствия", "Последняя песнь поэта" и "Поэзия". Более отчетливо индивидуальность Грига проявляет себя в песнях "Она так бела", "Избушка" и особенно в утонченной и одновременно напоенной народным духом "Березке" на стихи Йоргена Му.

Менее вдохновенны, более салонны по характеру "Розочка" и "Серенада Вельхавену". Последнее произведение можно считать чистейшим образцом сочинения по поводу — первоначально оно было написано для мужского хора ко дням чествования поэта в 1868 году.

По-видимому, к тому же времени относится песня "Среди роз" ("В дивных розах"); однако напечатана она была лишь в 1884 году как Ор. 39, №4. По своему сжато, строгому стилю эта песня очень близка и "Березке", и "Старой матери" (1873). В ней композитор чутко передал скорбь матери, потерявшей ребенка; нетрудно догадаться, что правдивость в воплощении душевной боли рождена недавней утратой Григом собственной дочери.

В сентябре 1869 года Нина и Эдвард отправились через Кристианию в Копенгаген. Там они пробыли восемь недель и дали два удачных концерта. Григ рассказывал в 1893 году, что именно после первого самостоятельного концерта в Дании он «начал пробиваться здесь по-настоящему. Я продирижировал своим фортепианным концертом, который Нойперт сыграл великолепно. "Мне больше всего понравились эпизоды тутти", — сказал отец Нины».

14 ноября Григ пишет Равнкилле в Рим: "Я провел два месяца в Копенгагене припеваючи. Надеялся найти здесь покой для работы, но, видимо, придется подождать до Рима". Он просит друга найти для него жилье, "лучше всего на Монте-Пинчио".

Через две недели чета Григов двинулась на юг. Они сделали короткую остановку в Берлине, затем в Лейпциге, десять дней провели в Вене, откуда до Италии их сопровождали друзья — Август Виндинг вместе со своей женой Кларой. Путь пролегал через Венецию и Флоренцию, и за два дня до рождества они прибыли в Рим.

В Италии они провели четыре месяца, богатых, по рассказам Грига, и приятными событиями, и разочарованиями. 1 марта 1870 года он с некоторым огорчением писал Маттисон-Хансену о неприветливой зиме, холодной и дождливой. "В вечном городе мои мысли с неприязнью возвращаются домой, в ту страну, где я охлаждаю к творчеству".

В этом высказывании явно слышится некоторое разочарование по поводу того, что надежды на сочинительскую работу в Италии не оправдались сколько-нибудь значительно. Ведь он писал в своем отчете департаменту об итальянской поездке: "Впечатления от пребывания в Италии настолько богаты и многочисленны, что одно буквально заслоняет и уничтожает другое, поэтому все, что мне удалось сделать, — написать ряд набросков, завершить полностью несколько мелких лирических пьес, для крупных же форм у меня не было необходимого покоя. Однако материала в мыслях я накопил много, и это следует считать главным. Если к тому же по возвращении на родину мне удастся набраться дерзости и поверить в будущее нашего искусства — а эту надежду во мне вновь пробудила поездка, — то я хочу заверить высокий департамент в том, что мое путешествие имело большое значение для меня, а через меня и для судеб отечественного искусства".

Наиболее благотворным для него было то, что, как он сам пишет, "жизнь здесь развернулась передо мной в бесконечном многообразии впечатлений... 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. 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".

Время, проведенное в Италии, было отмечено для Грига двумя особо

значимыми впечатлениями совершенно разного свойства. Первое оставила десятидневная поездка в начале апреля со скандинавскими друзьями в окрестности Неаполя. Другим событием стали две встречи с Листом.

О путешествии из Рима на юг Григ подробно рассказывает в письме родителям от 9 апреля: "Все впечатления смешались в моей голове, превратившись в огромный хаос... Вчера вечером мы вернулись сюда полные впечатлений и даже перенасыщенные наслаждениями... Поездка в Амальфи — что о ней можно сказать, если я считаю Каstellь раем и даже чем-то еще более прекрасным... к тому же жаркое солнце, свежий ветер, голубое небо и ясный горизонт — чего больше! Воспоминание о подобном дне обогащает всю жизнь. На следующий день мы оставили дам в Салерно и поехали к руинам храма в Паэстуме. Дело в том, что дорога опасна, никто из нас не был особенно расположен увидеть грабителей, удирающих вместе с нашими женами, поэтому мы поступили как предусмотрительные генералы. Храм Нептуна в Паэстуме — второй по красоте после афинского Акрополя из всего, что нам оставило греческое искусство. Насколько это справедливо, вы можете судить, если я вам скажу, что все, что есть в Риме, — детские игрушки по сравнению с этим храмом".

И все же для Грига, несомненно, самым главным, что принесла ему поездка в Италию, было личное знакомство и общение с Листом. Это Григ подчеркивает в своем отчете департаменту: "Но что для меня имело наибольшее значение, так это личное знакомство и общение с Ференцем Листом. В нем я увидел не только гениальнейшего из всех пианистов, но — что для меня значит куда больше — феномен величия духа, не знающего границ в сфере искусства. Я принес ему несколько своих сочинений, он играл их, и мне было весьма интересно наблюдать, как их национальный элемент заставлял его сначала замереть от изумления, а затем перейти в восторг. Такой триумф моих устремлений и моего взгляда на национальное уже один стоит целой поездки".

В письме Маттисон-Хансену (1 марта) Григ также дает выход своему восхищению Листом и его мастерской игрой на фортепиано: "По непостижимой благосклонности он пригласил меня к себе и, когда я пришел, стал играть — отныне я не могу слышать ничьей другой игры. Нет, это даже нельзя назвать игрой, тут забываешь и пианиста, и инструмент, и всякие мелочные соображения и остаешься один на один с гигантом, повелевающим войску духов нестись в диком полете по воле его необузданной фантазии. Но это как раз то, в чем я его в холодную минуту мог бы упрекнуть — ему не хватает сдерживающей узды. Между прочим, послушал бы ты, как он играл с листа мою последнюю скрипичную сонату — от начала до конца!.. И какая гениальная интерпретация! Я ушел от него в убеждении: он может невозможное".

Свои впечатления от общения с Листом Григ развивает в двух письмах к родителям. Первое датировано 17 февраля, второе 9 апреля 1870 года (с. 296—297). Здесь он дает себе полную свободу и пускается в живые описания, полные юмора: «На всю жизнь запомню я совершенно божественную сцену. Ближе к концу финала, как вы помните, вторая тема повторяется в мощном fortissimo. В последних тактах, где первая нота первой триоли темы в оркестре переходит из соль-диез в соль, а на фортепиано по всей клавиатуре взвывается вверх могучая гамма, Лист вдруг остановился, поднялся во весь свой исполинский рост, отошел от рояля и широкими театральными шагами, воздев руки, заходил по просторному монастыр-

скому залу, в буквальном смысле рокоча тему. При упомянутом "соль" он, словно император, властно простер руку и закричал: "G,g, nicht giss! Famos! Das ist so echt schwedisches Ваґко!"¹ Затем он вернулся к роялю, повторил заново весь эпизод и доиграл концерт до конца».

Оба письма и рукопись статьи в "Самтиден" находятся в Бергенской публичной библиотеке.

¹"Соль, соль, а не соль-дизел! Превосходно! Это же настоящий шведский пунш!"
(пер. с нем.)

Кристианский период жизни Грига завершают 1870—1875 годы. Он бросил якорь в Кристиании как дирижер и педагог, но для него чрезвычайно важной была возможность проводить летние месяцы в Бергене. Лишь там имел он необходимое время и покой для того, чтобы посвятить себя сочинению музыки. Эти бергенские месяцы в жизни Грига необычайно важны.

Главное, чем отмечен этот новый период, — сотрудничество с тремя ведущими фигурами в норвежской культурной жизни: Бьёрнсоном, Свенсеном и Ибсеном. С первыми двумя у Грига завязалась теплая дружба.

Уже в 1868 году Григ был покори́н яркой и сильной личностью Бьёрнсона и писал 2 ноября 1868 года Равнкилле: "И ведь здесь Бьёрнсон; а там, где он, — всегда жизнь и фантазия".

Масштабные, победоносные идеи поэта подействовали на Грига подобно витаминной инъекции, пусть и не в чисто музыкальном плане: ведь когда-то почти так же повлиял на него и племянник Бьёрнсона, Нурдрок, идеи которого были так бесценны для Грига в датский период его жизни. Помимо всего прочего, Бьёрнсон сумел активизировать политическое самосознание Грига. Но и в самой музыке Грига Бьёрнсону суждено было сыграть роль вдохновителя, результатом чего явился целый ряд романсов. Однако еще более важным последствием их общения стало сочинение Григом нескольких музыкально-драматических произведений крупной формы.

Богатая натура и художественная многогранность Свенсена также многое дали Григу. Их характеры были чрезвычайно несхожи, в том числе и в отношении к музыке, но им суждено было словно дополнить друг друга. Они сами довольно скоро поняли это, и начавшееся между ними сотрудничество оказалось необычайно удачным. Между Григом и Свенсеном установились своего рода братские отношения, продолжавшиеся всю жизнь.

Творческой же кульминацией этого периода явилось сотрудничество Грига с Ибсеном при создании музыкально-драматического спектакля "Пер Гюнт". Поскольку Ибсен в те годы в основном жил за границей, они могли поддерживать контакт лишь благодаря переписке. Позднее, уже в 1866 году, их знакомство перешло в живое общение. Тем не менее как личность Ибсен навсегда оставался для Грига закрытой книгой.

"Я НИЧЕГО НЕ СДЕЛАЛ..."

После длительного, насыщенного впечатлениями пребывания на юге Григ вернулся 20 апреля в Копенгаген, где провел два последующих месяца. Затем наступило лето, и его вновь потянуло в Берген, чтобы провести

летние месяцы с семьей в Ландосе. Надеясь издать фортепианный концерт, Григ написал в Копенгаген издателю Софусу Хагену (с. 298). Но на такую рискованную авантюру датчанин пойти не отважился, подобно тому, как годом раньше отказались от риска и лейпцигские издательства, с которыми Григ был в контакте. Так, издатель Э. В. Фрицш отослал обратно автору концерт, снабдив его отпиской, что он недостаточен интересен для опубликования. Григ иронизировал по этому поводу в письме к неизвестному немецкому другу от 5 марта: "Право же, он [издатель] способен судить о большой партитуре после одного лишь беглого взгляда на нее!"

Позже — когда в поддержку концерта выступил Свенсен (с. 298) — Фрицш изменил свое отношение к произведению и решил его издать.

Удивительно, но Григ не использовал то лето для сколько-нибудь значительной творческой работы. Он написал в 1870 году лишь четыре песни, из них три на стихи Бьёрнсона. Ранее Григ уже сочинил три песни на его тексты — "Светловолосую девушку", "Выборную песню" для мужского хора и "Песню норвежских матросов", также для мужского хора (1869), которая благодаря яркой мелодии быстро завоевала популярность и стала народным достоянием.

Три новые песни, вдохновленные поэзией Бьёрнсона, неравны по качеству. "С добрым утром" содержит в себе мало личного, однако звучит красиво и эффектно. Напротив, "Первую встречу" и "Монте-Пинчио" можно считать начальной вершиной в его романсовом творчестве. Первая из этих двух — как и андерсеновская "Люблю тебя" — один из прекраснейших гимнов любви, созданных в те времена. В рамках простой трехчастной формы (АВА') материал в последнем разделе варьируется изысканным образом — это три мелодические волны, образующие постоянно восходящую кривую. Свообразная интимность и теплота "Первой встречи" принесла ей заслуженную славу как одной из жемчужин романсового искусства Грига.

В "Монте-Пинчио" композитор словно сливается с поэтом на одной волне. Оба они вдохновенно, почти в импрессионистской манере, сумели схватить и запечатлеть смену картин-настроений этого наиболее известного из шести римских холмов. Романс с его горячим южным колоритом стал одним из наиболее любимых и исполняемых.

В основу романса "Одалиска поет" легло пошленькое датское стихотворение, где царствует экзотическая тема любовных томлений рабыни гарема. Едва ли оно могло вызвать к жизни лучшее, что заложено в таланте Грига. Тем не менее он издал этот романс в "Северных музыкальных листах" (июль 1872 года) — межскандинавском сборнике, который он редактировал совместно с Хорнеманом и шведским композитором Августом Сёдерманом вплоть до 1875 года. Между прочим, это была единственная публикация Грига в данном сборнике.

В сентябре Григ возобновил свою деятельность в Кристиании. Пока он был за границей, абонементными концертами дирижировал Винтер-Йельм, теперь же Григ опять взял дело в свои руки. В сезоне должно было состояться четыре концерта, с участием большого хора, который исполнял, в частности, фрагменты из "Лоэнгрин" Вагнера на первом и последнем концертах. Одной из вершин сезона явился вечер памяти Бетховена (100-летний юбилей 17 декабря), пролог к которому написал поэт Юнас Ли и где были исполнены симфония №7 и Фантазия (Op. 80) для фортепиано, солистов, хора и оркестра. На заключительном концерте Григ впервые продирижировал в столице ля-минорным концертом, сольную партию исполнила Эрика Ли (с. 298).

Григ страдал от того, что период его творческого зстоя длился уже почти два года; в унынии он пишет 25 мая Равнкилле: "Я ничего не сделал; одно из двух: или я немзыкальная скотина, или же все мои музыкальные способности уходят на проведение концертов". Однако вскоре он отправляется в Берген, где его жажда сочинительства вновь пробуждается к жизни.

"КАРИНКИ НАРОДНОЙ ЖИЗНИ", В КОТОРЫХ ГРУБЫЙ МАТЕРИАЛ ОБЛАГОРАЖИВАЕТСЯ ПОД РУКАМИ КОМПОЗИТОРА

Летом 1871 года в Бергене Григ работал над многими сочинениями. Наиболее значительное из них — "Каринки народной жизни", Op. 19; эти три пьесы, довольно сложные в техническом отношении, он часто исполнял в концертах.

По-видимому, эскизы этих пьес он сделал еще в Италии. Их можно обнаружить среди набросков "лирических пьес", о которых Григ докладывал в отчете департаменту. На концерте в Ларвике 6 сентября 1870 года он сыграл сочинение, которое в программе значилось как "Юмореска в ля миноре, Новая" и которое, судя по всему, является первой версией "Горного слотта", Op. 19, №1.

В Ландосе Григ завершил еще один опус. Чистовая рукопись пьесы "Свадебное шествие проходит" имеет пометку "Ландос, 24 июля 1871". А в концертах в Бергене 12 и 19 сентября он исполнил сам и "Свадебное шествие", и "Горный слотт". Последний фигурировал в программе под названием "Богатырский слотт"¹.

Подзаголовок опуса — "Юморески для фортепиано" — указывает на то, что Григ здесь вновь обратился к манере музыкального выражения, найденной им во время сочинения переломного для него произведения — "Юморесок" (Op. 6). Элементы народной музыки вновь, как и тогда, стилизованы естественно и органично, свежесть языка пронизывает все сочинение.

Ритмы народного танца "Спрингданс" наложили свой отпечаток на первую пьесу цикла, "Горный слотт". Несмотря на некоторую близость ее темы подлинным норвежским народным мелодиям (например, № 408 в собрании Линнемана), Григ подчеркивал, что этот материал не был заимствован из народных источников. Так, в письме Г. Финку от 17 июля 1900 года он пишет: "Когда талантливый, ныне покойный французский композитор Эд. Лало ничтоже сумняшеся использовал в своей Норвежской рапсодии для оркестра первую пьесу моего Op. 19, приняв ее за народную мелодию, я позволил себе отнести к этой краже как к комплименту". А через три года он писал Францу Бейеру (21 апреля 1903 г.) из Парижа, что Лало «стащил целый эпизод из моего "Горного слотта"». Раздраженный тон здесь вызван известного рода горечью, испытанной Григом из-за плохого отзыва, помещенного в прессе сыном Лало, рецензировавшим концерт Грига в Париже: ведь он же "несколько лет назад хвалил абсолютно те же самые вещи, которые сейчас ругает".

"Свадебное шествие проходит" по праву стала одной из популярней-

¹Богатырские слотты — одна из исторически сложившихся жанровых разновидностей норвежской народной музыки, песни о подвигах героев-богатырей. — *Прим. перев.*

ших пьес Грига для фортепиано, где его оригинальность проступает в наиболее чистой форме. Органично вживаясь в стихию национального, Григ вдохновенно создает цельное произведение искусства, сочетая рельефную мелодику с интересной гармонией.

В первом издании своего *Op. 19* Григ поместил на титульном листе небольшое предисловие (с. 299). Сформулированные в нем программные указания сегодня производят несколько забавное впечатление.

Согласно этому предисловию, пьеса "Из карнавала" иллюстрирует настроения римского праздника. Здесь также оживают воспоминания о тех проделках, играх, в которых ему довелось участвовать в 1866 году и которые он тогда так ярко описал в своем дневнике, а вновь пережил в 1870 году. Теперь настала пора облечь все это скопище карнавальных образов в музыкальную форму. Рапсодические, мелькающие картины наполнены чарующей мелодикой, соединившей в себе настроения юга и Норвегии. В конце пьесы цитируются краткие мотивы из "Свадебного шествия", после чего следует кода, где элементы спрингданса из "Горного слота", звучавшие там на $\frac{3}{4}$ в миноре, вдруг превращаются в халлинг на $\frac{2}{2}$, перестраиваясь в лидийский мажор. И завершает произведение — после нескольких повторов пустых квинт — то, что Григ обозначает в предисловии как "совершенно дикая, стремительно-полетная скачка".

"Картинки народной жизни" были изданы в Копенгагене в январе 1872 года. По мнению Грига, издатель Хаген оценил произведение не слишком высоко — композитор получил только 45 ригсдалеров. Францу Бейеру Григ жалуется в письме от 18 апреля по поводу того, что не может выслать "Картинки народной жизни": "Мой издатель — жадная свинья, поэтому на экземпляры я беден как церковная крыса".

В том же письме Григ дает живое описание своего исполнения "Картинок" в христианском Студенческом обществе: «Некоторое время тому назад я играл для студентов в Обществе "Свадебное шествие", после чего, ей-богу же, у меня слезы навернулись на глаза. Сначала я объяснил им, что я хотел выразить в своем сочинении, а затем сыграл его; понимание было молниеносным. Раздавались ликующие возгласы: "Еще раз, еще раз!" Как я был рад! Ведь это был обоюдный разговор на языке сердца».

На континенте пьесы *Op. 19* скоро были оценены по заслугам. Григ отмечает это в письме из Лейпцига к Бейеру от 30 марта 1875 года. Описывая концерт, на котором норвежская пианистка Юханна Рюттерагер играла его ля-минорный концерт и пьесы *Op. 19*, он сознается: «Я получил большую радость от своего пребывания здесь, мою музыку — без каких бы то ни было хлопот с моей стороны — исполняли не менее трех раз... И что самое странное, все вместе взятое имело успех, даже "Картинки народной жизни", которые немцы находят хорошими...» Далее Григ цитирует хвалебный отзыв газеты "Лейпцигер тагеблатт". Более всего пришлось ему по душе высказывание: "Грубый народный материал облагорожен рукой композитора" (с. 299). Ведь немецкая пресса, как известно, в целом не была позитивно настроена в то время к норвежскому композитору Григу.

ПЕРВЫЙ ПОЛЕТ ВМЕСТЕ С БЬЁРНСОНОМ

Григ писал в 1881 году Грэнволлу, какое значение имел для него Бьёрнсон: "Нельзя обойти молчанием человека, который в те бесплодные в музыкальном отношении христианские годы (1868—1872) полонил

меня своей могучей индивидуальностью. То был Бьёрнсон. Он стал для меня в те времена истинным другом и существенно способствовал тому, чтобы я не упал духом. Хотя он и не понимал музыки, но верил в мои устремления, и это вселяло в меня мужество”.

Первый документ о музыкально-драматическом сотрудничестве между ними относится к 8 ноября 1870 года, когда Бьёрнсон написал Маргретте Роде: «Я взялся сейчас за новую пьесу с музыкой, ”Семья Клоккер”, музыку пишет Григ». Поэт не завершил этого произведения, и нам ничего не известно о музыке Грига.

Поэтическое вдохновение Бьёрнсона уже с 1871 года стало воздействовать на Грига в полную силу. Той весной он начал сочинять музыку к фрагменту драматической поэмы Бьёрнсона ”Арильт Геллине”, сцене ”У врат южного монастыря”, для солирующих голосов (сопрано и альты), женского хора и оркестра. К лету сочинение Грига в общих чертах было готово (краткое содержание приводится на с. 299).

Григ создал лаконичное и крепкое по форме произведение, которое, не поражая глубиной оригинальности, содержит ряд выразительных эпизодов. Начинается оно с довольно развернутого, хроматизированного вступления. Наиболее ценной находкой композитора стало музыкальное выражение диалога между юной девушкой Ингигерд и хором монахинь. Непретенциозная, нежная музыка этого эпизода переходит в набожный хор с простыми, но довольно выразительными связями трезвучий.

Когда произведение было завершено, Григ скромно написал 14 июля издателю Хагену: ”...я не знаю, годится ли это для издания”. Но когда датчанин решил издать сочинение, Григ заговорил совсем иначе: «...еще более меня обрадует, если Вы вместе со мной найдете, что ”У врат южного монастыря” — лучшее из мной написанного, тем самым Вы докажете, что поняли мою музыку».

Грига обманули, прислав ему гонорар всего в 15 ригсдалеров, и он язвительно пишет Хагену: ”15 ригсдалеров за 6 страниц! Я не хочу быть заносчивым, но если Вы считаете, что работа не стоит большего, то это уж слишком! Каким будет титульный лист? Надеюсь, красивым!” После этого гонорар был увеличен, и Григ получил дополнительно еще 25 ригсдалеров.

В декабре 1871 года произведение вышло в фортепианном переложении с посвящением Листу. Сначала у Грига была мысль посвятить его Хартману, но, когда он узнал, что Хартман сам недавно написал музыку к тому же самому тексту, эта идея, естественно, отпала. Зато имя Хартмана появилось на титульном листе ”Картинок народной жизни”, Op. 19.

В письме из Байрейта от 5 июля 1872 года Свенсен рассказывал Григу о том, что Лист высоко оценил посвящение: ”Лист с большим интересом говорил о пьесе, которую ты посвятил ему, и обещал написать тебе”.

Позднее клавир ”У врат южного монастыря” был вновь издан в несколько отредактированном и дополненном виде, а в 1890 году из печати вышла и партитура.

Когда Григ весной 1875 года дирижировал произведением в Лейпциге на концерте музыкального общества ”Евтерпа”, оно имело большой успех (с. 300). Через два года после этого его можно было услышать в Нью-Йорке, и Григ пишет 21 декабря 1877 года Бейеру: ”Можешь поверить, меня это обрадовало, ведь это имеет для меня какое-то значение”. А позже Григу довелось узнать о ”громадном успехе” произведения в Амстердаме в 1894 году. В Париже тем не менее произведение провалилось, во

многим — по словам Грига — из-за плохого исполнения вокальных партий (с. 300).

Однако музыкальную сцену "У врат южного монастыря" постигла горькая участь: она ушла из мира и долгие годы была скрыта от глаз людских, несмотря на то что Григ любил это сочинение и страстно желал, чтобы оно полюбили публике; он не раз добивался его исполнения — и дома, и за рубежом. И как бы мы ни оценивали сегодня "У врат южного монастыря", одно бесспорно: это произведение явилось началом великого совместного похода Грига и Бьёрнсона к истокам истории, к богатой эпохе в истории Севера.

«Впечатлительный Бьёрнсон был вне себя от восхищения, когда я показал ему написанную мной музыкальную сцену "У врат южного монастыря"», — рассказывает Григ в интервью газете "Даннеброг" в 1893 году. Ободренный энтузиазмом, проявленным поэтом по поводу счастливого результата их первого опыта сотрудничества, Григ тут же взялся за решение новой и еще более серьезной задачи — создание мелодрамы "Берглиот", которую он в эскизах завершил тем же летом.

Григ хотел сочинить красочное оркестровое произведение, сопровождаемое декламацией, однако издать подобную вещь в то время было делом безнадежным. Ведь даже фортепианный концерт поначалу не находил никакого сочувствия в издательских кругах. И вот по этой причине работа над "Берглиот" была отложена и ждала своего часа четырнадцать лет, пока композитор не обратился к ней вновь и не закончил уже осенью 1885 года. В письме Равнкилле он очень самокритично комментирует эту работу (с. 300).

Первое исполнение, состоявшееся в Кристианийском театре 3 ноября 1885 года под управлением самого Грига, было восторженно принято и публикой, и прессой. "Блестящему успеху существенно способствовало одухотворенное артистическое толкование" своей роли актрисой Лаурой Гундерсен. Григ выразил свою оценку работы актрисы, посвятив ей произведение, когда оно было напечатано в 1887 году как Op. 42.

Несколько лет спустя в письме композитору Бьёрнсон дал интересную критическую оценку музыки Грига (с. 301).

Поэма Бьёрнсона, считающаяся одной из вершин его творчества, воссоздает острорельефный, чеканный образ Берглиот, жены Тамбаршелье — величественного героя эпохи саг¹. Вначале поэт описывает отчаяние героини, узнавшей о вероломстве Харальда Сурового. Тот вызвал на встречу ее мужа и сына, пообещав им неприкосновенность, и с помощью своих людей подло убил обоих. Затем яркими, крупными мазками Бьёрнсон рисует пламя гнева Берглиот, ее призыв к своим трусливым родственникам отомстить за злодейство.

Потрясают последние строфы, словно передающие средствами поэзии ритм тяжелого траурного марша. Мыслям о возмездии суждено отступить. Мщение станет не ее делом: "На небеса пришел новый, страшный бог, который отнял все, — так пусть же он возьмет на себя возмездие, ведь это деяние для него!"

Эпос разбудил силу григовской фантазии, он высвободил его художнические способности намного активнее, чем то сумел сделать литературный первоисточник "У врат южного монастыря". Фресковое письмо, каким отмечена бьёрнсоновская "Берглиот", пронизало и музыкальную

¹Эпохой саг называют древний период истории Норвегии — IX—XIV вв. — *Прим. перев.*

палитру композитора — размашистыми, крупными штрихами рисует он мир мрачной и суровой саги.

Музыка оставляет ощущение ухода автора от романтизма, его обращения к грубому, неприукрашенному реализму, что выразилось в использовании острых диссонансов, в ослаблении традиционного мажороминора, усилении модальности и расширенном применении хроматизмов. Это особенно заметно в двух кульминациях произведения, где звучат величественные траурные марши. Первый пик драматизма приходится на момент, когда Берглиот узнает о гибели ее близких (*Andante molto*). Вторая кульминация (*Tempo di marcia funèbre*) звучит в финале, когда героиня с горьким смирением просит возницу: "Поезжай медленно, ведь мы и так приедем домой слишком рано". В чисто музыкальном отношении в этих эпизодах можно найти немало общего с "Траурным маршем на смерть Нурдрока", но выразительная сила музыки здесь носит более концентрированный характер.

Замечательная песня на стихи Бьёрнсона "Принцесса" также появилась в 1871 году. Ранее те же стихи использовал Хьерульф, и Григ в своей статье в "Афтенбладет" в 1879 году с полным правом относит ее к "прекраснейшему" из того, что было создано его предшественником. Тратовка этого стихотворения Григом не заслоняет сочинение Хьерульфа, так как рафинированность стихов прекрасно дополняет незамысловатую, непосредственную, выдержанную в народном духе песню Хьерульфа.

ГРИГ ОСНОВЫВАЕТ "МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ", СВЕНСЕН ВКЛЮЧАЕТСЯ В РАБОТУ

Осенью 1871 года Григ всю страсть своего сердца отдает идее создания в Кристиании постоянного оркестра. Претворить эти планы в жизнь удалось. Вместе с ведущими фигурами столичной культурной жизни, среди которых были Л.М. Линнеман, фортепианный фабрикант Карл Хальс и консул Т.Й. Хефтюе, Григ опубликовал 14 октября воззвание к гражданам принять участие в основании "Музыкального объединения". Среди подписавшихся не оказалось Винтер-Йельма. Очевидно, между ним и Григом были тогда нелады.

Днем позже это начинание одобрила газета "Моргенбладет", отметив, что интерес к оркестровой музыке продолжает возрастать и немалый вклад в это внес своей дирижерской деятельностью Григ. Теперь правление нового общества должно было освободить маэстро от административных забот, чтобы он целиком мог посвятить себя творческим и артистическим делам.

Первый концерт "Музыкального объединения" состоялся 2 декабря. Среди исполненных произведений были Вторая симфония Бетховена и "Дочь короля эльфов" Гаде, где Нина Григ пела одну из партий. Отзывы прессы были положительными.

Как руководитель оркестра Григ одерживал победы одну за другой, и в письме Виндингу от 3 января 1872 года он восторженно констатирует: "Да, поверишь ли, я взвалил на свои слабые плечи еще одну задачу, а именно — пробудить стремление к идеальному в искусстве. Это ведь прекрасно — исполнять какую-то миссию, и я ее имею. Она требует самоотверженности, от этого никуда не деться, но зато у меня бывают минуты поистине высшего блаженства. Ты поймешь меня: когда хор и оркестр

вокруг меня бурлят и кипят, меня охватывает чувство, будто все вместе со мной возносится куда-то ввысь”.

Но если как дирижера Грига оценили в Кристиании по заслугам, то как *композитора*, он считал, его недооценивают; в письме Хагену от 6 декабря 1871 года он дает волю своему недовольству: ”Здесь торговцы нотами (я не называю никого по имени!), наверно, испытывают особое удовольствие от того, что прячут мои вещи в самый дальний угол, так, чтобы никто и не догадывался об их существовании, и вытаскивают их на свет божий лишь после рождества, когда никто уже не в состоянии тратить на них деньги”. Говоря о собственном финансовом положении, он не слишком-то жалуется и своего датского издателя: ”Вы ведь даже не желали издавать мой фортепианный концерт. Хочу Вам предложить хотя бы свои небольшие вещицы, чтобы Вы их издали, если, конечно, Вы не намерены платить мне гонорар меньший, чем платите другим. Неприятно говорить о таких вещах, но Вы должны знать, в каком плачевном положении я нахожусь и как мне необходима творческая свобода, по которой я истосковался. Я часто испытываю жажду сочинительства, но вынужден вместо этого смиренно заниматься всевозможной работой ради куска хлеба!”

Через месяц он вновь пишет Хагену и с горечью рассказывает о равнодушии, с которым сталкивается его композиторская деятельность не только на родине, но и в Дании (с. 301). Иной была ситуация в Швеции. Королевская Шведская Музыкальная академия под председательством увлекавшегося музыкой кронпринца Оскара, в том же году ставшего королем, избрала Грига в январе 1872 года своим иностранным членом. Приятная новость пришла и из Германии. О ней Григ сообщает Хагену 27 февраля: ”Сегодня получил радостное известие из Лейпцига: Эрика Ли играла в минувший четверг в Гевандхаузе мой концерт”. Григ ждал, однако, разноса со стороны журнала ”Зигнале”, который всегда был настроен по отношению к нему враждебно. Конечно, он старался быть выше всего этого, потому с налетом мрачного юмора пишет: ”Теперь меня должны начать поливать грязью в ”Зигнале”. Но как сказала лиса, когда с нее сдирали шкуру: ”Это временное явление”».

В третьем концерте ”Музыкального объединения”, состоявшемся 24 февраля 1872 года, исполнялась камерная музыка. Кроме того, Григ дирижировал хоровыми произведениями шведов Линдблада и Сёдермана, а также молодого норвежского композитора Юхана Сельмера.

Среди хористов был бергенец Франц Бейер двадцати одного года, обучавшийся в столице юриспруденции. В те дни он стал учеником Грига по фортепиано и теории, и, хотя музыкальные знания для него в дальнейшем стали лишь увлечением, целый ряд сочиненных им песен свидетельствует о несомненном таланте. Начавшаяся тогда между ними дружба, длившаяся всю жизнь, явилась благодаря богатой и живой личности Бейера для Грига источником великих ценностей человеческого общения. Григ написал другу сотни писем, часто исключительно откровенных, — они принадлежат к самым значительным документам о жизни Грига, которыми мы располагаем.

И Григ и Бейер любили природу, они стали совершать совместные прогулки в горы. Уже в первом письме Грига, датированном 18 апреля 1872 года, речь идет о предстоящей прогулке: ”Несравненный Бейер!.. Если только мне не придется уехать летом в Данию, мы должны будем совершить вместе вылазку в горы. Мы еще спишемся насчет этого. И тогда наконец услышим и лангелейк, и феле”. Однако эти планы пришлось

отложить в долгий ящик: Григ отправился в Копенгаген.

В том же письме Григ настаивал, чтобы Бейер вернулся в Кристианию: "Нам вдвоем было бы здесь просто здорово. Ведь у меня тут одни только враги, а в Вас, знаю, я приобрел друга! Ведь правда? Я редко кого одариваю своей дружбой, но Вам она принадлежит полностью и вся! Напишите мне как можно скорее, и давайте отбросим все ненужное. Итак, привет от *твоего* преданного друга Эдварда Грига".

Через две недели, 4 мая, состоялся последний в том сезоне концерт "Музыкального объединения". Этот вечер стал высшей точкой деятельности организации. Григ дирижировал "Реквиемом" Моцарта. Кроме того, впервые было исполнено «Симфоническое вступление к "Сигурду Злому"» Op. 8 (1871) Свенсена, о котором критик газеты "Афтенбладет" писал, что оно "для многих осталось закрытой книгой — такого рода музыка едва ли может быть воспринята при первом прослушивании". Григ же в письме Маттисон-Хансену от 29 апреля 1881 года назвал произведение Свенсена "гениальной, мощной пьесой", хотя композитору не доставало в ней северного колорита.

Свенсен выразил свою радость по поводу концерта в письме Григу от 25 мая 1872 года из Лейпцига, где он исполнял обязанности концертмейстера объединения "Евтерпа": «...спасибо за твои добрые слова, спасибо за ту скорость, с какой ты поставил на ноги "Сигурда Злого", но более всего спасибо за твою веру в меня. Если есть человек, чья дружба делает меня гордым и счастливым, так это ты». И далее он продолжает мысль, начатую им в письме Григу, написанном годом раньше: "Ты не можешь себе представить, как счастлив и горд я любым проявлением дружбы, исходящим от тебя, замечательный, гениальный и свободный от предрассудков друг. Твои хвалебные слова о моем скрипичном концерте имеют для меня тем большую ценность, что я убежден в твоей прямоте, откровенности и честности. Мне — да, наверное, нам обоим — досадно, что мы так удалены друг от друга; как бы стимулировала меня — и поэтому давала бы творческие плоды — жизнь рядом с тобой!"

Летом 1872 года Григ вновь поехал в Данию. 28 июня он пишет из Копенгагена Равнкилле в Рим: "Я — ленивая скотина, которая ничего не делает, — я бы сказал даже, ничего не может делать, ведь я сам хорошенько не знаю, чего хочу... Я здесь останусь на все лето... Что ты скажешь насчет поездки в Байреит следующим летом? Я ведь много думаю об этом".

В сентябре он опять был в Кристиании, вновь начались занятия с учениками, концерты. Той же осенью вернулся из Германии Свенсен, чтобы обосноваться в столице, и между ними стало устанавливаться плодотворное сотрудничество. В этом деятельном коллеге Григ приобрел самого активного соратника, какого только мог пожелать для борьбы за повышение уровня музыкальной жизни столицы, для пробуждения отзвука идеям создания национального музыкального искусства. Григ обобщает проблемы, стоявшие перед ним до выхода на арену Свенсена, в письме Грёнволлу (1881): "Если попытаться написать мою биографию тех христианских лет, то это окажется одновременно и биографией культурной жизни Кристиании, а она — боги знают — была жалкой. Я стоял в одиночестве; Хьерульф, поначалу горячо меня поддерживавший, в 1868 году отошел в сторону, и вплоть до возвращения Свенсена, завоевавшего здесь сердца, я могу лишь с горечью вспоминать то равнодушие, даже насмешки и презрение, которые царили в норвежской музыкальной среде. Об этом периоде я мог бы рассказать вещи, которые звучат дико и неве-

роятно. Прежде всего виной здесь тотальное отсутствие того, что называют художнической моралью”.

Уже 26 октября Свенсен дал большой концерт вместе с Кристианинским театральным оркестром. Прозвучали, в частности, его ”Карнавал в Париже”, Ор. 9 (первое исполнение), написанный летом, и ”Дух Севера” — произведение Юхана Сельмера, Ор. 5, для хора и оркестра. Комментарии Грига по поводу этого концерта (с. 301) дают представление о его взглядах на искусство того времени.

В первом абонементном концерте ”Музыкального объединения”, 30 ноября, Григ и Свенсен поделили обязанности. Последний дирижировал своим скрипичным концертом, в котором сольную партию исполнил Гудбранн Бён, а Григ дирижировал Пятой симфонией Бетховена и ”У врат южного монастыря”, где солировала Нина. В рецензии газеты ”Афтенбладет” от 2 декабря значителен следующее: «Музыка Грига к сцене ”У врат южного монастыря” в полной мере оправдала те ожидания и надежды, которые мы заранее возлагали на эту работу... Сочинение потрясает своей величественной простотой и поразительной правдивостью, музыка прекраснейшим образом согласуется с текстом...»

Произведение было исполнено вторично на следующем концерте, 21 декабря, где вниманию слушателей были предложены также два датских произведения — Северная увертюра Виндинга и Четвертая симфония Гаде; был исполнен, кроме того, один из концертов Бетховена, солировал Нойперт. Через два дня ”Афтенбладет” сообщала: ”Все, что было представлено хором и оркестром, свидетельствует о тщательной репетиционной работе и углублении в материал”. На второй день рождества Григ писал Виндингу, что имел три ”детальные репетиции”, струнная группа состояла из 20 скрипок, 7 альтов, 4 виолончелей и 4 контрабасов, а если принять во внимание, что ”ко всему этому у нас появился новый, мастерского класса исполнитель на литаврах, то тебя не должно удивлять, что из твоей красивой пьесы кое-что вышло... Нойперт также играл превосходно и имел триумф, о котором он здесь никогда не мог и мечтать... Симфония Гаде прошла также весьма хорошо”. Но добавляет иронически: «А когда наша ”Афтенбладет” выразилась, что симфония имела *сильный* колорит, это, я думаю, было вершиной».

После празднования Нового, 1873 года Григ поехал в Стокгольм, где дал два успешных концерта. На первом из них, состоявшемся 12 января в большом зале биржи, он дирижировал ля-минорным концертом (солистом был Нойперт), а двумя днями позднее провел авторский вечер в Королевском театре. Инициатором этих гастролей был Август Сёдерман, которого Григ в письме от 25 января благодарил такими словами: ”Ты был несравненно приятен и любезен со мной, я этого не забуду”.

Как и в предыдущем году, концертный сезон ”Музыкального объединения” завершился большим хоровым произведением — ораторией Мендельсона ”Илия” (1-я часть). 2 мая, в преддверии долгожданной летней поездки в Берген, чета Григов отправилась в четырехнедельное концертное турне. Они посетили сначала Драммен, затем Арендал, Кристиансанн и Ставангер. Приехав в Берген, Григ дал концерты 11 и 15 июня, а 11 августа он в первый и единственный раз выступил совместно с Уле Буллем, аккомпанируя ему в двух своих скрипичных пьесах: ”Менуэт” (2-я часть фа-мажорной скрипичной сонаты) и ”Гавот” (с. 302).

Осенью, перед самым отъездом Грига в Кристианию, произошло приятное событие — инициатором его был Бьёрнсон, чего Григ не знал:

бергенские граждане подарили Григу для его поездки 300 специдалеров — прибыль от певческого праздника.

В столице в это время вынашивались планы сбора средств на расширение деятельности "Музыкального объединения". Результаты этого мероприятия нашли отражение в газетном объявлении: сообщалось, что собрано две тысячи специдалеров и, по всей вероятности, будет дано шестнадцать концертов под руководством "господ Грига и Свенсена".

Отныне к Свенсену перешло руководство "чисто оркестровыми" концертами, Григ же взял на себя ответственность за те выступления, в которых принимал участие хор.

В сезоне 1873/74 года состоялось одиннадцать концертов, среди них три камерных, где Свенсен исполнял в составе струнного квартета партию альты (первую скрипку играл Бён). Григ провел три концерта с большими хоровыми произведениями, среди которых была оратория Шумана "Рай и Пери". 3 мая Нина пишет Фредрике Стенхаммар: «Григ живет, слава богу, хорошо. Он сейчас в какой-то мере отдыхает после напряжения, связанного с концертами; я говорю "в какой-то мере", так как он дает массу уроков, а эта работа, право же, не освежает ум».

О. М. Санвик в "Истории норвежской музыки" дает исчерпывающую характеристику дирижерской деятельности Грига и Свенсена в то время (с. 302). Трудно себе представить лучший вариант сотрудничества. Оно пошло на пользу и музыкальной жизни Норвегии, и их личной дружбе. О каком-либо соперничестве между ними никогда не было и речи. В письме Грэнволлу в 1881 году Григ пишет: "Я привязан к искусству Свенсена, хотя трудно найти две художественные натуры более разные, чем наши. Он научил меня вере в себя, в силу и право своей личности. Ведь в то время в Кристиании быть индивидуальностью считалось равнозначным стать преступником. Но вот пришел Свенсен, он был индивидуальностью — и свершилось чудо, отныне стали и ко мне терпимы. Поэтому мало к кому из художников я отношусь с такой признательностью, как к Свенсену. Когда он вернулся на родину в 1872 году, нашлись люди, которые во что бы то ни стало хотели сделать нас врагами. Но благодаря нашей взаимной симпатии эти планы полностью провалились".

ВСЕ ДАЛЬШЕ С БЬЁРНСОМ

В 1872—1874 годах композиторская деятельность Грига развивалась под звездой Бьёрнсона. В центре интересов композитора стояли музыкально-драматические сочинения. У него промелькнула идея продолжить работу над "Вратами южного монастыря". 3 января Григ послал произведение Виндингу в надежде, что оно ему понравится. "Я мыслил себе это как одну из сцен оперы. ...Помнишь, как мы стояли перед южным монастырем возле дома Тита и какие незабываемые часы мы там провели?"

Бьёрнсон загорелся желанием написать либретто "Арильт Геллине" и в этой связи намеревался вместе с Григом отправиться в Вальдрес летом, чтобы там совместно работать над новым произведением (с. 303). Вместо этого Григ поехал в Копенгаген. Но Бьёрнсон все равно приступил к работе и в сентябре прислал Григу рукопись, сопроводив ее ободряющими словами. Из-под пера композитора, однако, вышли лишь разрозненные наброски, которым не суждено было соединиться в целостное произведение.

В 1875 году, правда, Григ писал Бьёрнсону, что желание продолжить эту работу вновь напомнило о себе (с. 303). Но на сей раз дело ограничилось одними лишь намерениями.

Ближе к следующему, 1872 году Григ взялся за выполнение новой задачи — сочинение музыки к новой драме Бьёрнсона "Сигурд Крестоносец". 14 января поэт сообщает своему датскому другу Готфреду Роде, что Григ продолжает работу над музыкой, а 2 февраля в письме госпоже Роде он же упоминает, что пьеса вместе с музыкой Грига "находится в состоянии такой спешной переписки, что перья трещат" — надо было к сроку сдать пьесу театрам северных столиц и Гётеборга. В те же дни Бьёрнсон уверял Грига: "Поэтому музыка должна быть готова через месяц. Тебе, естественно, за нее заплатят. Всю пьесу ты получишь через пару дней, как только Каролина закончит ее переписку".

Все названные театры тем не менее — за исключением норвежского столичного — отклонили пьесу. Копенгагенский консультант Кр. Мольбек нашел ее просто словно вышедшей из-под пера "разнузданного и манерного графомана". Это взбесило Бьёрнсона, и в письме Ф. Хегелю он сравнивает Мольбека с "мухой, которая выкарабкалась из блюда со сливками и едва волочит ноги".

Хотя у Грига действительно было не много времени для сочинения сценической музыки, он все же немало преувеличивает, когда в связи с семидесятилетием Бьёрнсона вспоминает: "Пьеса создавалась... в такой спешке, что для написания и инструментовки музыки мне было отведено не более восьми дней. Но тогда я еще обладал юношеской расторопностью, и дело пошло".

Музыка не обнаруживает и следа какой-либо спешки при ее написании. И все же Григ воспользовался случаем, чтобы включить в музыкальные номера еще ранее написанную скрипичную пьесу "Гавот", которая превратилась здесь в марш под названием "На сходке".

Премьера состоялась 10 апреля. Лаура Гундерсен играла роль главной героини, Боргхильд, дирижировал Юхан Хеннум. В подробной, но несколько сдержанной рецензии, напечатанной через два дня в газете "Моргенбладет", помимо прочего, сказано: "Музыка, сочиненная к пьесе Эдв. Григом, достойна всяческих похвал; что касается перехода между двумя картинами 1-го акта и первого антракта, то обе дroupы¹ представляются нам менее удачными... Вызывали г-жу Гундерсен, которая не вышла, и г-на Грига, что сопровождалось разногласиями в публике".

Самого поэта на спектакле не было, причиной чему, согласно Григу, были "неприятности, из-за которых Бьёрнсон долгое время не переступал порог театра". Но Григу удалось уговорить прийти Бьёрнсона на спектакль 17 мая, и композитор забавно описывает это их совместное посещение театра (с. 303).

Юмористической вершиной этого мероприятия был происшедший сразу после представления эпизод, "комический эффект которого я никогда не забуду" (Григ). Некий профессор Х взошел на сцену и стал упрекать Бьёрнсона в том, что тот вложил в уста персонажа пьесы знаменитые слова Гуннара Лидарендского из "Саги о Ньоле": "Как красив горный склон, он никогда не казался мне таким прекрасным!" "Но, — сказал ученый господин, — ведь во времена Сигурда сага о Ньоле еще не была написана". Как рассказывает Григ, Бьёрнсон тотчас же императорским жес-

¹ Дroupa, драпа — героическая песнь в древнескандинавском эпосе. — *Прим. перев.*

том простер руку по направлению к режиссеру Буккеру и прогремел: "Вычеркни, Буккер!" Лучше всего было то, что Буккер понял это поручение буквально: он "глубоко поклонился Бьёрнсону, сделал "кругом" и форсированным маршем скрылся между кулисами".

Событие было надлежащим образом отпраздновано дома у Бьёрнсона в Пипервикене, к столу был подан "великолепный выдержанный сыр". Виновики торжества вкушали радость триумфа "совсем как малые дети"...

"Сигурд Крестоносец" имел у публики настоящий, большой успех, и не только 17 мая. Весной сезона 1871/72 года драма выдержала десять представлений и в последующие годы оставалась в репертуаре театра.

Музыка к пьесе состоит из пяти номеров — трех чисто оркестровых эпизодов и двух эпических песен. Она была напечатана в декабре 1874 года в Копенгагене и обозначена как Op. 22. В 1892 году Григ переработал произведение, и через год появились три оркестровые пьесы, изданные отдельно как Op. 56. Эта концертно-оркестровая версия, которой композитор часто дирижировал за границей, получила популярность у современной ему публики. Исключением стал, однако, английский писатель Б. Шоу, который печатал музыкально-критические статьи в лондонской прессе. После григовского концерта в мае 1894 года он охарактеризовал Op. 56 как "чистое дурачество, не считая лишь одной пьесы, наполненной чувством и фантазией, где играют засурдиненные струнные на *pianissimo*, прерываемые внезапными ударами литавр. Эта часть рисует чей-то беспокойный сон".

Речь идет о средней части Op. 56; несомненно, Шоу привлек "Сон Боргхильд". В наши дни эта часть, напротив, воспринимается как самый слабый эпизод произведения, в музыкальном отношении шаблонный по сравнению с остальной музыкой "Сигурда Крестоносца", где почерк композитора прослеживается весьма четко. Тем не менее "Сон Боргхильд" в своем первоначальном варианте хорошо выполнял роль иллюстративной музыки, тесно связанной с замыслом Бьёрнсона и следующей его сценическим указаниям (с. 304).

Григ основывает музыкальное развитие в этой пьесе на текучем, "ползущем" мотиве. В бурном среднем разделе мотив преобразуется с целью обрисовать кошмар, преследующий героиню, и ее пробуждение, а в заключении музыкального номера он трактован как выражение скорби и страдания.

День 17 мая 1872 года остался в памяти Бьёрнсона и Грига еще и по другой причине. Утром в крепости Акерсхус развернулся базар, сборы от которого должны были пойти на реставрацию Нидаросского собора, и по этому случаю было впервые исполнено "Возвращение на родину". Согласно саге Снорри, Улаф Трюгвасон, вернувшись на родину, намеревался построить церковь именно в Нидаросе. На эту тему Бьёрнсон и создал замечательное стихотворение, приуроченное к торжествам в Акерсхусе. 12 мая он писал Григу: "Я люблю это стихотворение! Жду *большой* музыки!"

Бьёрнсон получил от композитора "большую" музыку — Григ тоже употребляет это выражение, рассказывая поэту о ее исполнении в Бергене год спустя (с. 304).

В первом исполнении "Возвращения на родину" в Акерсхусе участвовало два мужских хора, солирующий баритон, духовой оркестр и орган. Перед тем как произведение было напечатано как Op. 31 в 1881 году (с посвящением Карлу Хальсу), Григ несколько раз его редактировал.

Духовой оркестр он заменил симфоническим, в середине произведения появилась новая интермедия. "Возвращение на родину" стало очень популярным в Норвегии произведением, известный успех оно имело и за границей.

"Возвращение на родину" рисует чувства, охватившие Улафа Трюгвасона перед лицом могущественной природы и получившие выход в торжественной патетике религиозного характера. В первом разделе (*allegro moderato*) мужской хор поет три вступительные строфы на одну и ту же яркую, убедительную мелодию, но с меняющимися от строфы к строфе гармонией и динамикой. В версии 1881 года оркестру отведена более важная роль, чем в первоначальном варианте. Чередование картин, содержащееся в тексте, получает особенно четкую иллюстрацию в добавленных интермедиях.

Хор поет и четвертую строфу, но на словах "звуки органов и курантов" мелодия претерпевает изменения:

Molto più lento

Or - geln und Glo - cken klan - gen, und der Kö - nig sprach,
 Org - ler og Klok - ker hör - tes, Kon - gen så sig om,
 l'orgue aux voix mur - mu - ran - tes, le roi dit tout bas,
 sounds as of church bells chim - ing, and then spake the King.

Molto più lento.
trem.
pp
ten.
una corda
Red. * *Red.* * *Red.*
dim.

("Звуки органов стихли, и сказал король...")

"Возвращение на родину", несомненно, одно из самых цельных хоро-вых произведений Грига. Сам он рассматривал его как работу по поводу, но ему доставляло радость видеть, какое впечатление оно производит на народ, и после исполнения в Кристиании 7 декабря 1905 года он написал в дневнике: «"Возвращение на родину" исполнили так, что я сам был захвачен».

Перед тем как приступить летом 1873 года к осуществлению следую-

шего грандиозного плана, работы над оперой "Улаф Трюгвасон", Григ написал пять романсов на тексты Бьёрнсона. В 1872 году он завершил Четыре стихотворения из "Рыбачки", Op. 21, начатые еще двумя годами ранее. Цикл был посвящен супружеской паре Виндингов. "Весне я дарю свою песню" и "За добрый совет" — это лаконичные и сконцентрированные миниатюры, обладающие григовской свежестью; первая — лирическая ода весне, вторая — яркое выражение тоски по морю, где словно видишь и ощущаешь соленые волны прибоя в зажигательной мелодии и ритмичных ударах аккомпанемента.

Одной из наиболее значительных песен, созданных в 1870-е годы, стала "Тайная любовь", Op 39, №2, написанная в Бергене в 1873 году. В ней трогательное стихотворение Бьёрнсона воплощено в музыке скромными, но тонкими в своей изменчивости средствами. Напротив, вдохновение никак не проявляет себя в двух последних песнях бьёрнсоновского цикла, написанных тем летом, — "Белой, алой розе" (не опубликована) и "Вздохе" (издана в 1908 году).

"УЛАФ ТРЮГВАСОН" — ПАМЯТНИК, ИЗВЯЯННЫЙ В ТЯЖЕЛЫХ МУКАХ

Аппетит приходит во время еды: успех, который выпал весной 1872 года на долю "Сигурда Крестоносца" и "Возвращения на родину", раззадорил Бьёрнсона. Он принялся за работу над пьесой об Улафе Трюгвасоне. Замысел ее он вынашивал давно и хотел, чтобы Григ тоже принял участие в этой работе. 30 мая он писал Дикке Меллер: "Я пишу сейчас оперный текст, который основан на северной мифологии..."

Ближе к лету Бьёрнсон сочинил стихотворение, посвященное битве у Хафрсфьорда в 872 году, — "кантату к 1000-летию юбилею норвежского государства". Предполагалось, что музыку к этой кантате напишет Григ, но он — к своему отчаянию — получил текст так поздно, что никак не мог успеть сочинить произведение. Умопомрачительные газетные домыслы по этому поводу вынудили Грига выступить в прессе, чтобы расставить вещи по своим местам. 27 июля он писал в "Афтенбладет": "Я мог бы успеть написать кантату, если бы мне предоставили возможность начать ее вовремя; но ведь для написания кантаты (состоящей из восьми частей) у меня было только восемь дней..."

Когда Бьёрнсон забросил кантату, он вновь вспомнил об "Улафе Трюгвасоне" и опять стал морочить голову Григу, говоря о своих серьезных намерениях в отношении оперы и о том, что Григ должен сейчас же приняться за эту работу. Тем не менее, хотя в письме Э. Шернстрёму от 29 ноября Бьёрнсон писал: «Сижу над "Улафом Трюгвасоном", большой драмой», Григ получил текст трех ее сцен лишь летом 1873 года. Он был от них в полнейшем восторге и попросил Бьёрнсона как можно скорее прислать остальной текст (с. 304).

За несколько месяцев он в общих чертах завершил музыку трех сцен, а 19 сентября написал Виндингу: "Я сделал летом наброски одного музыкально-драматического произведения, но никому не говори об этом, так как я еще не знаю, что из этого получится". В то время Григ жил у родителей в Саннвикене, куда те переехали, поскольку Ландос им больше не принадлежал. Ухудшившееся здоровье и финансовые затруднения вынудили их продать прекрасное имение. Но Григу удалось получить

идиллический покой и необходимые для него условия работы в поместье судовладельца и пивовара Расмуса Ролфсена "Эльсеру". Павильон в этом поместье стал на несколько лет "хижиной композитора".

В августе Бьёрнсон его там посетил, но... обещанное продолжение "Улафа Трюгвасона" тем не менее с собой не привез. Его мысли были сейчас заняты предстоящей поездкой в Австрию и Италию, где он собирался провести несколько лет вместе с семьей. Что же касается "Улафа Трюгвасона", то Бьёрнсон особо подчеркивал важность контакта с Григом во время этой работы и горячо агитировал его и Нину последовать за ним осенью в южные края. Чтобы сделать эту поездку возможной, он даже добился в Бергене для Грига дорожной стипендии размером в 300 специйдалеров. Но Григу, конечно, было ясно, что поездка за границу требовала куда более солидных финансов, да к тому же ее осуществлению мешали служебные обязанности, связанные с оркестром.

Бьёрнсон и Григ расстались в Бергене. Они еще и не догадывались, что до следующей встречи пройдет семь лет, а поводом для нее окажется смерть Уле Булла в 1880 году.

В Италии Бьёрнсон принялся за работу над пьесой из современной жизни, и их совместные с Григом эпические мечтания так и остались не воплощенными. Что касается Грига, то вместо музыкальных сцен к "Улафу Трюгвасону" он получил от Бьёрнсона нечто куда более приземленное — текст кантаты к юбилею двадцатипятилетней деятельности фортепианного фабриканта Карла Хальса. Григ добросовестно облек в звуки текст. Но и со стороны поэта, и со стороны композитора эта кантата осталась незначительной работой по заказу, которая в наши дни производит впечатление пародии. Более удачной оказалась другая работа этого времени, написанная по поводу шестидесятилетнего юбилея генерального консула Кр. Тёнсберга, — свежая, выдержанная в народном духе песня на текст Юхана Бёга.

Работа с оркестром поглощала все силы Грига. Все острее он чувствовал потребность разорвать все связи, приковывавшие его к столице, чтобы можно было посвятить себя целиком творческой деятельности. Поэтому в феврале 1874 года он вместе со Свенсеном послал в стортинг подробнейшим образом обоснованное прошение о ежегодном композиторском жалованье (с. 305). Ни тот, ни другой не были настроены особенно оптимистически, так как, когда пятью годами раньше была направлена аналогичная петиция по поводу Свенсена, тогдашний пенсионно-окладный комитет ответил отказом. Стортинг, ассигновав к тому времени в общей сложности ежегодные 2000 специйдалеров на заграничные поездки ученых и артистов, считал, что выполнил все, что от него вправе были потребовать в этом вопросе.

Но в 1873 году на выборах победила партия Венстре ("левая"), и Григ надеялся на более либеральное отношение к искусству со стороны нового состава стортинга. Бьёрнсон всей душой присоединился к прошению, добавив к нему свою горячую рекомендацию, адресованную его большому другу, президенту стортинга, Юхану Свердрупу. Григ вспомнил об этом в письме У. А. Томмесену от 30 сентября 1898 года: «Я помню, что старик Бьёрнсон когда-то написал в письме Свердрупу, когда Свенсен и я в 1873 (1874) г. ходатайствовали о государственной поддержке и с его помощью ее получили. Он написал: "Дайте нам воспользоваться благоприятным моментом!" Сказано истинно по-бьёрнсоновски!»

Надо признаться, что это дело прошло не столь короткий путь коридорной политики в стортинге. Голоса десяти представителей бюджет-

ного комитета разделились поровну — пять "за" и пять "против", но, к счастью, решающим оказалось мнение председателя Б. Л. Эссендропа с его правом двойного голоса, а поскольку он был настроен позитивно, то бюджетный комитет ответил на прошение согласием 20 мая 1874 года. В документе сказано: "5 членов комитета, в числе которых и председатель, выступили в поддержку ходатайства. Они исходят при этом из того, что большое значение музыки для культурного развития общепризнано и что искусство, так же как и наука, требует внимания со стороны государства... Оные члены в то же время исходят из предположения, что означенные люди отдадут все свои силы будущему отечественной музыки".

Предстояло еще решающее рассмотрение вопроса на заседании стортинга 1 июня. Исход дела мог быть любым, но Свердруп хорошо разыграл эту партию: назначение жалованья утвердили 61 голосом против 44! Во время дебатов было целиком зачитано отношение со стороны "Музыкального объединения", что получило большой резонанс. Свердруп прочел длинную речь (с. 305). Ежегодное ассигнование двум композиторам составило для каждого по 400 специдалеров — "до того момента, когда стортинг примет иное решение".

Спустя несколько дней Григ написал Бейеру: "Мою радость омрачает то, что ближайšie мне люди, у меня создается такое впечатление, считают, что я являюсь просто баловнем судьбы, вряд ли заслуживая эти 400. Кое от кого мне приходится прямо слышать, что это несправедливость... по отношению к чиновникам, поскольку те получают слишком малое пособие или вообще ничего. Так что перед тобой зрелище, которое не может не возвышать! В чем все-таки я остаюсь по-прежнему прав, так это в том, что семья — не лучший друг художника... Я телеграфировал Свердрупу и поблагодарил его. Я чувствую какое-то удивительное душевное волнение, тихую радость по поводу происшедшего — но и большую ответственность, ведь сейчас начинается новая жизнь".

26 июня Бьёрнсон пишет Григу: "Искренне радуюсь за тебя и поздравляю с композиторским жалованьем, которое ты будешь получать вместе со Свенсенем! Поскольку я полагаю и надеюсь, что в этом есть также доля моих усилий, то это, естественно, удваивает мою радость. Поэтому я ожидал услышать хоть слово от кого-нибудь из вас. Но вы, люди искусства — своеобразнейшие создания на земле, — вы требуете, чтобы весь мир стоял перед вами навтыяжку; если он этого не делает, то пусть черт возьмет его, а если он это делает, то ведь это не более чем его долг".

Григ не смог привести каких-то более сильных аргументов в свою защиту, чем те, которыми ответил на укоры Бьёрнсона в письме от 5 июля: "Спасибо за твое письмо. Оно меня искренне порадовало. Но я не могу согласиться ни с одним твоим словом, когда ты говоришь об эгоизме, хотя мой старик отец и считает, что эти строки — лучшее из всего, что ты когда-нибудь высказал. Нет, видишь ли, последние годы я жил подавленной жизнью, не имея возможности развития, — понятно, что многое при этом может выглядеть как эгоизм, на самом деле им не являясь... Сердечно благодарю за послание к Свердрупу — оно не было опубликовано, так как мы предпочли воспрепятствовать до поры обсуждению нашего дела в широких массах. Если я тогда не ответил тебе, то, естественно, потому, что был зол на тебя. И ты, конечно, не спросил себя — почему? Да потому, что вместо того, чтобы писать музыку к "Улафу Трюгвасону", я сижу и пишу сейчас музыку к "Перу Гьунту". Вот так-то. Но разве я могу теперь, когда чувствую себя таким счастливым, таить обиду вообще

на кого-нибудь, а уж тем более на тебя, которого я так бесконечно люблю — и за то, что есть в тебе самом, и за то, что ты пробуждаешь во мне! Скорее всего, мы не увидимся в ближайшее время, так как лето я проведу здесь, в тиши прелестного павильона в Саннвикене, чтобы спокойно работать...”

Бьёрнсон в ответном письме выслал стихотворение и написал: «Можешь выразить благодарность за жалование крестьянам, Свердрупу, мне и прочим свободолюбивым глоткам — напиши прекрасную мелодию к стихам “Гимн свободному северному народу”». Откровенно говоря, я не думаю, что нашелся бы еще хоть один северный композитор, который отважился бы сделать это при нынешних бедах. Но я знаю и помню, что ты отважишься».

Григ ответил с воодушевлением: “Твой гимн, полученный мною сегодня утром, уже готов, и если уж он не демократичен, то вообще ничто не демократично. Между прочим, это внушительное стихотворение, марш для целого батальона...”

Это маленькое сочинение, не обладающее, кстати, никаким своеобразием, было через три недели напечатано в Дании.

Чрезвычайно раздраженный тем, что Григ начал писать музыку к драме Ибсена, Бьёрнсон пишет ему 14 июля: “Для каждого, кто занят другой поэтической работой, писать оперные либретто — большая потеря времени и денег. И все же я обещал приступить к делу, как только ты приедешь. Но в твоё отсутствие текст пришлось бы писать вслепую, я не смог бы сделать все разом как тебе хочется, значит, одна переделка следовала бы за другой, а на это у меня совершенно нет времени. Ведь уже в Бергене мы договорились, что ты поедешь вскоре следом за мной. Вот почему я достал тебе денег там, у Беренса. Вот почему я поддержал твоё прошение о жалованье. Так кто же не сдержал слова? Ты или я? Кто готов на жертвы — ты или я? Настало лето, с ним появилось время для этой работы, и я снова повторил свое приглашение. Но снова без результата. И вот теперь ты ушел в “Пера Гюнта”! На здоровье! Там есть отдельные эпизоды для поэтической музыки, но в целом пьеса уводит от нее далеко в сторону — зачастую из-за тех сухих, хотя и комических, мест, которые тебе окажутся не по плечу. Ты опять зря теряешь время и силы. Не могу не высказать тебе этого предостережения, как бы оно ни резало твой слух. Возможно, ты когда-нибудь, когда станешь старше, и справишься с подобным материалом, но сейчас ты это сделать не в состоянии”.

Прошло два месяца, прежде чем Григ ответил. В письме, посланном им 12 сентября из Кристиансанна (по пути в Данию, где он собирался пробыть до начала января 1875 года), он пишет: “Твое последнее письмо было, право же, крайне оригинальным. Неужто ты полагаешь, что я по доброй воле отказался от прошлогодней зимней поездки? Если тремястами спецйдалеров, присланными из Бергена, я в какой-то мере обязан тебе, искренне благодарю тебя; но разве мог я с этими деньгами вдвоем с женой пуститься в путь по свету, да еще при этом сочинять музыку? И все же я поехал бы, если бы мне удалось разделаться со своим жильем. Нет! Хорошо, что я остался дома, а то не видать бы мне 400 спецйдалеров! Все дело в том, что, получи я от тебя текст, я отказал бы Ибсену и был бы избавлен от “Пера Гюнта” со всеми его подводными рифами. Надеюсь к осени закончить эту работу (речь идет лишь об отдельных музыкальных вставках там и сям) и со всем жаром буду готов приступить к “Улафу Трюгвасону”. Но для этого мне необходимо жить там, где я могу слушать много хорошей драматической музыки, не отставать от века и вообще вра-

щаться среди людей искусства. Однако, несмотря на все мое желание съездить на юг, чтобы встретиться с тобой и подробно все обговорить, моя казна не позволяет мне этого, если я всерьез хочу в первую очередь обрести покойный уголок. Я чувствую, что для меня настала пора, которая не придет вновь, поэтому ею нужно воспользоваться, а не проездить ее. Так что, даже если бы ты мне написал самое соблазнительное письмо с юга, я все равно должен был бы превратиться в камень и гнать прочь все искушения. ...Только закончи "Улафа"! Сделай это! Если у тебя есть значительные драматические ситуации, то опера выйдет что надо, я уверен. Ты так долго жил среди современных образов, что тебе необходимо осветиться, окунувшись снова в мир саг".

Раньше Бьёрнсон думал, что на сюжет "Пера Гюнта" Григ пишет оперу, и еще 10 сентября он иронически заметил в письме С. А. Хедлунду: "Теперь Григ выдает одну оперу за другой. *Ça ira!*" Письмо Грига могло успокоить рассерженного поэта в этой части. В ответе 17 сентября он признает свою ошибку: "Меня очень радует, что твоя работа с "Пером Гюнтом" не выльется в оперу. Очень радует!" Но он все же не смог удержаться от легкого пинка: "Ты променял Улафа Трюгвасона — и на кого? На Пера Гюнта! Ты настоящий современный мещанин!!! Фу!" Он уговаривает Грига, что работа над "Улафом Трюгвасоном" может быть вновь продолжена: "Как только ты приедешь, я все отложу в сторону, и мы тотчас же начнем. Но до твоего приезда — нет; в тумане, на ощупь я работать не буду. Сообщи, когда приедешь, — и черновик будет готов, как только я увижу тебя рядом..." В этой связи Бьёрнсон в поэтических выражениях рисует, как он мыслит финал произведения (с. 306).

В том же письме он рассказывает о своем впечатлении от постановок опер Вагнера, на которых присутствовал недавно, и мы получаем чрезвычайно интересное представление о его взгляде на этого композитора, совершенно очевидно не отвечавшего идеалам Бьёрнсона в оперной сфере. Его гротескные высказывания о "Тристане и Изольде" с их шокирующим и в наше дни словоупотреблением (с. 306) отнюдь не вызвали у Грига неприятия. Наоборот, в ответном письме от 1 октября он просто одобряет бьёрнсоновские грубости.

Григ добавляет также, что должен продолжать работу над "Пером Гюнтом", чтобы закончить партитуру к рождеству, как было обещано, и, помимо прочего, чтобы заработать деньги для поездки на юг. Ведь "с моей стороны было бы чистейшим безумием потратить время и деньги ради *краткого* пребывания в Риме... Если бы ты пробыл там еще год, то я, чего бы это мне ни стоило, постарался бы провести с тобой все это время, поскольку это для меня слишком много значит. Ведь написание оперы требует нынче *в десять* раз больше времени, чем написание драмы! NB! В наше время".

Далее он спрашивает Бьёрнсона, как тот мог всерьез подумать, что "Пер Гюнт" был избран им добровольно! "Весной Ибсен поставил передо мной требование. Я, конечно, заартачился: положить на музыку самый немзыкальный из всех сюжетов! Но я подумал о двухстах специдалерах [гонорар за работу. — Авт.], о поездке в Италию — и пошел на такую жертву. Все это давит на меня, как кошмар. Как только я с этим разделаюсь, ничто на свете больше не заставит меня приняться за подобную работу. Если бы я не должен был написать музыку к открытию памятника Хьерульффу, то все было бы уже готово. Это ужасно — стать в определенном смысле единственным, кем я и был некоторое время; тебя используют как

круглосуточную шарманку, все время приходится писать не то, что накопилось у тебя на душе, а нечто совершенно иное. Поэтому настал самый момент уехать. Реализмом я сыт по горло”.

Григ раскрывает в письме Бьёрнсону свое восприятие ”Пера Гюнта”, провоцируя тем самым Бьёрнсона высказать собственное мнение: ”Я могу только восхищаться тем, насколько пьеса от первого до последнего слова изобилует остроумием и желчью, но моей симпатии она никогда не завоеует. И все же, по-моему, это — лучшее из написанного Ибсеном. Разве я не прав?”

В саркастическом ответе Бьёрнсона от 8 декабря выявляется та резкость, которая ясно указывает на его опасения по поводу того, что Григ может попасть под влияние не только Вагнера, но и его норвежского собрата по поэзии: ”Ты говоришь: Ибсен должен идти впереди. Да ради бога! Я давно уже вижу его там. Но он чертовски злобен и нечист, вместо пиши он преподносит насмешку, вместо масла — критику, и как раз именно черствые сухари более всего видят в нем толк”.

В начале января 1875 года Григ поехал в Лейпциг и в письме, адресованном Равнкилле в Рим, рассказывает о своем сотрудничестве с Бьёрнсоном и растущем разочаровании. 21 февраля он ”искренне” благодарит Бьёрнсона за письмо и упоминает, что для того, чтобы завершить работу над ”Пером Гюнтом” к 1 апреля, как он планировал, теперь он должен ”работать как лошадь”. О поездке в Рим не может быть и речи, но с середины мая он надеется провести вместе с поэтом ”самое малое несколько месяцев — именно столько мне нужно, чтобы довести что-либо до конца... Если твоя жена поедет домой, Нину я тоже хотел бы отправить туда, чтобы тирольское время полностью принадлежало одному Улафу Трюгвасону”.

Бьёрнсон предлагал Григу написать еще музыку к его новой пьесе на современную тему. Композитора, однако, это несколько не привлекло. Напротив, ”рисовать картины норвежской природы, норвежской народной жизни, норвежской истории и норвежской народной поэзии — в этом, полагаю, я могу что-то совершить, а то, о чем ты говоришь, конечно, вызывает мою полную симпатию, но — я не тот человек, во всяком случае, не в данный период моей жизни; меня все еще манит романтика во всем своем великолепии!”.

И все же из планов совместного пребывания в Тироле ничего не вышло. Вместо этого Григ попытался уговорить друга посетить его в Лейпциге до того, как он сам в конце марта возьмет курс на Данию: ”Мне в высшей степени необходим эскиз всего действия, но об этом при встрече... Ты должен *точно* сообщить, когда приедешь”. Бьёрнсон согласился, но поставил ”в качестве условия никаких ночных попоек” до тех пор, пока они до конца не обсудят его набросок. 14 мая Григ пишет: ”Я бесконечно тоскую по встрече и беседам с тобой, но ты не должен ругать меня за то, что я не приехал в Тироль... У Нины все хорошо, она передает тебе привет и считает, что ты редкостный чудак”. Между прочим Григ замечает, что сейчас его фактически более всего занимает идея ”Арнльуга Геллине”. И без обиняков продолжает: «Все в ”Улафе” хорошо, но многое в нем говорит о том, что ты мыслил это как мелодраму, не как оперу. Особенно красивый монолог слишком длинен, так же как и следующий за ним хор; как раз в этом-то месте я и застрял».

Вполне вероятно, что Бьёрнсону пришлось не по душе эта осторожная критика и именно по этой причине он так и не приехал в Лейпциг. Он вообще порвал всякую связь с Григом.

Так окончилось сотрудничество, связанное с "Улафом Трюгвасоном". Со стороны поэта условием завершения работы все время оставалось одно: Григ должен более или менее длительное время находиться вместе с ним. Пока это требование не будет удовлетворено, он не напишет ни единой новой строчки текста. Но общее их дело все более стопорилось, и в конце концов терпение обоих оказалось исчерпанным.

20 мая чета Григов поехала в Данию, где обосновалась на загородной вилле Виндинга во Фреденсборге. Они пробыли там до середины августа, а затем отправились в Берген — родители Эдварда были серьезно больны. Лишь следующей весной, 2 мая 1876 года, Бьёрнсон получил весть от Грига, горячо просившего его в письме о понимании и надеявшегося на возобновление дружбы (с. 306).

Прошло двенадцать лет, прежде чем Григ в конце 1880-х годов вернулся к "Улафу Трюгвасону". В один прекрасный день, как он сообщает о том Иверу Хольтеру в 1897 году, он обнаружил, что "набросок к 1-му акту может быть инструментован и исполняться как концертная пьеса. Я тотчас же взялся за дело...". Григ переписал эскизы начисто, издательство "Петерс" выпустило их в свет в виде клавира, затем композитор сделал оркестровую партитуру. Она датирована 30 ноября 1888 года, а издана в 1890 году. Произведение помечено Op. 50.

Осенью 1889 года Григ подготовил первое исполнение "Улафа Трюгвасона" в концерте "Музыкального объединения" в Кристиании 19 октября. Дирижировал он сам. По этому поводу Григ послал постоянному дирижеру объединения, Иверу Хольтеру, интересную пояснительную записку, ориентирующую того в произведении (с. 307).

Вот так подошло время для примирения между двумя столпами норвежской народной духовной жизни. Инициатива принадлежала Григу. 6 октября он предложил в письме Бьёрнсону, чтобы тот приехал из Аулестада на концерт, и дальше написал: «В том, что я прошу у тебя разрешения посвятить тебе музыку к законченным мною сценам "Улафа Трюгвасона", ты должен видеть доказательство моей любви к тебе и к делу, за которое ты борешься, — любви неизменной с тех пор, как мы расстались, — а также искреннее желание, чтобы произведение, из-за которого мы потеряли друг друга, вновь соединило нас! Итак, забудь все мелкое, и пусть эти драматические эскизы, написанные от всей полноты моего сердца, найдут путь и к твоему большому сердцу, которое я любил в былые дни и люблю по-прежнему в уверенности, что оно бьется по-прежнему!»

31 октября Григ рассказывает Бейеру: «Несколько дней я напряженно ждал. Но вот и письмо!.. — Я приведу тебе из него только один пассаж, поскольку он истинно бьёрнсоновский: "На твои слова "забудь все мелкое" я отвечу: "Да будет вычеркнуто!" Но я это делаю из чистого послушания — ведь ничего иного и не требуется!"» В этом письме Бьёрнсона, датированном 13 октября, дальше следует: "Из всех ныне живущих музыкантов ты обладаешь величайшей лирической силой, и поэтому свыше моих сил помнить то, что встало между нами... Я не приеду слушать "Улафа Трюгвасона", я боюсь старого текста, я попросту уже не помню его".

Григ ответил через несколько дней: "Спасибо и еще раз спасибо за твой ответ! Ты не представляешь, как ты меня им осчастливил!" Потом он сообщает, что только что состоялась первая репетиция: «Я смертельно устал и насквозь взмок — но то было великолепно! Черт возьми, как это будет звучать! С твоим неприездом в Кристианию я уже заранее смирился...

Здесь у нас сейчас находится истинная Вэльва¹, и она превосходна — это шведская певица Эллен Нурдгрэн! То, что ты боишься текста, — трогательно. То, что ты его не помнишь, — не менее трогательно! Это просто блестяще. Факт. Но то, что ни ты, ни я не смогли бы *теперь* работать над ним дальше, — это я понимаю вполне. Лучше всего оставить его таким, каков он есть. "Мало, но хорошо", — как сказала девушка. И теперь ты дал мне воодушевление и бодрость, которые нельзя переоценить! Между прочим, неверно то, что ты говоришь о моих лирических способностях. Напротив, я не лишен драматического начала. "Улаф Т." — тому доказательство».

Хотя Бьёрнсона не было на первом исполнении, он все же решил показаться, когда произведение повторялось неделей позже, 26 октября. Вновь смогли они вместе отпраздновать свой настоящий триумф. "Моргенбладет" рассказывала, что после того, как Грига вызвали пять или шесть раз, он воскликнул со своего дирижерского пьедестала: "На это я могу сказать лишь одно: да здравствует Бьёрнстjerne Бьёрнсон!" Поэт "закричал через весь зал, что он счастлив и горд тем, что он норвежец, если страна обладает человеком, умеющим делать нечто подобное, — да здравствует Эдвард Григ!". И Бьёрнсон провозгласил девятикратное "ура" в честь композитора.

Письмо Грига Максу Абрахаму дышит почти экстазом: "Вчера вечером я пережил то, что не считал вообще возможным. Даже Лондон блекнет... Сначала меня приветствовала публика, затем хор и наконец Бьёрнсон... Ко всему этому — цветы, чудесная лира и гигантский лавровый венок (не мною самим купленный!!). Короче говоря, я почти забыл, где нахожусь. Но настолько же знаю, что то было больше, чем я заслужил..." А в письме Бейеру от 31 октября звучит: «Художническая радость, доставленная "Улафом Трюгвасоном", была огромна свыше всякой меры. Он звучал, если это возможно, прекраснее и величественнее, чем я смел ожидать» (с. 307).

В душе Грига словно наступило весеннее пробуждение оттого, что они с Бьёрнсоном вновь обрели друг друга, и во многих своих письмах он пишет об этом в восторженных выражениях (с. 307—308).

16 ноября "Улаф Трюгвасон" исполнялся в Дании, Григ сам дирижировал концертом и 21 ноября рассказывал в письме Хольтеру: "Поверишь ли, после Кристиании здешнее исполнение было для меня словно холодный душ. Передай привет от меня хору и скажи им, что только теперь я по-настоящему оценил, что они тогда сделали. А здесь 130 хористов не сумели создать впечатление, которое хотя бы отдаленно напоминало то, что возникло у нас. Конечно, дело еще и в этом проклятом датском языке..."

Критика была разнородной. Наиболее позитивно высказался Ангуль Хаммерик, назвавший в "Нашьональтиденне" Грига "гениальным". 21 ноября композитор выразил свою благодарность за рецензию: "Она была для меня приятной, поскольку это было единственное высказывание о моей работе, продиктованное, как мне кажется, пониманием и симпатией..."

У Грига вновь пробудилась надежда закончить произведение. 26 декабря он пишет Бейеру из Парижа: «Если у тебя найдется когда-нибудь счастливая минута, напиши Бьёрнсону, как ты умеешь это делать. У него большое сердце, он поймет тебя, он почувствует нас обоих, если ты попросишь продолжить "Улафа Трюгвасона". Он хочет, чтобы я во что бы то ни стало написал музыку к пьесе, над которой он сейчас работает, — "Король приходит", но я сказал ему, что это не для меня и я не хочу за это братья,

¹Прорицательница, вещунья у древних скандинавов. — *Прим. перев.*

что бы там ни было. Я хочу только "Улафа" или норвежскую сказку. Да-да, и будь что будет. Я буду писать лишь то, что хочу и что могу».

Судя по всему, Бьёрнсон не был особенно расположен к этой работе, когда спустя несколько дней он писал своей дочери Берглиот: «Я вчера получил письмо от Франца Бейера... с самыми настоятельными просьбами завершить для него "Улафа Трюгвасона". Да, вот так — все хотят меня использовать, все, все».

10 марта 1890 года Григ поблагодарил Бейера за то, что тот обратился к Бьёрнсону, но с горестным смирением добавил: "...я не думаю, что он сможет и захочет за это взяться. Он сейчас поглощен совсем иным. Я, впрочем, и не буду сожалеть — ведь у меня так много другого, что хочется сделать».

20 августа Григ тем не менее написал Бьёрнсону: «"Улафа Трюгвасона" не будет? Подумай, ведь скоро уж год, как мы договаривались о нем, а все еще нет и намека на то, что он продолжен. Я не хочу тебя убеждать, ведь такие вещи приходят сами собой. И все же — твой фрагмент по-прежнему остается рукописным, тогда как моя партитура уже вышла из печати. Ты решительно должен понять меня — я не желаю единолично извлекать материальную выгоду из нашей общей работы. Позволь мне по крайней мере выслать тебе поэтому из моего гонорара 1000 крон, которые я вложил в этот конверт. Продолжишь ты пьесу или нет — пусть будет как будет. Если больше ты ею не займешься, я хочу только выразить тебе, как ты меня в свое время осчастливил, выслав тот фрагмент».

Бьёрнсон ответил 3 сентября: «...продолжаю ли я "Улафа Трюгвасона"? Нет, я ждал твоего приезда... Без совместного обсуждения я ничего делать не буду... Первое действие *слишком длинное*, и, конечно, структура нуждается в изменении... Фабула должна стать значительно более централизованной».

Григ пишет неделей позднее: "Ты действительно считаешь, что разговор может решить дело? Но я не настолько сангвиник. В разговоре я мямля и более всего предпочитаю, когда жареных голубей подносят к самому моему рту, как ты и делал это всегда. Только тогда я чувствую их вкус!"

Хотя между поэтом и композитором и был заключен мир, вдохновение Бьёрнсона никогда больше не сливалось с григовским в полете к новым высотам. Композитор объяснял это в письме Хольтеру от 9 февраля 1897 года: «В те дни было много разговоров о том, что Бьёрнсон якобы намерен продолжить "Улафа Тр.". Но — то было лишь минутное настроение. Перед ним стояли более важные задачи, и он, по-видимому, уже не мог вдохновляться прежними, оставленными темами. Так что "Трюгвасон" навсегда останется лишь торсом цельной статуи».

Итак, "Улаф Трюгвасон" — это фрагмент и в поэтическом, и в музыкальном отношении (с. 308). Произведение оставляет впечатление широко развернутого вступления к всеохватной музыкальной драме — начала без продолжения. В 1870-е годы бьёрнсоновские представления о том, какой должна быть опера, отставали от требований эстетики времени, они коренились в *grand opera*¹ с ее пышными декорациями, эффектными балетными сценами — в жанре, который уходил в прошлое и воспринимался как старомодный.

Каждая из трех сцен похожа на развернутое панорамное полотно, что в наших глазах характерно скорее для кантаты, нежели для оперы.

¹Большая опера (*пер. с франц.*).

Это впечатление усиливается статичностью действия и схематизмом образов, обрисованных в черных красках.

Первоначально Григ был захвачен бьёрнсоновским сюжетом, но благодаря непогрешимому художественному чутью весьма скоро интуитивно ощутил, что работа будет трудна. Сегодня нам проще понять, что Григ тогда поставил перед собой задачу почти безнадежную — вдохнуть жизнь в грубо отесанный торс из серого гранита. Композитор касается этой темы в письме Фредерику Дилиусу от 1 июня 1889 года, говоря о том, что "Улаф Трюгвасон" получился "странной, сырой вещью, фактически вагнеровской, и речь в ней идет, в сущности, о древнескандинавских богах. Это определено смертный грех, но человек ведь не что иное, как существо, отягощенное грехами. Одной дюжиной грехов больше или меньше — не играет никакой роли... Когда я расквитаюсь со всем этим северным варварством, то попытаюсь вновь отмыться и очиститься, сочинив несколько благородных песен".

Помимо историческо-мифологической тематики, Грига с Вагнером связывало прежде всего оформление сольных вокальных партий. В "Улафе" нет четко отграниченных друг от друга арий, широко представлен декламационный стиль, который наводит на мысль о вагнеровском *Sprechgesang*¹, хотя сущность его остается собственно григовской. Практически воздействие Вагнера в "Улафе Трюгвасоне" ощутимо мало. Связующие нити ведут скорее к Й. П. Э. Хартману, который в мифологических балетах "Валькирия", "Песнь о Трюме" и особенно в кантате "Прорицание Вельвы" попытался создать "древнескандинавский" стиль, что не в последнюю очередь сказалось на оркестровке и гармонической окрашенности произведений. Григ очень высоко ценил их. "Прорицание Вельвы", по его мнению, как никакой другой труд Хартмана, даже отмечен "печатью гениальности".

Если заняться поиском реминисценций, то прежде всего таковые можно найти в "исторических" сочинениях самого Грига — "Берглиоте", "Сигурде Крестоносце" и "Возвращении на родину". Между ними и "Улафом Трюгвасоном" есть много связей. Но последнее из всех этих произведений в наибольшей степени овеяно ароматом саг.

На протяжении получаса, в течение которого звучит это произведение, драматический талант Грига не раз вспыхивает яркими зарницами. Композитор умело создает сценическое напряжение и оформляет музыкальное целое в соответствии со своим восприятием языческих ритуалов эпохи викингов. Это слышится уже в первых мрачных звуках оркестрового вступления...

Григу не пришлось стать автором национального норвежского оперного спектакля — в полном его объеме, который занял бы весь театральный вечер. Композитор желал этого, в достаточной мере обладал способностями для такой работы, но ему не довелось встретить текст, который бы сильно увлек его и заставил выполнить задачу до конца. Об этом можно лишь сожалеть (с. 308).

СБОРНИК "НОРВЕЖСКИЕ МЕЛОДИИ" — НЕ ИКРА И УСТРИЦЫ, А РЖАНОЙ ХЛЕБ И МАСЛО

На заграничную поездку, которую Григ предпринял осенью и зимой 1874/75 года, он частью потратил и те деньги, что заработал как популя-

¹Разговорное пение (пер. с нем.).

ризатор. Он сделал ряд простых фортепианных обработок народной музыки его родины — "Мелодии Норвегии". Изданы, однако, они были в Дании (с. 309).

Первоначально мало кто знал, что эта работа проделана Григом; при публикации сборника в 1875 году композитор потребовал, чтобы его имя в нем не упоминалось. Лишь в 1910 году, при переиздании "Мелодий", на оборотной стороне обложки было указано, что их аранжировал Эдвард Григ.

Через несколько лет после первого появления сборника Григ с грустью вспоминал об этой работе, что ясно из письма Маттисон-Хансену от 7 марта 1878 года, где композитор в общих чертах воссоздает историю создания сборника: "В 1874 году я получил от г-на музыкального торговца Э. Вагнера из Копенгагена заказ собрать и обработать норвежские мелодии, которые должны будут выйти в его издательстве. Вся эта затея не имела абсолютно ничего общего с искусством и была со стороны издателя весьма обычной денежной спекуляцией. Поскольку он к тому же потребовал, чтобы сборник был сделан в соответствии с *vox populi*¹, то, само собой разумеется, работа вообще утратила для меня всякий художественный интерес. Я должен был бы вежливо отказаться от этой ерунды, но мне нужны были деньги для предстоящей заграничной поездки.

Итак, я согласился на это предложение с той оговоркой, что мое имя ни официально, ни приватно не будет упомянуто в этой связи. Вагнер согласился с неохотой, но, поскольку я твердо поставил на том, что либо я не буду назван, либо вообще не возьмусь за это дело, он предпочел выполнить мое условие. ...Я не стал ни лучше, ни хуже, поскольку, как и многие другие деловые люди, попросту зарабатывал деньги".

После банкротства вагнеровского издательства в 1878 году, как продолжает рассказывать Григ в письме, аукционная комиссия пожелала издать произведение заново, "снабдив его именем Грига", а самого его попросили "за довольно солидный гонорар написать предисловие к новому изданию — всего 8—10 строчек... Ну разве это не вершина наглости — пытаться купить меня таким способом?". Реакция композитора была весьма бурной: "Если произойдет обнародование моего имени, то я буду вынужден, во-первых, заявить протест в датской прессе и, во-вторых, обратиться к датскому адвокату". К счастью, в подобных действиях не возникло необходимости.

Раздражение Грига понять не совсем легко. Для нас его труд выглядит как почетное ремесло, дело чести, которого ему отнюдь не стоило стыдиться. Главной целью издания было удовлетворение спроса на легкоисполнимые обработки норвежской народной музыки — и в самой Норвегии, и в Дании.

Отбор материала, сделанный Григом, представляется целесообразным. Все 152 обработки сборника хорошо написаны и просто изложены для фортепиано. Популярны песни композиторов старшего и младшего поколений чередуются с подлинно народными мелодиями и песнями менее известными, но по большому счету ценными. Уле Буль, Хьерульф, Нурдрок представлены своими лучшими песнями. В некоторых из песен Нурдрока Григ, как ни странно, позволил себе изменить отдельные аккор-

¹Глас народа (*пер. с лат.*) — имеется в виду, что в данном случае народные мелодии должны подвергнуться минимальному вмешательству со стороны композитора. — *Прим. перев.*

ды, убрать или, наоборот, добавить диссонансы.

Григ включил в сборник десять собственных песен, написанных в 1865—1871 годы.

”Мелодии Норвегии” включают в себя также 50 обработок норвежских народных мелодий. 44 из них заимствованы из первых двух томов собрания Линнемана ”Старые и новые норвежские горные мелодии”. Восемь точно соответствуют первоисточнику — их Григ снабдил пометкой ”ар. Линнеманом”. Шесть народных мелодий помечены ”ар. Эдв. Григом”.

В четырех обработках он использовал мелодии, к которым уже обращался в Ор. 17 (№ 10, 15, 16 и 25). Интересно, однако, что изменен выбор аккордов: в ”Мелодиях Норвегии” гармонизация значительно упрощена. Можно было бы посчитать, что эти обработки были сделаны Григом еще до появления Ор. 17 (1869), но собственные высказывания Грига по этому поводу делают такое предположение маловероятным.

Три народные мелодии из нового сборника, между прочим, Григ использует еще раз, позднее, дав им новое гармоническое одеяние. Это Ор. 29, №2, Ор. 30, №1 и Ор. 51.

Суровая оценка Григом его работы над ”Мелодиями Норвегии” как ”не имеющей ничего общего с искусством” особенно удивляет в свете того, что он напишет тридцать лет спустя. Тогда он сможет взглянуть на произведение с большей дистанции и ясно разглядеть его положительные качества. Он даже несколько обиделся, когда Герхард Шельдеруп в своем письме неожиданно обронил несколько снисходительно-критических замечаний о качестве этого собрания.

В ответном письме Григ с юмором отклонил критику, указав, что шесть народных песен сборника он ”рафинированно” отобрал как собственные обработки, и, значит, сознательно хотел признать свое авторство. Этот фрагмент его письма приводится в приложении, поскольку отражает позицию Грига в вопросе популяризации музыки в педагогических целях (с. 309).

Упомянутые шесть обработок Григ, между прочим, издал с несущественными изменениями как самостоятельное произведение в 1886 году под названием ”Шесть норвежских горных мелодий”. Источником для них послужило собрание Линнемана. Переложения очень просты, и почерк Линнемана ощутим в них гораздо сильнее, чем в ”Двадцати пяти норвежских народных песнях и танцах”; Ор. 17. Однако и в хроматических красках, и в добавлении модальности здесь также чувствуется своеобразие григовского стиля.

Ниже мы приводим одну из красивейших обработок ”Мелодий Норвегии” — последние одиннадцать тактов ”Колыбельной из Вальдреса” (№ 59).

ja - ga vil - le vil - le Dyr. Æ han kvit. so kjærl en hit.

f
æ han graa, so lat en gaa. æ 'n brun i

p
Bo - , ge so lat en gaa i Sko - ge.
pp

("...а зверей прогоним мы.
Коль зверь бел, то он не смел,
Коль он сер, не пустим в дверь,
Если бурый в холке, прогоним мы метелкой".)

"ПЕР ГЮНТ" — КРИВАЯ УКРОЩЕНА

Создание сценической музыки к одной из вершин мировой литературы — грандиозной драме Ибсена — потребовало от Грига огромных усилий и полной самоотдачи. Менее значительные дарования легко сломались бы, пытаясь преодолеть громадные трудности этой работы. Григ, по его собственному выражению (письмо Бьёрнсону от 1 октября 1874 года), тоже вначале "артачился", не горя желанием писать музыку к этому "самому немusыкальному из всех сюжетов". Однако он не обошел его стороной. Он принял бой с этим "кошмаром", душившим его, — и победил.

Как часто случается, в рождении на свет великих произведений человеческого духа немалую роль играет счастливое стечение обстоятельств. Григ оказался именно тем самым подходящим человеком, который в самое подходящее время дал произведению Ибсена конгениальное музыкальное истолкование. То же самое произойдет позднее, когда он напишет песни на стихи Вйнье и Гарборга.

Мало кому известно, что Григ не был первым композитором, положившим "Пера Гюнта" на музыку. Это сделал еще в конце 60-х годов швед Август Сёдерман, сочинивший к пьесе песни в сопровождении фортепиано. Им был задуман спектакль для Стокгольмской оперы 16 июня 1871 года по случаю открытия железной дороги между шведской и норвежской столицами. Однако представление не состоялось. Лишь в 1892 году — спустя шестнадцать лет после смерти композитора — музыка прозвучала в стокгольмском Концертном объединении, а через три года девять номеров из нее были опубликованы.

Вряд ли сам Ибсен в 1874 году знал о том, что Сёдерман написал музыку к его драме.

Уже в 1866 году, во время совместного пребывания с Григом в Риме, Ибсену стало ясно, каким музыкальным и в широком смысле интеллектуальным дарованием обладал молодой бергенец. Положительная оценка Ибсеном человеческой зрелости Грига, понимание его искусства углубились после получения письма композитора от 10 июня 1866 года. Вдумчивые суждения Грига о "Бранде" явились для Ибсена свидетельством способности композитора чувствовать чисто литературные ценности (с. 310).

Для поэта было очевидным, что Григ как раз тот человек, на которого можно сделать ставку, когда в 1874 году он собрался поставить "Пера Гюнта" с яркими музыкальными интермедиями. В письме Григу из Дрездена от 23 января 1874 года Ибсен спрашивает его, не взял бы он на себя задачу написать музыку к пьесе. Одновременно драматург подробно останавливается на тех линиях, которые особенно нуждаются в музыкальном оформлении (с. 310—311). Ибсен хотел вычеркнуть из своей драмы

четвертый акт, поскольку боялся, что понимание пьесы публикой будет затруднено именно из-за малой поэтичности этой части. В целом письмо свидетельствует о том, что его автор — опытный театральный деятель. Ибсен обнаруживает также отличное понимание роли музыки как неотъемлемой части драматического целого. Это качество должно было соблазнительно подействовать на композитора. В конце письма Ибсен показал и другую приманку: за постановку пьесы в Кристианийском театре причитается гонорар в четыреста специйдалеров, которые должны быть поделены между поэтом и композитором. Ибсен предсказывает, кроме того, выход пьесы на сцены Стокгольма и Копенгагена, но просит Грига "пока держать это в тайне".

Григ сразу же послал положительный ответ (письмо не сохранилось), и Ибсен пишет ему 8 февраля: "Из Вашего любезного письма я с удовлетворением узнал, что Вы согласились на мое предложение. Какое количество музыки и к каким именно сценам Вы хотели бы написать, предоставляется, конечно же, на Ваше усмотрение; в таком деле у композитора руки должны быть развязаны. Я отношусь к нашему общему делу с большим интересом, надеюсь, что и Вы тоже. Возможно, я проведу лето в Норвегии и тогда, вероятно, буду иметь удовольствие общаться с Вами — и, помимо всего прочего, освежить в памяти наши давние римские воспоминания".

А двумя днями ранее Ибсен написал о своем проекте директору Кристианийского театра Людвигу Йосефсону. Здесь он, в частности, говорит, что новая версия "Пера Гюнта" представляет собой "обработку, и в таком сокращенном варианте пьеса станет пригодной для постановки на сцене. Пьеса оформлена как музыкальная драма... Музыка будет сочинена в течение лета. Я твердо убежден в том, что в Вашей компетентной постановке и к тому же в сопровождении хорошей музыки сценическое воплощение пьесы произведет большое впечатление". Выдающийся шведский режиссер, которому адресовано это письмо, завоевал немалую славу своими романтически-реалистическими постановками больших драматических произведений. Постановка им оперы Мейербера "Африканка" на сцене Стокгольмской оперы в 1867 году вызвала международный резонанс.

Естественно, Йосефсон загорелся новой работой. В отношении режиссуры последнего акта "Пера Гюнта" он имел свои собственные идеи, которые Ибсен нашел разумными. Поэт рассказывает об этом в письме к консультанту Кристианийского театра Хартвигу Лассену от 16 августа 1875 года: «То, что "Пер Гюнт" может быть перенесен на сцену лишь в сокращенном виде, само собой разумеется. В первом письме Григу по поводу музыки для пьесы я развил ему свой план замены четвертого действия музыкальной картинкой, иллюстрирующей содержание и сопровождающейся несколькими так называемыми "живыми картинами", изображающими наиболее подходящие к музыке ситуации пропущенного действия... Сообщил я этот план и г-ну Йосефсону, но он с ним не согласился и показал мне свои предложения по поводу того, какие реплики, по его мнению, могут быть вычеркнуты. Увидев, что эти сокращения сделаны с большим умением, я согласился... Он уверил меня, что, если последовать его указаниям, "Пер Гюнт" полюбит народ и принесет кассовый успех».

И поэту и композитору было ясно, что для такой серьезной работы Григ должен иметь тот запас времени, который ему необходим. Летом 1874 года он приступил к делу, в первую очередь обратившись к тем ли-

ниям пьесы, что были ему наиболее близки. Он работал в павильоне Рольфсена в Саннвикене. Оттуда Григ написал 27 августа Бейеру: «Работа над "Пером Гюнтом" продвигается очень медленно, и о том, чтобы закончить ее к осени, не может быть и речи. Это чертовски трудный материал, если не считать отдельных эпизодов, например того, где поет Сольвейг, — его я уже полностью написал. Еще я сделал кое-какие наброски для "Пещеры горного короля", но эту музыку мне в буквальном смысле тошно слушать, так проникнута она коровьими блинами, сверхнорвежством и "самим-собой-довольством"! Впрочем, я надеюсь, в ней можно будет ощутить и иронию. Особенно когда под конец Пер Гюнт против собственной воли вынужден сказать: "Хоть куда — кошка меня оцарапай! — ваша пляска была и игра"¹».

23 августа Йосефсон спрашивает Грига в письме о том, когда музыка к пьесе будет готова. Постановка запланирована на посленовогоднее время. Далее он рассказывает, что Ибсен сейчас в Кристиании: "В эти дни [он] работает совместно со мной над теми изменениями, которые необходимы... Если Вам нужно узнать об этом поточнее, я вышлю Вам исправленный текст". Йосефсон предлагает Григу заехать в столицу, прежде чем тот направится в Данию, ведь они "могли бы обсудить столько всяких вещей". Григ, однако, 28 августа ответил, что на юг он поедет через Кристиансанн. Композитор был доволен тем, что пьеса не пойдет раньше будущего года: "Задача оказалась гораздо сложнее, чем я себе представлял, и в некоторых местах я натываюсь на трудности, загоняющие меня в тупик".

18 октября Йосефсон выслал Григу в Копенгаген отредактированный текст. Он сообщил, что Ибсен высказал большое удовлетворение предложенными им изменениями и надеется, что Григ их также в широком плане поймет и оценит. Он просит также Грига завершить "Улафа Трюгвасона", которому суждено открыть "новую и, может быть, великую эпоху" в истории театра: "Все, что посылаете Вы, я буду приветствовать с величайшей радостью!" Письмо заканчивается словами: "У меня нет ни отдыха, ни передышки. Я живу в постоянной лихорадке — и теперь более, чем когда-либо".

Неделей позже композитор благодарит за присланный текст и сообщает, что из-за изменений он "отчасти должен кое-что [в музыке. — Авт.] переработать", Григ отмечает также, что новый текст "отчасти... дает возможность теперь написать музыки намного больше, чем я ранее мечтал".

Завершение работы требует еще целого года. В нескольких письмах Бьёрнсену Григ касается всех связанных с этим трудом проблем. 2 января 1875 года он пишет из Дании: «С "Пером Гюнтом" все идет так, как ты и предсказывал, он все еще душит меня, как кошмар, и едва ли я поставлю последнюю точку раньше весны. Меня заставила взяться за него денежная нужда или, вернее, денежное предложение; может быть, не следовало этого делать, но перед моими глазами стояла поездка, много других прекрасных вещей... Однако постановка "Пера Гюнта" в Кристиании, между прочим, именно теперь может сделать доброе дело, ведь здесь материализм идет все дальше, стремясь задушить все, что есть святого и высокого для нас; я считаю, что должно появиться зеркало, где отразился бы весь нынешний эгоизм, — и таким зеркалом будет "Пер Гюнт", так что возвращайся домой и строй свое здание... Люди должны увидеть собственное убожество прежде, чем ты уже будешь командовать парадом».

¹ И б с е н Г. Собр. соч., т.2. М., "Искусство", 1956, с. 454. Перевод А. и П. Ганзен.

Прибыв той весной в Лейпциг, Григ продолжал работу не слишком охотно. Куда более заманчиво было принять участие в богатой концертной жизни города. Но в процессе сочинения "Пера Гюнта" его настигла новая забота — сомнения в надлежащем уровне оркестра Кристианниевского театра. Эту тревогу он выразил в письме Бьёрнсону от 21 февраля: "Вчера мне довелось узнать, как обстоят дела с музыкой в Кристианниеском театре, из-за чего я сегодня написал Ибсену и Йосефсону, что считаю своим долгом до тех пор ничего им не вручать из написанного... пока оркестр не будет располагать полным комплектом инструментов и исполнителей. Это ведь просто-напросто скандальное положение; так плохо дело никогда не обстояло, и Свенсен говорит, что если так будет продолжаться и впредь, то через несколько лет у нас в норвежской столице — городе почти со стотысячным населением — скоро вообще не будет никакого оркестра. Старым моцартовским операм нынешний состав оркестра, конечно, не может повредить, это понятно, но отдавать Кристианниескому театру современно инструментованную рукопись *теперь* значило бы стремиться к великолепному фиаско".

В своем ответном письме от 3 марта Ибсен полностью солидаризируется с Григом и строго подчеркивает: "Я настоятельно прошу Вас не давать согласия на исполнение произведения плохими оркестровыми силами. Инструментуйте Вашу музыку в соответствии с идеальными эталонами, и пусть они там позаботятся, чтобы это было исполнено. Любой другой вариант будет недостойн такого человека, как Вы, и к тому же не пойдет на пользу нам обоим".

5 апреля Григ удрученно сообщает Виндингу: "О своей работе я, к сожалению, мало что могу рассказать. Я все еще вожусь с музыкой к "Перу Гюнту", который меня не интересует".

Григ закончил произведение во Фреденсборге, в летнем доме Виндинга, и 27 июля уже мог сообщить Ибсену, что музыка готова. 20 августа Ибсен выразил по этому поводу свою радость и попросил Грига выслать партитуру Йосефсону, а также сообщить тому все замечания... "Разучивание именно сейчас нужно ускорить как только возможно. То, что Вы сами должны присутствовать на репетициях музыки, само собой разумеется, но они едва ли начнутся раньше октября".

Григ не смог участвовать в репетициях, поскольку в августе ему пришлось из Копенгагена ехать сразу в Берген, к тяжело больным родителям. 2 сентября он отослал партитуру Йосефсону, сопроводив ее в письме интересными комментариями: "В том, что здесь присутствует бесконечно много деталей, о которых я, стремясь к усилению драматического эффекта, желал бы с Вами переговорить, Вы легко сами убедитесь, ознакомившись с партитурой; во многих местах текст пьесы таков, что хочется убить самую мысль о музыке — и как раз именно в интересах пьесы, ее воздействия на зрителей. Чтобы Вам зря не искать, хочу упомянуть, что к сцене на кладбище я не написал никакого псалма. Поскольку, во-первых, полагал, что эта сцена будет опущена, а во-вторых, потому, что Хеннум [капельмейстер театра. — Авт.] может использовать в этом месте один из обиходных псалмов".

В начале сентября Йосефсон устроил для Грига три исполнения "Сигурда Крестоносца", последнее — 12 сентября. На следующий день в Бергене последним сном уснул отец Грига.

28 сентября Григ пишет директору театра: "Вы понимаете, что я не могу покинуть Берген, пока не закрылись глаза матери. С другой сторо-

ны, Вы можете себе представить, насколько сильно я не желал бы пускать на сцену так называемую музыку к "Перу Гюнту" в свое отсутствие или по крайней мере хотел бы иметь возможность быть на минимальном числе репетиций, чтобы воплотить свои намерения".

Мать Грига скончалась 23 октября, к похоронам брат Йун написал стихотворение, которое Эдвард положил на музыку. Произведение это безвозвратно утеряно.

Через тринадцать лет, когда умерла мать Юлиуса Рентгена, Григ послал другу утешительное письмо — размышление об очищающей силе скорби (с. 311).

После тяжелых ударов, которые довелось пережить Григу в столь короткий промежуток времени, он не был в состоянии ехать в Кристианию на репетиции "Пера Гюнта". Прежде чем композитор появился в столице, прошел целый год.

14 декабря Григ послал Хеннуму письмо на двадцати восьми страницах, в начале которого он пишет: "Дело в том, что многое в моей партитуре, конечно, выражено не так ясно, как могло бы быть и как мне хотелось; в последнее время я обнаружил некоторые места, которые можно инструментовать лучше..."

Письмо изобилует разъяснениями Грига о его намерениях относительно музыкального оформления.

24 февраля 1876 года состоялась премьера, о которой Йосефсон пишет в 1898 году в своих мемуарах: "Эта была безусловная победа".

Рецензии в газетах следующего дня полнились экстраординарным восторгом (с. 312). "Афтенпостен", например, писала, что "музыка Грига произвела особенно сильное впечатление и гениально подчеркивала сценические ситуации". "Афтенбладет" особо отмечала "в высшей степени образную увертюру, песню Сольвейг, балет в пустыне, Adagio для струнных перед третьим актом — этот маленький симфонический шедевр", и продолжала: "Но приходится признать, что из-за громадного наплыва впечатлений вчерашнего вечера мы были не в состоянии с первого раза сполна оценить всю музыку пьесы — она в своих глубинных основах очень своеобразна и требует более близкого ознакомления".

Своим успехом пьеса в большой степени обязана выдающемуся тридцатидвухлетнему актеру Хенрику Клаусену, игравшему главную роль. Йосефсон в своих мемуарах охарактеризовал его так: "Едва ли можно представить себе более удачное воплощение заманчивой во всех отношениях роли Пера Гюнта, чем то, которое мы узнали благодаря превосходному, многогранному дарованию г-на Клаусена. Его гибкость, его внимательное отношение к новым находкам и советам — никому не довелось сталкиваться с этими его качествами так часто, как мне". Газета "Дагбладет" отметила игру Клаусена как "самую совершенную в своей целостности из когда-либо представленных на норвежской сцене".

Публика горячо приняла спектакль. Он явился величайшим событием сезона и в течение весны прошел 36 раз.

Об этом успехе Йосефсон телеграфировал Ибсену, и поэт взволнованно ответил ему 5 марта: «Спасибо за "Пера Гюнта"! Ваша телеграмма была первой весточкой в череде радостных сообщений, которые я за последнюю неделю получил с родины. Такой исход рискованного театрального предприятия превзошел все мои ожидания, хотя, собственно, какого-либо страха в этом отношении я и не испытывал. Я ведь знал, что дело в Ваших руках, а в наших странах никто не смог бы воплотить его в жизнь так, как Вы».

15 марта Григ писал Ибсену: «Мне вдвойне радостно поздравить Вас с грандиозным успехом, какой "Пер Гюнт" имеет на сцене. Если в том есть и мой скромный вклад, то он — оплата лишь части моего долга Вам. К сожалению, я не мог присутствовать на спектакле (трагические события в моем доме сделали для меня на какое-то время невыносимой всякую публичную деятельность, из-за чего я этой зимой вернулся к своей комнате и своим мыслям) ... О чем я очень сожалею, так это о том, что финал, в который я вложил все свои силы, из-за исковерканного музыкального исполнения произвел тусклое впечатление». Ибсен отвечает 30 марта: "Позвольте мне все-таки принести Вам сердечнейшую и дружественнейшую благодарность за все то участие, какое Вы приняли в постановке моей пьесы на родине, и за тот успех, которым она обязана и Вам тоже!"

Другое и более интересное объяснение отсутствия Грига в Кристиании можно найти в письме композитора к Юхану Сельмеру от 12 апреля: «Да, радость признания можно испытывать, если твоя совесть чиста перед собственными художническими идеалами, если ты не попираешь их в угоду плохому оркестру, как то приходилось мне делать с несчастной музыкой к "Перу Гюнту"... Если бы я чувствовал, что стою перед своим лучшим "я", то, разумеется, я бы находился там, чтобы осуществить свои намерения. Но Вы, надеюсь, поймете, что при данных обстоятельствах я не мог приехать».

Увидеть пьесу в столице Григ не смог раньше ноября того же года. И после "Песни Сольвейг", и в конце спектакля публика разражалась бурными овациями. Вскоре после этого, 15 января 1877 года, в театре произошел большой пожар. Декорации к "Перу Гюнту", отчасти выполненные Фрицем Тауловым, и все костюмы были полностью уничтожены. Прошло пятнадцать лет, прежде чем спектакль вновь вышел на столичную сцену.

Уже в марте 1876 года несколько фрагментов пьесы ("Танец Анитры", "Песня Сольвейг", "Серенада Пера Гюнта") были напечатаны в переложении для фортепиано в Копенгагене как Op. 23, а многие другие музыкальные номера вышли в свет летом и осенью.

В оркестровке произведения присутствовали моменты, которыми сам Григ остался недоволен (с. 313). Через десять лет пьесу в значительно сокращенном виде должны были поставить в копенгагенском Дагмартеатре. Григ осенью 1885 года приступил к основательной переработке музыки, "чтобы она могла появиться на свет в приличной одежде". 3 февраля 1886 года он пишет Юлиусу Рентгену, что "почти заново инструментовал и обработал музыку. Это была работа!"

Григ ввел в пьесу четыре новых номера — "Свадебное шествие проходит" перед сценой свадьбы в 1-м акте и три Норвежских танца из Op. 35 — "для большого балетного дивертисмента" сцены в зале Доврского деда. Эти пьесы были оркестрованы двумя датскими композиторами, Георгом Больманом и Робертом Анрике, так как автор "по уши увяз в инструментовке всего прочего. Иначе, разумеется, сделал бы это самостоятельно".

Хенрик Клаусен приехал на гастроли, чтобы выступить в главной роли, и Григ в письме Бейеру отмечает, что он "был таким же, как в Кристиании десять лет назад, может быть, лишь менее подвижным, — но мне показалось, что он стал лучше справляться с последними актами". Об Оде Нильсен, игравшей Сольвейг, он отзывался как о "красивом и поэтическом образе, если не сказать, что она — именно такая Сольвейг, какой мы ее себе представляли. И, кроме прочего, пела она прекрасно и естественно" (с. 312—313).

Датская постановка была осуществлена с большим размахом. Пресса сообщала, что "на сцене находилась по меньшей мере сотня действующих лиц", среди которых были "пятьдесят молодых троллей в коричневых одеяниях... с десятков горных дев и сонм всевозможного зверья". Успех премьеры был полным и совершенным. Георг Брандес писал в газете "Политикен", что "сквозь всю чрезмерную, но мастерскую пышность и веселость, сквозь музыку и танцы инсценировки сатира Ибсена... так бьет в лицо датской публики, что порой кажется, будто все это написано в Дании и буквально сегодня".

Публика демонстрировала не меньший восторг, и Григ с гордостью сообщал, что спектакль долгое время шел при переполненном зале.

В последнее двадцатилетие своей жизни Григ обнаружил, что истинный и наибольший успех имеют именно две сюиты из его музыки к драме Ибсена "Пер Гюнт". Они исполнялись во всем музыкальном мире — и в оркестровой версии, и в авторских обработках для фортепиано, не считая всевозможных бесчисленных аранжировок (с. 313). Первую из двух сюит, Ор. 46, Григ сдал в издательство "Петерс" 18 января 1888 года и получил гонорар 3000 марок. Осенью, сразу после выхода из печати, сюита начала свое триумфальное шествие по концертным залам, а после ее исполнения в Лондоне 14 марта 1889 года Григ мог сообщить Бейеру: "По окончании публика разразилась нечеловеческим ликованием! Ты меня поймешь: возгласы, в которых исчезает артикуляция, рождаются лишь в минуты экстаза". В 1891 году Григ сообщил директору издательства, что теперь пьеса исполняется в Азии, Африке и Австралии.

Но композитору были уготованы и сюрпризы. После исполнения музыки оркестром Монте-Карло в марте 1893 года он сообщал 2 апреля Бейеру, что овации, его мало утешили. «Ведь когда "Смерть Осе" звучит как полька, а "Танец Анитры" как быстрый вальс, то это уже слишком. Более всего умиляет, что публика все это переваривает и ей это нравится».

В 1890—1892 годах Григ пересмотрел оркестровку четырех пьес, которые в 1893 году были опубликованы как сюита №2, Ор. 55. Первоначально сюита не содержала "Арабский танец", вместо которого в нее был включен "Танец дочери Доврского деда", завершающий цикл. Но еще до выхода сюиты из печати пьеса была изъята из нее автором. В письме Юлиусу Рёнтгену от 19 февраля 1893 года Григ сказал, что сделал это "совершенно безжалостно, при всем моем уважении и любви к троллям". Дело в том, что двенадцатью днями раньше он сам дирижировал пьесой в Лейпциге и "пришел к убеждению, что ее место *только* в театре, но не в концертном зале". Одно время, кстати, композитор думал о включении в сюиту "Серенады Пера" и "Колыбельной Сольвейг", но потом отказался от этой мысли.

В 1892 году сын Бьёрнсона, Бьёрн, директор театра в Кристиании, вновь поставил "Пера Гюнта" в норвежской столице, но, как он сам рассказывал, «только первые три акта: "На большее у меня нет сил"». Сам он играл в этой постановке Пера, а 25-летняя Юханна Дюбвад завоевала всеобщее признание в роли Сольвейг.

Для постановки, оформленной новыми декорациями Йенса Ванга, Грига попросили вставить несколько новых музыкальных номеров. Но в письме, которое он послал директору театра 7 февраля, композитор подчеркнул, что не имеет желания сочинять ничего нового, и объяснил: "Этот мой период *уже окончен!!!*"

12 февраля он с негодованием пишет Максу Абрахаму: «Этот господин

Пер Гюнт приносит мне не только радости, но и заботы... От меня требуют еще больше музыки к отдельным сценам. Я отвечаю: "Нет". Тогда мне пишут, что в таком случае эту музыку сочинит другой композитор. Иными словами: меня принуждают. И вот я корплю над этим, будучи вынужден отложить другую работу, которую я как раз начал...»

Ко вновь сочиненной относится музыка к "Сцене с Великой Кривой", которую, по словам Грига, от него потребовал Бьёрн Бьёрнсон. (Письма Грига к Бьёрнсону и к капельмейстеру Хеннуму приводятся на с. 313.)

С приходом нового, двадцатого столетия драма Ибсена с музыкой Грига начала свое победное шествие за пределами Скандинавии. Знаменитый венский критик Эдуард Ганслик писал в 1891 году после исполнения первой сюиты "Пер Гюнт": «Через некоторое время "Пер Гюнт" Ибсена если и будет жить, то лишь благодаря произведению Грига, которое... в каждом своем номере содержит больше поэзии и чувства прекрасного, чем весь пятиактный монстр Ибсена».

Хотя пророчество Ганслика и не сбылось, все же именно григовские звуки в немалой степени способствовали популярности пьесы. До второй мировой войны только в одном Берлине произведение было исполнено более чем тысячу раз!

И все же Григ не чувствовал, что поставил точку в работе над музыкой к "Перу Гюнту". Уже в 1901 году он заново инструментовал вступление к первому акту и начал редакцию сцены Пера с пастушками. А 15 августа следующего года писал Юлиусу Рёнтгену, что "перекроил сцену с Кривой". Очевидно, это было сделано ради новой постановки пьесы в Национальном театре в феврале того же года. Работой руководил его близкий друг Юхан Хальворсен, капельмейстер театра с момента его открытия в 1899 году. Григ не присутствовал на премьере.

Судя по всему, новая постановка не снискала того безусловного и немедленного успеха, на который надеялся Григ, и в письме Бейеру он выражает сожаление по поводу того, что не смог участвовать в последних отделочных репетициях (с. 314).

Начиная с 1890-х годов Григ вынашивал план издания всей музыки к "Перу Гюнту" в виде партитуры, и в 1902 году он предложил издательству "Петерс" опубликовать вступление к 1-му акту и сцену Пера Гюнта с пастушками. По-видимому, только эти эпизоды и удалось напечатать, поскольку в последние годы жизни Григ сетовал на издательство за то, что оно не согласилось напечатать партитуру "Пера Гюнта" целиком (с. 314). Лишь в 1908 году, через год после смерти Грига, Хальворсен поставил перед собой задачу подготовки партитуры к печати. На основе рукописи, ранее изданных отдельных номеров, в том числе вошедших в оркестровые сюиты, петерсовская партитура, изданная по инициативе Хальворсена, насчитывала 28 номеров.

Трудно судить, насколько приблизился Хальворсен к тому идеальному представлению о партитуре, которое стояло перед Григом, но, во всяком случае, в свое время он из первых рук получил сведения о намерениях самого композитора. Поэтому есть основания предполагать, что данное издание выдержано в григовском духе и стиле.

Анализируя музыку "Пера Гюнта", мы будем придерживаться главным образом этой напечатанной партитуры, но соотнося ее с премьерой 1876 года и, насколько возможно, с более поздними постановками — исходя из доступных источников.

Следует упомянуть о том, что вся музыка к "Перу Гюнту" впервые

зазвучала в грамзаписи 1978 года, где оркестром дирижирует Пер Дрейер. Эта запись основана на музыке самой первой постановки 1876 года, и, следовательно, ее нет в опубликованной партитуре. Кроме того, запись включает три норвежских танца (Ор. 35), которые Григ использовал в датской премьеры 1886 года.

МУЗЫКА К "ПЕРУ ГЮНТУ", ВЕЛИКИЙ ПОДВИГ

Еще до того, как поднимается занавес, оркестр исполняет вступление — своего рода увертюру-попурри, — основанное на нескольких главных темах. Лихие, бодрые ритмы халлинга характеризуют задиру и хвастуна Пера. Затем следует первая половина куплета "Песни Сольвейг". Опять вторгаются короткие реплики "Халлинга" и "Спрингданса", исполняемые альтом соло.

"Свадебное шествие проходит" (пьеса, Ор. 19, №2) — номер, которого не было в премьеры 1876 года, но он был включен в музыку пьесы, когда она вышла на сцену Дагмар-театра в 1886 году. Этот номер вошел в опубликованную партитуру в инструментовке Юхана Хальворсена в 1902 году. Он звучит по ходу действия во время начала свадьбы в Хэгстаде.

И "Халлинг" и "Спрингданс" — оригинальные сочинения Грига, обнаживающие естественность и уверенность его постижения традиции народных слотгов. Поскольку исполнители на хардингфеле встречаются в театрах весьма редко, эти фрагменты играет спрятанный за кулисами скрипач, а на самой сцене парень в народном костюме изображает спелемана¹, аккомпанирующего на хардингфеле танцорам. Чтобы не мешать диалогу действующих лиц, он должен сидеть в дальнем углу сцены. Григ был настолько доволен своим халлингом, что потом аранжировал его для фортепиано — и в таком виде он вошел в тетрадь "Лирических пьес", Ор. 47, №4.

Вступление ко 2-му акту акцентирует внимание на резком контрасте между насильником Пером и сломленной Ингрид — невестой, которую он вначале похитил, а теперь намеревается бросить на произвол горькой судьбы. Обрывки веселого халлинга Пера, звучавшего во вступлении к 1-му акту, оборачиваются здесь почти гротескной карикатурой в миноре — это словно злые стороны его натуры. Все же главное внимание уделено насыщенной по звучанию, глубоко захватывающей музыкальной жалобе Ингрид. Этот номер вошел во вторую сюиту "Пер Гюнт", открывая ее.

Музыка сцены в горах, где действуют три бойкие пастушки и Пер, никогда не отказывающийся от любого приключения, к сожалению, мало известна. Эта пьеса не вошла ни в одну из сюит по той простой причине, что требует солирующих певцов.

Григ был особенно доволен этим эпизодом и в интервью "Даннеброгу" 26 декабря 1893 года сказал: «По поводу сцены с пастушками, которую я, как ни странно, так и не издал, хотя считаю ее лучшей во всей музыке "Пера Гюнта", Ибсен писал мне: "Вы можете делать с ней что угодно, но бесовщина в ней обязательно должна быть"».

Легко понять удовлетворение Грига — ведь этот захватывающий эпизод принадлежит к наиболее ярким страницам всего музыкального произведения. Ликующая радость жизни, звучащая в голосах трех девушек,

¹ Народный скрипач в Норвегии. — *Прим. перев.*

буквально заражает слушателя. Пастушки ищут троллей, а Пер говорит им: "Трехголовый я тролль — для трех девок я сгожусь!"

Едва ли Григ создал когда-либо музыку более народную. Если не считать вкраплений увеличенных кварт, то это пение, словно заимствованное с горных эстеров, предельно просто и незамысловато — в мелодике царит преднамеренная монотония, сквозь которую прорезается ритм танцевальных подпрыгиваний. Как раз во время работы над "Пером Гюнтом" Григ находился в поисках характерных особенностей норвежского стиля. В письме Бейеру от 20 марта 1875 года он писал: "Итак, поездки в Линнос, Хэус и Хусангер! Да, там ты сможешь всего понемногу вкусить и почувствовать. Но, может, ты сможешь также что-то и услышать? Какие-нибудь увеличенные кварты или другой фокус-покус. Если встретишь что-либо этакое архихарактерное, опиши это потом мне — ты знаешь, я ведь без ума от подобных вещей".

Весь номер сделан с блеском. Поражает, как достоверно Григ передает ощущение вольного горного воздуха — и в вокале, и, пожалуй, более всего в воздушности инструментовки.

...Но вот Пер встречает Женщину в зеленом (№6). В первоначальной версии эта сцена начиналась как картина природной идиллии: солирующий гобой иллюстрировал образ Женщины в зеленом (дочь Доврского деда) темой, которая, с несколько измененной ритмикой и пониженным вводным тоном, предвосхищает "Утреннее настроение" (№13). Здесь появлялся также отзвук мотива Пера из №1, только в медленном темпе. Весь этот музыкальный фрагмент был вычеркнут после 1876 года. Вместо него Григ дал этой сцене новое музыкальное завершение. В этот момент Пер и Женщина в зеленом въезжают в скалы на повозке, запряженной поросенком. Тема Женщины в зеленом теперь зазвучала по-иному, в темпе *presto*, а мотив Пера оказался снятым полностью.

В сцене "Зал Доврского деда" Пер — и Григ вместе с ним — впервые вступает в царство троллей, в новый и неизвестный мир. И этот мир требовал самой дерзновенной фантазии композитора. Она проявила себя в гениальном приеме, давшем совершенно особое значение имени Грига. Вся пьеса построена в высшей степени своеобразно — как одна-единственная волна интенсивного нарастания динамики и темпа. Эту идею впоследствии позаимствовали, в частности, Равель ("Болеро"), Онеггер ("Пасифик 231") и Северюд ("Богатырский слотт"). Остинатный четырехтактный мотив с несколько закрученной мелодической структурой появляется глубоко в базах. Он буквально пробивает себе дорогу сквозь различные группы инструментов, обретая все большее неистовство и резкую звучность.

На середине пьесы вступает хор. Тролли взбешены тем, что Пер соблазнил Женщину в зеленом.

Пьеса "В тронном зале Доврского деда" (в немецком издании получившая название "В пещере горного короля") стала завершающей частью первой сюиты "Пер Гюнт", только, естественно, без партии хора.

Женщина в зеленом развлекает троллей и Пера, исполняя гротескный танец, который, по словам Грига, был задуман им "как можно более пародийный и некрасивый". По своему характеру эта музыка троллей исполнена той же смелости, что и предыдущий номер — единственное произведение Грига, которое полностью модально (лидийский лад от *re*, в котором *соль-диез* постоянно прорезает музыку). Здесь, конечно, мы встречаем "тролльскую" карикатуру на народную музыку, что подчеркнуто еще

и непрерывно звучащей пустой квинтой в басу.

Сцена посещения обители троллей достигает своей кульминации, когда Доврский дед позволяет малышам троллям поиграть с Пером. Эта игра едва не стоит ему жизни. В последний момент Пера спасают доносящийся издали колокольный звон и пение псалма — они разрушают силы подземного царства. Сцена построена как мелодекламация с вклинивающимися хорowymi кусками. Эти последние были в рукописи Хальворсена ко времени издания партитуры в 1908 году, но — что довольно странно — оказались изъятыми на стадии корректуры.

Музыка этого фрагмента основана на мотивах из "Пещеры горного короля", преобразованных метрически — теперь это такты не на $4/4$, а на $3/8$. В ней есть драматический потенциал, но из-за стереотипной хроматики "вверх-вниз" эффекты кажутся порой несколько примитивными.

Без перерыва сцена переходит в следующую — "Встреча с Кривой", загадочным существом, обладающим голосом, в котором персонифицируется совесть Пера и с которым он не может справиться собственными силами. В то же время Осе, мать Пера, заставила людей в селении звонить в церковные колокола и тем самым спасла его.

В исчезнувшей версии самой первой постановки Григ предпринял эксперимент, предложив воспроизвести за сценой звуки охотничьих рогов. Их должен был имитировать хор. Григ поначалу мыслил создать "ужасно резкое, пронзительное звучание ближе к концу сцены". Но в 1892 году он снабдил эту сцену совершенно новой музыкой — и заново отредактировал ее потом, десять лет спустя. В напечатанной партитуре за сценой теперь звучит не хор, а орган, который должен "намекать на отдаленное пение псалмов".

Эта сцена — одна из самых слабых во всем произведении. Она базируется на чисто внешних эффектах без музыкальной субстанции. Роль оркестра фактически сводится к ряду увеличенных кварт, перемещающихся хроматически, да к характерным звуковым краскам — тремоло струнных и застопоренные валторны.

Третий акт открывается короткой, но красивой интродукцией к сцене, где Пер строит лесную хижину для себя и Сольвейг. Эта музыкальная пьеса оформлена в виде переключек между струнными и валторной. Мистический характер природы здесь словно сгущен, хотя в музыке слышен налет хоральности. Этого номера не было в первоначальной версии, он был написан для постановки в Дагмар-театре. Там он звучал как вступление к 3-му акту, хотя Григ, собственно, мыслил его в виде вступления к 3-й сцене этого акта, где Сольвейг на лыжах приходит к хижине. Что же касается самой первой постановки и постановки 1892 года, то в качестве вступления к 3-му акту там был использован №12 — "Смерть Осе", который, таким образом, звучал в пьесе дважды.

Оркестровая версия "Песни Сольвейг", включенная во вторую сюиту "Пер Гюнт" в качестве завершающей ее части, согласно указанию композитора, должна быть помещена перед третьей сценой 3-го акта "в случае, если смена декораций потребует длительной паузы".

Для решения сцены, где Пер приходит навестить свою смертельно больную мать, Григ избрал совершенно иной угол зрения, нежели тот, которой подразумевался Ибсенем. Вместо того чтобы музыкой охарактеризовать веселые мечты Пера о поездке в санях, запряженных Воронам, на сцене рождается новое измерение: музыка рисует трагичность смерти. Тем самым Григ сознательно придает четкий и резкий рельеф подчерк-

нугому Ибсеном типичному качеству Пера — стремлению бежать от действительности. В музыке редко можно встретить пример такого потрясающего воплощения в звуках образа смерти.

От этого номера из "Пера Гюнта" протягиваются нити к "Траурному маршу на смерть Рикарда Нурдрока" и к двум траурным маршам "Берглиот". В "Смерти Осе" тем не менее стиль композитора обрел большую простоту и концентрацию. Тончайшие звуковые нюансы выражены метко и убедительно. Пьеса "Смерть Осе" вошла в первую сюиту "Пер Гюнт" в качестве второй части.

К 4-му акту Григ первоначально написал отдельное, ныне неизвестное, вступление. Но буквально с первого спектакля роль этой интродукции стало исполнять "Утреннее настроение", хотя эта пьеса была задумана композитором для пятой сцены этого акта — "Раннее утро".

"Утреннее настроение" захватывает слушателя светлым сиянием и свежими звучаниями терцовых сопоставлений. В своем жанре эта пьеса возвышается над временем и местом сценического действия. По ходу драмы она должна рисовать восход солнца на африканском побережье, но благодаря пентатонной окраске она с таким же успехом могла бы иллюстрировать картину норвежского раннего утра. Довольно странно все же, что — с мелкими изменениями — Григ использовал в ней тот же самый мелодический материал, что и в характеристичной теме Женщины в зеленом (№6). "Утреннее настроение" открывает первую сюиту "Пер Гюнт".

Короткая сценка "Вор и укрыватель" (два басовых голоса) происходит в пустыне. Отрывистые реплики речитативом звучат в этом диалоге на ноте "соль", в то время как оркестр слабо намекает на ориентальную окраску. Лишь легкость и артистизм оркестровки несколько поднимают эту музыкальную пьесу над уровнем банальности.

В сцене, где звучит "Арабский танец", Пер появляется, выдавая себя за пророка. Дочь бедуйского вождя Анитра и рабыни услаждают его пением и танцами. Экзотика, лишь намеченная в предшествующем номере, разворачивается здесь в полную силу. Григ проявляет замечательную способность вживаться в новую музыкальную сферу. Это пастиччо¹ написано в одно и то же время с "Кармен" и за пятнадцать лет до "Щелкунчика", в которых Бизе и Чайковский также обращаются к ориентальным краскам. Вклад Грига в этой области ничуть не меньше их вклада.

Ориентального колорита Григ достигает с помощью интересной инструментровки, в частности рафинированно используя группу ударных инструментов. Но эффект чужеродности композитор подчеркивает и с помощью непривычных ладов. Так, например, за лидийским си-бемоль мажором внезапно появляется также лидийский ля-бемоль мажор и т.п.

"Арабский танец" стал второй частью второй сюиты "Пер Гюнт", естественно исключая вокальные партии.

"Танец Анитры" — одна из самых очаровательных пьес Грига. Довольно забавно, однако, что в оазис, затерявшийся среди пустыни, куда нас привел сюжетный ход драмы, композитор протащил такой нежный маленький вальсик.

При всей милой элегантности музыки в этом танце есть и элемент соблазнительной чувственности. Если не во плоти, то в душе Анитры проглядывает многое от дикости Женщины в зеленом. Двойственность

¹Опера, состоящая из арий, дуэтов и других частей, заимствованных из различных опер нескольких или одного композитора. — *Прим. перев.*

этого образа проявляется в том, что невинно грациозный начальный мотив танца постепенно искажается теми хроматизмами, какие мы слышали в звуковой характеристике троллей. Оркестровка пьесы необычайно прозрачна — лишь струнные и треугольник, и это придает сцене особую обольстительность. "Танец Анитры" — третья пьеса в сюите "Пер Гюнт" №1.

В "Серенаде Пера Гюнта" герой воспевает Анитру в манере псевдо-экзотической арии из типичного зингшпиля. Он сидит возле шатра и играет на арабской лютне. Желая подчеркнуть, насколько Пер увлечен и захвачен незнакомым окружением, Григ использует модальные обороты и статичную ритмику.

Первоначально после серенады Григ поставил короткую мелодекламацию — в той сцене, где Пер верхом, с Анитрой в седле едет по пустыне. Музыка должна была иллюстрировать лошадиную рысь, и Григ написал в письме Хеннуму: "Здесь струнные должны играть с острыми акцентами". Неизвестно, насколько точно исполнялась эта сцена в первом спектакле, но в следующих постановках эта музыка больше не звучала.

"Песня Сольвейг" стала, наверное, тем сочинением, которое в сознании широкой публики чаще всего ассоциируется с именем Грига. Эта чудесная мелодия напоена благороднейшими свойствами народной музыки, проникнута великой простотой и естественностью. Григ и сам сознавал близкое родство песни народному стилю. В письме Г. Финку от 17 июля 1900 года он так выражает эту мысль: "Что касается моих песен, то сам я не считаю, будто в своей массе они сколько-нибудь значительно отмечены влиянием народной музыки. И все же это имело место в тех случаях, когда локальный колорит *должен* был играть главенствующую роль, как, например, в песне Сольвейг. Но это, наверное, единственная из моих песен, где можно обнаружить прямое подражание народной мелодии".

Григ никогда не указывал, какую именно народную песню он имел в виду. Это могли быть "Спать лег вчера я поздно" и "О Вермеланд прекрасный". Что же касается припева, который Сольвейг напевает без слов, то идея его, очевидно, заимствована из "Песни Сюннёве" Хьерульфа. Прототип этой мелодии мы, как уже упоминалось, встречаем в песне, написанной Григом годом раньше к серебряной свадьбе Линнемана.

Григ сочинил музыку и к сцене с Колоссом Мемнона. Хеннуму он пишет: "Четыре валторны должны звучать здесь очень мягко и приглушенно, и все должно создавать непривычное звучание". Следы этой музыки не удалось где-либо обнаружить.

Вступление к 5-му акту, где Пер, уже стариком, возвращается на родину, представляет собой эффектную музыкальную картину под названием "Путь Пера домой", или "Штормовой вечер на море". Яркими красками рисует композитор образ неистового ветра и бурного моря. Резкие контрасты, четкие ритмы и изобилие хроматики — все это чрезвычайно характерно для музыки такого типа, и особенно заметно здесь влияние на Грига стиля "Летучего голландца" Вагнера. Пьеса вошла во вторую сюиту "Пер Гюнт" как третий ее номер.

На первой премьере звучала также музыка к сцене, где Пер во время кораблекрушения спасается, ухватившись за днище перевернутой лодки. Григ топит корабль, на котором плыл Пер, с великим шумом и грохотом: "Удары должен взять на себя большой барабан вместе с литаврами и тремоло контрабасов — все вместе будет изображать некий спектакль смерти... Presto и крики должны производить ужасающее впечатление, а следующие за всем этим соло литавр подчеркнет наступление напряженной, полной

ожидания тишины”.

Пер, впрочем, добрался до суши, как о том и говорится в пьесе: ”Ведь в середине акта — хотя б и пятого — герой не умирает”.

...Пер наконец вновь на родине... В лесу, где он находит дикую луковцу, герой набредает на ту самую хижину, которую когда-то построил для себя и Сольвейг. Пер узнает этот домик и вдруг слышит доносящееся из нее пение: ”Горенку к троице я убрала...”

Оригинальная версия этой песни имеет простой аккомпанемент струнных, звучащих за сценой. Сама мелодия — та же, что и в вокальном варианте ”Песни Сольвейг”. Неизвестно, в какое время возникла традиция исполнять этот номер как вокальный без аккомпанемента.

В ”Ночной сцене” обнажается нечистая совесть Пера: мысли, которые он должен был продумать, слезы, которые он должен был выплакать... К сожалению, мелодраматическое решение сцены Григом даже в самой малой степени не достигает той глубины, какая заложена в поэтическом тексте. Здесь композитор скользит по поверхности, нудно, непрерывно, все шесть раз повторяя один и тот же музыкальный материал, каждый раз повышая его на полтона. Тщательные комментарии, адресованные композитором Хеннуму, свидетельствуют, что его совесть художника подверглась при этой работе серьезному испытанию. Григ старательно пытается объяснить нехватку вдохновения требованиями внешних эффектов, диктуемых сценой.

В тот момент, когда близится к концу путь Пера, он, ощущая глубокое отчаяние из-за попусту растроченной жизни, слышит, как поет народ, идущий по лесной тропе в церковь (№22). Первоначально Григ собирался использовать здесь один из ”обиходных псалмов”, однако перед первой постановкой он сочинил очень простую, но выразительную мелодию. Этот псалом звучит в унисон, без оркестрового сопровождения.

Покой, которого так жаждет душа Пера, приносит ему чистая и невинная Сольвейг, поющая в финале пьесы свою ”Колыбельную”. В основе песни лежит религиозная идея искупления, облеченная в прекраснейшую поэтическую форму. Сила гения композитора позволила ему поднять поэтический текст на необычайную высоту. Он почти превзошел самого себя. С бесконечной чуткостью Григ выстраивает форму песни, нежнейшая мелодия которой обрамлена эфирными звучаниями оркестра, — в ее характере ощущается близкое родство с ”Весной”, написанной на стихи Винье.

Эта сцена поставила перед композитором особенно трудные задачи. Первоначально Григ отошел от указаний Ибсена. Ближе к концу ”Колыбельной” он прерывает ее повтором предшествующего псалма (на сей раз в сопровождении всего оркестра); в это время Пуговичник произносит свою последнюю реплику: ”До встречи на последнем перекрестке — а там увидим. Больше не скажу...”¹

Но впоследствии Григ, видимо, почувствовал, что преступил грань, за которой царит слащавость, поскольку в следующих постановках он полностью вычеркнул эту вставку, и драма обрела свою кульминацию в чеканной и строгой простоте ”Колыбельной”. Именно эту версию — для сопрано и струнных — Григ отдал в издательство ”Петерс” в 1895—1896 годах (вместе с ”Песней Сольвейг” и ”Весной”), и ее же Хальворсен включил в публикацию полной партитуры.

Сочинение музыки к ”Перу Гюнту” стало для Грига взлетом его твор-

¹И б с е н Г. Указ. соч., с. 636.

ческого дерзновения. Во время работы отношение к материалу менялось. Иногда, когда поэзия Ибсена оказывалась созвучной каким-то струнам его собственной души, композитор чувствовал, что ему сопутствует удача. В иные же минуты работа над "Пером Гюнтом" просто претила ему. И это видно по музыке — в ней присутствуют слабые фрагменты, которые не могли удовлетворить совесть художника. Это и было, вероятно, причиной того, что на первом представлении автор блистал своим отсутствием. Он просто-напросто не был уверен, что стрела попадет в цель и что ноты, оставленные им на бумаге, зазвучат так, как ему хотелось бы. Кроме того, как уже говорилось, он не возлагал особых надежд на исполнительский уровень оркестра. Однако удивляет, что его не было и на более поздних столичных премьерах — в 1892 и 1902 годах.

Тем не менее ошеломляющий успех, сопровождавший исполнение этой музыки и на сцене, и в концертных залах, должен был убедить композитора в том, что он создал произведение мирового масштаба.

К сожалению, в определенных музыкальных кругах принято морщиться при упоминании музыки "Пера Гюнта", снисходительно относя ее к всего лишь дешевой и популярной романтике. С нашей точки зрения, такая оценка произведения совершенно неприемлема. Хорошая музыка не становится менее полноценной оттого, что завоевывает сердца широкой публики. И пьесы, вошедшие в две знаменитые сюиты, и большинство других музыкальных номеров "Пера Гюнта" лишены всякой банальной сентиментальности. Они остаются живыми и свежими для каждого нового поколения. И прежде всего — когда эту музыку слышишь в ее изначальном, подлинном контексте, как неотъемлемую составную часть сценического действия. Естественно, это музыкальное произведение — дитя своего времени, но наряду со своими чисто лирическими качествами оно обладает и тем реалистическим, драматическим потенциалом, который находится в полном согласии с идеями Ибсена.

Драматическое начало, заложенное в этой музыке, конечно, может получить свою реализацию лишь в театре. Григ понимал это, и даже после мирового фурора, произведенного оркестровыми сюитами, он подчеркивал, как важно слышать эту музыку в ее исконной, неразрывной связи со сценой. Он писал Финку 30 июля 1905 года: "Если бы у Вас появилась возможность побывать на спектакле, Вы бы обнаружили, что мои музыкальные намерения в этом произведении становятся ясны только в сценическом исполнении".

"БЕДНЫЙ, ВЕЛИКИЙ ИБСЕН!"

Встреча между Пером Гюнтом и Григом положила начало одному из счастливейших ансамблей в сфере мировой сценической музыки. В образе, рожденном фантазией Ибсена, Григ нашел человеческое содержание, контрастировавшее с личностью автора, каким его знали все. Ведь с самим Ибсеном у Грига не возникло настоящего контакта. Они, к сожалению, так и не сумели раскрыться друг перед другом, лишь приблизившись к этому в августе—сентябре 1876 года, когда провели вместе несколько недель в деревне Госсензасс у Бреннеровского перевала в Альпах.

В апреле того года Григ получил из Мюнхена письмо от Ибсена, датированное 4 марта, где поэт писал: "Было бы особенно приятно, если бы мы смогли встретиться". А когда Григ и молодой бергенский поэт Йун Пауль-

сен в августе посетили торжества в Байрейте, Григ получил от Ибсена следующее любезное приглашение, датированное 4 августа: "Мы были бы сердечно рады Вас приветствовать, и я надеюсь, что Ваша остановка не окажется слишком кратковременной. После утомительных наслаждений в Байрейте Вас, наверное, потянет к свежему горному воздуху, а здесь его предостаточно".

В своей автобиографии "Мои воспоминания" Паульсен интересно описывает общение с Ибсеном в Госсензассе, и в частности их первую встречу: "Григ представил меня. Обмен обычными любезностями. Лицо Ибсена не выражало ни радости, ни досады от встречи с нами. Оно было совершенно спокойным... Я стоял перед глухой стеной из камня — перед неразрешимой загадкой".

Дальше Паульсен рассказывает: "Все дни Ибсен был немногословен и неприступен. Он часто приглашал меня на прогулки, но за все время не произнес ни единого слова... При прощании он, правда, не обходился без того, чтобы не поблагодарить меня за "приятное общество", что я принимал с улыбкой. По вечерам он все же, как правило, отгаивал, становился общительным и оживленным. Григ обладал способностью расшевелить его... Но восторженное выражение, несдержанное слово или еще что-нибудь, что указывало бы на движение чувств глубоко внутри него, — не помню ничего подобного, что хоть раз вырвалось бы из уст Ибсена. Он был само отрицание".

Летом 1880 года Паульсен присутствовал на обеде в честь Ибсена и в связи с этим вспоминает об отношении поэта к Григу и его музыке (с. 314).

Через год Григ напишет Паульсену из Карлсбада (3 июня 1881 года): "Общение с Ибсеном не принесло тебе того, чего ты ждал. Я могу это понять. Человек, до такой степени ушедший в подозрительность, даже при всей своей истинности не может оказывать теплое и благотворное воздействие на окружающих".

В Скандинавском сообществе в Риме в 1884 году Нина спела большинство песен Грига на тексты Ибсена. В письме Бейеру от 19 марта композитор пишет, что был ошеломлен реакцией поэта: «...представь себе, после "Маленького Хокона" и особенно после "Я звал тебя звездой своей" и "Лебедя" (!) лед растаял. Ибсен *со слезами* на глазах подошел к фортепиано и стал пожимать нам руки, *не в силах* почти ничего вымолвить. Он пробормотал что-то о том, что это и есть понимание..."

В связи с ранними драмами Ибсена Григ вынашивал два оперных плана. Паульсен в своей книге "Встречи с Ибсеном" рассказывает, что Григ искал хорошее либретто, "мечтая написать лирическую оперу". Ибсен же в свое время говорил Паульсену, что «если "Улаф Лильекранс" ни на что другое не окажется годен, то уж во всяком случае сгодится для оперного текста». И Паульсен стал посредником в этом деле. В интервью для "Даннеброга" (1893) Григ рассказал: «В 1876 году я встретил Ибсена в Тироле. Он был ко мне очень сердечен. "Я приношу Вам искреннюю благодарность за музыку к "Перу Гюнту", — сказал он. — Между прочим, у меня уже много лет лежит начатый когда-то оперный текст — "Улаф Лильекранс". Собственно, он предназначался для другого музыканта, но теперь это должен сочинить не кто иной, как *Вы*. Через год он будет совсем готов и окажется в Вашем распоряжении"».

20 июня 1877 года Ибсен написал письмо Б.Э. Бендиксену, председателю правления Национальной сцены в Бергене, с просьбой выдать ему на время библиотечный экземпляр пьесы: «Дело в том, что я намереваюсь пере-

работать свою старую пьесу, "Улаф Лильекранс", в оперный текст для Грига... Но я прошу Вас хранить это в тайне, чтобы дело не просочилось в газеты».

Ибсен сделал набросок начала оперы. Но едва ли он когда-либо высылал его Григу, так как последний сказал в интервью 1893 года: «Я никогда не видел "Улафа Лильекранса", и вообще с тех пор он больше ни разу не был упомянут. А позже я и не обращался к сочинению опер. Конечно, если бы мне удалось получить норвежский сказочный материал, обработанный à la "Паяцы", я, вероятно, с горячим желанием и энергией бросился бы на выполнение такой задачи».

Из планов, связанных с "Улафом Лильекрансом", ничего не вышло. Паульсен рассказывал, что композитор втайне надеялся получить от Ибсена что-нибудь написанное специально для него. В июне 1893 года Григ упоминает в одном из писем, что Ибсен посетил его на курорте Грефсен и выразил твердое намерение написать либретто по "Воителям в Хельгеланде". По его мнению, это произведение отлично может быть положено на музыку. Как рассказывал в своих мемуарах Паульсен (1913), Григ считал, что «его заветное желание наконец исполнено. Ибсен собирался сделать для него либретто по "Воителям в Хельгеланде". Григ был в восторге».

Ибсен послал Григу эскиз первого акта, но, согласно свидетельству Паульсена, композитора стали одолевать "дурные предчувствия, когда он начал просматривать рукопись Ибсена. Он довольно скоро увидел, что поэт несколько не сократил материал пьесы, оставив его в прежнем объеме, и ограничился лишь тем, что зарифмовал ряд реплик". Это было вовсе не то, на что рассчитывал Григ, и весь проект был тотчас же оставлен.

Но если Григ не был особенно увлечен романтизмом раннего Ибсена, то многие из его пьес на современные темы пробудили в композиторе большой интерес. Разумеется, он не смотрел на них как на возможную основу для своих будущих опер.

Ряд резко сформулированных высказываний Грига о поздних драмах Ибсена отражает его позицию по отношению к миру идей этого поэта. Комментарии Грига, приведенные в приложении (с. 315), ясно демонстрируют масштабы человеческой и художественной пропасти между двумя гигантами духа, через которую им не удалось перебросить мост.

При этом преграда, разделявшая их, вовсе не была непреодолимой, как то видно из дневниковой записи Грига, сделанной в Лондоне 23 июня 1906 года. Получив известие о смерти Ибсена, Григ пытается обобщить свое восприятие его человеческой сущности: "Хоть я и был готов к этому, сообщение подействовало на меня как удар. Чем только я ему не был обязан! Бедный, великий Ибсен! Он не был счастлив, ведь в нем словно сидел сгусток льда, который так никогда и не растаял. Но под этим ледяным сгустком всегда скрывалась горячая человеческая любовь".

1876 год был для Грига трудным. Минувшей осенью он потерял обоих родителей, жизнь его была омрачена. В двух письмах Виндингу он необычайно глубоко выразил свои тогдашние чувства (с. 315). Первое написано в сентябре 1875 года, второе — 17 декабря 1875 года. В нем сказано: "Вот сижу я, одинокий и покинутый до такой степени, что трудно это описать. Я не могу сконцентрироваться на какой бы то ни было работе. Жизнь, смерть, вечность, религия, искусство — все предстает перед моим внутренним взором в виде туманных картин, в которых я еще не могу разобраться. Я думал, что сочиню многое, но слишком сильны чувства, обуревающие меня в это время, и слишком сильна — нет, даже еще сильнее — рефлексия. Я живу в постоянной борьбе между этими двумя составляющими и не могу обрести ясность. Этот переходный этап жизни должен скоро прийти к какому-либо концу, в нем есть что-то разрывающее, даже если он и принесет свои плоды.

Я останусь здесь всю зиму, буду жить у брата. Я даю немного уроков, живу, между прочим, совершенно замкнуто и рад этой свободе от общества... Любая мысль о концерте мне сейчас отвратительна".

БАЛЛАДА СОЛЬ МИНОР — "БОЛЬШОЕ, СЕРЬЕЗНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ"

Когда в последующие месяцы Григ неоднократно подчеркивал, что находится в депрессии, причиной тому едва ли можно считать только кончину родителей. Немалую роль играли все возраставшие проблемы его супружеской жизни. Он попытался выйти из кризиса, интенсивно занявшись сочинительством (с. 316). Первым произведением, где отразился этот натиск, явилась "Баллада в форме вариаций на тему норвежской мелодии", завершенная весной 1876 года. Это свое самое большое произведение для фортепиано Григ по праву считал одним из лучших — ведь оно было написано "кровью сердца в дни скорби и отчаяния".

На протяжении всей жизни он совершенно по-особому относился к "Балладе", и, похоже, чувства, облеченные им здесь в звуки, были слишком сильны — именно поэтому он никогда не мог их высказывать публично. В конце июля 1876 года Григ, находясь в Лейпциге проездом на пути в Байрейт, играл "Балладу" директору издательства "Петерс" д-ру Максу Абрахаму. Согласно воспоминаниям Ивера Хольтера, это исполнение стоило автору огромного физического напряжения — когда он встал из-за роя-

ля, было видно, как по лицу его струился пот. Игра вызвала в нем такое потрясение и потребовала таких душевных затрат, что он потом долго еще не мог вымолвить ни слова. Мы располагаем и собственным рассказом Грига об этом исполнении (с. 316). Новое произведение не оставило равнодушным и директора издательства — он тотчас же приступил к его публикации.

В зарубежном музыкальном мире "Баллада" не снискала мгновенного признания. Григ был этим разочарован. Тем не менее он еще питал определенные надежды на Листа, поскольку ранее тот проявил внимание к его творчеству. В письме Маттисон-Хансену от 10 февраля 1878 года Григ сообщает, что послал Листу несколько вещей: "Они не заслуживают участи быть насмерть убитыми молчанием, например та баллада, которую ты знаешь и о которой я пока не видел буквально ни *единого* печатного высказывания..."

"Баллада", звучащая около двадцати минут, предъявляет пианисту высокие требования и в техническом плане, и в чисто музыкальном. Наполненность глубоким эмоциональным содержанием, самобытность позволяют этому произведению заслуженно числиться среди самых интересных и серьезных произведений вариационной формы в музыке XIX столетия.

Мелодия, использованная Григом в качестве темы вариаций, заимствована им из большого собрания Л. М. Линнемана "Старые и новые норвежские горные мелодии", где ее можно найти во втором томе (1858, № 14) под названием "Нурланнское крестьянство". Линнеман записал ее во время своей фольклорной экспедиции в Вальдрес в июле 1848 года от 51-летнего Андерсена Нильсена Жемчужной Горы — жителя Мудалена (район Сёр-Аурдал).

Весьма странно, что первые десять тактов этой темы почти идентичны застольной песне "Так поднимите же бокал" из другой области Норвегии — Листы.

Мелодия Жемчужной Горы прекрасна простотой чистых и строгих линий. Ее движение заключено в пределах первых пяти звуков соль минора, не считая нижнего вводного тона и один раз появившейся шестой ступени в качестве вспомогательного звука.

Печальный, почти трагический характер этой народной мелодии находился в полном соответствии с душевным состоянием Грига в тот период. Да и сам текст песни мог быть ему близок. Возможно Григ интуитивно воспринимал его как объяснение задачи своего собственного творчества: показать внешнему миру, что и композиторы, живущие далеко на севере, с честью могут внести музыкальную лепту в звучание великого мирового хора.

В своей обработке Григ позволил некоторые вольности по отношению к линнемановской версии — отчасти это коснулось интервалики, но более всего сказалось в ритмическом оформлении.

Тема "Баллады" представлена Григом в необычайно разнообразном и выразительном аккордовом звучании — это одна из вершин гармонического искусства композитора.

Две последние вариации — *Allegro furioso* и *Prestissimo* (обе опять в миноре) — с их ритмами спрингара и резкими акцентами несут черты френетического¹ характера. Это приводит к такой смелой и насыщенной

¹Неистовый, имеющий отношение к буйному помешательству. — *Прим. перев.*

кульминации, что на память приходят "варваризмы" музыки XX столетия. Высшая точка драматизма приходится на долгое *ми-бемоль* — октавный звук в левой руке, — которое после долгой ферматы сползает в доминантовое *ре*. А затем наступает итог произведения: звучат только первые четыре такта народной темы (в едва заметной перегармонизации) без более светлого среднего раздела. Итак, после тщетной, неразрешенной борьбы Григ завершает "Балладу" в том же настроении, в каком она начиналась, — в истаяющей, замирающей покорности судьбе.

Собственные комментарии Грига по поводу этого финала мы встречаем в конце его письма Бейеру из Лейпцига от 27 марта 1898 года. Композитор сообщает, что Эжен д'Альбер сыграл "Балладу" в Гевандхаузе блестяще: "Публика приняла ее бурей оваций. И представь, что еще добавилось ко всему этому! Он выполнил почти все условия — в его игре были и утонченность, и размах, было мощное нарастание вплоть до чистейшего неистовства. И если бы после всего этого ты услышал длинную фермату на глубоком *ми-бемоль*. Мне кажется, он выдерживал ее полминуты. Но впечатление было колоссальным. И, наконец, закончил он эту старинную, скорбную песню так медленно, тихо и просто, что даже я сам был этим захвачен..."

ПЕСНИ ИБСЕНА И ПАУЛЬСЕНА: ОТ ЗИМНЕЙ ТЬМЫ К ВЕСЕННЕМУ СВЕТУ

Душевные потрясения, через которые прошел Григ, создавая свою "Балладу", привели к тому, что поэзия Ибсена еще один — и последний — раз зажгла в нем творческую искру. Это случилось на исходе зимы и весной 1876 года. Он чувствовал тягу — нет, не к привольной фантастике "Пера Гюнта", а к той мрачной, как сама судьба, поэзии, где Ибсен почти в афористической манере дает сжатые образы настроений, полные общечеловеческого смысла. Результатом стали "Шесть стихотворений", Op. 25. Наиболее значительные из этих романсов повествуют об осени жизни. Но в нескольких вещах композитор раскрывает светлую сторону в поэзии Ибсена. Это стало началом пути Грига к весенним чувствам, которыми напоена лирика бергенского поэта Йуна Паульсена. Подборка его стихов, сделанная Григом, стала основой цикла "Пять стихотворений", Op. 26.

Сокровищем, полным благородного достоинства, является среди ибсеновских песен "Лебедь". Этот романс входит в число лучших произведений, созданных Григом на протяжении всей жизни. Необычное стихотворение, повествующее о немом лебеде, который лишь в смертный час заставляет воздух дрожать от звуков своей песни, стало для Грига символом собственной судьбы: только через искусство мог он преодолеть величайшие жизненные трудности.

В музыкальном одеянии, созданном композитором, стихотворение приобрело неожиданно большие масштабы, и причиной тому не внешняя броскость, а проблески потаенного в глубинах рубинового пламени. Уже в первых, исполненных грусти, тактах с их рафинированной простотой композитор сразу же мастерски схватывает и сгущает мир настроений стихотворения.

Langsomt og tilbageholdt

Min hvi - de sva - ne du stum - me, du stil - le,

(“Мой лебедь белый, всегда молчаливый...”)

Достоин внимания и то, как Григ в среднем разделе песни — в первый раз и чисто интуитивно — предвосхищает тонкие нюансы звукоокрасочной сферы, которые станут характерными для музыки импрессионистов.

Men sid - ste mø - det, da e - der og øj - ne var

læn - li - ge lög - ne, ja da, da lød det! I

Просветление, которое приходит в конце песни, буквально возносит слушателя в высший, неземной мир:

Let.to
 dö - den: - du var dog en sva - ne! *espress.* en sva - ne! *Lento.* (H. Ibsen.)

("Лишь в миг разлуки, терзаясь изменой,
 Запел вдохновенно ты в смертных муках!
 И, песнь рождая, свой путь завершил ты.
 Ты пел, умирая; ведь лебедем был ты! Мой лебедь".
 Пер. А. Ефременкова)

Среди остальных песен цикла на стихи Ибсена наиболее значительны "Музыканты". Без сомнения, Григ идентифицировал свою судьбу с образом художника, который попадает во власть Фоссегримена, а когда становится "мастером", то обнаруживает, к своему ужасу, что проиграл собственное счастье. О том, что композитор решал те же личные проблемы, что стали темой текста песни, он расскажет сам, но позже, в связи с работой над струнным квартетом, Op. 27, тематизм которого основан на мелодике "Музыкантов". Об этом речь пойдет в дальнейшем.

Как ни странно, "Музыканты" редко исполняются и норвежскими, и иностранными певцами. Причины кроются, вероятно, и в большом диапазоне (октава + квинта), и в том напряжении, которого требует от исполнителя драматический средний раздел. Однако большую роль играет, конечно, и проблема отнюдь не легкого текста.

В двух остальных песнях композитор опять становится романтиком до мозга костей. Может быть, даже слишком романтиком. Романс "С водяной лилией" несет такой откровенно ясный шумановский отпечаток, что эта вещь попала в самую сердцевину вкусов того времени, едва ли не став одним из его шлягеров. Эта озорная и лукавая песня имеет своеобразный аккомпанемент. Первый и единственный раз в своем творчестве Григ поручает фортепиано почти рабски удваивать вокальную партию октавными унисонами, поделенными между правой и левой руками, и чередовать их с аккордами.

В "Песне птички" Григ, напротив, поручает музыке заурядную роль. Ее начало напоминает, правда, хорошую детскую песенку, но в целом все тонет в стереотипном секвенцировании. На большом протяжении отсутствуют варьирование, развитие, которые могли бы поднять песню до сколько-нибудь значительных поэтических высот.

Оптимистический тон, что появляется в двух вышеуказанных песнях ибсеновского цикла, усиливается в романсах на стихи Паульсена. Как пишет Григ Бьёрнсену 2 мая 1876 года, после темной, тяжелой зимы, которую он прожил замкнуто, мучимый рефлексией, он "лишь теперь, в эти чудесные весенние дни, пробудился от долгой, долгой спячки".

Несколько бледная, сентиментальная поэзия Паульсена заметно лишена той печати истинности, какую может дать лишь пережитое лично. И Григ почти безжалостно высказал другу свои соображения по этому поводу в письме, отправленном после исполнения нового цикла (с. 316).

Чрезвычайно характерна для творчества Грига его зависимость от поэтических достоинств текста. Посредственная поэзия почти ни разу не вдохновила его на создание прекрасного произведения. Это прослеживается в "Надежде", но еще более — в "Гщеславной" и "На лесной тропе"¹. Песни эти в известном смысле эффективны, но... малоубедительны. В "Летнем вечере" и "С примулой" ("Весенний цветок") Григ тем не менее неожиданным образом сумел облагородить стихи — и песни предстают как добротные полноценные романсы, проникнутые лирическим чувством. Несмотря на несходство стилей, они дополняют друг друга. Естественная, подкупающая простота в "Летнем вечере" сочетается с модально окрашенной диатоникой, где звуки словно нежно обвивают каждое слово. Григ не был силен в самовыражении через хроматическую мелодию, но "С примулой" представляет собой в этом смысле исключение. Здесь композитор сделал еще один шаг на пути развития своего дара мелодиста. Из замысловатых хроматических хитросплетений в партии голоса рождается гибкая, грациозная мелодия, тотчас же пленяющая слушателя и надолго остающаяся в его памяти.

ВООДУШЕВЛЕНИЕ В БАЙРЕЙТЕ — РАЗОЧАРОВАНИЕ ДОМА

Большим событием для Грига явилась встреча летом 1876 года с искусством Вагнера на открытии первого Байрейтского фестиваля, где была исполнена тетралогия "Кольцо нибелунга". 12 апреля Григ писал Юхану Сельмеру, что хочет раздобыть клавиры опер с целью изучить их до спектакля. В письме Бьёрнсону от 2 мая он называет "Кольцо" "замечательнейшим произведением, какое только принесла нам история нашей культуры, и вдвойне замечательным потому, что оно на многие мили опережает наше время".

Григ получил от газеты "Бергенспостен" заказ прокомментировать это музыкально-историческое событие, и шесть длинных статей, написанных им в течение десяти дней, свидетельствуют о незаурядном таланте толково писать о музыке. Свои впечатления Григ излагает в привлекательной и очень личной манере. Его оценки интересны еще и тем, что свидетельствуют о способности композитора почувствовать мир Вагнера, который его одновременно и привлекал, и отталкивал.

Сразу по прибытии вместе с Паульсеном в Байреит Григ пожелал присутствовать на генеральной репетиции 6 августа. Но поскольку король Людвиг II хотел обладать своего рода монополией на эту репетицию, проникнуть в зал оказалось не так-то просто. В Эдварде Григе проснулся сорвиголова, и он нашел выход из положения, о котором впоследствии писал своему биографу Финку. Дирижер Ганс Рихтер был вынужден отказать норвежскому композитору в посещении репетиции, но сделал это в столь любезной манере, что Григ спросил: "А если я пройду без разрешения?" На что Рихтер ответил: "Ну, этому ведь я не могу помешать". Сказано — сделано. И в то время, как "интимнейшие друзья Вагнера... не смогли сюда войти... я воспользовался благоприятным случаем и проскользнул в оркестр...". Как только в зале появился король, Григ и прочие незаконные зрители, однако, с шумом поднялись, и Вагнер в бешенстве отругал их из своей ложи!

¹ В русских и советских изданиях — "Осень". — Прим. перев.

Однако на следующий день Григ рассказывал читателям "Берген-постен", что король смирился с присутствием посторонних: "Сегодня разнесся слух, будто Вагнер сумел убедить короля, что для него очень важно услышать, как звучит его музыка в заполненном зале, и вследствие этого король разрешил раздать контрамарки".

Совершенно особую атмосферу Байрейта, ставшего отныне центром культуры Вагнера, Григ описывает 12 августа: "Сидя в настоящую минуту в своей комнате, я слышу, как в саду напевают, насвистывают, нарёвывают и мурлычут вагнеровские мелодии. Подхожу к окну и вижу валькирий и дочерей Рейна, великанов и карликов, богов и людей, прогуливающих вокруг и вкушающих радость бытия среди тенистых аллей. Я захопываю окно, чтобы обрести покой... но могучий альт Эрды проникает и сквозь толстые стены. Немудрено, что и здесь мысли мои пу-таются".

Вся эта журналистика, видимо, совершенно поглотила Грига, и, к великому удивлению Паульсена, он отклонил почетное приглашение Вагнера на домашний прием. В воспоминаниях Паульсена об этом сказано так: "Вместе с Григом я был приглашен на суаре к Вагнеру на его виллу "Ванфрид", что следовало рассматривать как большую честь... Ведь мы тем самым оказались причисленными к избранным. Но Григ не был расположен к выходам в тот вечер, и мне пришлось поэтому отказаться от удовольствия, которого я ждал как ребенок".

Из статей Грига, фрагменты которых мы приводим (с. 317—318), можно видеть, что он не заглывал вагнеровские идеи сразу же, а тщательно их анализировал. Особенно важны, не в последнюю очередь в связи с собственной музыкой Грига, те мысли, которые он высказывает по поводу отношения Вагнера к певческому голосу. Григ серьезно озабочен, например, тем, что солисты вынуждены зачастую "лишь давать стаффаж средних голосов".

После пребывания в Байрейте, как уже упоминалось, Григ вместе с Паульсеном отправился для отдыха в Тироль, чтобы посетить в Госсензассе Ибсена по его приглашению.

Но вот после встреч Грига с гигантами культурной жизни он был вынужден вновь погрузиться в повседневную жизнь Кристиании. В удручении пишет он 15 ноября Паульсену: "Да, здесь во всех отношениях очаровательно — это ты можешь вместе с приветом передать Ибсену. Такого контраста по возвращении сюда с юга я еще никогда не ощущал. Меня встретила ледяная стужа во всех проявлениях..." Среди прочих возникли проблемы с оркестром. Виндингу он рассказывает 29 декабря: "Я живу здесь замороженным более чем в буквальном смысле. С музыкой дела обстоят плохо, куда ни глянь. В нашем объединении мы не можем играть никакой музыки полным оркестром, потому что два фагота стали капризничать и ни за что на свете не хотят оставаться в оркестре — а они единственные в городе. ...Не сочиняю при всем этом я ничего".

Чтобы заработать деньги, Григ вместе с Ниной дал несколько концертов в Стокгольме и Упсале, но, как рассказывает он Виндингу, "цель не была достигнута". Вдобавок композитора встретила такая глупая критика, что он почувствовал себя вправе дать ей в шведской прессе гневную отповедь (с. 336).

Грустной главой в композиторской деятельности Грига стал странный продукт той зимы: четыре невинно-чистые сонаты Моцарта он переделал в произведения для двух фортепиано. Эти опусы, созданные с пе-

дагогической целью, "звучали, — как он сообщает д-ру Абрахаму 27 мая 1877 года, — удивительно хорошо в концертном зале". Тем не менее Григу не удалось сосватать издательству "Петерс" эти обработки. (В 1879 году они были, однако, изданы Э. В. Фрицшем.) Трудно понять, почему Григ взялся за такую задачу. Со временем он стал, видимо, испытывать неловкость от этой затеи. Ведущий шведский музыкальный критик Адольф Линдгрэн со всей убедительностью высказал в "Шведской музыкальной газете" (апрель 1886 года) мнение, которое мы сегодня разделяем: "Григовское переложение фантазии Моцарта для двух фортепиано — не более чем ухудшение и отчасти онорвеживание Моцарта, к которому истинный музыкант должен бы испытывать больше уважения".

Светлым проблеском в серых буднях стал для Грига совместный концерт 2 июня с мировой знаменитостью скрипачом Генриком Венявским, на котором была исполнена Первая скрипичная соната Грига. Виндингу Григ писал 13 августа, что если "обычно, слушая мою музыку, публика сидит и зевает, то сейчас она была готова разнести весь зал...".

Спустя некоторое время Нина и Эдвард стряхнули со своих ног пыль "города тигра" и уехали на запад.

Хардангер — в сверкающем солнце и
при сильном ветре

В 1877 году долго подавляемое раздражение Грига ограниченностью столичных возможностей достигло апогея. Он почувствовал, что должен сжечь все мосты между собой и жизнью города, чтобы обрести новые силы и в иной, более здоровой среде свободно посвятить себя творчеству. 31 января он пишет Максусу Абрахаму: "Вы говорите о композиции. А я здесь сижу и даю уроки, провожу репетиции оркестра и хора и т. п. Я буду рад приходу лета — тогда я смогу уехать за город и работать".

Приглашение Виндинга еще раз посетить Копенгаген и предложение Макса Абрахама располагать его лейпцигским домом продолжительное время Грига сейчас вовсе не соблазняли. Наоборот. Теперь он стремился к уединению среди вестланнской природы в надежде вновь найти самого себя. Виндингу он писал 23 апреля: "Я, наверное, обоснуюсь на каком-нибудь крестьянском хуторе. Помышляю о Хардангере".

Впервые Григ упоминает Хардангер в такой связи. Что побудило его взять курс в глубь Сёрфборда, мы не знаем. Наитие? Во всяком случае, оно оказалось счастливым — и для Грига, и для норвежской музыки. Как хорошо, что он провел это лето в Хардангере!

Сразу после Иванова дня Нина и Эдвард осели на хуторе Эвре Бёрве в Улленсванге. То было редкое по красоте место: с видом на Сёрфборд внизу и сверкающие ледники Фолгефоннена высоко в горах по ту сторону фьорда — гармоничное созвучие идиллии и мощи природы.

В Бёрве наступило лето. Григ полюбил это место. Он восторженно писал Виндингу 13 августа: "Если бы ты был здесь, ты бы выздоровел — иначе и быть не может! Воздух такой легкий, что чувствуешь себя перышком — или, вернее, почувствовал бы себя таковым, если бы не пришлось нести то тяжкое бремя, что сопутствует счастливейшему и несчастнейшему жребию на этой планете: быть художником".

Неделей позже, пребывая в неумемной радости оттого, что Кристиания покинута и находится далеко, Григ дает, пожалуй, самое резкое выражение своей ненависти к столице и всему, чем она полна, в откровенном письме Йуну Паульсену, у которого в то время как раз были планы осесть в Кристиании (с. 318).

Для работы в покое Григ арендовал маленькое помещение сельской школы. Пока, правда, на бумаге запечатлелось не слишком много нот, и в письме Виндингу звучит: "Здесь я преуспеваю в ловле трески, а музыкальные идеи, которые я порой вылавливаю, к сожалению, слишком часто напоминают эту благородную рыбу..."

Но хотя Григ и любил Бёрве, он скоро понял, что не сможет здесь зимовать. Хутор был лишен "самого необходимого комфорта, даже с точки зрения его уроженца". И все же Григ жаждал остаться в Хардангере. По-

этому выбор пал на Лофтхюс, местечко в шести-семи километрах по фьорду в направлении моря. Эдвард и Нина остановились на местном постоялом дворе, где хозяевами были Брита и Ханс Утне. Между обеими семьями завязалась дружба, и впоследствии каждое лето чета Григов старалась провести в Лофтхюсе. Вначале они жили, правда, не на самом постоялом дворе, а в старом доме, изначально предназначенном для сельской лавочки. Все трапезы проходили совместно с семьей Утне. Несколькими годами позже, между прочим, Григ стал крестным отцом Сверре, одного из двенадцати сыновей в этом доме.

Близкого и душевного друга Григ приобрел также в лице местного капеллана Юхана А. Бюдтца Кристи, который был к тому же дальним родственником Эдварда и его одногодком. Они вели пространные беседы на религиозные темы, продолжавшиеся затем в переписке. Последнее произведение Грига, "Четыре псалма", Op. 74, были посвящены Кристи.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О НАРОДНОСТИ И ИСТОРИЯ С "КОМПОСТОМ"

Когда Григ в письме Маттисон-Хансену от 10 февраля 1878 года употребил выражение "красивые крестьяне", он прежде всего имел в виду своих хозяев в Лофтхюсе. Ведь, в общем-то, близкие отношения с крестьянами в сколько-нибудь более широком масштабе он едва ли имел. Среди крестьян укоренилось недоверие к заезжим городским туристам. Местные жители часто оборачивались и лукаво улыбались, когда чета невысоких Григов, основательно укутавшись, предпринимала свои пешие прогулки по окрестностям: она с коротко остриженными волосами, он же, наоборот, с артистической гривой, она мелкой трусцой, он — более длинными шагами, в калошах поверх сапог!

Однако крестьяне оказали Григу большую помощь. Как известно, композитор не выносил, когда кто-либо находился рядом во время его работы. Поэтому он построил себе маленькую рабочую хижину подальше от постоянного двора. Хижина строилась, пока сам Григ находился в Бергене, где он давал в сентябре — октябре концерты с целью заработать деньги на зимнее пребывание в Лофтхюсе. Григ очень весело рассказывал о своей рабочей хижине, окрещенной "Компост", в журнале "Норден" в 1886 году. Иллюстрации к статье, которая также получила название "Компост", нарисовал христианский друг Грига художник Вильгельм Петерс. Кстати, у Петерса Григ жил некоторое время перед путешествием в Хардангер. Мы приводим выдержки из этого забавного рассказа Грига.

"Вот уж поистине неблагозвучное название для жилища художника! Но именно так нарекли деревенские остроловы из Хардангера маленькую хижину, которую я построил в качестве зимней берлоги... Совершенно незнакомый с местностью, я облюбовал тихий, расположенный на отлете горный склон, к которому не вела ни одна из видимых дорог, — в надежде обрести здесь покой. Но несчастливая судьба пожелала, чтобы старая, почти совсем заглохшая тропинка, о существовании которой я и не подозревал, вела прямиехонько к моему убежищу. И конечно, хозяин хутора нашел-таки эту дорогу. Ведь он хотел "послушать". Таким образом, всю зиму — если погода была не слишком уж скверной — я имел удовольствие слышать, как кто-то шастает вокруг моего дома, когда я сижу и работаю. И поскольку я часто поднимался из-за стола, чтобы проиграть на фортепиано новорожденную музыкальную мысль, многие мои идеи были заду-

шены в зародыше крестьянской критикой — хуторянин ведь стоял за домом, желая быть крестным отцом моих детей. ...В один прекрасный день терпение мое лопнуло. Подобно новому Аладдину, я решил перенести свой замок в другое место, и мне посчастливилось найти внизу у самого фьорда, среди скал и мелколесья, тихое, укромное местечко с видом на глетчеры Фолгефоннена.

Дело шло к пасхе, когда я приступил к осуществлению своей затеи. Около полусотни крестьян — меньшим числом нельзя было обойтись — с величайшей готовностью предложили мне свою помощь, причем не в качестве наемных рабочих... а в качестве друзей и добрых знакомых. У наших крестьян до сих пор бытует столь же старинный, сколь славный обычай: в тех случаях, когда дело требует многих рабочих рук, помогать друг другу не за плату, а только за угощение. На народном языке это зовется "dugnad"...

И вот в одно прекрасное утро, когда пробило девять, я принял достойное общество, пребывавшее явно в праздничном настроении, которое отнюдь не угасло при виде многочисленных яств и напитков, которые я благоразумно припас и приготовил. Рядом с бочонком знаменитого своей крепостью "хардангерского пива" красовались бутылки настоящей норвежской водки с подходящими съестными деликатесами: лепешками, баранками и т. п.

Итак, роли были распределены, каждый занял свое место, и не скоро я забуду достославную в истории моего "Компоста" минуту, когда под громкие крики одобрения всех присутствующих дом со страшным треском был оторгнут от фундамента, а девушки — ученицы расположились поблизости женского института, — высыпав en coqс на улицу, прокричали, размахивая платками, восторженное "ура", напоенное юностью и весной. Звонкие, ликующие женские голоса словно наэлектризовали нас всех — под это ликование дом тронулся в путь. Его то тащили на канатах, то волочили на громадных стволах к новому месту. Забавное зрелище представлял собой короткий привал на дороге, когда г-да Петерс и Григ, переходя от одного хуторянина к другому, щедрой рукой разливали напитки, а в ответ со всех сторон градом сыпались сочные шуточки, свидетельствующие о всеобщем довольстве. Потом все снова пустились в путь и — под возобновившиеся крики "ура" — достигли пункта назначения. Когда дом наконец был водружен на новый фундамент, где он прекрасно смотрелся среди берез и рябины у зеркально-ясного фьорда, чаши с пивом пошли вкруговую. Они были очень кстати — ведь уже не один силач, как я заметил, стирал пот со лба после такого напряжения...

Впрочем, работа была еще не совсем окончена — предстояло водворить на место рояль; один из отрядов нашей армии был послан с этим заданием, а через несколько минут с игривым озорством и таким же задором возвращался галопом, неся на плечах тяжелый ящик, словно то было перышко. Меж тем оставшиеся гости так усердно налегли на пиво, что общее настроение все более и более оживлялось и наконец начало внушать озабоченность. Гости стали требовать, чтобы я им сыграл, в чем я, конечно, не мог, да и не хотел им отказать, — и маленькая комнатунька в мгновение ока так набилась слушателями, что я едва мог двигать руками. Те, кому не хватило места на полу, стали в дверях или расселись на подоконниках. Те же, кто остался на улице, вытягивали шеи, пытались "поглядеть на игру".

Под аккомпанемент одного слушателя слева, то и дело приваливавшие

гося ко мне так, что я еле удерживался на стуле, и другого справа, ораторствовавшего с таким жаром, что брызги слюны летели на клавиши, я стал играть норвежский народный танец, называемый "Стаббелотен". Должен удостоверить: наступил момент, когда вокруг все стало тихо... Но лишь в первый момент. Уже в следующий из угла комнаты донесся хриплый голос: "Ну, спасибо, на сегодня с меня хватит, черт меня дер!" В высшей степени поощрительная критика! Я все же так просто не сдался и, хотя играть дальше под хохот было трудно, исполнил танец до конца, воспламененный тем, что суд над нарушителем спокойствия был краток — его в мгновение ока в буквальном смысле слова выпихнули из "концертного зала". Когда замер последний звук, один из слушателей пожелал счастья этому дому, на что я ответил благодарностью всем участникам *dugnad* и тостом в честь жителей Сёрфьорда.

Между тем на дворе дело принимало дурной оборот. В воздухе летали камни и куски дерна. Вначале хutorяне обменивались бросками друг в друга, но вскоре это им наскучило, и мишенью были избраны переходившие из рук в руки чаши, наполненные пивом. Цель достигалась с меткостью, достойной восхищения. Комья земли и брызги пива летели во все стороны с такой силой, что казалось, небо потемнело, и когда очередного гостя окатывал настоящий "пивной душ", раздавался взрыв оглушительного хохота. То было гротескное зрелище! Пока все это происходило наверху, у самого дома, внизу, на берегу, лежали несколько блаженных, на которых близость пивного бочонка оказывала поистине магическую силу притяжения... Под конец разгул восторжествовал полностью, и какой-то мертвецки пьяный бедняга, растянувшийся на лужайке, был под демонический хохот буквально погребен заживо под кусками дерна. В этот момент праздника я счел благоразумным незаметно исчезнуть..."

Не возникает сомнения, что в этом описании Григ дал волю своей фантазии, и сёрфьордцы резко отреагировали на те не слишком тактичные преувеличения, которые задевали их честь. Брита Утне, сама присутствовавшая на описываемом мероприятии, тоже протестовала против григовского изложения.

В 1880 году Григ продал рабочую хижину Улленсвангскому поместью, принадлежавшему священнику, где она стала использоваться как кукольный дом. Позднее она перекочевала в Бокн, где сослужила добрую службу, став помещением прачечной для персонала пароходной компании. Однако в 1949 году ее — по инициативе Улленсвангского союза молодежи — вновь приобрел Лофтхюс. Она расположена очень красиво, прямо у фьорда, и гостиница в Улленсванге оборудовала ее как миниатюрный музей Грига.

Ясно, что в этот первый, лофтхюсский, год Грига сильно волновала проблема национальных корней. После переезда из Бёрве он писал Маттисон-Хансену 17 октября: "Ведь ты не должен говорить, что если старые мастера использовали народные мотивы лишь время от времени, то и мы должны поступать так же, иными словами, что у нас не должно быть иного, более близкого отношения к народной музыке, чем у них... Но ты прав — никакой погони за национальным. Я хочу отбросить рефлексию и писать прямо от сердца, станет ли музыка при этом норвежской или китайской. И вот, чтобы найти нужный для этого покой, я и выбрал такое место, как Улленсванг. В Лейпциге или еще где-то на юге я бы не имел такого покоя. Я помню, какую неуверенность в себе я ощутил во время последнего пребывания там, слушая все, что звучало вокруг меня.

Я не смею и не хочу приезжать в Германию, ничего заранее не имея "в портфеле", вот в чем дело. Думаю, что с известной позиции музыкальные впечатления нужно рассматривать так же, как впечатления от природы. Ими живешь, но следовать за ними — *одновременно* создавая — нельзя. ...Ведь и Хардангер-то я выбирал не ради природных впечатлений. Я стремился к покою, но к покою *сосредоточенному*... это не значит, что моя цель — всегда жить изолированно, но это необходимо в такой опасный момент, каким для меня является нынешний".

Однако через четыре месяца, 10 февраля 1878 года, кажется, "норвежство" стало Григу поперек горла. Он пишет другу: "Не писать для толпы — в этом, помимо счастья, есть и обратная сторона — моменты душевного упадка и отчаяния, особенно у нас, на севере, где живешь среди людей, буквально одержимых народностью. Мне нравится *идея* народных школ, но, когда я вижу, каким образом она проводится в жизнь (дело в том, что здесь находится одна из наших значительнейших таких школ), меня чуть не тошнит. На пьедестал там возводятся самодовольство и приятельство — качества, на самом деле морально разлагающие". Но у Грига по-прежнему оставалась потребность в "этой ванне одиночества и природы". Ему нужен был покой для работы, и он "его получил, может быть, даже в избытке".

"Я ПОПАЛ В СИЛЬНУЮ БУРЮ"

Хардангерский период протекал для Грига под знаком борьбы, причем борьбы в двух планах — художественном и глубоко личном. В конце статьи "Компост" есть слова: "Ведь ничему я не отдал столько крови сердца, сколько музыке, рожденной там". Тогда он мог видеть целое в глубокой перспективе. Но уже 13 августа 1877 года Григ обнажает душу перед Маттисон-Хансеном: "Что-то я должен сделать для своего искусства. День ото дня я все более недоволен самим собой. Ничто из создаваемого не удовлетворяет меня, и, даже когда мне кажется, что у меня есть мысли, от развития и формы не остается ничего, стоит лишь мне перейти к работе над чем-то большим. От всего этого можно сойти с ума — и я ведь знаю, из чего это происходит. Все дело в недостатке практики, а следовательно, и техники, потому что никогда мне не удавалось сочинять иначе чем урывками. Но этому надо положить конец. Я хочу пробиться сквозь трудности и овладеть большими формами, чего бы это ни стоило. Если я на этом рехнусь, ты поймешь, отчего так случилось. Все это я пишу тебе, потому что знаю и чувствую: мое искусство завоевало твою симпатию в гораздо большей мере, чем со стороны многих других".

Сходные мысли мы встречаем в письме Паульсену от 19 августа: «Я не хочу, чтобы ты называл меня "нашим первым скальдом в музыке"! Слышишь? Я никогда не хочу больше это слышать, ведь это неправда. Я мог бы им стать... но не стал. Между прочим, в мои намерения входит вызвать судьбу на бой; у меня еще есть силы, чтобы отразиться на это, и тогда увидим, кто победит». Весьма подробно он освещает свои проблемы в письме Виндингу, написанном в конце октября (с. 318).

Григ пребывает в напряжении, он вовсе не уверен, что теперь, обретя наконец долгожданный покой, удастся найти художественное обновление в областях, куда не приходилось заглядывать ранее. Эта неуверенность,

вероятно, сказала и на манере его поведения во время визита Марии и Франца Бейер, когда новобрачные навестили его в Бёрве. Григ извиняется перед Бейером в письме от 2 сентября: "Я знаю, что не был тогда на вершине любезности, но не сердись на меня за это. В те дни мне было из-за чего раздражаться, хотя я, конечно, не должен был проявлять это — менее всего в присутствии таких дорогих друзей".

И все же не только творческие проблемы терзали Грига в те годы. Они тесно переплетались с глубоким личным разочарованием. Раздражительность, о которой он упоминает в письме Бейеру, представляла собой лишь внешние симптомы тяжелого внутреннего разлада. И сетования на неудачи в творчестве, на неумолимость его требований были зачастую лишь прикрытием для вещей совершенно иного порядка. Истинная причина его тогдашних одновременно пораженческих и агрессивных настроений крылась, судя по всему, в отношениях между ним и Ниной.

Когда Монрад Юхансен в 1934 году издал свою фундаментальную работу о композиторе, Нина Григ еще была жива, и из деликатности по отношению к ней он "оставил вопрос открытым". Биограф заметил, что "когда все материальное, что связано с этим отрезком жизни Грига, станет однажды доступным, то, наверное, окажется, что и в те времена существовала интимнейшая взаимосвязь между его жизнью и его искусством". Он также подчеркивает, что "рядом с творческим кризисом, пережитым в то время, на поверхность жизни всплыли и те личные переживания, которые, видимо, проникли глубоко в его судьбу".

То "материальное", о чем упомянул Юхансен, скорее всего, никогда не станет широкодоступным. Однако при углублении в документы, которыми мы располагаем сегодня, многое все же проясняется.

Уже 18 сентября 1876 года Элизабет, сестра Эдварда, написала тревожное письмо брату, где выражала свое огорчение, что Нина и "Вардо" сильно отделились друг от друга.

Вскоре после трудного хардангерского года в длинном и очень личном по характеру письме Йуну Паульсену от 8 сентября 1879 года Григ дает выход своим сокровенным чувствам. Там есть такие слова: "Утраченные иллюзии! Плохо было бы, если бы не приходилось их терять. Помни — с каждой такой утратой ты делаешь еще один шаг навстречу истине. А приходится согласиться, что, как бы ни были прекрасны иллюзии, истина еще прекраснее, хотя она, нельзя не признать, так часто бывает и ужасной. Что же касается меня, то я не могу говорить об утрате какой-то одной иллюзии — нет, с меня они осыпаются сотнями, как гнилые плоды с дерева под порывами ветра. Да, я попал в ветер, в сильную бурю, которая, может быть, вместе с гнилыми сорвала и швырнула в прибой, к сожалению, и хорошие плоды, но все же что-то из лучшего осталось при мне — что-то из того, что не падает на землю в непогоду... Ты не должен принимать мир слишком близко к сердцу! Прежде всего женщин! Мне кажется, между строк твоего письма я читаю какую-то *Liebesnovell*¹. Запомни: женщины хотят играть — и этим все сказано! Это звучит сурово и материально, но доля истины в этом все же есть. Женщина никогда не понимала и никогда не научится понимать то великое, дикое и безграничное, что есть в любви мужчины, в любви художника. И если я в этом прав, то откуда следует, что художник не должен жениться..."

Горечь, которой пропитаны эти строки, выражена, пожалуй, еще от-

¹Любовную новеллу (пер. с нем.).

четливее, хотя и в виде understatement¹, в письме Иверу Хольтеру, написанному двадцатью годами позднее: "Я не знаю, обратил ли ты внимание на слова ибсеновской песни:

Все мысли мои к ней летели
В прозрачную летнюю ночь,
И шел я сквозь заросли к речке,
Не зная, чем сердцу помочь...

Владеющий чарами песен
Душою владеет любой.
В высокие церкви и залы
Пойдет она вслед за тобой!²

Мотив этой песни (написанной мною в 1876 году) я использовал в 1877 году в Струнном квартете. И, как ты поймешь, за всем этим скрыта история целого отрезка жизни, а я-то знаю, какую большую мне пришлось выдержать душевную борьбу и какую большую порцию жизненной энергии затратить, чтобы выстроить первую часть квартета там, среди мрачных скал Сёрфьорда, в тогдашние грустные лето и осень".

То, что Григ подчеркивает в письме слово "ты", несомненно, связано с общением с Хольтером в Лейпциге в 1876 году, когда Григ посвятил друга в свои личные проблемы. Разве не в продолжении ибсеновского стихотворения ключ к пониманию этой "истории целого отрезка жизни"? Может быть, строки "Музыкантов" раскрыли Григу самый уязвимый, delicate пункт в его отношении к Нине? Ведь последние строфы стихотворения словно снимают покров с загадки: художнику удалось овладеть искусством, но в борьбе за господство над искусством он против своей воли потерял самое дорогое, чем обладал!

Так пел Водяной, и, внимая,
Сам душу сгубил я свою.
Постиг я искусство, но брат мой
Взял в жены невесту мою.

В высокие церкви и залы
Теперь меня водит беда...
Лишь чары и шум водопада
Со мною отныне всегда.

Более других были посвящены в проблемы отношений Нины и Эдварда Мария и Франц Бейер — причем не только в тот год, но и в последующие.

К счастью, с Григом оставались не только "чары и шум водопада"... Но должны будут пройти еще многие годы, прежде чем восстановится тепло между супругами. Вина за семейные трудности лежала частично на самом Григе. Когда на карту ставилось творчество, в нем проявлялись черты деспота, упрямо стоявшего на своем, несмотря на возражения Нины. Он, например, безо всяких раздумий принудил ее, общительного го-

¹Здесь: подтекст, скрытый смысл, иносказание (пер. с англ.).

²И б с е н Г. Собр. соч., т.4, с. 520. Перевод Вс. Рождественского.

родского человека, обосноваться в хардангерском уединенном и изолированном мирке и даже вынашивал мысль остаться там надолго, а то и навсегда. Это пугало Нину. Могучая природа, одиночество действовали на нее подавляюще. Стоит ли удивляться, что и это служило причиной постоянных трений между двумя сильными и самостоятельными натурами.

Решение провести зиму 1877/78 года в Улленсванге было со стороны Грига окончательным и бесповоротным. И в гуще всех тягот рождается череда кратких, лихорадочных минут творчества, результатом которых стали несколько самобытнейших произведений в норвежской музыке. Потому-то Бёрве и Лофтхюс так памятливы для истории нашей музыки. Изолированный от внешнего мира и раздираемый внутренними противоречиями, мятущийся в борьбе за высшие художественные идеалы, испытывавший своего рода сочетание любви и ненависти к национальному, Григ в этот период, когда жизнь и искусство удивительным образом переплелись между собой, создал, наверное, свое самое яркое камерное музыкальное произведение — Струнный квартет соль минор.

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ СОЛЬ МИНОР — "ИСТОРИЯ ЦЕЛОГО ОТРЕЗКА ЖИЗНИ"

13 августа Григ сообщает Виндингу из Бёрве, что приступил к работе, которая того заинтересует. О том же он упоминает и в письме Маттисон-Хансену, написанном в тот же день: "Следующее мое произведение, которое ты увидишь, будет для струнных инструментов; работа над ним в самом разгаре, однако когда я окончу ее — бог весть. В настоящий момент я пребываю в творческом застое, но это надо преодолеть..."

Это одно из первых упоминаний, которыми мы располагаем о Струнном квартете, произведении, где, наряду с "Балладой", наиболее сильно отразились внутренние конфликты почти автобиографического характера. Григ это вполне сознавал. Он писал Аймару Грёнволлу 18 марта 1883 года: "Я чувствую, что это произведение таит в себе пробы крови моего сердца, в которой, надеюсь, будущее обнаружит нечто большее, чем просто капли..."

Минуло около восьми месяцев, прежде чем Григ смог провести последнюю двойную черту в Квартете. В феврале 1878 года произведение было готово (с. 319), а спустя месяц послано в Кёльн Роберту Хекману, первой скрипке одного из самых известных квартетов Германии. Кстати, Хекман концертировал в Кристиании 10 октября 1875 года, где исполнил среди прочего вторую и третью части Первой скрипичной сонаты Грига.

Композитор чувствовал потребность услышать компетентное суждение о своем новом произведении, особенно относительно технической стороны струнных партий. Между музыкантами завязалось плодотворное сотрудничество, из Лофтхюса в Кёльн и обратно посыпались письма. Семь из семнадцати писем Хекмана, которыми обладает Бергенская публичная библиотека, содержат ряд детальных предложений изменить кое-что в Квартете. Григ принял большинство из тех, что относились к самому исполнению, но писал на полях отчетливое "нет", когда Хекман проникал в чисто композиторскую сферу. Благодарность Хекману Григ проявил, посвятив ему Квартет.

К сожалению, в Бергене имеется лишь одно письмо Грига из этой корреспонденции, но в нью-йоркской библиотеке, Pierpont Morgan Library, находится очень важное письмо Грига Хекману от 22 июля 1878 го-

да. Из него явствует, что композитор начал переписывать начисто совершенно новую партитуру. Она была среди рукописей, завещанных Григом Бергенской библиотеке. Эта партитура не идентична той, к которой Хекман писал свои комментарии. Из этого следует, что комментарии Хекмана не всегда можно анализировать исходя из партитуры. Первоначальная рукопись, по всей видимости, утеряна.

Во время работы над корректурой Григ внес радикальные изменения, которые не были потом отмечены в рукописи. В частности, третья часть получила совсем иное завершение, нежели в рукописи, хранящейся в Бергенской библиотеке.

Произведение было исполнено квartetом Хекмана 19 октября 1878 года в концертном зале Кёльнской консерватории. Присутствовавший на вечере Григ сыграл вместе с Хекманом соль-мажорную сонату и, кроме того, еще несколько пьес для фортепиано. Концерт имел большой успех у публики. Григ действительно "попал в бурю": в течение пяти дней он выступал четыре раза.

Но главное испытание Квартету предстояло выдержать в Лейпциге, в досточтимом Гевандхаузе, 30 ноября 1878 года. Шестью годами ранее критик Бренсдорф из "Зигнале" разнес фортепианный концерт Грига, и композитор, естественно, с опаской ждал реакции рецензента на новое произведение. Опасения автора оправдались. Перо Бернсдорфа буквально брызгало желчью; он чуть ли не отказывал Григу во всех композиторских способностях (с. 319).

Григ не был настолько неуязвим, чтобы оставить без внимания эту бессмысленную критику. Он не забывал ее никогда. 26 марта 1901 года он писал своему датскому другу композитору Роберту Анрике: "Однажды в Лейпциге вся пресса облаяла мой Квартет после его первого исполнения. Я вложил в него все лучшее, все сокровеннейшее, а в ответ встретил лишь насмешку. Я был так огорчен, что хотел сжечь свое произведение. Но время принесло мне исцеление".

Особенно горько было Григу из-за того, что д-р Абрахам из издательства "Петерс" отклонил Квартет, как ранее ля-минорный концерт. Правда, к чести издателя следует заметить, что свою отрицательную оценку он высказал задолго до того, как появились нелюбезные высказывания газетных критиков. Еще за день до концерта Григ писал ему из Кёльна: "Я могу сказать лишь, что Квартет звучит именно так, как я его себе представлял. Да, это факт, что он написан не по правилам лейпцигской школы. Но то, что он нескрипичен, что даже имеет фортепианную фактуру, — ошибочный вывод. К Вашей оценке я отношусь со всем уважением, но Вы должны также согласиться, что и я, как самостоятельный художник, могу иметь самостоятельное мнение. Я могу лишь видеть проявление Вашей дружбы в том, что Вы так нелицеприятно высказали свое суждение..." Поэтому Квартет вышел в 1879 году не в издательстве "Петерс", а в издательстве "Фрицш".

Одним из тех, кто ранее других понял значение нового произведения, был Ференц Лист. В письме Грёнволлу от 18 марта 1883 года Григ передает слышанное Хекманом высказывание Листа после исполнения Квартета в Висбадене в 1879 году: "Я уже давно не встречал нового произведения, особенно в жанре струнного квартета, которое бы меня заинтересовало так, как своеобразное и замечательное сочинение Грига".

Во время работы над Квартетом Григу пришлось столкнуться с серьезными проблемами в области формы (с. 319). Тяжкие усилия, не одна

попытка предшествовали сочинению первой части. Трудность заключалась в том, чтобы найти яркий, зажигательный тематический зачин. Благодаря недавно обнаруженным в Бергенской публичной библиотеке эскизам мы можем проследить за теми изменениями, которые претерпел этот материал. Сначала композитор работал с двумя совершенно непохожими вступительными темами и обе потом забраковал. Первая производит впечатление вялой и вымученной. Вторая своими мелодическими линиями восходит к "Танцу в храме" из "Улафа Трюгвасона". Григ чувствовал, что в этой теме уже есть какой-то заряд. И хотя он ее забраковал как вступительную, в немного измененном виде все-таки трижды использовал в экспозиции первой части.

Первый набросок темы главной партии безлик и неинтересен, не в последнюю очередь из-за монотонного повторения одного и того же мотива в двух средних тактах.

Лишь отбросив весь этот материал, Григ пришел к идее использовать мотив песни "Музыканты" как своего рода *motto* Квартета. Эта идея пустила корни, и совершенно ясно, что Грига вновь захватило и увлекло основное настроение его романса:

Langsamt

p dolce

Til hen - de stod mi - ne tan - ker hver en som - mer - lys nat, men

pp

("О ней мечтал я ночами и забыться сном не мог".

Пер. В. Коломийцева)

Можно, однако, заметить, что во вступлении Григ драматизирует мотив "Музыкантов" очень действенным способом, перенося его из мажора в минор. Лишь в побочной теме мы встречаем его в мажорном варианте.

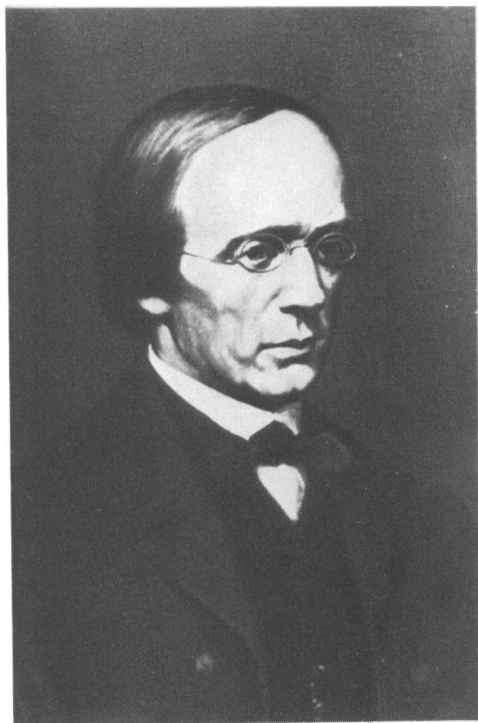
Одной этой мелодической идеи оказалось для Грига достаточно в двух родственных, хотя и разнородных, планах — мотивном и тематическом. Мотивное зерно проходит через весь Квартет — как в мажорном, так и в минорном вариантах — и выполняет централизирующую, скрепляющую все развитие функцию. В одних случаях мотив сразу же бросается в глаза, в других он более скрыт, завуалирован; и мы можем говорить о формообразующей силе мотива на микроуровне.

Но есть и макроуровень, на котором этот мотив-зерно служит фундаментом для широкой мелодической фразы или для темы, на которой зиждется сама форма. Минорный вариант встречается во вступлениях к первой и последней частям, а мажорный, помимо того, что на нем строится побочная партия первой части, входит как важный составной элемент в обе крайние части — в последней, как мощный апофеоз, венчающий все произведение.





Рикард Нурдрок. Литография Й. Хасселя. Григ писал Иверу Хольтеру 9 февраля 1897 г.: "Значение Нурдрока для меня нисколько не преувеличено..."



Хальфдан Хьерульф. По случаю смерти Хьерульфа 11 августа 1868 г. Григ написал некролог в датский журнал "Иллюстререт Тиденне". В нем, в частности, сказано: "У Хьерульфа не было предшественников, на которых он мог бы опереться, ведь тогда существовала и находила выражение лишь изначальная форма духовной жизни — народная песня; ее-то он и взял за исходную точку, избрав романс полем своей деятельности. И за это мы должны быть ему благодарны, ибо именно в данном жанре ему суждено было открыть те национальные краски, которые дали возможность нашему музыкальному искусству идти путем своего естественного и здорового развития".



Силуэт прабабушки Эдварда Грига Мар-
греты Элизабет Хейтмен.

Прадед Э. Грига Александер Григ, в
1770-е годы эмигрировавший из Шотлан-
дии в Норвегию.



Родители Эдварда — Гесине Хагеруп и Александер Григ.



Эдвард Хагеруп, отец Гесине,
дед Эдварда.



Allegretto

С че-ла ро-ня -я раб ский пот, блед-
на, сла-ба, ста-ра, ты все ж сре-
ди ли-хих невз-год лю-бо-вью и теп-
лом за-бот кре-пиль мой храб-рый нрав.



Не раз, припав к груди твоей,
Тобой согрет я был,
И тусклый блеск твоих очей
Не раз рождал в душе моей
Прилив могучих сил.

За то, что ты, любовь даря,
Мою согрела грудь,
Я должен век любить тебя,
В каких ни жил бы странах я,
Куда б ни лег мой путь.

(Перевод А. Ефременкова)

(Думая о своей матери, Григ сочинил в 1873 году песню "Старая мать" на слова Винье; спустя два года мать Грига умерла.)

Красивое имение Ландос, унаследованное Гесине Хагеруп от отца. Семья проводила в Ландосе летние месяцы и называла усадьбу "Замком туманов". Григ писал Ф. Бейеру в 1884 г., что любил Ландос "со всей силой детских воспоминаний". Эта картина написана Х. Эвенсенем и находится в "Тролльхаугене".

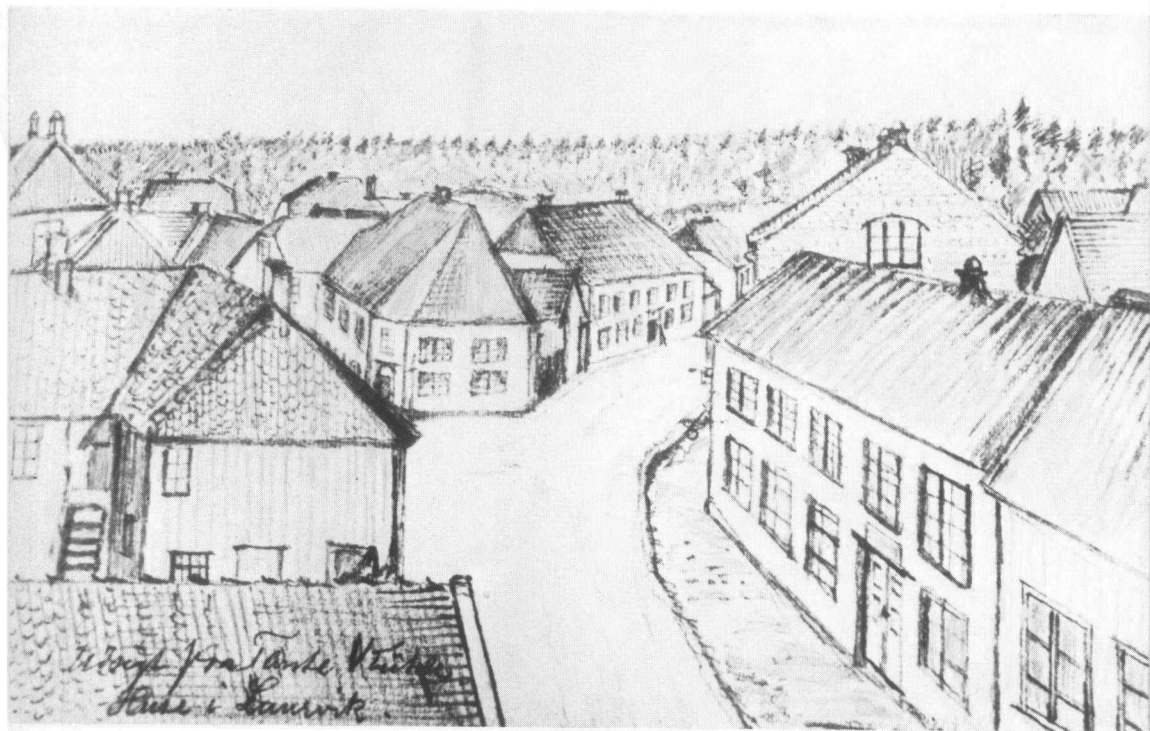


Старая ратуша в Бергене, пастель Й.К.Даля.



Первый из известных портретов Эдварда Грига. Дагерротипное изображение Эдварда в возрасте 11 лет. Редко можно встретить более чистое детское лицо, словно отмеченное мечтательной просветленностью. В портрете трудно углядеть черты того шельмеца и озорника, которые тоже характерны для Эдварда.

Зарисовка Ларвика, сделанная Эдвардом.





Эдвард в юности. Фотография, относящаяся предположительно к первым годам учебы.

Лейпцигская консерватория в 1850-е гг. В неё стремились молодые музыканты со всего мира. Спустя несколько лет после того, как Григ покинул Лейпциг, консерватория переехала в новое прекрасное здание.





Игнац Мошелес, один из первых пианистов-виртуозов Европы. В "Моем первом успехе" Григ пишет о нем: «...он играл прекрасно — это он умел делать и делал охотно, иной раз в течение всего урока. Особенно замечательно он исполнял Бетховена, которому поклонялся. Исполнение его было точным, характерным и благородным, без всякой погони за эффектами. Под его руководством я выучил десятки бетховенских сонат... И конечно, пусть скромным, но для меня значительным успехом стал момент, когда однажды я сыграл один из его этюдов и он ни разу не остановил меня во время исполнения, а затем обратился к другим ученикам: "Вот, господа, это и есть музыкальное исполнение на фортепиано". Как я был счастлив! В тот день весь мир виделся мне в радужном свете!»



Мориц Гауптман, одна из ведущих фигур консерватории. В "Моем первом успехе" Григ говорит о нем с величайшим уважением: "Я до сих пор благодарен милому старику за все, чему он меня научил с помощью своих тонких и одухотворенных наставлений. Несмотря на всю свою ученость, он был для меня олицетворением абсолютно несхоластического начала. Для него правила ничего не значили сами по себе, а были выражением законов природы. В последние годы жизни он часто хворал и поэтому давал уроки у себя дома, в школе св.Фомы, старом жилище Себастьяна Баха. Здесь я имел счастье узнать его поближе. До сих пор помню, как, сидя на диване в шляфроке, колпаке и очках, он низко склоняется над моей учебной тетрадью, которая по сей день хранит далеко не одну каплю той коричнево-желтоватой жидкости, которая постоянно сочилась из его носа, забитого нюхательным табаком. Он всегда держал наготове громадный шелковый платок, чтобы перехватить каплю..."



Карл Рейнеке, учитель Грига по композиции в 1861—1862 гг. Рейнеке был еще и капельмейстером концертов Гевандхауза. В своем преподавании он был консервативен, и Григ мало что извлек из его уроков, но "то, чему меня не научил Рейнеке, я старался почерпнуть у Моцарта и Бетховена, чьи квартеты я старательно изучал по собственной инициативе".

Портрет Грига, относящийся, по-видимому, ко времени окончания им Лейпцигской консерватории.





Датский композитор Нильс Равнкилле.



Нильс Вильгельм Гаде, наиболее известный из датских композиторов-романтиков. Григ писал И. Хольтеру 9 февраля 1897 г.: "Несмотря на все мое восхищение перед гениальными ранними сочинениями Гаде, он, разумеется, не мог понять моих устремлений и утолить мою жажду. Но то, что тогда наряду с незрелым воодушевлением Нурдрока (которое я разделял) со мной были его ясные художественные суждения и оценки, было моим счастьем".



Григ в период своего первого пребывания в Копенгагене.



Нина и Эдвард в копенгагенский период. В 1860-е гг. Нина училась у известного датского педагога и певца К. Хельстеда.

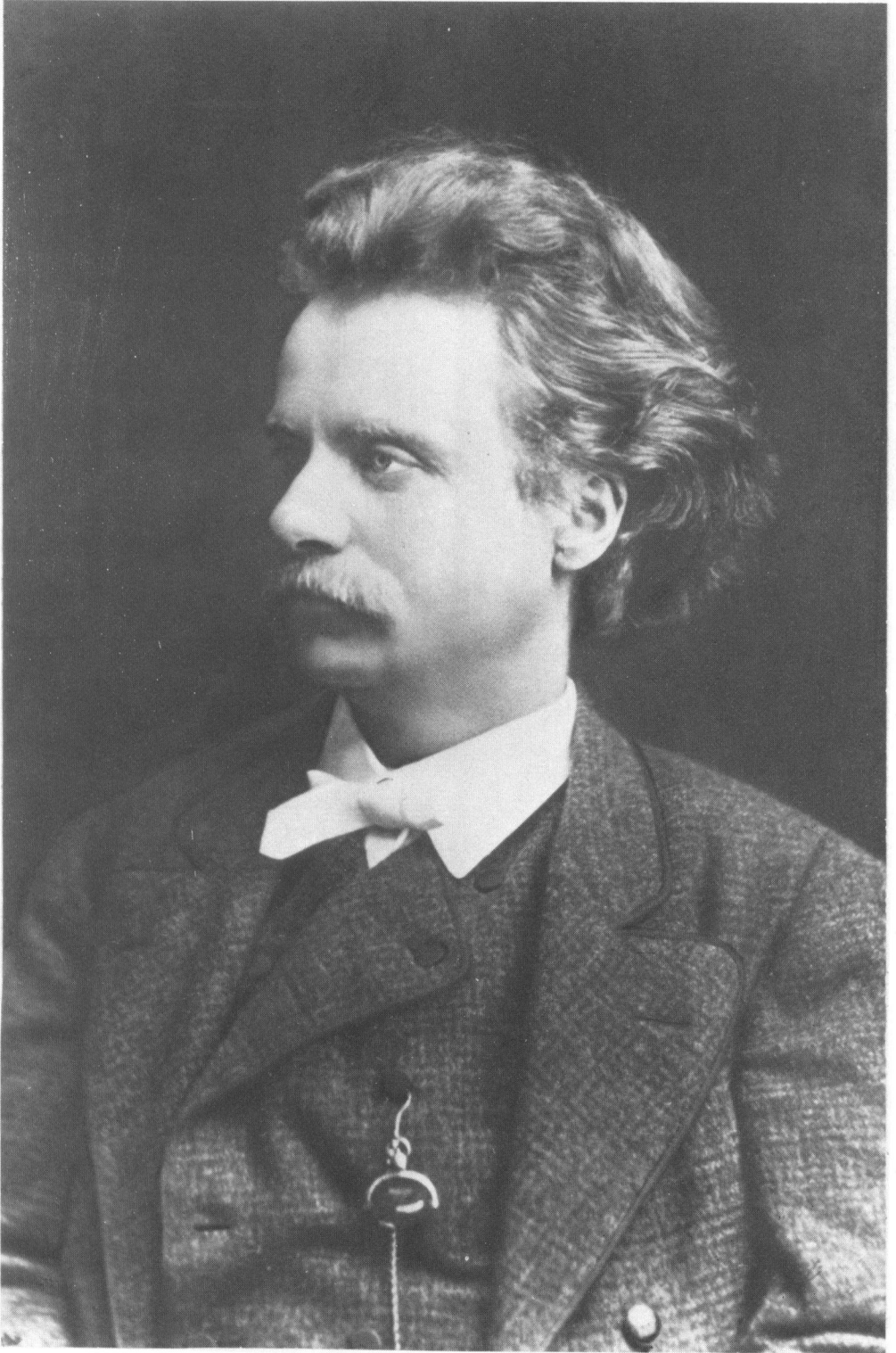
Григ писал в 1900 г. Х. Финку: "Я полюбил девушку с изумительным голосом и такой же изумительной манерой исполнения".



Х. Кр. Лумбю, датский композитор и дирижер. Он дирижировал первым исполнением симфонии Грига 4 июня 1864 г.

Автограф партитуры симфонии до минор Э. Грига.







Датский композитор Й. П. Э. Хартман, с литографии Х. П. Хансена. В 1871 г. Григ назвал его величайшим поэтом звуков в скандинавской музыке. По случаю 80-летия Хартмана Григ писал: "Он поэт, который смотрит в будущее. Он задолго до нас предвосхитил мечты моего поколения молодых северных композиторов. Мы любим его, потому что его лира обладает чарующей силой, стоит лишь ему ударить по ее струнам — и эта сила заставляет всю молодежь вслушиваться в ее волшебные звуки".



Датский сказочник и поэт Х. Кр. Андерсен. В письме Г. Брандесу от 2 апреля 1905 г. Григ писал: "Он сочинял только для ребенка: для ребенка в себе самом".

Фреденсборг. "Аллея вздохов".

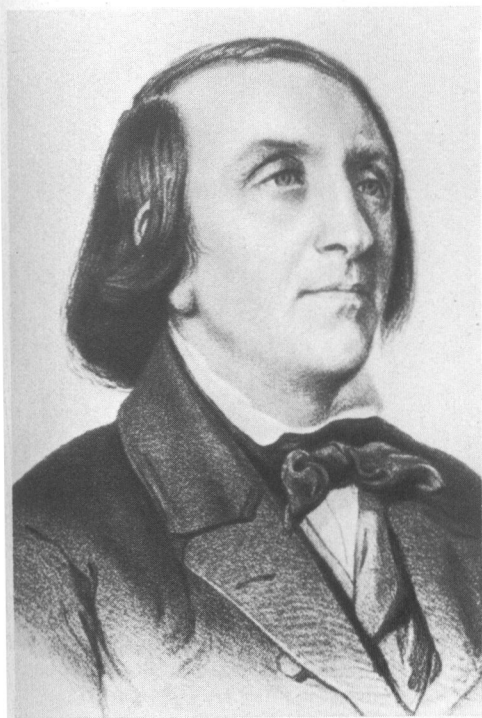




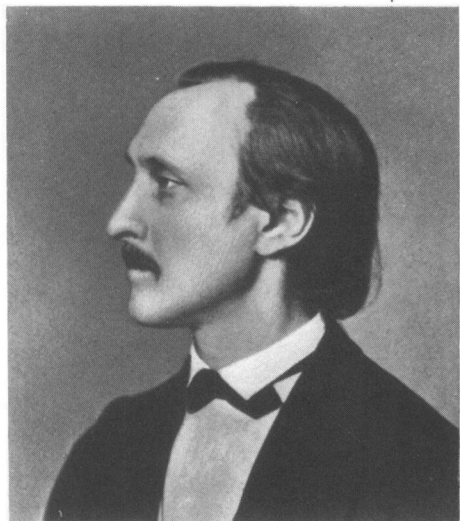
"Фантаст" Ференц Лист, каким впервые его увидел Григ.



Генрик Ибсен в 1866 году, когда он познакомился с Григом.



Поэт Андреас Мунк, вошедший в историю литературы как норвежский представитель стиля бидермейер.



Готтфред Маттисон-Хансен, близкий друг Грига, учивший его игре на органе в 1866 г. в Копенгагене.



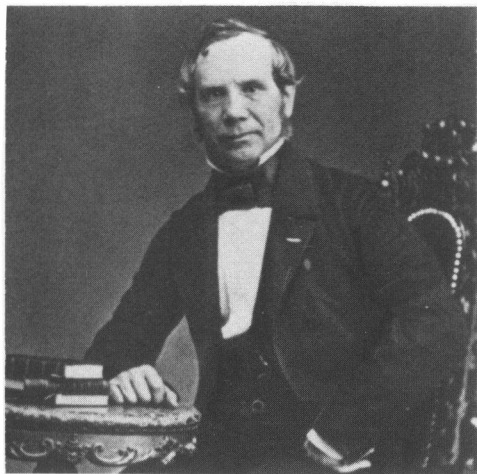
Писатель и музыкальный педагог Беньямин Феддерсен, один из близких датских друзей Грига.



Отто Винтер-Йельм.



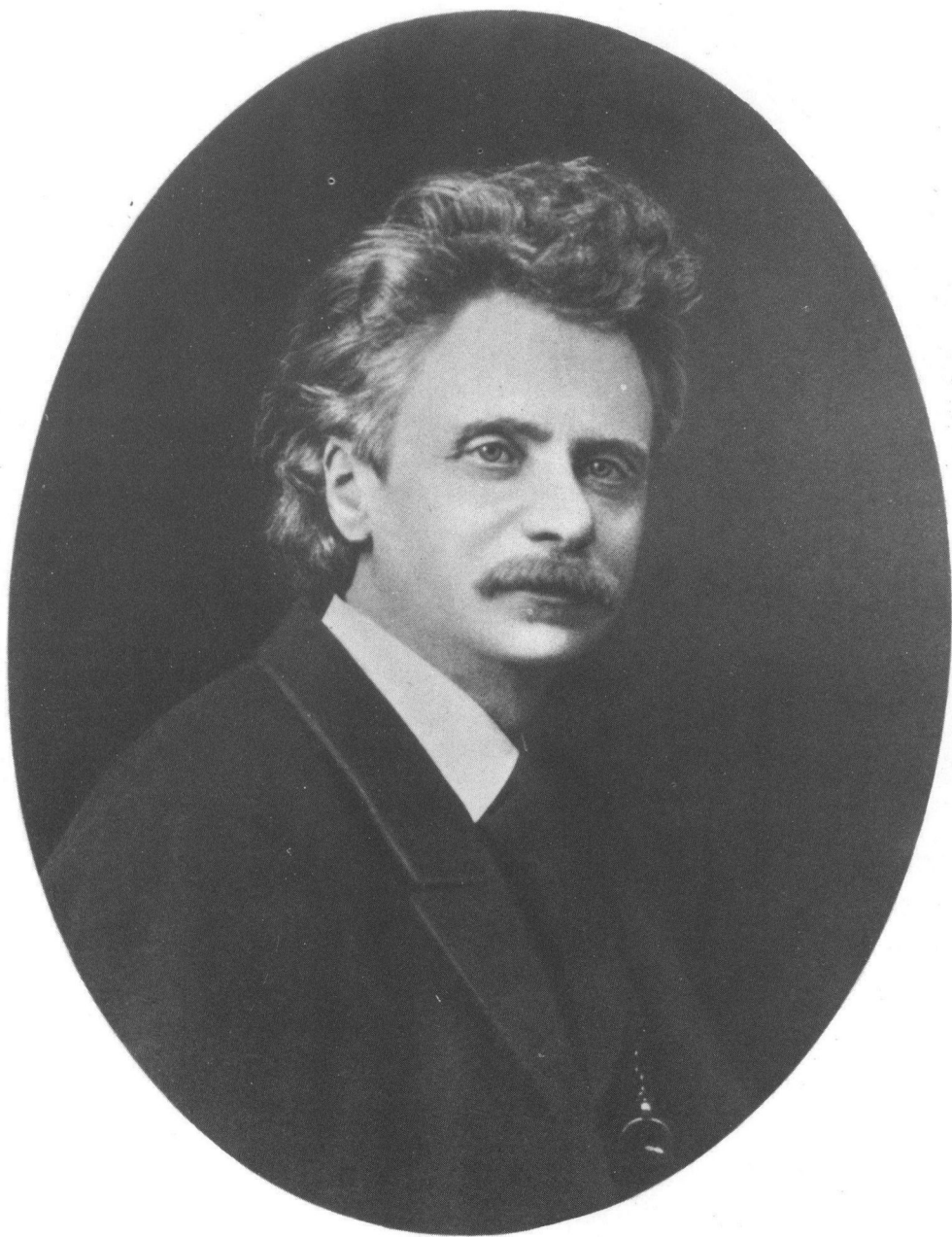
Эдмунд Нойперт, известный во всем мире норвежский пианист, первый исполнитель ля-минорного концерта.



Датский композитор и дирижер Хольгер Симон Паулли, главный дирижер Королевского театра вплоть до 1883 г., когда его сменил Юхан Свенсен. Паулли внес значительный вклад в успех, выпавший на долю ля-минорного концерта во время первого исполнения в Копенгагене.



Корчма "Сёллерёд" — место встреч музыкального триумвирата Хорнеман, Нойперт, Григ летом 1868 г. Сюда устремлялись они в свободные минуты, когда Григу удавалось оторваться от работы над ля-минорным концертом. Дом сохранился в отличном состоянии до наших дней и принадлежит к популярным местам отдыха в окрестностях Копенгагена.



Григ в период создания фортепианного концерта.



Нина с дочерью Александрой весной 1869 г. В письме к Л. Монастье-Шрёдеру Нина писала 6 июня 1908 г.: "Она была красивым, милым ребенком, развитая и умная; она мгновенно замолкала, стоило Эдварду сесть за рояль. Особенно любила она слушать Шумана. Вы, наверное, улыбнетесь — но именно так это и было".



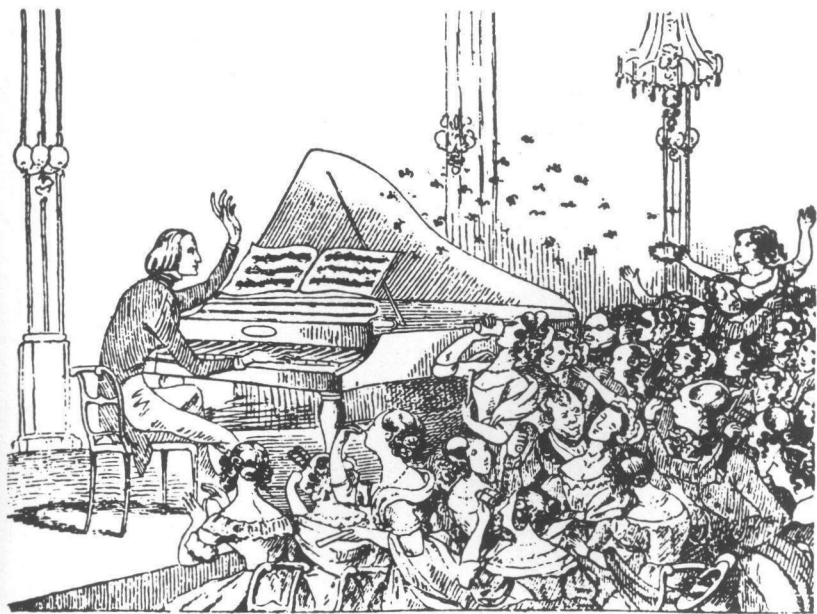
Х. Хьерульф. В некрологе по случаю его смерти Григ писал в 1868 г.: «Главное значение Хьерульфа в том... что он заставил зазвучать национальные струны, но характерно, что он тем не менее был резким противником "норвегизации" музыки — того сорняка, который, к сожалению, все больше разрастался вокруг него. Хьерульф понимал, что великое в национальной идее должно быть сопряжено со всеобщим, что оно не может иметь будущего, если замыкается в своей ограниченности».



Нина и Эдвард в семейном кругу летом 1869 г. в Ландосе. Слева направо: Эдвард, Нина, родители Эдварда, его сестры Бенедикта и Марен, брат Йун, жена Йуна Мария, кузина Эдварда Марианна Риис и сестра Эдварда Элизабет.



Друг Грига датский композитор Август Виндинг, вместе со своей женой сопровождавший Грига в путешествии по Италии в 1869—1870 гг. После его смерти в 1899 г. Григ писал 22 июня Г. Маттисон-Хансену: "Кто в наши дни обладает таким благородством, такой сдержанной замкнутостью? Я никогда не знал человека столь чистого и свободного от той погони за сенсациями, какая царит повсюду".



Ф. Лист перед поклонниками в типичной для него позе. Григ так описывал игру Ф. Листа в 1870 г.: "...это был гигант, повелевающий войском духов, которое несется в диком полете по воле его необузданной фантазии".





Франц Бейер, с которым Григ познакомился в 1872 г. и которому суждено будет стать его лучшим и ближайшим другом.



Норвежский композитор Юхан Сельмер, о котором Бьёрнсон, по словам Грига, "очень правильно сказал: он весьма холоден и в то же время бесконечно страстен".



Лаура Гундерсен, ведущая норвежская актриса, создавшая образ Боргхильд в "Сигурде Крестоносце", первая Берглиот в одноименной мелодраме Грига.

Вид Бергена, открывающийся с юго-восточных холмов. Фото К. Кнудсена конца прошлого столетия.



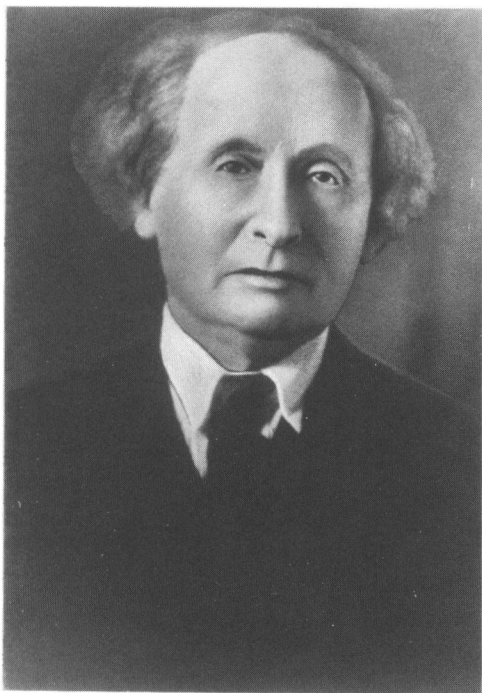
Бьёрнсон в своей типичной позе, любимой карикатуристами.



Так представлял себе сотрудничество между Григом и Бьёрнсоном карикатурист журнала "Корсар".







Композитор Герхард Шельдеруп, в 1903 году издавший первую норвежскую книгу о Григе.



Бьёрн Бьёрнсон в роли Пера (1892). Газета "Фолькебладет" писала, в частности, о его исполнении: "Следует помнить, в каких условиях Бьёрн Бьёрнсон создавал своего Пера Гюнта. Во время изматывающей работы в качестве сценариста и режиссера этого колоссального произведения, уже одной инсценировки которого более чем достаточно для одного человека, он должен был тщательно проработать свою роль. Если все это принять во внимание... то следует признать, что в своей тройной роли, исполняемой им в этом спектакле, Бьёрн Бьёрнсон проделал гигантскую работу, которую после него сделают не многие, если вообще это произойдет. И в целом надо согласиться, что его Пер Гюнт... содержит в себе обещание решить грандиозную задачу создания реалистического образа Пера согласно требованиям времени. В том, что это обещание раньше или позже будет выполнено, я не сомневаюсь".



Генрик Клаусен в роли Пера Гюнта (премьера).

Генрик Ибсен в изображении Улафа Гульбранссона.

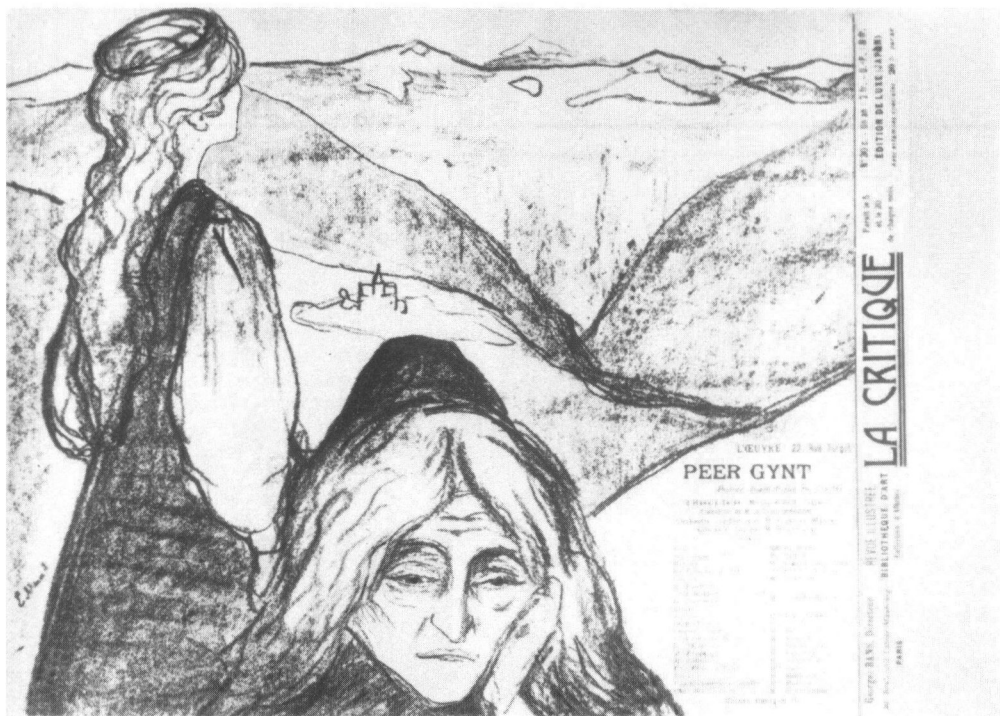




Юханнес Брун в роли Доврского деда (премьера в Кристианийском театре).



Тура Неельсен в роли Сольвейг (премьера).



Фрагмент афиши, выполненной Эдвардом Мунком к спектаклю "Пер Гюнт" в Париже в 1896 г.

Ибсен в 1870-е гг.



Дирижер Ивер Хольтер, один из близких друзей Грига.



Бергенский поэт Йун Паульсен, друг Грига. Они провели вместе лето 1876 года, встретившись в Тироле с Ибсеном. 8 сентября 1879 г. Григ пишет Паульсену: «Нет ничего прекраснее дружеского письма! Моя фантазия редко приходит в такое движение, как тогда, когда я пишу другу! А ты именно такой друг, я чувствую это, пока сижу здесь и пишу. Не потому, что я начинаю письмо словами "Дорогой друг", а потому, что ты — тот, кто ты есть».



Карикатура на Рихарда Вагнера.

«Вы оба не можете представить, какая здесь красота. Погода как никогда, небо без единого облачка, и вся эта пробуждающаяся к жизни природа! Скворцы забываемы. Настоящие концерты, на которые надо ходить, как на музыкальные». Так Григ описывает Лофтхюс в письме Ф. Бейеру от 8 апреля 1878 г. Из письма Маттисон-Хансену от 10 февраля того же года: «Да-да, "этот Лофтхюс", как ты насмешливо говоришь. Но если бы ты видел собственными глазами "этот Лофтхюс" — скалы до небес, покрытые снегом с вершин до самого моря, миллионы живописных картин, если бы ты видел красивых, благородных и просвещенных крестьян и поговорил с ними, то, я думаю, ты захотел бы выстроить весь "этот Лофтхюс" на датской почве».



Свадебный кортеж в конце XIX столетия на Хардангерфьорде.

19 августа 1877 г. Григ пишет Йуну Паульсену из Бёрве: «Стоит чудесное воскресное утро. Я сижу в здании школы, где отхватил себе маленькую комнату для работы, и вижу, как вдали на лодках прихожане плывут по Сёрфьорду. Их путь лежит в Улленсванг. Я тем временем хочу отправиться в иную церковь, в великую церковь воспоминаний, и позволить мыслям, подобно колоннам, вознестись высоко к сводам красоты и света».





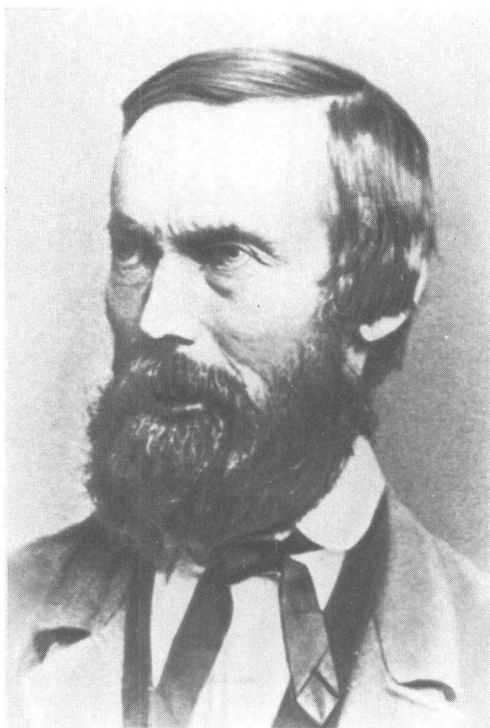
Квартет Хекмана — Р. Хекман, О. Форберг, Т. Аллекотт, Р. Бельман.



Григ в конце 1870-х годов.



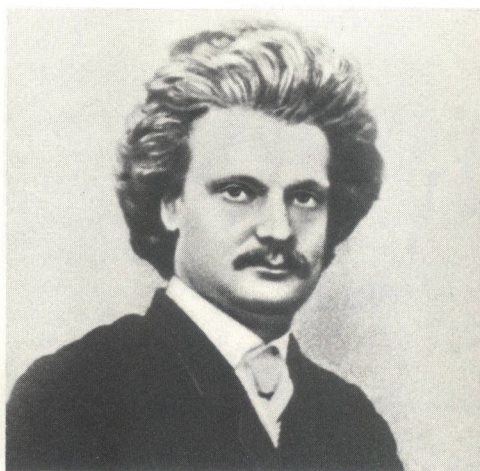
В письме Бейеру от 25 октября 1885 г. Григ пишет: «После основательного ужина меня привели в зал под оглушительные аплодисменты, и как ты думаешь, что предстало перед моим взором? Стены были увешаны гигантского размера иллюстрациями к балладе "В плену гор"! У тебя заболела бы шея, если б ты принялся их рассматривать. Их авторами были художники Мунте и Блок. Над изображениями, как бы венчая их, висела вокальная партия, вырисованная колоссальными нотами. А внизу, под иллюстрациями, были изображены все те звери, "спутники которых всегда вблизи от них". Можно умереть со смеху, глядя на все эти супружеские пары! А нижеподписавшийся изображен стоящим на коленях перед дочерью тролля, в то время как сам тролль (скульптор Бергслиен), как в балладе, "за мной побежал"! Наконец, там была картина (отличное портретное сходство, несмотря на то что это шарж), на которой "я один в лесу дремучем" бегу вперед, среди каменных чудищ и скал эльфов, а вдали видна "тролля дочь", покинувшая свое место, чтобы сбить меня с пути».



Осмунд Улавсон Вйнье, норвежский поэт.



Агата Баккер-Грёндаль, пианистка и композитор, которой Григ посвятил свои песни на стихи Винье. После ее смерти он записал в дневнике 4 июня 1907 г.: "Ни одна другая душа художника не странствовала более чистыми путями. Я любил ее идеализм, исполненный глубокой серьезности. В этом идеализме был какой-то своеобразный шарм. Если бы мимоза умела петь, то ее песня была бы похожа на звучание прекраснейших, интимнейших струн этой души".



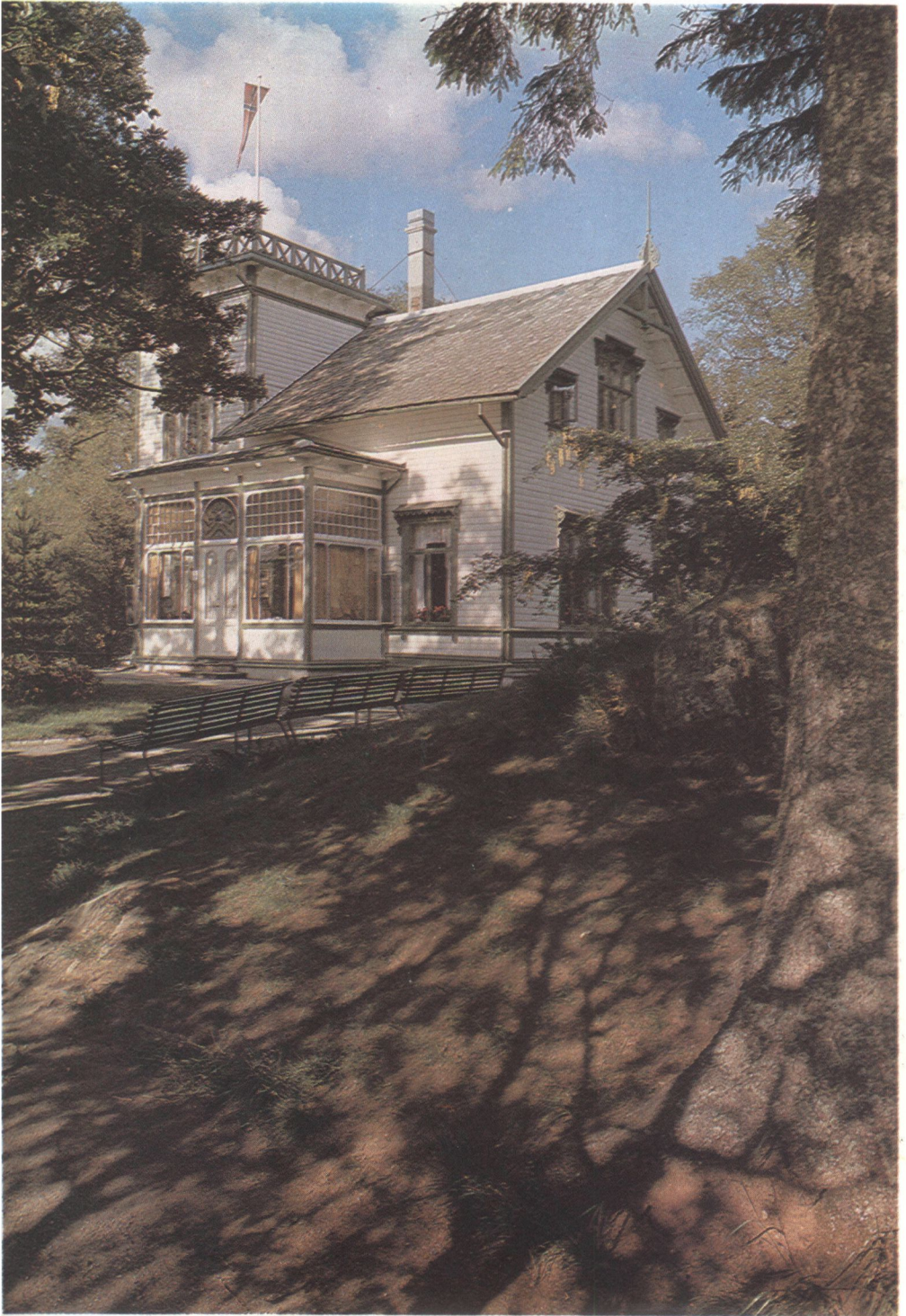
Йун Григ.



Карикатура в датской юмористической газете "Клодс-Ханс" (1903 г.).



Знаменитый портрет Нины, принадлежащий кисти немецкого художника Франца фон Лембаха. Эта картина, которая ныне находится в "Тролльхаугене", написана в Риме весной 1884 г. после примирения между Ниной и Эдвардом и возобновления их совместной жизни.

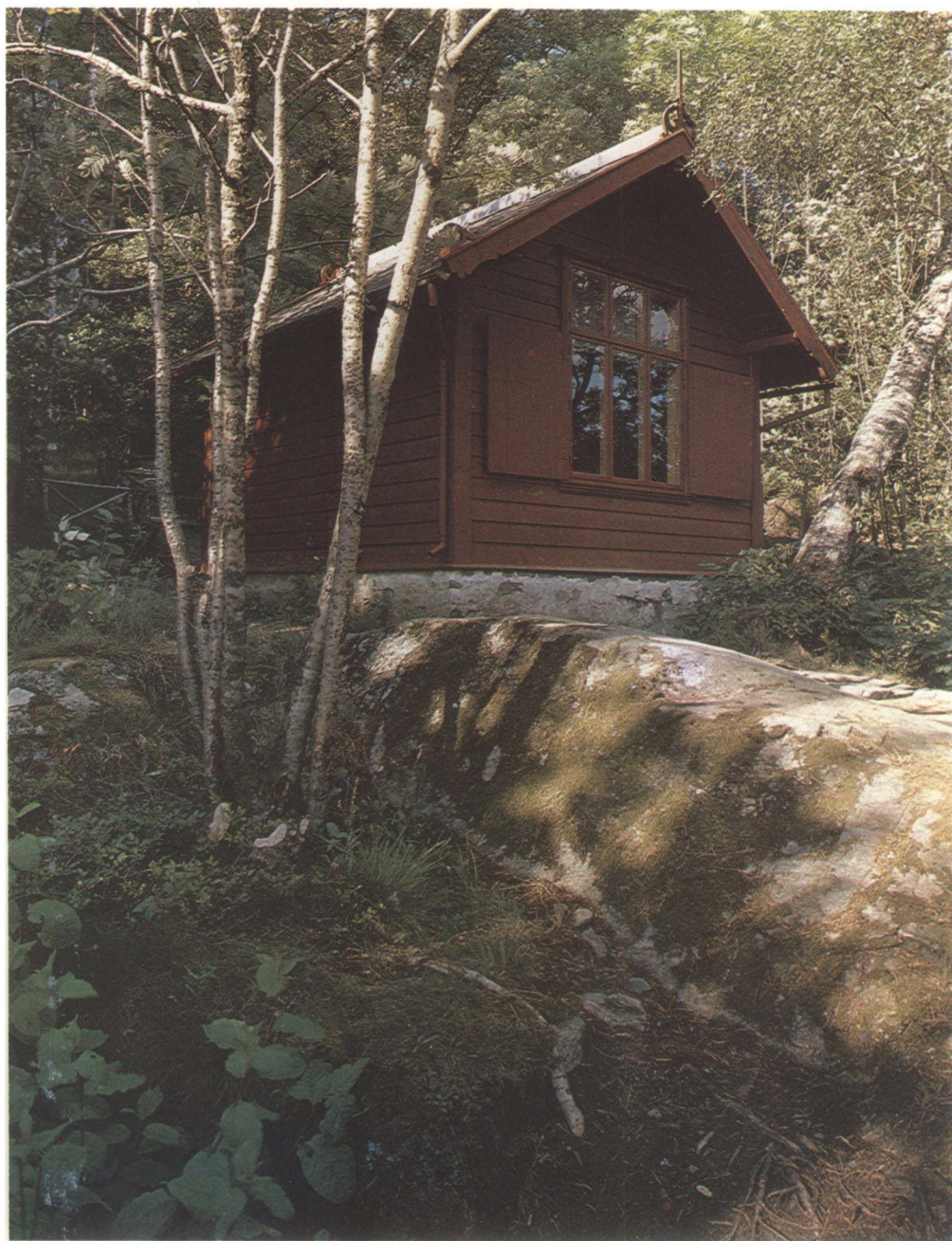




Франц Бейер.



Гостиная в "Тролляхаугене".



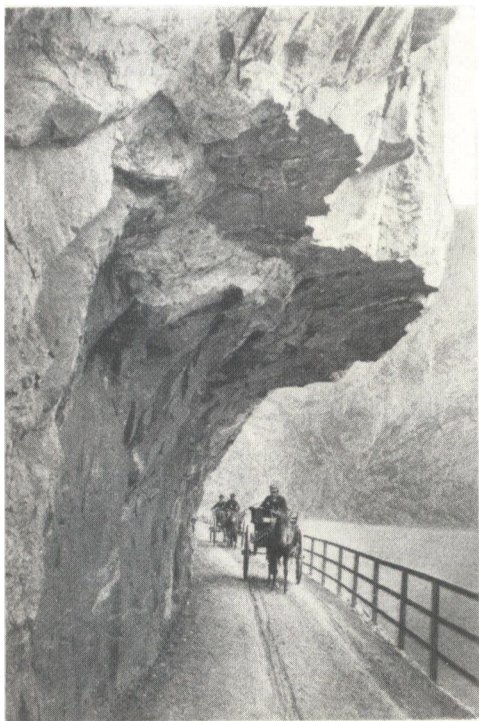
В "Долине троллей", всего в нескольких метрах от воды, расположилась рабочая хижина композитора.



Интерьер рабочей хижины Грига с идиллическим видом из окна на Нурдосваннет.



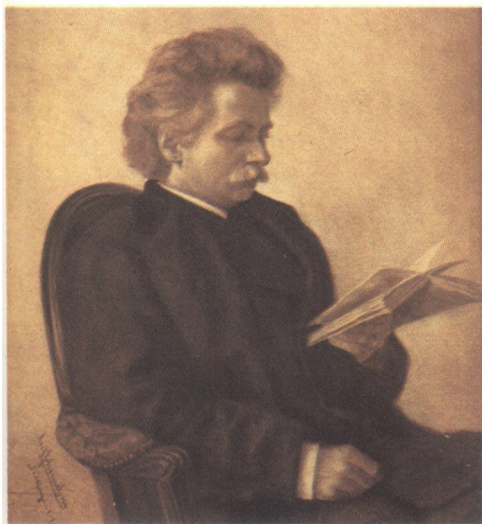
Друг Грига копенгагенский музыкант Роберт Анрике.



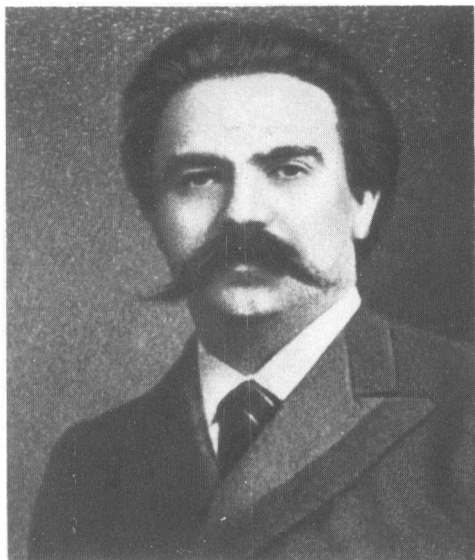
Вид Эйдфьорда, где в июле 1886 г. Григ и Драхман посетили художника Нильса Бергслиена в его усадьбе. Жене Бергслиена Юханне и дочери Рагне Драхман посвятил два стихотворения, которые Григ положил на музыку и включил в цикл "Со скал и фьордов".



Эта лягушка многие годы была талисманом Грига. После смерти Нины она перешла к одному из датских друзей Грига, редактору Х. Фалькенфлету, работавшему в газете "Нашьональтиденне". Он рассказывал, что у Грига была привычка, поднимаясь во время концертов за дирижерский пульт, потирать в руке эту лягушку.



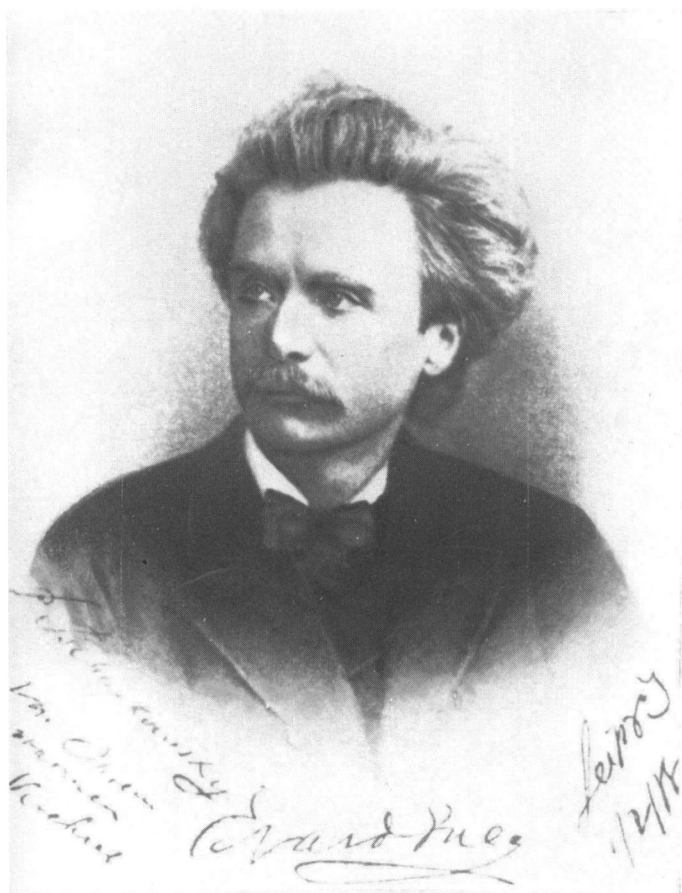
Григ в "Тролльхаугене" в 1887 г., сразу после завершения скрипичной сонаты до минор. Рисунок углем А. Юханнесена, ныне находящийся в фойе Григовского зала в Бергене.



Скрипач Адольф Бродский. В письме Равнкилле от 3 декабря 1887 г. Григ пишет: «Мне не удалось заполучить те ангажементы в Германии, о которых я мечтал. Там невозможно получить гонорар за сделанное. Вот так и буду я 10-го числа играть с Бродским свою новую скрипичную сонату — ни одного шиллинга за нее! Впору спросить вместе с Фальстафом: "Что есть честь?" Соглашаясь делать это, я совершаю глупость — ведь у меня для подобного не так уж много физических сил, — но он попросил меня об этом, а он играет так опьяняюще, так сверх всякой меры великолепно, что совершенно увлекает меня за собой».

Нина и Эдвард во второй половине 1880-х гг.





Фотография, которую Григ подарил П. И. Чайковскому 1 февраля 1888 г., с надписью: "От Вашего горячего поклонника".

Кристиан Синдинг в конце 1880-х гг.



Фредерик Дилиус, "талантливый музыкант и идеально одаренная натура", как его охарактеризовал Григ. Будучи в Лондоне в 1888 г., Григ уговаривал его отца позволить сыну целиком посвятить себя композиторскому творчеству.



Григ в Бирмингеме во время музыкального фестиваля 1888 года. Крайний слева — Франц Бейер, крайний справа — Дидрик Грёнволл.



Нина в Лондоне в 1888 г.



"Григовская ночь в Лоттефоссе". Карикатура Т. Киттельсена (1907).



Шведско-норвежская певица Элли Нурдгрэн Гульбрансон. 10 июня Григ писал Бейеру: "...милая молодая шведская девушка — Элли Нурдгрэн, запомни это имя! — которая несколько раз понапрасну пыталась нанести визит нам и наконец вчера пришла вновь и спела — до слез прекрасно. Нина и я — мы оба были одинаково без ума! Голос, дух, природа, правдивость, красота — все!.. Смее сказать, я никогда не встречал чего-либо столь же мне симпатичного в области пения". Она вышла замуж в 1890 году за норвежца Ханса Гульбрансона и стала позднее известной на весь мир оперной певицей. Фотография запечатлела ее в сцене из оперы Вагнера "Парсифаль".



Место погребения урн с прахом Нины и Эдварда в скале близ "Трольхаугена". 8 октября 1887 г. Григ писал Бейеру: "...и меня переполнило чувство благодарности. Благодарности тебе — и тем силам, которые подарили мне такой прекрасный, мирный уголок там, наверху. Если б мне довелось именно там навсегда сомкнуть глаза — и если бы ты был тогда рядом!" В письме Л. Моностье-Шрёдеру от 6 июня 1908 г. Нина писала: "Место, где покоится его урна, — здесь внизу, в скалистой стене — просто, серьезно и красиво".



Памятник Григу в парке Вашингтонского университета.



Kline, bei Moskau

5 September.

Gebeter, lieber Freund!
Die Kandelische Kuratorische
Musik-Gesellschaft in
Moskau macht Ihnen
den Vorschlag in einem
von ihren Concerte mit-
zumachen namentlich Ihr
Clavier-Concert selbst zu
spielen und auch etwas
von Ihnen zu dirigieren.
Leider kann aber die

Первая страница письма Чайковского, написанного по-немецки, в котором он в 1888 г. приглашал Грига совершить турне по России. В переводе с немецкого письмо звучит так: "Досточтимый, дорогой друг! Императорское Русское Музыкальное общество в Москве предлагает Вам принять участие в одном из его концертов, а именно — солировать в Вашем фортепианном концерте и продирижировать чем-нибудь своим..."



Нина и Эдвард вместе с Каролиной и Бьёрнстjerne Бьёрнсон.



Кайя Йендине Слоиен (1872—1972), дочь крестьянина из Лома, которая благодаря своему прекрасному голосу стала источником вдохновения для Грига, создавшего "Колыбельную Йендины" и другие номера из обработок народных песен, Ор.66. Время от времени Григ посылал ей подарки, и в благодарственном письме от 24 сентября 1905 года она писала, что подарок обрадовал ее "до слез и напомнил о старых друзьях-туристах, верных до Смерти, и я не забуду никогда тех веселых минут

в горах. Я не могу описать, как бываю я рада, когда получаю весточки от своих старых друзей по горам... Будь счастлив, долгих тебе лет жизни, Эдвард Григ, тебе ведь стукнуло шестьдесят лет. Я прочла это в газетах, можешь мне поверить, я глотаю каждое слово и верно прочла, каких почестей ты удостоен за свои хорошие способности в театральном деле, — ну, прощайте, и ты, и Нина. Сердечный привет!" Григ был глубоко тронут этим приветом и написал Бейеру 25 октября 1905 года: "Недавно я пережил чудное мгновение. Его принесло мне письмо от Йендине... То, что она написала, было так красиво и искренне. И притом она упомянула Нину, словно бы и она была ее старым другом... Божественно: она считает, что я — актер". Йендине пела народные песни вплоть до девяностолетнего возраста и оставалась живой памятью о Григе.



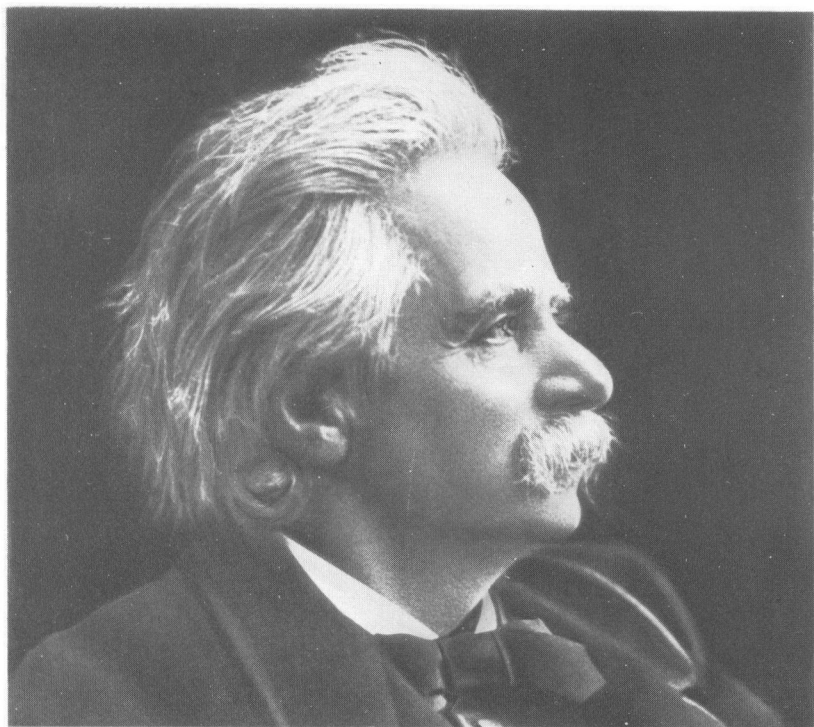
Памятник Григу в Бергенском городском парке (автор Ингебригт Вик, установлен 4 сентября 1917 г.).

Поэт южной Норвегии Вильгельм Краг, чья неоромантическая поэзия вдохновила Грига на создание прекраснейших романсов.

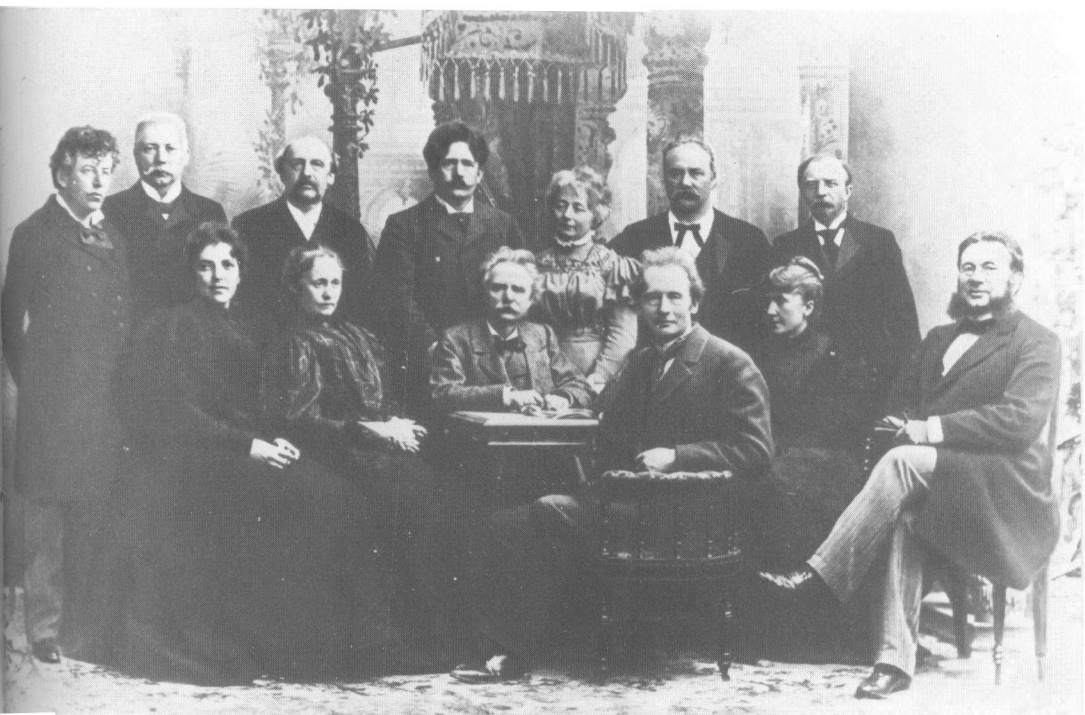


Э. Григ в Лофтхюсе во время празднования своего 53-летия.





Эдвард и Нина со своими датскими
друзьями (1890-е гг.)



Когда Григ 18 августа 1898 г. высылал эту фотографию Максу Абрахаму, он написал ему: "Здесь Вы увидите волков и овец в одной упряжке и братском единении — совсем как в Ноевом ковчеге!" В нижнем ряду: госпожа Харлофф, Агата Баккер-Грёндал, Эдвард Григ, Герхард Шельдеруп, Эрика Ли Ниссен и Ивер Хольтер. В верхнем ряду: Уле Ульсен, Торвальд Ламмерс, Кристиан Каппелен, Юхан Хальворсен, Нина Григ, Юхан Свенсен и Кристиан Синдинг.



Нина и Эдвард на Воксенколлене в 1903 году.



Датский поэт Отто Бентсон, на стихи которого Григ написал 11 романсов.



Народный скрипач Кнут Юханнессен Дале (1834—1921). В письме Григу от 25 октября 1901 года он писал: "Примите, пожалуйста, мою фотографию. Теперь я ношу бороду, так что очень изменился". Пребывание Дале в Кристиании в 1901 году явно раззадорило его аппетит. Он пишет Григу 22 августа 1902 года: "Вы заплатили за меня в гостинице в Кристиании, и мое мнение такое: я должен Вам отплатить — либо Деньги, либо еще новые мои Слотты, ежели вы пожелаете, а уж о том, чтобы они окупались, я-то позабочусь. У меня есть по меньшей мере еще точно двадцать таких же красивых, как те, что Вы уже получили". Новая поездка тем не менее не состоялась. Дале продолжал свою деятельность в качестве спелемана вплоть до восьмидесятилетнего возраста. Некоторые из его слоттов записаны даже на восковые ролики, сохранившиеся по сей день. Дале успел обучить игре своих внуков, Юханнеса и Гуннара, которые не только не дали умереть его мелодиям, но в свою очередь передали их последующим поколениям народных скрипачей.



Юхан Хальворсен, рисунок Э. Сёренсена. Григ писал о нем в своем дневнике 7 января 1907 года: "Не испорченный консерваторией счастливейший результат самообразования. Все усваивать исключительно благодаря использованию собственных ушей и глаз — это было и остается истинным для любой художественской природы, которая действительно содержит что-то в себе".

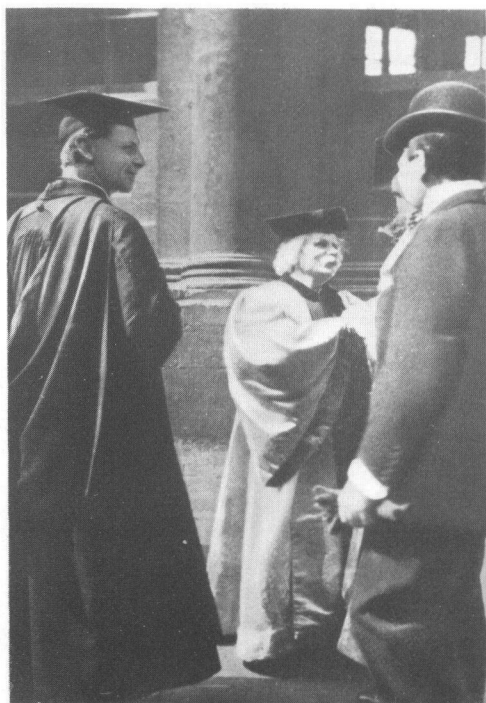
Норвежский мастер игры на хардингфеле Торгейр Аудунсон.

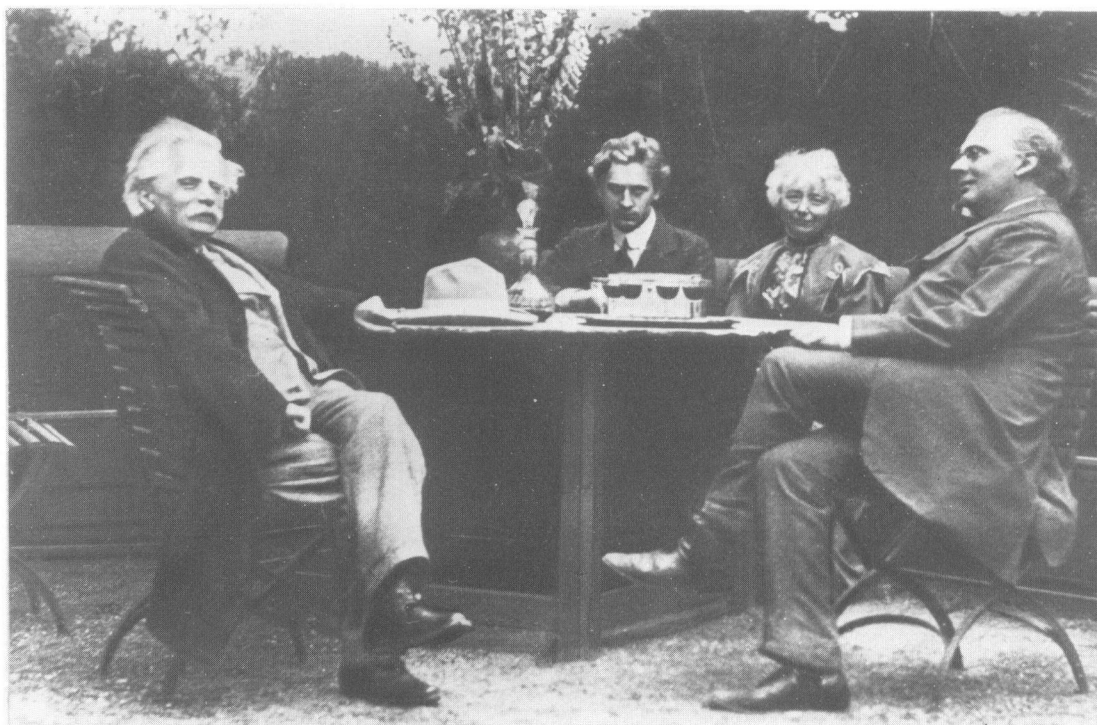




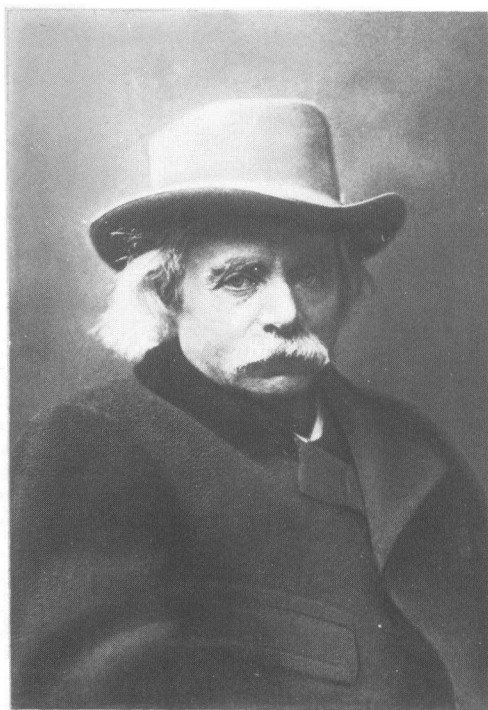
”Вигеланн сделал мой бюст. Не плохо, не слишком хорошо, как мне кажется, но все же скорее хорошо, чем плохо”, — писал Григ Бейеру 20 января 1903 г.

29 мая 1906 г., Оксфорд. Здесь Григ был удостоен почетной степени доктора университета. В дневнике он записал: «Я произведен в почетные доктора по всем правилам искусства. ”Что есть честь?” — должен я спросить вместе с Фальстафом. Ту же церемонию я прошел и в Кембридже, даже как будто с большими почестями, хотя и здесь тоже были речь полатны, расшитая золотом мантия и шляпа с кисточкой».





Нина и Эдвард Григ с Перси Грейнджером и Юлиусом Рёнтгеном в "Тролле-хаугене" 26 июля 1907 г.



Киль, конец апреля 1907 г.

Min kjære Mand
Edvard Grieg

døde imorges.

Bergen den 4de September 1907.

Nina Grieg

Bisættelsen foregaar i Kunst-
industrimuseets Hal Mandag den
9de September Kl. 12. (B.A.E.)



Парад окончен. За день до погребения Бродский писал своей жене: "Я не могу высказать, какое впечатление произвел на меня усопший. Такой покой на его лице, такая духовная красота (хоть глаза и были закрыты). Рядом стояла милая Нина и смотрела на него большими удивленными глазами, потом она со слезами поцеловала его". 29 сентября Нина писала Монастые-Шрёдеру: "Смерти он не

боялся, он боялся страданий. Он часто с глубокой серьезностью добивался от меня обещания сократить его страдания, если они окажутся слишком долгими. Слава богу, он уберег меня от этого искуса. Мы часто беседовали с Эдвардом о смерти и о том, что ждет за ее порогом; он относился ко всему этому с такой естественностью, с такой мягкостью, красотой и доверительностью..."



Траурная процессия 9 сентября.



”Мои вестланнские горные края беспрестанно, с непреодолимой силой зовут и тянут меня к себе... Словно они хотят еще так много, так много сказать мне...”
На этой фотографии Григ смотрит на свой родной город с Лёвстаккена, одной из семи гор, окружающих Берген.

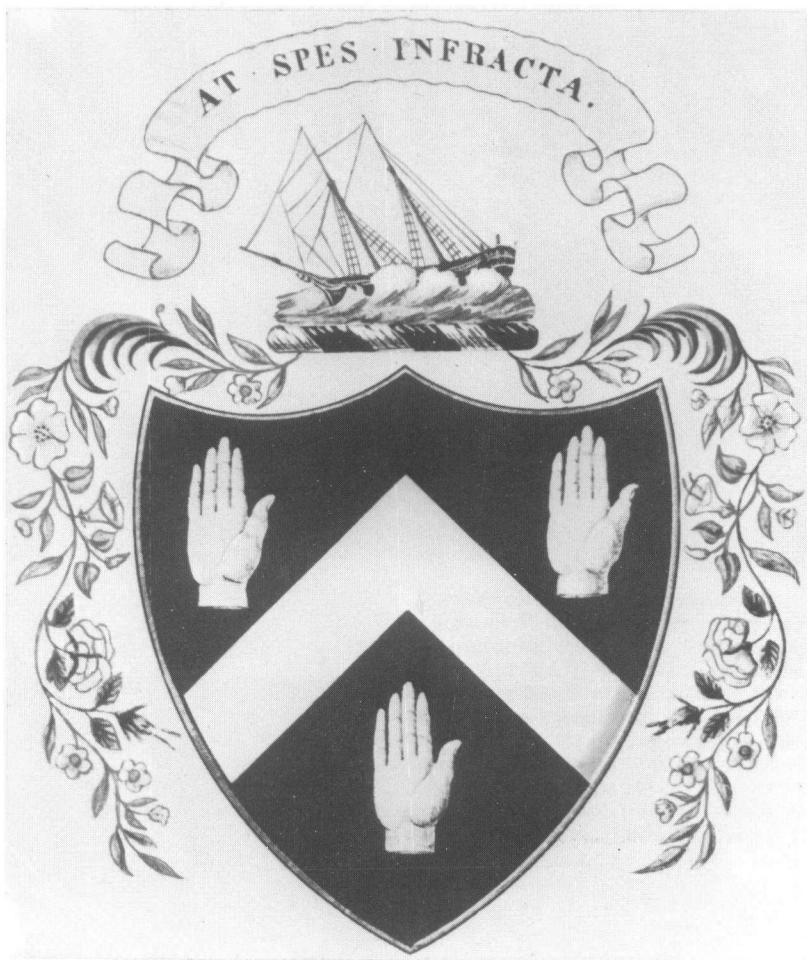
Модель памятника Э. Григу, выполненная И. Вик.



”Он был прежде всего добрым, порядочным человеком — это он ценил превыше всего в других — и уже затем хорошим, честным художником. Он был другом людей”, — писала Нина С. Андерсену 14 марта 1923 г. Фотография сделана в Кристиании в 1906 году.



Памятная медаль работы С. Мадсена.



Герб рода Григов в Норвегии. Латинская надпись гласит: "Но надежда несокрушима". Исследования показали, что этот герб не встречается в шотландской геральдике. Поэтому вероятно, что один из родственников Грига в романтическом воодушевлении сам придумал его. Григ носил миниатюрный вариант герба, прикрепив его к цепочке карманных часов.

Эта техника монотематизма изобретена не Григом. Она была, например, ведущей в творчестве Листа. Но в камерной музыке такой принцип применен Григом гораздо более последовательно, чем его предшественниками. Пройдет пятнадцать лет, прежде чем что-то подобное сделает Дебюсси в своем соль-минорном квартете, сочинении, имеющем много точек соприкосновения с Квартетом Грига — и не в последнюю очередь в мотивном отношении.

Во многих эпизодах Григ нарушает ортодоксальные правила квартетного письма, создавая почти оркестровую звучность во всем ее великолепии. Так, например, он употребляет двойные ноты в *ff* у нескольких инструментов сразу. Для многих музыкантов подобное было неприемлемо, и ему пришлось выслушать немало нареканий именно по этому поводу, что, впрочем, было и остается привычным явлением в творчестве композитора с прогрессивными идеями (с. 320). 10 февраля 1878 года Григ писал Маттисон-Хансену, что Квартет "создан не для базара мелкотравчатых душонок. В нем есть стремление к простору, к полету и прежде всего к полнокровному звучанию тех инструментов, для которых он написан".

Был и другой аргумент, который выдвигали противники Квартета. Это его ясно выраженный гомофонный стиль. Здесь критиков понять легче, но тем не менее они впадают в нелепый максимализм: почему тот или иной жанр обязательно должен быть намертво прикован к одним и тем же образцам? Будущее и здесь высказалось за Грига. Ведь квартеты, созданные после Дебюсси, по большей части следуют в том же направлении, в каком им проложил путь Григ.

К НОВЫМ МУЗЫКАЛЬНЫМ СФЕРАМ

С большой энергией работая над Квартетом, Григ в то же время вынашивал и другие, зачастую очень значительные идеи музыкальных произведений: часть фортепианного трио, *Andante con moto*; последний из четырех "Листков из альбома", Op. 28; "Импровизацию на темы норвежских народных песен", Op. 29; "Альбом для мужского пения", Op. 30, и "В плену гор", Op. 32.

10 февраля 1878 года, еще до окончательного завершения Квартета, Григ писал Маттисон-Хансену: "Сейчас я хочу приняться за другую камерную пьесу. Я думаю, что именно на этом пути я вновь обрету самого себя". Произведение, на которое он здесь намекает, не могло быть ничем иным, кроме фортепианного трио, медленная часть которого датирована 17 июня того же года. Но дальше работа над этим произведением не продвинулась, и трио так и осталось незавершенным.

Вполне законченная сама по себе, часть трио представляет собой результат солидной работы в плане музыкального мастерства, но в целом она не претендует на какие-либо высоты искусства. Она никогда не исполнялась при жизни Грига. Лишь после его смерти Нина послала ее в Амстердам Юлиусу Рёнтгену, чтобы услышать его суждение. Рёнтген исполнил *Andante con moto* на концерте памяти Грига в Копенгагене 22 января 1908 года, но после этого оно, как Спящая Красавица, погрузилось в летаргию, где и пребывало вплоть до наших дней. В последние годы *Andante con moto*, правда, несколько раз исполнялось в Норвегии и за границей и в настоящее время напечатано в девятом томе "Собрания сочинений Эдварда Грига" (Осло, 1978—1983).

Едва ли Григ был удовлетворен этим фрагментом трио. Он ни разу не высказался на этот счет, и симптоматично, что очень скоро ноты были положены в ящик стола и больше ни разу оттуда не вынимались.

Три фортепианные пьесы с национальной окраской относятся к периоду Локтхюса. Наиболее ценной из них является "Листок из альбома", Op. 28, № 4. Его первый элегический раздел в до-диез миноре (*Andantino serioso*) обрамляет среднюю часть (*Allegro giocoso*) в ре-бемоль мажоре, где как бы издали слышатся отзвуки синкопированного мотива слотта. Григ сам рассказывал Рентгену о том, как его вдохновили на сочинение этого эпизода звуки хардингфеле, услышанные им с фьорда (с. 320).

Пьесу можно отнести к наиболее удачным фортепианным сочинениям, где Григ стилизовал норвежскую народную музыку. В декабре 1878 года пьеса была напечатана в издательстве Вармута в Кристиании вместе с тремя другими вещами, выполненными в том же жанре и написанными в 1864, 1874 и 1876 годах. Все они находятся, однако, не на одном и том же уровне. Не считая свежей, отмеченной народной танцевальностью средней части третьей пьесы, произведения эти оставляют впечатление рутинной салонной музыки.

Одновременно Вармут издал "Импровизацию на темы двух норвежских народных песен", Op. 29. Гонорар в 100 крон, полученный за нее, Григ пожертвовал в фонд памятника Хольбергу в Бергене. Мелодический материал композитор частично заимствовал из собрания Линнемана и использовал его с известной свободой.

Opus 29 стал добротным вкладом в национальный романтизм, но пьесы не знаменуют собой каких-либо новых линий в творческом развитии Грига.

Главным произведением хардангерского периода стал "Альбом для мужского пения", Op. 30, включающий в себя двенадцать обработок для мужского хора (большинство из которых имеет партию солирующего баритона), бывших "свободным изложением норвежских народных песен" из "Горных мелодий" Линнемана. Григ работал над этим циклом уже в августе 1877 года (с. 320). 3 мая следующего года он сообщил Вармуту в Кристианию, что тетрадь уже написана, но позже добавил в нее еще одну песню, "Ретнамс-Кнут". Повод для написания этой пьесы был довольно забавным: тем летом друг Грига известный в Бергене пекарь Бастиан Реймерс презентовал ему полбочонка ржаных сухарей, а поскольку Реймерс был усердным и старательным участником вокального квартета "Конкордия", то Григ и послал ему 9 сентября песню "Ретнамс-Кнут" с надписью: "Музыкальная затея вместе с сердечной благодарностью за пекарскую затею". Традиции старинного натурального хозяйства, таким образом, оказались еще живы: сухари обменивались на искусство!

В Op. 30 Григ продолжил линию своих ранних обработок народной музыки, но теперь в новом жанре. Самобытный мелодический материал стал отправной точкой для поразительного по чистоте стиля обхождения с ним. В этих маленьких жемчужинах хорового пения Григ проявил владение оригинальной техникой, создавая необычно новые и разнообразные звуковые сочетания. Хотя аккордовые последования частично окрашены хроматикой, голосоведение осуществляется естественным, певческим способом.

Сборник включает в себя два религиозных песнопения на тексты бруноновских псалмов "Прекраснейшая из женщин" и "Великий белый сонм", ряд лирических любовных песен, а также колыбельные, юмористи-

ческие, танцевальные и застольные песни. Особенно интересное впечатление производит песня "Кволинский халлинг" с ее контрастным средним разделом, где мелодию халлинга баритон поет в миноре, а четыре других солирующих голоса ведут аккордовое сопровождение на слоге "ду". Еще более забавно натуралистическое кошачье мяуканье в спрингдансе "Колыбельная".

Для всех обработок характерен артистизм слияния простоты и рафинированности, свойственный счастливейшим озарениям Грига (с. 320).

Композитор вынашивал планы создания большого произведения для солирующего баритона, хора и оркестра на народно-песенном материале, но, поскольку ему не удалось найти подходящий текст, эту затею пришлось оставить. Зато к нему в руки попал эпос в миниатюре, заимствованный из изданных М. Б. Ланнстадом "Норвежских народных песен" (1853). Это история "Пленного горами" — юноши, заблудившегося в лесу. Заколдованный горной девой, он никогда больше не сможет познать простую человеческую любовь.

Симптоматично, что именно тогда Григ выбрал подобный текст. Он чувствовал, что может здесь выразить сокровеннейшие тайны своей души. Композитор акцентировал этот момент в письме Маттисон-Хансену, написанном спустя несколько лет, когда произведение должно было выйти в издательстве Хансена в Копенгагене как Op. 32.

"В плену гор" — баллада для солирующего баритона, двух валторн и струнного оркестра. По своему насыщенному лаконизму, напряженной сосредоточенности и концентрированности ее музыкальное оформление находится в полном соответствии с многозначительной сжатостью народнопоэтического текста. На это композитор обращал внимание своего биографа Финка (с. 321).

Семь четверостиший баллады были заключены Григом в простую форму рондо. Захватывающее четырнадцатитактовое оркестровое вступление обрисовывает основное настроение баллады, тяжкое, как сама судьба.

Баллада "В плену гор" впервые исполнялась в Копенгагене 5 апреля 1879 года. Солистом был Торвальд Ламмерс, этот благородный художник вокального искусства — идеальный, в глазах современников, толкователь нового произведения.

Григ любил эту балладу. Он писал Бейеру после одного из концертов в Кристиании в 1885 году: «Затем исполнили "В плену гор" — и это прозвучало гораздо лучше, чем то, что мне приходилось слышать до сих пор... Горная история произвела такое демоническое впечатление, что даже я сам был ею захвачен. Ликование, вызовы, хотя и в меру — ведь это произведение, к счастью, доступно не каждому. Мне кажется, что, сочинив эту вещь, я сделал одно из немногих добрых дел в своей жизни».

После концерта Григ был приглашен на вечер, устроенный в честь него Объединением работников искусств, и в письме Бейеру он описывал сюрпризы торжества живо и с юмором.

В апреле 1877 года Григ ходатайствовал перед департаментом о назначении ему выездной стипендии размером в 500 специйдалеров, но, несмотря на единогласную поддержку комитета, ходатайство было отклонено. Через год, однако, новое прошение было принято, и началось почти двухлетнее чемоданное существование. Григ отправился за границу ближе к осени 1878 года. 29 октября, как уже упоминалось, Струнный квартет получил свое боевое крещение в Кельне. Состоялись концерты в Бонне

и Лейпциге. В Лейпциге Григ провел всю зиму, где предположительно впервые встретился с Брамсом. После премьеры Скрипичного концерта Брамса Григ получил от композитора столь дорогой для него автограф первых тактов 2-й части Концерта.

Весну 1879 года Григ провел в Копенгагене. На одном из его концертов присутствовали король и королева.

А в конце мая мы встречаем его опять в Хардангере. 24 мая он пишет Бейеру: "Впервые я здесь чувствую давление одиночества; великий покой природы слишком холоден для меня сейчас, после тех человеческих чувств, которые жизнь принесла с собой в последнее время. Общение со многими людьми имеет свои хорошие и свои опасные стороны. И все же я думаю, что когда уйду в работу, то почувствую себя более удовлетворенным". Но потребность в творчестве не вернулась. Одиночество оказалось *слишком* подавляющим.

Жизнь в душу композитора вдохнул лишь визит Уле Булля. Он приехал в день рождения Грига, 15 июня, когда, к великому восторгу двух исколесивших мир артистов, известные спелеманы, в том числе Ула Мусафинн, играли для них свои слотты.

Через несколько дней Григ прибыл в Берген, и уже 28 апреля, в мансарде на Страннгатен, он написал "Бруснику". Это была первая из песен на великолепные стихи Вйнье, которые возродили в нем огонь вдохновения.

”Вновь, еще раз...”

”Зима”, наступившая, когда Григ покидал Хардангер в 1878 году, продлилась для его творчества почти два полных года. Ни одно новое произведение не вышло из-под его пера в то время. Лишь после возвращения в родной город в апреле 1880 года наступило — словно по мановению волшебной палочки — новое весеннее пробуждение. Оно растопило лед в душе композитора и знаменовало начало периода безудержного творчества. В течение всего лишь нескольких недель он написал то, что станет одним из сокровищ северного романсового искусства, — песни на стихи Винье, Op. 33. Хардангерское вдохновение вновь охватило его.

Григ рассказывал сам, как той весной он был захвачен жизненной мудростью, заключенной в поэзии Винье. Возможно, он безотчетно искал именно мир таких идей, ведь его мучил страх, что художественная сила иссякнет в нем навсегда. В Винье он встретил художественную душу, родственную его собственной. Сам он оказался не в силах увидеть какой-либо выход из того кризиса, в котором пребывал. Винье же сумел указать путь, ведущий из тупика. То был нелегкий путь — внутренняя зрелость может родиться только в страданиях и испытаниях:

Лишь над руинами скорбя своей мечты,
Яснее мир вокруг себя увидишь ты¹.

Эта позитивная жизненная позиция Винье была к тому же облечена в прекраснейшее поэтическое одеяние на новонорвежском языке — с непревзойденным богатством картин родной природы. Григ был совершенно пленен (с. 321).

Песни были изданы у Вильгельма Хансена в Копенгагене в 1880 году под названием ”12 мелодий на стихи О. У. Винье”. Первоначально в сборнике было пятнадцать романсов, но, прежде чем он был подписан к печати, три вещи Григ пометил словом ”исключить”. Эти три — ”Девушка”, ”Старая дева” и ”На руинах Хамара”. Последний из названных романсов — кстати, самый слабый из всех пятнадцати — был издан посмертно в 1908 году, в то время как первые два до сих пор — совершенно незаслуженно — не напечатаны.

Когда Григ говорил, что все романсы им сочинены той весной, он преувеличивал. Так, волнующая ”Старая мать” была написана семью годами ранее. В ней естественно и непринужденно схвачен простой, чистый народный стиль, и это роднит романс с хоралом ”Я знаю крепость в небесах”. Песня дышит преданностью той, которая ”с несгибаемой энергией и чувством долга трудилась и страдала, пока не упала”.

Более раннего происхождения и другая песня на стихи Винье, ”У реки”, — она датирована 8 июля 1877 года. Несомненно, это одна из тех ”крупниц золота”, на которые Григ намекал во время своего первого пре-

¹Г р и г Э. Романсы и песни, т.2. М., ”Музыка”, 1981. Перевод П. Суханова.

бывания в Бёрве. Примечательно, что уже тогда его душа была открыта для идеализма Винье, и именно это созвучие обусловило гениальность музыкальной трактовки прекрасного стихотворения.

С прозорливостью человека, пережившего горе, Винье рисует аллегорическую картину жизненной борьбы в образе реки, своим течением непрерывно подтачивающей корни склоненных к ней деревьев. Главная мысль стихотворения выражена во второй строфе:

Людей встречал я много раз —
Они, красотой пленяя нас,
Тому свою любовь дарят,
Кто им готовит смертный яд¹.

Строфы варьируются Григом с тончайшими нюансами, поэтому песня производит впечатление написанной в сквозной форме. Такой формообразующий принцип редко встречается в песнях Грига. Аккомпанемент течет, подобно реке, непрерывно, все дальше и дальше, совершенно независимо от вокальной партии, но с отчетливыми синкопами, прорезающими музыкальную ткань. Бас в первой строфе представляет собой пустые тонические квинты, само же музыкальное развитие происходит в правой руке фортепианной партии и у голоса.

Во второй строфе ритмический рисунок у фортепиано продолжает поддерживаться, но мелодия становится все более активной. Аккорды непрерывно идут, благодаря хроматическим изменениям, в сторону постоянного понижения — последовательно во всех голосах. Завершается романс своеобразной кодой несравненной красоты:

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady, flowing accompaniment in the right hand and a bass line of empty quintaves in the left hand. The vocal line has lyrics in Swedish and Russian. The score includes dynamic markings like *pp*, *p*, and *f*, and tempo markings like *molto* and *Tempo I*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady, flowing accompaniment in the right hand and a bass line of empty quintaves in the left hand. The vocal line has lyrics in Swedish and Russian. The score includes dynamic markings like *pp*, *p*, and *f*, and tempo markings like *molto* and *Tempo I*. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady, flowing accompaniment in the right hand and a bass line of empty quintaves in the left hand. The vocal line has lyrics in Swedish and Russian. The score includes dynamic markings like *pp*, *p*, and *f*, and tempo markings like *molto* and *Tempo I*. The piece ends with a 'coda' section marked *ppp*.

("...боль и смертный яд. О, лес! О, лес! О, лес! О, лес!"

Пер. А. Ефременкова)

¹ Там же. Перевод А. Ефременкова.

После того как Григ написал на берегах Хардангера этот единственный романс, должно было пройти три года, прежде чем он опять обратится к поэзии Винье. Но и "Старая мать", и "У реки" — каждый романс по своему — создали эталон, который трудно превзойти.

Три первые песни в опубликованном сборнике чисто строфичны и близки одна другой как в текстовом, так и в музыкальном отношении. В мелодии и ритме все они несут народную простоту и естественность, но необычные аккордовые связи, которыми их снабдил Григ, еще больше углубляют настроение и содержание каждого стихотворения.

Особенно концентрированно выражена идея романса "Юноша". В течение одиннадцати тактов вокальная партия, согласно Григу "свободно декламируемая", образует мелодическую и динамическую дугу интенсивного нарастания — начиная со спокойного тихого *си* на *pianissimo* до *фа-диез* в *fortissimo*, чтобы потом, в последних тактах, вновь вернуться к тихому *си*. Григ с уважением относился к мнению и суждениям своего коллеги Свенсена, поэтому высокая оценка, данная Свенсеном этой песне, должна была доставить ему радость. 22 июня 1882 года Свенсен писал: "Здесь музыка и стихотворение в глубочайшем слиянии достигают высочайших вершин пафоса — причем в такой мере, что я не могу найти какое-либо подобие этому во всей вокальной литературе".

Никогда мелодическая фантазия Грига не воспаряла так просветленно, как в "Весне". Здесь царит отнюдь не натуралистическое описание весеннего пробуждения природы. Напротив. Это выражение благодарности человека за то, что ему "вновь, еще раз", пока не угас огонь жизни, довелось пережить вечно молодое чудо природы. Внутреннюю жизнь стихотворения музыка передает совершеннейшим способом. Она предстает перед нами отчетливо, во всех деталях — свободная от напыщенной сентиментальности, исполненная мудрости, в мажорном звучании.

"Раненый" — самая патетическая песня цикла — обладает гораздо большей смелостью в гармоническом отношении, чем две предыдущие, но лишена открытости "Весны". Уже первый, резко диссонирующий аккорд вступления на тяжелой доле такта (до-диез-минорное трезвучие с тритонном *фа дубль-диез*, который "натывается" на квинтовый звук *соль*) создает основное, подавленное настроение. Этот диссонанс проходит через всю песню, имея сквозное значение. Лишь ближе к завершению строфы звуковая картина смягчается, и песня разрешается в "высвобождающем" звучании ре-бемоль мажора.

В "Бруснике" яснее, чем в какой-либо другой из песен Грига, выступает идея самопожертвования. Подобно спелой, красной как кровь ягоде, страстно желающей, чтобы ее сорвали, человек испытывает величайшую радость, отдавая себя другим. Эта песня сквозной структуры несет в себе элементы варьированной строфической формы. В ее мелодии безошибочно узнается оттенок народной музыки с ясным вкраплением цыганского минора (повышенный вводный тон к квинте), придающего тексту своеобразную окраску. Наиболее выразительными оборотами насыщена последняя (дважды повторенная) строка со все расширяющимися в мелодии интервалами, создающими напряжение:

burt for Folk at gje. va seg... burt for Folk at gje. va seg... burt for Folk at gje. va seg...
 for sit Folk at of fre sig... for sit Folk at of fre sig... for sit Folk at of fre sig...

piu lento
pp

("...ной, на алтарь страны родной, на алтарь страны родной".
 Пер. А. Геркена)

В том порядке, в котором Григ выстроил цикл, за "Брусничкой" следует "У реки". Резкий контраст по отношению к двум первым песням вносит третья — "Видение". Это любовное стихотворение о той, которую поэт видел лишь краткое мгновение и не увидит больше никогда. Григ оформил песню как своего рода спрингданс — в миноре! — с характеристичными народно-музыкальными чертами, но без какого-либо следа рутинности. Первые две и последняя строфы идентичны; в третьей танцевальность нарушается рядом долгих, протянутых аккордов у фортепиано. Эта строфа получает также самое интересное гармоническое сопровождение. Ощущение тональности становится зыбким, поскольку здесь Григ придает септаккордам более самостоятельное значение, снабдив их низким вводным тоном — как в мажоре, так и в миноре.

За "Видением" композитор поместил уже упоминавшуюся песню 1873 года — "Старая мать".

В песне "Первое" ("Тогда зови") Винье подчеркивает мысль о том, что утрата способности любить означает конец достойного человека существования:

Когда спокойно встретишь ты
 Весенний звон,
 Тогда зови, забыв мечты,
 Могильный сон¹.

Вполне естественно, что Григ использовал в этой песне простую строфическую форму — ведь обе короткие поэтические строфы наполнены одним и тем же идейным содержанием. Песня является одной из самых сильных в цикле. И воистину — силу здесь создает простота! Вступительная фраза с двумя характеристичными мотивами образует основу всего, что за ней следует. Самое оригинальное в песне — способ, каким Григ вырывается из рамок мажороминорной системы. Мелодия в народном духе достигает органичного и полного сплава с архаизированной аккордикой.

¹ Там же. Перевод Е. Геркена.

”В Рундарне” (”По дороге на родину”) принадлежит к прекраснейшим страницам природной лирики, какими обладает Норвегия. Стихотворение содержит много общего с ”Весной” в выражении чувства благодарности за то, что *”вновь, еще раз”* человеку дано встретиться с природой и насладиться ею в миг, когда *”ночь немая нисходит на землю со всех сторон”*¹.

Над этим поэтическим текстом звуки Грига словно выстраивают устремившийся ввысь музыкальный собор. Мелодические линии в нем устремляются к своду все более высокими арками, несомыми на мощных колоннах аккордов. Едва ли любой другой из романсов Грига так глухо проник в самое сердце норвежского народа.

Но не все в цикле одинаково равноценно. Две следующие песни, ”О дружбе” и ”Вера”, представляют нам Винье *”с изнанки”*. Задушевная лирика сменилась холодом, горечью и едкой иронией. Для Грига эти две песни также не стали большой удачей. Горечь песни ”О дружбе” получила музыкальное воплощение в холодной, безликой мелодии и диссонансах в фортепианном аккомпанементе.

С первого взгляда кажется, что в ”Вере” композитор не понял издевки поэта над ханжеством, царящим в среде многих христиан. Ведь он не нашел ничего лучшего, как написать на этот текст простую песню *”в духе псалма”*. И все же более вероятно, что иронию стиха он выразил в музыке на свой манер, а именно подчеркнув вопиющее противоречие между насмешливыми словами и кроткой, набожной мелодией.

Двенадцатая, и последняя, песня, ”Цель”, была задумана Винье как манифест для целеустремленных людей нашей страны, как требование высоко нести знамя до окончательной победы. Стихотворение было напечатано в его газете ”Дёлен” (”Житель долины”) как призыв к подписчикам. Из письма Финку от 17 июля 1900 года следует, что Григ не знал об этом прозаическом контексте: *”Я полагал, что это энергичное стихотворение было обращено к другу, а может быть, даже к жене поэта!”* Это послужило причиной того, что боевая песнь на новонорвежском языке помещена в конец цикла, как его завершение. Григ представил текст в более широкой, общечеловеческой перспективе. Твердая, мужественная и зажигательная песня в каком-то смысле выделяется на фоне других, выходит за рамки интимной романсовой сферы, становясь в один ряд с героическими ариями драматической оперы. Она требует — в противоположность остальным — для реализации заложенной в ней идеи совершенно иного характера исполнения, особого размаха. Ее специфический характер обусловлен сочетанием героического и — может быть, даже превеличленно — национального начал: здесь есть и ритмы халлинга, и пустые тонические квинты в басу, звучащие одновременно с доминантовыми гармониями в верхних голосах, и *”григ-мотив”* в обеих формах, и резко контрастирующий средний раздел с чертами *”локка”*.

Как уже упоминалось, помимо вошедших в цикл стихотворений Винье, Григ положил на музыку еще три. Романс ”У руин Хамара” Юлиус Рентген издал в 1908 году, а *”Девушка”* и *”Старая дева”* по-прежнему остаются лишь в рукописи и находятся в Бергенской публичной библиотеке.

Мы не знаем, почему Григ не включил эти три песни в напечатанный сборник. Его можно понять, когда речь идет об изъятии довольно безли-

¹ Там же. Перевод М. Слонова.

ких "Руин Хамара". Но тогда достойно удивления присутствие в сборнике романсов "О дружбе" и "Вера", так как первые по качеству намного превосходят вторые.

Есть основания предполагать, что датский издатель не пожелал, чтобы сборник насчитывал целых пятнадцать номеров, поэтому Григ был вынужден свести их число к двенадцати. Но с тем же успехом можно предположить, что он сознательно исключил "Девушку" и "Старую деву", которые выпадают из образного строя и круга идей цикла. Ведь в вошедших в него песнях речь идет либо о *жизни мужчины*, либо об *общечеловеческих чувствах*. В центре же внимания двух названных романсов находится женщина.

В романсе "Девушка" заключена следующая идея: самое важное — не обрести мужчину, а обрести самое себя. Романс "Старая дева" имеет привкус "черного" юмора: "забытая всеми" сожалеет, что в молодости отвергла домогательства скупца и скряги.

...Когда Григ ближе к осени 1880 года принял пост дирижера в "Гармонии", он почувствовал потребность услышать в оркестровом звучании музыку, созданную им же самим, и с этой целью аранжировал для струнных инструментов "Раненого" и "Весну". Таким образом, вместе с Дворжаком, Чайковским (написавшими свои "Серенады" соответственно в 1875 и 1880 годах) и другими композиторами, Григ положил в романтизме начало возрождению звучания чистого струнного оркестра.

Обе пьесы, изданные "Петерсом" в 1881 году как "Две элегические мелодии", Ор. 34, были снабжены новыми названиями. Григ дает объяснение этому в письме Финку от 17 июля 1900 года: "Глубокая печаль стихотворений определила строгое звучание музыки, и поэтому в обработках для струнного оркестра, где текст отсутствует, я пояснил содержание более выразительными заголовками. Вот почему появились "Последняя весна" и "Сердечные раны".

Эти пьесы инструментованы с блеском, и в последующие годы они были верными спутницами композитора в его концертных турне. Везде они производили неизменно сильное впечатление (с. 321). Григ и сам признавал их высокое художественное достоинство и всей душой отдавался их исполнению, как того требовала глубокая задушевность их музыкального языка.

Странник

Годы 1880—1884 стали сложным периодом в жизни Грига, отмеченным изнурительной работой с оркестром и остановкой в творческом росте; в некоторые периоды тяга к творчеству была фактически просто парализована. Многие указывает на то, что причины коренились в его неустроенной личной жизни; ситуация постепенно обострилась настолько, что в июле 1883 года он на полгода покинул Нину. Ряд писем, посланных им в это время другу Францу Бейеру, свидетельствует, по выражению Марии Бейер, о "глубоком кризисе", в котором он пребывал: он писал, что "ему необходимо одиночество, чтобы понять самого себя".

РОДНОЙ ГОРОД: ЖИЗНЬ И РАБСКИЙ ТРУД

Лето 1880 года показало Григу, что Хардангер как место постоянного прибежища слишком тесен для него (с. 322). Когда в июле он подал прошение о предоставлении ему освободившегося места дирижера в "Гармонии", то, несомненно, знал, на что шел. Во всяком случае, условия музыкальной жизни в Бергене не находились на сколько-нибудь более высоком уровне, чем в столице. Вполне допустимо, что у Грига могло появиться желание пожертвовать годом-двумя своей жизни ради культуры родного города, но странно, что он решил сделать это как раз в тот момент, когда только что в песнях на стихи Винье проявил свою художническую жизненную силу. Прямой причиной, по нашему мнению, было его стремление уйти в рутинную работу с оркестром, чтобы спастись от внутренне-го разлада, который, как он чувствовал, вот-вот мог уничтожить его способность творить. И на избранном пути он нашел оправдание перед своим творческим "я".

В сентябре Григ приступил к новой работе, в течение двух напряженных сезонов полностью поглощавшей его силы (с. 322). О своей цели он писал Маттисон-Хансену 29 апреля 1881 года: "Я сказал самому себе, что если мне придется когда-либо посвятить зиму моему родному городу, то я буду работать изо всех сил, чтобы продвинуть там хоть на шаг вперед понимание искусства и развить чувство прекрасного".

Открытие сезона 22 октября было многообещающим. Пресса писала, что в оркестр словно вдохнули живую душу, исполнение было отмечено доселе неслыханными точностью и богатством нюансировки. Программа состояла полностью из венских классических произведений, не считая Норвежской рапсодии № 3 Свенсена и вступительного номера, "Воскресного дня девушки с эстера" Уле Булля, который публика слушала стоя, отдавая дань уважения недавно скончавшемуся скрипачу. На похоронах

Булля 23 августа Григ в очень теплых словах выразил свою благодарность ему.

Первые неприятности ждали дирижера в декабре, когда часть хористок, вместо того чтобы присутствовать на генеральной репетиции "Коронационных гимнов" Генделя, что было оговорено в письменном обязательстве, пошла на большой публичный бал. В назидание прочим Григ написал им. Он уволил сбежавших, что вызвало бурю негодования. Автор заметки в "Бергенс Тиденне" от 11 декабря утверждает: "Молодые дамы всей душой предвкушали радости бала — кто же может их упрекнуть за это? А то, что они при этом не могли присутствовать на генеральной репетиции, само собой разумеется".

Григ, однако, был непреклонен. Он сознавал свою правоту и дал понять, что торговаться с законом и требованиями искусства нельзя. Через несколько недель он получил "адрес", подписанный почти шестьюдесятью участницами женского хора, в котором последние выразили солидарность с его позицией (с. 323).

Весной 1881 года церковные власти, к раздражению дирижера, отклонили его ходатайство о предоставлении помещения Новой церкви в марте — апреле для трех заключительных концертов сезона, на которых должен был исполняться "Реквием" Моцарта, в котором Нина участвовала в качестве одной из солисток. Обоснованием отказа стало то, что церкви посвящены обрядам богослужения и, кроме того, произведение Моцарта представляет собой католическую заупокойную обедню. Концерты пришлось устраивать, как сообщает "Бергенс Афтенблад", "в слишком для таких целей тесных помещениях Рабочего объединения".

В письме Маттисон-Хансену Григ пишет: "Итак, позади еще 3—4 месяца жизни в рабском труде. После Нового года — 10 концертов, 3 концерта "Гармонии", 2 концерта-повторения, 3 камерных вечера, а остальное — всевозможные дополнительные концерты с благотворительными целями. Ведь здесь у нас художника, артиста используют для добывания денег на те цели, на которые было бы святым долгом раскошелиться каждому купцу". Дальше в письме речь идет о том, что "заключительный концерт сезона принес полный триумф. Меня встретили оркестровым тушем, увенчали лавровыми венками, осыпали цветами, а когда я пришел домой, то обнаружил серебряный сосуд — подарок женского хора. Как следствие всего этого я стал таким заносчивым, что со мной невозможно общаться". Он полагает, как сам об этом говорит, что проделанный труд был не напрасен. "Но я этого больше не могу вынести. Продолжить такую работу должен кто-то другой... Я за зиму не дал ни одного урока, не написал ни единой ноты, так что ты можешь понять меня".

Мучительная мысль о том, что подобное положение воцарится навсегда, находит особенно сильное выражение в его письме Йуну Паульсену, где он повествует о своей творческой деятельности в форме прошедшего времени!

Свободу, вновь обретенную в апреле, Григ использовал не для композиторской работы, а для того, чтобы любезно выполнить заказ одного датского журналиста — написать длинную, подробную статью о своем друге Эмиле Хорнемане. При этом он чувствовал себя далеко не в форме и пожелал спокойно провести лето дома. Однако после сильного приступа гастрита в конце мая ему пришлось послушаться совета врача и поехать на лечение в Карлсбад, поскольку, как он выразился, "здесь ведь я уже не дирижер".

1 июня он прибыл на курорт, но без Нины, а через два дня писал Паульсену: "...я должен был повиноваться, как ни тяжело мне было переводить на это свое единственное, такое долгожданное рабочее время". Наконец, после четырех не слишком веселых недель (с. 322), наступил час возвращения, и он поехал в Гамбург, чтобы оттуда продолжить путь морем до Бергена.

Сразу же по прибытии, вместе с Ниной, Григ оказался во власти нового лета в Лофтхюсе. Опять пробудилось желание работать, и плодом этого явились "Норвежские танцы", Op. 35, для фортепиано в четыре руки.

На протяжении всей своей жизни Григ любил играть в четыре руки, и в "Норвежских танцах" нашли отражение и его опыт, и его любовь к этой сфере музицирования. Создавая это свое сочинение, он преследовал двойную цель. Во-первых, стремился написать хорошую музыку педагогического репертуара. "Ты можешь использовать это в работе с хорошими учениками", — пишет он Маттисон-Хансену после выхода "Норвежских танцев" в свет в ноябре. Во-вторых, он хотел представить стихию норвежской народной музыки в ином ракурсе, чем делал прежде.

Характер звучания этих норвежских танцев в фортепианном изложении явно апеллирует к оркестровым краскам, и странно, что после написания фортепианной версии Григ сам не сделал попытки инструментовать ее. Причиной, вероятно, послужило слишком большое его уважение к вкладу Свенсена в эту область. Каким уверенным чувством стиля и элегантностью отмечены его норвежские рапсодии, которыми Григ восхищался, в какое ослепительное оркестровое одеяние Свенсен сумел облечь народные мелодии! В то время Григ не отваживался вступать в состязание со Свенсеном, ведь — как Григ отметил в письме Роберту Анрике от 24 апреля 1887 года — он "не успел досконально изучить гениальную технику Свенсена", и потом, "в моей природе техника не играет столь уж большой роли".

Мелодический материал четырех норвежских танцев Григ заимствовал из большого собрания Линнемана (№ 302, 102, 8 и 50). Первая пьеса — это "Синклар-марш из Вого", а остальные три — халлинги. Григ обошелся довольно свободно с линнемановскими образцами. Короткие слотты стали исходным пунктом для самостоятельной обработки, где Григ по-своему выстраивает и варьирует материал, создавая на его основе крупную, развернутую форму. Каждый из танцев получил контрастирующий средний раздел.

Два из четырех танцев (№ 3 и 4) Хьерульф аранжировал для фортепиано еще в 1861 году, а № 4, кроме того, встречается в Первой норвежской рапсодии Свенсена 1872 года.

Работа над норвежскими танцами была окончена Григом в поразительно короткий срок. В августе они уже были готовы, и сразу же по прибытии в Берген Григ отослал их в издательство "Петерс". 22 августа он лукаво намекает д-ру Абрахаму, что ежегодный аванс мог бы совершить чудеса в его дальнейшей композиторской деятельности. Директор издательства тотчас же отреагировал на эти слова и послал Григу 3000 марок (с. 323). Их соглашение материально обеспечило Грига и стало началом дальнейших выгодных контрактов с издательством.

В 1882 году Роберт Анрике сделал оркестровое переложение, которым Григ был так доволен, что во время постановки "Пера Гюнта" в

1886 году в Копенгагене попросил использовать первые три танца для ввода балетных эпизодов в сцену "В зале Доврского деда".

Ганс Зитт, альтист квартета Бродского, сделал несколько позднее новую обработку. Композитор писал Дилиусу в апреле 1888 года, что "Зитт проявил колоссальное умение", но, по мнению Грига, "его способ инструментовать порой кажется грубым". Когда издательство "Петерс" через два года пожелало издать эту версию, Григ указывал, что оркестровку должен был сделать кто-нибудь из французов, например Лало. Но издательство не приняло пожелание Грига и опубликовало в 1891 году эффектное переложение Зитта. В этом виде "Норвежские танцы" и завоевали большую популярность в концертных залах.

Несмотря на свое прежнее нежелание, Григ заявил о своем согласии в течение еще одного года продолжать дирижерскую работу в "Гармонии". Однако при условии, что жалование будет удвоено до 2000 крон. Правление общества не пришло в восторг от такого требования и обратилось к Свенсену и Уле Ульсену с предложением занять пост дирижера, но безуспешно. Дело закончилось тем, что обществу не оставалось ничего другого, как согласиться с условиями Грига. Он стал, таким образом, "дорогой собачкой", как его однажды назвал отец. Когда следующей осенью Ивер Хольтер принял от Грига эстафету в этой должности, отчетная ведомость показывала сальдо 8,92 кроны! В качестве одной из причин фигурировала высокая дирижерская ставка Грига.

Сезон 1881/82 года был не менее напряженным, чем предыдущий, и, так же как тогда, пока Григ виртуозно размахивал дирижерской палочкой, его нотное перо лежало неподвижно. Ряд его писем проникнут тоской по поводу такого положения, но в них же ощущается надежда на более светлые времена (с. 324).

В часы отдыха он занимался — как прошлой, так и этой зимой — камерной музыкой, о чем рассказала Мария Бейер. Вместе со скрипачами А. Фрисом и К. Рабе, а также своим братом Йуном он играл фортепианные партии в квартетах и трио, когда музыканты встречались попеременно в доме братьев или Бейеров.

В апреле 1882 года исполнением оратории Мендельсона "Илия" Григ распрощался с дирижерским поприщем. Публика чествовала его овациями, а "Гармония" устроила большой прощальный вечер.

В это время он был удостоен и других почестей. В июне его избрали рыцарем ордена св. Улафа, он получил запрос из Гельсингфорса, куда его приглашали на должность директора только что открывшейся консерватории, где занятия начинались осенью. Но он ответил отказом.

Первую половину лета он вновь находился на лечении в Карлсбаде, на сей раз, кстати, вместе с Ниной. Собратом по несчастью в этом "мире одиночества, грусти и тоски" стал там для него племянник, архитектор Скак Буль. Григ лелеял мысль попросить его сделать эскизы дома, который он планировал выстроить неподалеку от Бергена. На сей раз, однако, из этого плана ничего не вышло. Лишь два года спустя он будет воплощен в жизнь.

Григ все больше и больше тоскует по родине, "по тебе и скалам, по тебе и морю, короче говоря, по тебе и поэзии родины", — пишет он Бейеру 5 июня.

После краткого пребывания в Дании в июле он приехал в Лофтхюс. Здесь он дождался конца лета и здесь сделал первые наброски крупного произведения — виолончельной сонаты для брата Йуна. Теперь он был

действительно свободен как ветер и мог всей душой отдаться той работе, которая обеспечивала ему выполнение договора с д-ром Абрахамом. Аванс ведь он давно уже получил.

ВИОЛОНЧЕЛЬНАЯ СОНАТА ЛЯ МИНОР — "НИКАКОГО ШАГА ВПЕРЕД В МОЕМ РАЗВИТИИ"

Когда осенью 1882 года Григ, свободный от обязательств перед оркестром, вернулся в Берген, все располагало к композиторской деятельности. И все же что-то словно оставалось закрытым для него, что-то мешало, не поддавалось: несмотря на безмятежное существование, соната двигалась медленно, с трудом. Григ в своих письмах сваливал все на плохое здоровье (с. 324). В последующие годы он часто будет ссылаться на болезнь как на основную причину длительного творческого бездействия.

Соната создавалась более полугода. Последняя часть датирована 7 апреля 1883 года. Осенью того же года она была опубликована в издательстве "Петерс".

Первые два исполнения состоялись осенью 1883 года в Германии. Сначала ее играли Григ и Людвиг Грюцмахер в Дрезденском артистическом объединении, а пятью днями позже Григ выступил вместе с Юлиусом Кленгелем в лейпцигском Гевандхаузе. Рецензент "Зигнале" был, само собой разумеется, вне себя от ярости и обрушился с очередной хулой, но вынужден был признать, что, как ни странно, композитор завладел вниманием публики и получил ее признательность.

Сам Григ, однако, отнюдь не был доволен произведением и уже 23 мая писал издателю о том, что в период работы над сонатой ему не хватало вдохновения: «А что касается Пегаса, то кличку Presto я ему уж точно не дал бы, Allegro — тоже; если бы я захотел окрестить его, то называл бы "Andante quasi lento"». А 27 декабря 1903 года он писал Г. Шельдерупу: "...Вы очень любезны по отношению к моей виолончельной сонате, которую я сам ставлю не слишком высоко, потому что она не знаменует собой никакого шага вперед в моем развитии".

Что кроется за этими самокритичными замечаниями? Григ, очевидно, чувствовал, что в виолончельной сонате он начал повторяться. В ее мелодических оборотах, например, можно найти не так уж мало слышанного нами ранее в других его произведениях. Лирическая тема 1-й части, например, демонстрирует уже изрядно потерявший "григ-мотив" в его обеих формах, не добавляя причем в него ничего нового. Тот же мотив фигурирует как побочная тема последней части. Главная тема второй части — не что иное, как почти точная копия темы "Триумфального марша" из "Сигурда Крестоносца". Фортепианная партия в заключительной теме 1-й части обнаруживает безошибочное сходство с завершением 1-й части ля-минорного концерта. Главная тема последней части сонаты с ее чрезмерным выпячиванием фольклорного элемента воспринимается почти как карикатура, ее мажорная версия в эпилоге не менее манерна.

Гармоническое оформление материала никоим образом не содержит в себе ту бьющую через край фантазию, что характерна для прочих камерных произведений Грига, а поэтому, в отличие от последних, не привлекает к себе внимания. Композитор здесь словно безмятежно обходит стороной все подводные камни. А у штурвала встала рутина.

Можно предъявить претензии и в отношении формы: Григ не сумел

выйти за пределы схематического мышления. Все три части выдержаны в традиционной сонатной форме, но грани между разделами слишком уж различимы. Особенно это относится к финалу. Здесь композитор мог бы с пользой для себя взять красный карандаш и твердой рукой вычеркнуть длинные, статичные разделы, состоящие из топчущихся на одном месте, действующих на нервы секвенций, которые кажутся бесконечными. (Весь финал насчитывает 828 тактов!)

Но, несмотря на все эти недостатки, в сонате есть все же что-то, что заставляет ее слушать, особенно первые две части. В первой из них сразу же покоряет мелодический и ритмический Schwung¹ и, конечно же, достойно восхищения умение Грига излагать музыкальный материал с технической гибкостью и удобством для исполнителя. Виолончель здесь использована блестяще, с элегантною легкостью она вступает и умолкает, ведя прекрасный ансамбль с фортепиано, партия которого необычайно насыщена по звучанию. Композитор проявляет техническую сноровку и знание инструмента. Можно предположить, что именно этот аспект — прежде, чем все остальное, — обеспечил сонате прочное место в репертуаре виолончелистов.



В цитированном выше письме д-ру Абрахаму Григ упоминает также о том, что он попытался начать новый фортепианный концерт, но вдохновение не пожелало явиться...

Григ сочинил еще и 64 такта Квинтета для фортепиано и струнных си-бемоль мажор. Он сам никогда не упоминал об этом произведении, и в точности неизвестно, когда именно он работал над ним, но нет ничего невероятного, если это было именно в 1883 году. Этот фрагмент целиком напечатан в Полном собрании сочинений Эдварда Грига, т. 9 (1978).

Почти одновременно с виолончельной сонатой Григ завершил два других сочинения — "Вальсы-капризы", Op. 37, для фортепиано в четыре руки и тетрадь № 2 "Лирических пьес", Op. 38. Все вновь сочиненное он послал 25 июня 1883 года д-ру Абрахаму: "Не примете ли Вы от меня с благодарностью эти три произведения, так чтобы я мог наконец расплатиться со своим долгом?" Директор издательства был очень доволен присланным и сразу же отдал оба сочинения в печать. То была музыка, на которую имелся спрос.

Два вальса далеки от вкусов нашего времени. Это салонная музыка чистой пробы. Но в отличие от "Норвежских танцев" ее истоки — не в свежих горных потоках родины, а, напротив, в спокойных водоемах континента, пропитанных шопеновским ароматом. Авторство Грига выдает себя лишь в отдельных приемах.

Куда более ценны и индивидуальны "Восемь фортепианных пьес", Op. 38, хотя они и не одинаковы по качеству. Большинство из них напи-

¹Взлет (пер. с нем.).

сано в 1883 году, но имеются более ранние версии "Вальса" (№ 7) и "Канона" (№ 6), относящиеся к 1877—1878 годам. Эта тетрадь "Лирических пьес" примыкает к первой (Op. 12), и ими Григ всерьез открывает целую серию аналогичных маленьких циклов, которые принесут ему любовь и славу во всем мире. По сравнению с Op. 12 пьесы Op. 38 написаны более крупными штрихами и требуют большего технического мастерства от исполнителя. В стилистическом же отношении в этой тетради меньше единства. Жанровый диапазон здесь довольно широк — он простирается от совершенно зрелой "Колыбельной" и пленительного "Вальса" через вполне удачные народные зарисовки-пасторали "Народный напев", "Халлинг" и "Спрингданс" и упражнение в искусной полифонии ("Канон") до мелодически бледных салонно-романтических "Мелодии" и "Элегии".

Когда приближался роковой для Грига год, год его испытаний, 1883-й, он писал в письме Маттисон-Хансену от 20 декабря 1882 года: "Я не имею желания больше оставаться дома. Здесь, на родине, я становлюсь слишком тяжелым и слишком философичным!" О своих планах на будущее он сказал: "Представь себе, я каждый день по часу изучаю французский язык. Дело в том, что следующей зимой я намереваюсь посетить Париж, если не случится ничего непредвиденного".

Но что же заставило его заговорить о Париже?

РАЗРЫВ И ПРИМИРЕНИЕ

Если посмотреть правде в глаза, отношения между Ниной и Эдвардом отнюдь не выглядят той идиллией, какой обычно представляют их совместную жизнь. Трения, начавшиеся довольно рано, постепенно усиливались на протяжении 1870—1880 годов. Оба супруга были ярко выраженными индивидуалистами, которым, с их темпераментом и строптивостью, трудно было приспособливаться друг к другу.

Письменных свидетельств, рассказывающих об их отношениях, крайне мало. Нина позаботилась о том, чтобы их переписка была уничтожена (с. 325). Со своим ближайшим другом Францем Бейером Григ вел обширную переписку в течение тридцати пяти лет, и в ней он раскрывался более, чем где-либо еще. Отдельные из его писем к Францу были опубликованы Марией Бейер в виде книги в 1923 году, остальные же, депонированные Государственным архивом, вошли в издание Бьярне Кортсена 1973 года. Но еще до своей смерти Франц уничтожил те письма, где его друг затрагивал наиболее болезненные личные вопросы. Даже подобранное с большим пиететом собрание писем, изданных фру Бейер, больно задело Нину, что она подчеркнула в письме Перси Грейнджеру от 5 мая 1924 года: "После того как я прочла изданные фру Бейер письма Грига — она ведь предварительно не дала мне их прочитать, — я могу сказать лишь, что нахожу их бесконечно волнующими и глубокими, и хорошо понимаю, что и Вы, и все другие люди увидят их только такими. Для меня же, *знающей*, что за ними скрыто, все это имеет иной, мучительный смысл".

Нина редко упоминается в письмах Грига, а когда это происходит, то чаще всего в сухих выражениях. В его словах трудно найти что-либо похожее на нежность или ласку — лишь в последние годы в его корреспонденции появляется нота благодарности.

Мы уже писали, особенно когда речь шла о лофтхюсском периоде,

об обострении в отношениях супругов. Григ не раз более или менее прямо выражал недовольство их совместной жизнью. По-своему он чувствовал себя разочарованным. Нина и стиль ее жизни казались ему барьером между ним и искусством ("женщины хотят играть"), а в середине 1870-х годов он чувствовал себя лично уязвленным. Неудовлетворенность вела в свою очередь к тому, что он сам позволил вовлечь себя в сомнительные связи. А соблазны в этом отношении были достаточно велики, как это часто случается с прославленными художниками. Нина тоже высказалась по этому поводу.

В начале 1880-х годов на горизонте появилась другая женщина. Именно это заставило Грига летом 1883 года покинуть дом, и неизвестно, входило ли вообще в его намерения вернуться. В письме Паульсену в апреле он облегчает душу от тягостных мыслей, говорит, что наблюдает за собой как за птицей в полете: "Но вот наступает весна, а с ней — мытье потолка, стен. Уверяю тебя, я здесь чувствую себя человеком, которому нужна капитальная мойка во всех отношениях. Если бы я мог воспользоваться — в духовном смысле — настоящей римской баней и выйти из нее, став на двадцать фунтов легче! Дома, на родине, становишься тяжелым, будто носишь свинец на душе. Поэтому я вновь хочу, должен уехать и уеду прочь опять, чего бы это ни стоило... Но ведь дом, родина — это то место, где обретаешь чувство прекрасного, значит, опять — прочь, прочь! Да, какая странная птица — норвежский художник, какая у этой птицы однообразная песня: прочь, прочь! — домой, домой! И с этой песней проходит вся жизнь!"

25 июня он пишет Максу Абрахаму: "Я не выдержу больше в этом семейном гнездышке. Мне нужно видеть, слышать искусство, говорить о нем". Эти слова, несомненно, имеют двойное дно: он сваливает вину на ностальгию по искусству, в реальности же дело совсем в другом.

Особенно Грига тянул Париж. Именно здесь жила двадцатилетняя художница Лейс (Элиза) Шельдеруп, дочь бергенского фогта, с которой Григ познакомился в Бергене. Превратности собственной жизни сделали его особенно восприимчивым к ее необычному шарму.

Григу, однако, не пришлось съездить в Париж тем летом. Сначала путь пролегал в Рудольштадт в Тюрингии, где он посетил молодого "бельгийского друга и музыканта", композитора Франка ван дер Стуккена. Вместе с ним он поехал в Байрейт на июльскую премьеру "Парсифаля". После этого Григ провел в Рудольштадте два месяца, где "преимущественно упражнялся на рояле" и ежедневно брал у друга уроки французского языка. От Бейера постоянно приходили письма с призывами приехать домой, но безо всякой пользы (с. 325).

Григ ходатайствовал о стипендии "на поездку в Париж", позднее он рассказывал Маттисон-Хансену (27 марта 1885 года): "Ее я не получил, пришел в бешенство и поклялся достать деньги другим способом..." Ему удалось это сделать при помощи двухмесячного изматывающего концертного турне по Германии и Нидерландам. "Это было утомительно. Каждый день — поездка, репетиция, концерт". Началось турне в октябре в Веймаре, где он сыграл фортепианный концерт и наслаждался исполнением "Двух элегических мелодий", Ор. 34. "То было блестящее начало, и за него я, наверное, должен в первую очередь благодарить Листа. Ух, он был со мной просто бесподобен. А потом опять в Лейпциг — центральный пункт, с которого я, как паук, обозревал всю свою паутину". Виолончельная соната впервые была исполнена в Дрездене, а потом в Лейпциге. Затем последовали концерты в Мейнингене, Вроцлаве ("где был

Макс Брух, нудный перпендикуляр”)), Кёльне, Франкфурте (где он, в частности, посетил Клару Шуман), Карлсруэ и в ряде нидерландских городов.

В эти месяцы Григ поддерживал полную глубокого смысла переписку с Бейером, в которой нашла отражение глубинная сущность его смятения (с. 326). К сожалению, в ней отсутствуют многие звенья, из чего можно заключить, что друг был и остался единственным читателем наиболее откровенных и интимных писем Грига. Из сохранившихся посланий четко явствует, что Франц делал все, что мог, чтобы помирить Эдварда и Нину, причем с такой проницательностью и настойчивостью, что Эдвард постоянно чувствовал себя принужденным тщательно продумывать возможные последствия каждого своего шага.

В ту насыщенную проблемами осень Нина жила у Бейеров, и для отношения к ней со стороны Эдварда характерно, что, посылая ей в ноябре поздравления ко дню рождения, он выбрал посредником Франца.

В конце концов он должен был принять какое-то окончательное решение. Ехать ли ему в Париж, возобновляя связь со своей подругой, и тем самым пойти на полный разрыв с Ниной? Благодаря примирительно-му посредничеству Бейера он сделал выбор — остался с Ниной. В конце концов нити, связывающие их, были слишком крепки, чтобы просто оборвать их. Но оба они должны были постараться начать все сызнова.

Когда решение было принято, с плеч Грига словно свалилось тяжелое бремя. Благодарственное письмо, посланное им Бейеру в конце месяца из Амстердама, буквально лучится глубокой радостью и дышит чувством освобождения.

Парижские планы были зачеркнуты, приглашение Лондонского Королевского филармонического общества он тоже отклонил. Вместо всего этого он на три недели остался в Амстердаме погостить у молодого нидерландского композитора Юлиуса Рёнтгена, который в последующие годы станет его ближайшим из заграничных друзей.

Примирение с Ниной увенчалось тем, что она вместе с Бейерами в середине января 1884 года приехала в Лейпциг, чтобы там встретиться с Эдвардом. Оттуда они вчетвером двинулись в Рим. К великому прискорбию Нины и Эдварда, друзья могли остаться в Италии лишь на пару недель, потому что как раз в это время они занимались постройкой нового дома "Нэссет" у Нурдосваннет, в миле к югу от Бергена. Григи же пробыли на юге четыре месяца и дали там среди прочего тот самый концерт, на котором Ибсен был так захвачен пением Нины.

Памятью об этом пребывании стал прекрасный портрет Нины кисти знаменитого немецкого художника Франца фон Ленбаха. Перед самым отъездом на родину в письме своей датской подруге Кларе Виндинг от 5 мая Нина рассказывала, что довелось ей пережить, но выразила надежду, что все обернулось к лучшему: "Я уже так давно не писала тебе, моя родная Клара, и за все прошедшее с той поры время я пережила так неизмеримо много всего — и одиночество, и много других мерзостей, — но, слава богу, мне все еще кажется, что жить на свете прекрасно, даже если нет никого, кому после себя можно было бы что-то оставить".

Ранней весной Григ начал чувствовать известную скуку от всей этой праздной жизни за границей. Он стал тосковать по норвежской твердой каменной почве под ногами и 1 марта написал Бейеру: "...что-то кричит во мне: свой дом, свой дом! Только имея его, я смогу что-то совершить — и сейчас самое время! Но я устал от домов, которые обретал

прежде на год-два, а потом покидал опять. Путешествия, конечно, еще привлекают меня, но не бродячая жизнь как таковая. А обосноваться за границей на постоянное жительство — нет, я думаю, долго бы я не выдержал. Меня бы сожрала тоска...”

СЮИТА "ИЗ ВРЕМЕН ХОЛЬБЕРГА" — НА РЕДКОСТЬ ТОЧНЫЙ ВЫСТРЕЛ

Тревожная осень 1883 года явилась вступлением к довольно долгому периоду бездействия Грига. Прежде чем он вновь наберет разбег для серьезного, полноценного творчества летом 1886 года, в промежутке между этими двумя датами он сумеет собрать силы для создания лишь одного сравнительно крупного произведения непреходящей ценности — сюиты "Из времен Хольберга", Op. 40 (1884). 10 февраля 1885 года он пишет Виндингу: "В этом году у меня не было никакого вдохновения. Я собирался работать, но муза не любит тотального недостатка всякой духовной жизни, и поэтому она слишком часто блистает своим отсутствием". В этом году он лишь завершил инструментовку "Берглиот", Op. 42, и написал несколько малозначительных сочинений.

Для Грига как романсового композитора период 1884—1888 годов был слабейшим, о чем свидетельствуют три песни 1884—1885 годов. "По склонам гор суровых" (на слова Юнаса Ли) производит впечатление рутинной работы, а "Слышу ль я песни звуки" (слова Нурдаля Рольфсена на мотивы Гейне) суха и лишена вдохновения. Убога в музыкальном отношении и песня "Под рождественской елкой" (Нурдаль Рольфсен), изданная в 1885 году.

В том же году Григ сделал фортепианные переложения собственных, изданных ранее, романсов Op. 41. Многие из них, например "Принцесса" и "Люблю тебя", приобрели совершенно новую окраску. "Принцесса" фактически превратилась в виртуозную фортепианную пьесу, совершенно отличную от романса.

По возвращении с юга в 1884 году Григ стремился к творческой деятельности как к своего рода лечебному курсу омоложения (с. 326). И действительно, мы находим по-юному свежего композитора в написанной им летом в Лофтхюсе сюите "Из времен Хольберга", одном из самых своеобразных произведений в норвежской музыке (с. 326). Прямым поводом к созданию сюиты явились торжества в честь двухсотлетия со дня рождения Людвиг Хольберга. Универсальность личности поэта, его остроумие, сатира — все это всегда было чрезвычайно близко Григу, и он радовался возможности поиграть со старыми образами, одетыми в современную одежду, придать им что-то свое, личное. Как исходный пункт он привлек стилизованный жанр французской танцевальной сюиты (Куперен, Рамо), воссоздав некоторые наиболее характерные музыкальные формы эпохи Хольберга. Дух сюиты — строгость французского классицизма, ее язык — романтический, синтез всего этого — чисто григовский.

Открывает сюиту "Прелюдия", быстрая, в характере *perpetuum mobile*; она прямо-таки брызжет истинной радостью музицирования. То же самое озорство, веселье игры пронизывают и удивительно грациозный "Гавот" (со средним разделом "Мюзет"), третью часть сюиты, и завершающий ее "Ригодон", который, несмотря на вулканический характер, все же выдер-

жан в строгих рамках. Средние части — "Сарабанда" и "Ария" — затрагивают глубокие душевные струны; экспрессивную "Арию" вполне можно причислить к прекраснейшим озарениям Грига:



Первоначально написанная для фортепиано, сюита было готова в августе. Григ сразу же сделал обработку ее для струнного оркестра. 11 сентября он пишет Бейеру, что инструментовал произведение и надеется эту версию услышать при случае в живом звучании. Такой случай представился годом позже 15 марта, когда он продирижировал первым исполнением сюиты в Бергене.

Еще раз Григ обнаружил свои незаурядные способности полнозвучно писать для струнных инструментов. После того как оркестровая версия была напечатана в 1885 году, она начала победное шествие по всему миру. И по сей день сюита сохранила свою изначальную свежесть.

В непосредственной связи с хольберговскими празднествами Григ получил в сентябре заказ на сочинение кантаты на текст Н. Рольфсена для мужского хора а capella. Она должна была исполняться в день рождения поэта, 3 декабря, в момент открытия сооруженного шведским скульптором Юханом Бёрьсоном памятника Хольбергу. Григ взялся за эту задачу исключительно из чувства долга. Музыка получилась соответственной — безликой и малоинтересной. Но важнейшим делом в глазах Грига в то время была не сюита и не кантата, а работа над новым домом, "Тролльхаугеном"!

Находясь в Италии, Григ живо интересовался строительными планами Франца Бейера, связанными с постройкой "Нэссета" в миле к югу от Бергена, в тихом укромном месте, среди идиллической природы. Он радовался, что постройка продвигается очень быстро, и 16 марта 1884 года восторженно писал другу: "Ты счастливец! Ведь ты смог возложить наконец венки на свой дом! Чего бы я не отдал за подобный венок: десять тысяч лавровых!"

Постройка "Нэссета" пробудила у Нины и Эдварда мысль о том, что у них, наконец, тоже *должен* быть собственный дом. Это желание получило новую пищу, когда Бейер в письме сообщил, что на пустоши, где они строят "Нэссет", могли бы поместиться два дома. Жена Бейера, Мария, впоследствии рассказывала об этой идее (с. 326).

Григ вернулся на родину из Италии к празднику троицы 1884 года. Он и Нина стали первыми гостями в "Нэссете". Когда выяснилось, что пустошь слишком мала для реализации григовских планов, разочарование было велико. Но Григ тут же увидел возможность построить на соседней пустоши, входящей во владение крестьянина Саломона Монсена Хопса как часть его имения "Хестетред"¹. Григ купил самый отдаленный участок пустоши за пятьсот крон, а юрист Бейер помог оформить контракт, который, помимо прочего, страховал Грига и на тот случай, если овцы и другой мелкий скот станут пастись в его владениях. Учитывая страх Грига перед незнакомыми людьми, в контракт был внесен пункт о том, что прилегающие земли не будут проданы кому-либо без его ведома.

Пустошь представляла собой почти непроходимые заросли кустарника с глубокой впадиной, именуемой Трольдален (Долина троллей). Григ был покорен красотой нетронутой природы этой местности; она взывала к его художнической душе — ведь он сам принял участие в устройстве этого дома на малом кусочке вестланнской части Норвегии.

Когда с покупкой пустоши все было улажено, Григ почувствовал сильное желание совершить новое летнее путешествие в любимый Хардангер. Нина, которая в Лофтхюсе никогда не чувствовала себя уютно, прежде боялась желанья Эдварда обосноваться там навсегда. Счастливая, довольная покупкой, она пишет Марии Бейер с борта судна "Хардангер" 17 июня: "Знаешь, Майсен, я так рада, что Эдвард решил постройиться не здесь, рада не только потому, что тут нет вас, но здесь все для меня как-то слишком меланхолично, чтобы желать жить постоянно. Может быть,

¹ "Лошадиное дерево" (пер. с норв.).

я говорю глупости, но я ведь делаю это так часто; я боязлива по части всякого рода чувств и предчувствий, да ты это сама знаешь..." То, что у Грига мысли текли в том же русле, явствует из его письма Бейеру, написанного тогда же: "...хоть я и умею беседовать с крестьянином, я все же больше не мечтаю о нем в том плане, что хотел бы жить среди одних лишь крестьян". Полную изоляцию от пульсирующей городской жизни вынести им было бы слишком тяжело.

В письме Равнкилле из Лофтхюса Григ с живостью делится своими строительными планами, говоря о "лучшем опусе", какой ему когда-либо доводилось сочинять (с. 327). В лофтхюсской гостинице он встретил своего дальнего родственника, бергенского архитектора Э. Кр. Кристи. Тот расписал ему все соблазнительные красоты гудбраннсдаленского стиля и рассказал, как было бы хорошо, если бы новый дом Григов по своей архитектуре был близок ему. В письме Бейеру Григ даже выслал эскизы плана подобного дома, но в то же время попросил друга сделать карандашные зарисовки "Нэссета". Ведь и Нина и он прежде всего хотели, чтобы их дом во всем походил на "Нэссет" (с. 326).

Уже тогда обе семьи были заняты вопросом, какое имя дать дому, дабы оно было как можно более метким и удачным. Эти поиски привели к некоторым мелким разногласиям. Григу полюбилось название "Кнэусен"¹. Бейер же предлагал "Клуббен"². Тогда Григ посуровел: «Если место будет названо "Клуббен", то я там больше никогда не хочу и появляться, что бы это слово ни значило. А если ты его так назовешь, то я и тебя больше знать не желаю. Тьфу, да ну тебя к черту! Весь "Кнэусен" превратится для меня в кучу дерьма, как только я услышу это слово. Нет, раз "Кнэусен" не достаточно хорош, то я лучше ухвачусь за Нинину идею — "Трольхауген"» (естественно, от названия долины — Тролльдален). Из этой схватки по поводу названия победительницей вышла Нина.

Ближе к осени племянник Грига, выдающийся архитектор Скак Буль, был приглашен сделать чертежи дома и вести строительные работы. От гудбраннсдаленского стиля ничего не осталось. Была возведена вилла в модном в то время викторианском стиле, с большой верандой и — по особому желанию Грига — башенкой, где помещалась комната.

Поздней осенью Григ оставил Хардангер и провел зиму в Бергене. Всею душой он отдался строительным заботам. 14 марта 1885 года он шутливо замечает Макссу Абрахаму: "В эти дни я поистине не знаю, кто я — музыкант или строитель. Каждый божий день я совершаю поход к вилле и обратно. Она поглотила все мои идеи, а массу нерожденных произведений поглотила земля. Когда Вы однажды посетите меня здесь, Вам стоит лишь копнуть землю — и из ее недр хлынут норвежские оркестровые и фортепианные пьесы! То, что эти произведения будут выглядеть как редиска, картошка, морковь, не должно вводить нас в заблуждение. Ведь во все это превратилась моя музыка".

Через пару недель дом был достроен, и Нина с Эдвардом смогли наконец в него въехать.

Финансирование строительства было отнюдь не простым делом, так как материальное положение Грига было далеко не прочным. Общая

¹Горка, поросшая растительностью (вереском, деревьями) (пер. с норв.).

²Слово, имеющее в норвежском языке многозначный смысл: клуб, клёцка, сгусток крови, деревянный молоток и др. — Прим. перев.

сумма расходов составила 12 500 крон. 26 августа 1884 года Григ писал Юлиусу Рёнтгену: "Я завершил тетрадь песен (Op. 39) и надеюсь с ее помощью раздобыть деньги по крайней мере на окна цокольного этажа".

Долги, в которых увяз Григ, тяготели над ним несколько последующих лет, пока он при случае не поделился своими проблемами с Максом Абрахамом. Совершенно неожиданно это ярмо было с него снято: издательство предоставило ему довольно крупную сумму, и он смог уплатить свои бергенские долги. Номинально это значилось как ссуда, но реально то был благородный дар, ибо деньги никогда не были востребованы назад.

Дом в "Тролляхаугене" и сегодня выглядит почти точно так же, как сто лет назад. Конечно, кому-то не нравилось, что здание подобного рода стоит на этом месте, но большинство посетителей все же покоряло очарование имения. В нем есть какая-то легкая, воздушная эlegantность, лишенная столь частых дел того времени напыщенных излишеств. И архитектор и заказчик сумели придать ему приветливый и своеобразный вид. Нина и Эдвард, естественно, сообщили интерьеру особенности своего характера. Несколько шокирует странное сочетание бревенчатых стеновых срезов — единственного, что имеет отношение к первоначально задуманному крестьянскому стилю, — и позднеромантической плюшевой мебели. Но весь ансамбль носит ярко индивидуальный характер. Он был создан двумя художественными натурами в созвучии и гармоническом единстве. В этих комнатах с их совершенно особой атмосферой чувствуешь себя хорошо и уютно.

ДОБРЫЕ И ЗЛЫЕ ТРОЛЛИ

Год постройки "Тролляхаугена" потребовал от Грига огромного напряжения — и физического, и психического. Можно было бы предположить, что с появлением нового дома исполнились его заветнейшие мечты. Но это было все же не так. Он испытывал острый голод по части художественных переживаний. В сугубо музыкальном плане Берген оставался для него провинциальным захолустьем, погрязшим в "безнадежной инертности и материализме". "Тролляхауген" же по-своему еще больше изолировал его от мира.

Принимая все это во внимание, можно вполне понять — хотя нам это и кажется странным, — что уже после нескольких недель, проведенных в новом доме, Григ пишет в Рим Паульсену: "...и во мне шевелится зависть, стоит только вспомнить о тебе, счастливом человеке, который сейчас находится в той стране, где можно купаться в красоте всякого рода... К осени я придумаю какую угодно дьявольщину, чтобы опять выбраться отсюда..."

"Десять тысяч лавровых венков", похоже, давно забыты. Две натуры Грига опять вступили в конфликт между собой. Одна стремилась к сосредоточенности и уединению ради творчества. Другая постоянно гнала его прочь от тишины и покоя — вечно неудовлетворенной, почти ненасытной тяге к творческим стимулам в форме новых, многокрасочных впечатлений. Григ болезненно сознавал это. Ведь он часто цитировал меткий афоризм поэта Шмидта фон Любека: "Лишь там есть счастье, где нет тебя".

Эта неудовлетворенность была вовсе не новой — она не раз заявляла

о себе в христианский период. И всю жизнь он чувствовал близкое родство с перелетными птицами, с их "однообразной песней: прочь, прочь! — домой, домой!"

В "Тролляугене" у Грига будут и солнце, и тень. Об этом он скажет Бейеру 24 октября 1892 года: "Ах этот Холм троллей, этот Холм троллей — в нем обитают тролли и добрые, и злые". Как же это следует понимать? Григ будто хочет вину за разлад в собственной душе свалить на дом и окрестности.

В то же время несомненно, что в этом чудесном имени он пережил лучшие мгновения своей жизни. В волнах вдохновения там родились многие из его значительных поздних произведений. Но там же, в "Тролляугене", ему доводилось переживать самое тяжкое испытание для художника: время, когда ничто не удается (с. 327).

Абсолютный покой, который был необходимым условием для его работы (с. 327), Григ обретал внизу, у самой воды, в своей композиторской хижине — "конторе", как он называл ее. План домика был готов уже в 1886 году, но построен он был только через пять лет.

В занимательной книге о "Тролляугене" Сигмунн Торстейнсон рассказывал, что, когда дневная работа была закончена и Григ покидал хижину, он неизменно оставлял записку, положив ее поверх своих бумаг: "Если кто-то сюда ворвется, просьба пощадить ноты. Они ведь не представляют ценности ни для кого, кроме Эдварда Грига".

К сожалению, в хижине царили сырость и сквозняки, и в первую же зиму Григ расплатился за пребывание в ней острыми приступами ревматизма.

Но когда погода была в своей лучшей поре и "Тролляуген" красовался в праздничном наряде, то это настроение праздника передавалось мгновенно и Григу. В письме датскому другу Августу Виндингу от 3 июня 1895 года он восторженно пишет: "Как жаль, что тебя сейчас нет здесь. Из птичьего пения можно почерпнуть мотивы для 27 симфоний и 24 опер". Но вместо симфоний и опер в это лето он создал восемь своих прекраснейших романсов — вокальный цикл "Девушка с гор".

Самой большой радостью этого лета были семейные прогулки по фьорду. Нина, Эдвард и семья Бейер отправлялись на маленькой лодке к островам и шхерам фьорда. Провиант был солидным: еда из "Нэссета" и вино из "Тролляугена" (с. 327).

Но часто, даже летом, вестланнская погода проявляла свою тролльскую сущность и портила многие радости. Когда бушевали осенние и зимние бури, в вихре которых большой, одинокий дом казался жалкой летней хижинкой, оба его обитателя стыли от холода дни напролет. Наступало самое подходящее время для порывов раздражения и минут уныния. В одну из таких минут и было написано, например, письмо Йуну Паульсену от 21 января 1887 года: "За окном дождь льет как из ведра, ревет и завывает ветер. Дороги непроходимы. Гололед и слякоть как раз такие, чтобы можно было сломать руки и ноги. Поэтому мы сидим замурованные в своем уединении, и ни одна живая душа не отваживается проникнуть к нам..."

Такая жизнь в "Тролляугене" привела к тому, что Григи выдержали там только четыре зимы. Впоследствии же этот дом стал прибежищем для них лишь в летние месяцы.

Но близкая дружба между Григами и Бейерами все углублялась, несмотря ни на какие капризы природы. Семьи создали даже свою соб-

ственную систему сигнализации. Дело в том, что Григ ни в коем случае не хотел обзаводиться в "Тролльхаугене" телефоном (с. 328).

Дружбе с Францем Бейером суждено было сыграть огромную роль в жизни Эдварда. Об этом свидетельствуют многие сотни его трогательных писем другу. Но все же счастливейшими были для них те минуты, когда они могли быть вместе, наедине друг с другом. Высшей радостью для Эдварда стали долгие воскресные прогулки в обществе Франца. Обычно рано утром они брали курс на Лёвстаккен; если погода не радовала, они совершали более короткие прогулки через красивые Тветеросские леса к совершенно нетронутым уголкам природы на высотах Натландхедер. В эти часы Эдвард сбрасывал все оковы и раскрывался перед другом, словно перед исповедником. Ведь Франц обладал удивительной способностью отвлекать его от самокопания, от того бесконечного путешествия по своему собственному миру, на которое обречен одинокий художник. Какой тяжелый груз сваливался с плеч Эдварда после таких душевных разговоров!

Мария Бейер прекрасно описывает благородство характера своего мужа, особо подчеркивая при этом те человеческие качества, которые так сильно привязывали его к Эдварду (с. 328—329).

Григ и сам много раз с необычайной теплотой высказывался о Франце и о том, что значила для него дружба с ним. 27 октября 1895 года он пишет: "Да, дорогой Франц, жизнь так загадочна и сложна — и, может быть, более всего для человека, живущего в моей шкуре. Поэтому я вновь должен быть дома, с тобой, у которого я вновь и вновь постоянно могу учиться простой, безыскусной радости бытия! А это далеко не самое малое из всего прекрасного, чем твоя дружба была и останется для меня до последнего моего часа".

А 2 марта 1901 года прозвучали такие слова: "Перед моим взором до последних дней ты будешь стоять как самое лучшее и благородное, что я встретил на своем жизненном пути. Но воистину: ведь, строго говоря, не ты должен принять мою благодарность, а те силы, которые заставили нас встретиться друг друга! Подумай, а если бы этого не произошло? Ведь так могло быть. Но — нет, я не могу себе этого представить. Тогда бы я стал совсем другим. Так много ты сформировал во мне".

Несмотря на то что Нина и Эдвард слыли не очень практичными людьми, у них был гостеприимный дом, хотя ведение домашнего хозяйства не было стихией Нины. Судя по высказываниям, она чувствовала себя куда более приспособленной к жизни в модных отелях. Григ же, по словам Марии Бейер, "был домоседом, как мало кто другой, и превосходным хозяином. В том узком кружке, в котором он чувствовал себя легко и свободно и состоящем, в сущности, только из ближайших родственников его и Нины, а также людей из "Нэссета", его любезность и приветливость раскрывались в полную силу. Его светлый ум, мягкий юмор, интересные рассказы и глубокая сердечность делали эти встречи незабываемыми и дорогими для каждого, кому посчастливилось в них участвовать".

Да и в пределах своих обширных знакомств Григ любил бросаться приглашениями "побывать в гостях у троллей", порой не вполне сознавая, какую череду обязательств это за собой повлечет. В письме Бейеру от 26 марта 1886 года он пишет: «Я теперь сомневаюсь, насколько мне удастся этим летом отделаться от слишком большого количества иностранных друзей, которые нарушат мое рабочее спокойствие, и поэтому

я всерьез помышляю о маленьком "компосте" внизу, в Долине троллей, только приблизительно вдвое больше, чем тот, который был в Хардангере».

С течением лет многие принимали приглашения Грига приехать в "Тролляхауген" на короткое или продолжительное время. Эти посещения вносили разнообразие в тихую жизнь Нины и Эдварда, стимулировали ее. Но это могло и утомить — постоянно поддерживать репутацию хороших хозяев, особенно когда иные гости злоупотребляли их гостеприимством. После визита одной иностранной пары Григ писал Дилиусу 6 ноября 1888 года: "Подобное дуновение со стороны большого мира действует, конечно, благотворно, но — должен признать — сельский покой и уединение после этого куда лучше!"

Наибольшие хлопоты в этой связи доставляли Григу незваные гости, друзья друзей, которые своим внезапным приездом, но далеко не столь же внезапным отъездом становились бременем и для него, и для Нины. Своему близкому другу из Голландии Юлиусу Рентгену он был вынужден послать несколько слов упрека по поводу визита одного нидерландского композитора: "Пусть даже господин Вагенаар бог во плоти, все равно я тебе скажу: я ненавижу его, когда ты его посылаешь на мою голову, чтобы отнять у меня деревенский покой. Подобные визиты для меня ужасны... Само собой разумеется, я послезавтра буду с ним любезен сверх всякой меры" (письмо от 15 августа 1906 года).

Как идеальный хозяин, Григ определенно сумел скрыть свое раздражение перед этим непрощеным гостем, так как на следующее лето тот вновь объявился в "Тролляхаугене" — и на этот раз к нескрываемому раздражению Грига.

Доброта и злоба троллей чередовались постоянно на протяжении всех лет, прожитых Григом в "Тролляхаугене". Иногда даже летом — в чудеснейшую пору — он испытывал тягу уйти прочь, вдаль и, словно Пер Гюнт, бежал в горы — без Нины. А в ее обществе маршруты обычно пролегали к Хардангеру или другим местам Вестланна.

В невыносимые же зимы они бежали в более далекие края, охотнее всего за границу, а в поздние годы и в Кристианию. Да, борьба со сверхъестественными силами в "Тролляхаугене" становилась порой такой тяжелой, что Григ всерьез подумывал о том, чтобы продать имение. Вскоре после наступления 1900 года он планировал навсегда обосноваться в Кристиании. Но нити, связавшие его с "Тролляхаугеном", были слишком прочны, чтобы их оборвать. Несмотря ни на что, именно там они с Ниной чувствовали себя по-настоящему дома.

ЛЕТО — ДОМА, ОСЕНЬ И ЗИМА — ВДАЛИ

Начало лета 1885 года Григ провел в "Тролляугене". Первыми зарубежными гостями дома должны были стать амстердамцы Юлиус Рёнтген с женой. Правда, годом раньше Рёнтген, вместе с певцом Йоханнесом Месхаартом, посещал Грига в Лофтхюсе, где они музицировали "почти каждое утро по 3—4 часа подряд", а "хардангерское пиво ходило вкруговую, к великому ликованию гостей".

Рёнтгены, к сожалению, вынуждены были отклонить приглашение из-за болезни жены, и Григ пишет 2 июля: "Мой флаг приспущен в печали, а только что прибывший спальный диван я задрапирую в черное!" Однако он утешил друзей тем, что погода стояла отвратительная и поэтому они потеряли не слишком многое. В том же письме он сообщает о том, что занят изучением фортепианного квинтета Брамса, Op. 25: "Гениальное произведение! По моему впечатлению, гораздо более красивое, чем Третья симфония, которую я недавно узнал и основательно изучил".

В начале августа Григ вместе с Бейером отправился в первое из своих многочисленных путешествий на Ютунхеймен. Вылазки туда он будет совершать из года в год, они будут придавать ему "жизненные силы как для тела, так и для души".

Нина и Эдвард планировали провести зиму 1885/86 года в Дании, но вначале взяли курс на Кристианию, где Эдвард должен был участвовать в четырех концертах. 17 и 21 октября он сыграл собственные фортепианные произведения, а также аккомпанировал Нине и Торвальду Ламмерсу, спевшим ряд его романсов, а в ансамбле с братом Йуном исполнил виолончельную сонату. Концерты имели огромный успех, о чем он сообщил в восторженной телеграмме тестю, находившемуся в то время в Бергене (с. 329).

24 октября в "Музыкальном объединении" Григ дирижировал исполнением фрагментов из "Пера Гюнта" и "Хольберг-сюиты", Ламмерс спел "В плену гор". 3 ноября ему довелось пережить еще одну творческую победу, когда Лаура Гундерсен впервые исполнила "Берглиот".

Итак, путь привел в Копенгаген, где Григ в течение одного месяца принял участие в пяти концертах; два из них — 23 и 27 ноября — были его авторскими вечерами. Один "прекрасный концерт" имел место 10 декабря в Концертном объединении. Гаде и Хорнеман участвовали в нем в качестве дирижеров, и сам Григ тоже проявил себя на этом поприще, продирижировав балладой "В плену гор", которую оперный певец Нильс Й. Симонсен спел "с драматической силой и полной личной отдачей! Это было настоящее!". Произведение прозвучало настолько превосходно, что его пришлось бисировать. Находившийся в Бергене Бейер был подробно информирован об этих событиях (с. 329).

Помимо всего прочего, Григ усиленно занялся переинструментовкой музыки к "Перу Гюнту" для уже ранее упоминавшейся триумфальной постановки в "Дагмар-театре" в январе 1886 года. "В кафе меня бомбардируют нотные переписчики и музыкальный директор, вырывая из моих рук листок за листком по мере их готовности. Помаленьку репетируем", — сообщается в письме Бейеру от 5 января. Но напряженная работа и избыток общения привели к тому, что Григ почувствовал недомогаение (с. 329). Он все же оказался в состоянии прекрасно сыграть свой фортепианный концерт, которым дирижировал Свенсен 30 января в присутствии всей королевской семьи. "Все прошло хорошо и имело потрясающий успех, — писал он Бейеру неделей позже. — У меня такое чувство, что Свенсен вновь бросит якорь в Кристиании, ведь он скучает по ней и там, кроме всего прочего, у него буду я. Мы здесь общаемся ежедневно, и, хоть я никогда не сумею понять его полностью, должен сказать, что он со мной сейчас любезнее, чем когда бы то ни было. Часто он естествен и открыт, но иногда вдруг словно натыкаешься на какую-то стену. Я опасаясь, между нами говоря, за одну вещь — я, впрочем, говорил это и самому Свенсену, — опасаясь за его искусство, за его будучность художника. В его характере есть такие черты, которые мешают полному и пышному развитию его богатых творческих способностей, — мне это так обидно, до слез. Ведь чего-либо значительного я не ждал больше ни от кого. Но я еще не потерял надежду..."

К сожалению, Григу эти слова будто нашептали тролли — Свенсен фактически больше не создал значительных произведений.

Нервозность Грига в то время обусловлена еще и финансовыми затруднениями, связанными с расходами на "Тролляхауген". 14 февраля он пишет Равнкилле, что хочет отправиться в Рим. "Не проходит и дня, чтобы мы это не обсуждали. Но слишком многое против. Деньги, которые требует поездка, должны быть употреблены на виллу..." В конце марта они с Ниной собираются в концертное турне по Ютландии: "Вся эта затея от меня сейчас так далека, но... но... о, проклятый мамона!"

Максу Абрахаму он пишет 12 февраля: "Ведь — Вы должны мне поверить — при плохом здоровье быть вынужденным давать концерты, дабы обеспечить свое существование, — это не особенно приятная жизнь. Вы можете, конечно, возразить, что я вообще не обязан давать концерты, если того не желаю, так как наилучшим способом могу обеспечить себя сочинением музыки. Но человек не может все время сочинять — во всяком случае, я!"

Музыкант-исполнитель должен получать вознаграждение за свой труд, и, когда в Берлине Грига пожелали ангажировать бесплатно, его бергенский темперамент стал метать искры: "Если бы я сам хотел во что бы то ни стало выступать в Берлине, то другое дело, но ведь я такого желания не испытываю и без гонора выступать не буду даже перед богом на небесах. Эти господа, вероятно, принимают меня за студента консерватории, желающего завоевать хорошие отзывы, но я оным не являюсь..." (письмо Роберту Анрике от 27 января 1886 года).

Турне по Ютландии в середине марта принесло Григу столь нужные деньги — две тысячи крон — и отнюдь не стало поездкой в музыкально неразвитую провинцию, чего он боялся. В Орхусе, например, он дирижировал струнным оркестром, исполнив фрагменты из музыки к "Перу Гюнту", и "эта компания из 25 мужчин действительно играла так безупречно, что пришлось даже бисировать", писал он Бейеру. В течение

двух недель Григ дал семь концертов в Ольборге, Раннерсе, Орхусе, Хорсенсе, Вайле и Рибе. Нина выступала с романсами, Эдвард с собственными фортепианными пьесами, играли они и вместе в четыре руки. Свои впечатления Григ суммирует в письме Равнкилле от 20 апреля: "Несмотря на то что нас в Орхусе на целых шесть дней занесло снегом, ютландская поездка доставила нам много радости — в залах неизменно было много публики и последняя явно была рада той музыке, которую мы ей давали".

Хотя поездка в целом была полна "многочисленных комических подробностей", печальный контраст последним встретился Нине и Эдварду на обратном пути в Копенгаген, когда они заехали к сестре Нины на остров Фюн и узнали, что она смертельно больна скоротечной чахоткой (с. 330).

Плохое здоровье самого Грига было одной из причин того, что той весной в Копенгагене он по многим поводам проявлял признаки раздражительности, и датчане, наверное, чувствовали себя обиженными его поведением. Л. Б. Фабрициус в книге "Штрихи из истории датской музыкальной жизни" сообщает, что, согласно протоколу объединения "Камерная музыка", Григ пробудил известную неприязнь некоторыми своими речами, которые он держал во время одного из концертов в Объединении.

Так, рассерженный тем, что в его честь было составлено, как ему показалось, неуважительное пастиччо из его произведений, он в благодарственной речи шокировал общество, сказав о "четырёхсотлетней датской фермате" в истории Норвегии (с. 330).

Якоб Фабрициус оказался в трудном положении: подошел его черед провозгласить тост в честь Хартмана, Гаде и Паулли, и композитор Кр. Барнекоу подбивал его во время произнесения тоста дать отповедь, "мягко говоря, безвкусной речи Грига". Ситуация создалась щекотливая, но Фабрициус вышел из нее с честью. Он осветил историю датской музыки, подчеркнув при этом ее значение для норвежцев. Те же со своей стороны порадовали датчан, использовав ее "как ступеньку лестницы, ведущей в большой мир". Сам Фабрициус, как председатель Концертного объединения, имел массу поводов убедиться в этом. И он выражает надежду, что "господин Григ и впредь, как доселе, будет усердно использовать нас для тренировки своих крыльев перед очередным полетом над восхищенным миром и что он, как и прежде, будет у нас находить приют в зимние месяцы и при этом, несмотря на все наши недостатки, чувствовать себя здесь превосходно, а также что он присоединится к раскатистому "ура" в честь нашего гордого трилистника, имя которому — Хартман, Гаде и Паулли".

ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ ПОД ЗНАКОМ ВЕСНЫ И ПЕСНИ ПОД ЗНАКОМ ЛЕТА

Для композиторской работы в Дании Григу в то время предоставлялось мало возможностей. Он писал 6 марта Бейеру, что полностью лишен покоя в своем жилище. Таковым ему служила задняя комната в квартире отца Роберта Анрике. "Здесь, стало быть, сижу и работаю. Но о работе в высшем смысле слова не может быть и речи, для нее здоровье необходимо,

к сожалению, недюжинное". И все же он смог сочинить две жемчужины для фортепиано. Первая из пьес существует в двух версиях. Ранняя датирована 16 апреля и имеет заголовок "Schmetterling" ("Бабочка"), позднее она вошла в третий сборник "Лирических пьес", Op. 43. 10 мая Григ подарил Кларе Виндинг новую версию этой пьесы, назвав ее "Виндингiana (Листок из альбома)".

Вторую пьесу, "На родине", он вложил в конверт с письмом, посланным Бейеру 26 апреля, где лирически описывает, как мысль о "Тролльхаугене" и о друге вдохновила его на создание этой вещи (с. 330).

19 мая Григ отправился к себе домой, в Норвегию, где в течение июня — июля завершил начатую тетрадь новых фортепианных сочинений. Благодаря своим редкостным по красоте мелодическим качествам и изобилию аккордовых находок тетрадь Op. 43 наряду с Op. 54 принадлежит к лучшим и самым гармоничным среди лирических пьес Грига.

"Весенние песни" — такую характеристику Op. 43 дает Григ в письме Максу Абрахаму 23 июля. Да, именно весенние настроения в природе и в человеческой душе — вот содержание музыки этого цикла, получившие свою кульминацию в последней пьесе, "К весне"¹. Эта маленькая поэма в музыкальных звуках — словно само воплощение едва зарождающейся весны — одновременно лирический гимн в ее честь. И другие пьесы тетради можно воспринять как весеннее признание в любви — то первым ее вестникам в природе (пьесы "Бабочка", "Птичка"), то дружбе с Бейером ("На родине"), то Нине ("Эротика"²).

Две пьесы, написанные в Копенгагене ("Бабочка" и "На родине"), отмечены ностальгией, и не исключено, что проникнутая щемящим настроением зарисовка "Одинокий странник" — маленький звуковой автопортрет Грига — также появилась на свет там. Предположение основано на том, что начальная мелодия заимствована из более ранней песни, написанной когда-то тоже в Копенгагене, — "Благодарности", Op. 10, № 1 (см. нотный пример на с. 47).

Op. 43 демонстрирует мастерство композитора в искусстве достижения лаконической и рафинированной простоты, в его способности соединять детали в совершенное целое. Чтобы проиллюстрировать это, мы выбрали для более близкого рассмотрения пьесу "Птичка". На источник вдохновения, "виновный" в появлении этой пьесы, совершенно ясно указывает письмо Бейеру от 26 апреля: "Грустно быть владельцем усадьбы и не иметь возможности быть дома ранней весной, ведь именно тогда приходят все музыкальные идеи. Чего стоят одни только птичьи гнезда, которые я уже забыл! Досадно — ведь теперь их самое интересное время пришло. Только бы этот маленький народец прилетел и поселился среди нас! Поверь мне — я так нуждаюсь в окружении, которое могло бы вдохнуть немного свежей жизни в тяжкое бремя повседневности! Об этой своей нужде я не могу написать никакой музыки, она звучит лишь, эта тоска, но не может обрести крыльев".

Изысканными средствами рисует Григ в начальных тактах скачущий и поющий "маленький народец" с его чирикающими мотивами:

¹ В русских и советских изданиях, а также в концертной практике закрепилось название пьесы "Весной". — *Прим. перев.*

² В советских изданиях эта пьеса чаще всего фигурирует под названием "Лирическая пьеса". — *Прим. перев.*

Allegro leggiero. (М.М. ♩ = 118.)

Этот мотивный материал выстраивается и варьируется по ходу музыкальной пьесы одновременно естественно и логично — так, что целое предстает в виде шедевра музыкальной стройности, — а ведь пьеса насчитывает всего 36 тактов! Это и есть пример подлинного величия в малом.

Op. 43 стал произведением, с которым Григ выступал особенно охотно.

В начале июля Грига посетил датский поэт Хольгер Драхман. Мария Бейер рассказала об общении между двумя художниками и о начатой ими работе над реквиемом, который так никогда и не был завершен.

Из "Тролльхаугена" они направились, сделав короткую остановку в Хардангере, к хижине "Твиннехауген" на Ютунхеймене. 30 июля Григ послал Бейеру открытку, в которой сообщил, что они только что взошли на вершину Шинегген. "Но, к сожалению, была сильная облачность, и многие вершины потонули в дымке. И все же я был в восторге, Драхман — тоже... Совершил невероятно прекрасное путешествие с Др[ахманом]. Форменно помолодел! И какая новая жажда работы!!"

Во время этого похода "гениальный лирик... писал стихи как одержимый, а я — музыку к ним", сообщается в письме Рёнтгену от 18 августа, а несколькими неделями позднее Григ рассказывает обо всем этом более обстоятельно в письме Виндингу от 3 сентября: "Единственный раз мне довелось познать и вкусить жизнь, какой она должна быть. Драхман — удивительная личность, в нем есть что-то от трубадура, от миннезингера, и он, как мне кажется, так забавно не соответствует нашему до смерти практичному времени. В тех стихотворениях, которые он писал для меня, я заставлял его быть кратким и лаконичным, каковым он бывает, как известно, далеко не всегда".

Первым результатом творческого содружества между Драхманом и Григом стал песенный цикл "По скалам и фьордам" (точное название "Путевые воспоминания со скал и фьордов"), Op. 44.

Драхман рассказывает здесь о четырех девушках и женщинах, которыми он был очарован во время путешествия, а портреты обрамляет

стихами, связанными непосредственно с Ютунхейменом. Это "Пролог" ("На вершине Шинегген") и "Эпилог" ("Прощание с Твиннехаугеном") (с. 331).

Против ожидания вдохновение Грига в этих песнях отсутствует полностью. И он, а не только датчанин Драхман, предстает в этом цикле как чужак турист в своих родных краях. "Норвежские" черты, например ритм спрингара в песне "Ингебьёрг", производят впечатление искусственно приклеенных. Не течет свежая горная вода в мелодических жилах этих его песен. Правда, несколько оживляют музыку отдельные гармонические сюрпризы, особенно в "Прологе" и "Эпилоге", которые он сближает между собой и общим речитативным стилем, и применением одинаковых сильно модальных завершающих кадансов.

Григ не был особенно доволен этим произведением. 28 августа он писал Бейеру, что цикл уже готов, но неделей позже создал новую версию "Рагнхильд" (с. 331). В декабре 1886 года цикл был издан в Дании.

ТРЕТЬЯ СКРИПИЧНАЯ СОНАТА — "С ШИРОКИМ ГОРИЗОНТОМ"

Если между появлением двух первых скрипичных сонат Грига прошло два года, то между второй и третьей — почти двадцать лет. Эти два десятилетия в полной мере выявили неравномерность творческой активности композитора. Мы имели возможность увидеть его на вершинах художественного самовыражения, но встречались с ним и в периоды мрачной депрессии, грызущих сомнений, признаками которых были творческая пассивность или создание рутинных сочинений, лишенных той искры душевной, которая заставляет безжизненные нотные знаки вспыхивать ярким пламенем живого творения искусства.

Григ охотно обращался к бемольным тональностям в миноре, когда хотел выразить что-либо значительное — драматическое и трагическое. Эта линия начинается его до-минорной симфонией, вдохновленной Бетховеном, идет через заключительный до-минорный раздел "Берглиот", Балладу соль минор, Струнный квартет соль минор, часть до-минорного трио и приходит к третьей, последней скрипичной сонате до минор. При всем своем различии эти произведения обладают одним общим качеством: глубокой, насыщенной экспрессией, затрагивающей глубочайшие душевные струны. Григ знал о силе воздействия своей до-минорной сонаты. Это явствует из статьи в чешском журнале "Далибор" от 14 марта 1903 года, она написана скрипачом Карелом Гофманом, который в 1896 году встречался с Григом в Вене и играл там вместе с ним это произведение: "Григ был очень болен и из осторожности никуда не выходил. Мы с ним дважды репетировали в отеле: разучивали его скрипичную сонату, которую я должен был впервые исполнить публично. Он был отличным пианистом и, несмотря на свою нервозность и плохое самочувствие, играл с необычайным темпераментом. Он просил меня вложить в исполнение максимум экспрессии. В нотах он поставил только несколько динамических обозначений. Первую часть Григ играл в диком *allegro* и желал, чтобы мелодический участок были наиболее экспрессивны..."

Мир до-минорной сонаты лежит в иной плоскости, нежели мир более ранних произведений. В Балладе и Струнном квартете композитор сам охвачен пылом сражения: он участник борьбы с материалом — и с самим собой. В сонате же между автором и материалом лежит большая дистан-

ция. При этом Григ смог сообщить произведению и более строгую классическую сбалансированность, нежели в других сочинениях. Здесь уже нет юношеских порывов с присущей им тенденцией к преувеличениям. Стремление выразить национальные черты уступило место ориентации на "более широкий горизонт", как сам Григ выразился в письме Бьёрн-сону. Соната драматична, но ее музыкальный язык обладает той возвышенной просветленностью, которая сделала это произведение одной из жемчужин мировой скрипичной литературы.

Григ писал до-минорную сонату примерно в то же время, когда Франк сочинял ля-мажорную, а соната ре минор Брамса увидела свет лишь спустя три года. И как бы ни были не похожи они друг на друга, все три произведения в равной степени полны напряженной выразительной силой. Источником вдохновения для Грига при создании второй части сонаты явно послужил "Романс" Юхана Свенсена, Op. 26, написанный в 1882 году и сразу же завоевавший мировое признание. Обе пьесы обладают глубоким лиризмом и имеют в своей основе одну и ту же структуру.

Интерес к более ранним произведениям Грига не в последнюю очередь пробуждал их норвежский колорит. Ухо европейского слушателя приятно щекотали фольклорные вкрапления. Соната до минор завоевала международную славу исключительно в силу собственных внутренних музыкальных ресурсов. Чисто фольклорный элемент автором здесь отвергнут. Осталось лишь то, что типично для самого Грига.

Это произведение — последнее завершённое камерно-музыкальное сочинение композитора. Оно было написано в "Тролляхаугене" во второй половине 1886 года. В письме Максу Абрахаму от 26 июля Григ пишет: "Я сейчас работаю над одним камерным произведением. Одни лишь боги знают, когда оно будет готово, так как я страдаю от того, что мне постоянно мешают заграничные летние гости, я просто близок к отчаянию. Как Вы понимаете, я сбежал в Лофтхюс, но понапрасну. Июль и август обещают быть ужасающими месяцами..."

После горного похода, совершенного с Драхманом, работа пошла более быстрым ходом, и 21 января 1887 года Григ сообщал Паульсену из "Тролляхаугена", что в настоящее время у него "сочинительский отпуск". А дальше сказано: "Я только что написал скрипичную сонату, которую теперь буду иметь удовольствие лицезреть лежащей на моем пульте вплоть до осени, когда я смогу услышать ее в звучании. Ведь осенью я выберусь отсюда".

Летом 1887 года он играл сонату Францу Бейеру, но остался ею не очень доволен. Осенью в Лейпциге Григ внес некоторые исправления, и, судя по всему, помог ему в этом Юхан Хальворсен. В то время он был учеником Адольфа Бродского, и, как сам рассказывает, Бродский "открыл" сонату, дав ей концертную жизнь, хотя, строго говоря, "первым, кто сыграл эту сонату, был я. Григ пришел однажды в мою каморку, захватив с собой рукопись сонаты, и пожелал услышать, как звучит скрипичная партия. Полагаю, что тогда я принес ему некоторую пользу. Мы дважды проиграли сонату от начала до конца, и я был совершенно пленен этим прекрасным произведением".

Из Лейпцига Григ посылает 22 ноября Бейеру письмо, лучшее радость: "От профессора Бродского, учителя Хальворсена, с которым я играл свою новую скрипичную сонату, оставившую у тебя летом такое плохое впечатление, я направился прямо домой. Тогда, летом, я был разо-

чарован не меньше, чем ты, а сегодня вечером (конечно же, изменив неудавшиеся места) пережил радость, не часто выпадающую на долю художника. Он играл *совершенно неподражаемо* и сам был в полном восторге от моей работы. Уверю тебя, я не узнал свою сонату. Правда, такой именно я ее и задумал в свое время, но только никогда не верил, что удастся так полно воплотить мои намерения”.

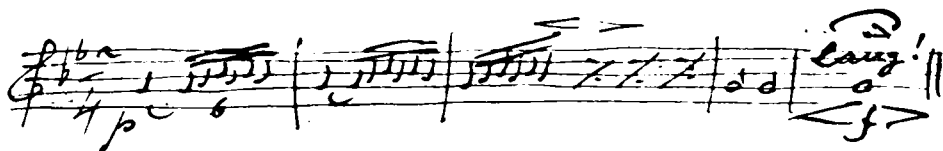
После первого исполнения сонаты в здании Нового Гевандхауза 10 декабря 1887 года Григ рассказывал Бейеру: “Вчера перед исполнением воевал с Бродским, который хотел, чтобы крышка рояля во время исполнения была закрыта. Но я не сдался, открыл ее и пообещал играть умеренно громко. Так как он продолжал выражать недовольство, я сказал ему: “*Das ist ein norwegisches Versprechen!*”¹ И тогда он мне поверил! Ты не можешь себе представить, как он играл! После каждой части разражались долгие овации, а финал пришлось дважды бисировать...”

Соната имела настоящий успех, хотя пресловутый критик “Зигнале” Бернсдорф еще раз сделал все, чтобы принизить композитора. Он, правда, отдал должное и Бродскому, и Григу за исполнение, отмеченное теплотой и страстностью. Но сама соната, по его мнению, оказалась лишенной органического развития, ее гармония произвела на него впечатление надуманной, а отсутствие таланта “автор пытается возместить безвкусицей и авантюристическими фокусами!”. Подобные пассажи больше характеризуют критика, нежели композитора. Во всяком случае, до-минорная соната сразу же завоевала успех. 24 марта 1888 года Григ мог поделиться с Бейером: “Подумай только, новая соната, лишь недавно вышедшая из печати, уже распродана — почти 1500 экземпляров. Доктор Абрахам говорит, что это беспрецедентный случай, какого не было даже с Брамсом. Он заплатил мне за нее 3000 марок, за сюиту “Пер Гюнт” тоже 3000, а за тетрадь “Лирических пьес” (Op. 47), которая только что представлена, и за увертюру “Осенью” я, наверное, могу рассчитывать на сумму, которую можно будет вполне назвать сверхдостаточной...”

После завершения до-минорной сонаты Григ летом 1887 года устремился к новым вершинам, на этот раз возвышающимся в царстве природы. В письме Равнкилле от 17 октября он оживляет воспоминания, связанные с восхождением на Согнефьелль: «...Ютунхеймен, страна моих грез, где я каждое лето в течение двух недель вместе со своим замечательным другом Францем Бейером окунаюсь в первозданность. Да, здесь стоишь лицом к лицу со всем, что есть на свете великого: это и Шекспир, и Бетховен, и что хочешь еще в виде чистейшего экстракта! Я не променяю это даже на дюжину концертов в Гевандхаузе. Я должен рассказать тебе об одном захватывающем солнечном августовском дне среди вершин Скагатель. Нам хотелось подняться на скалу под названием “Фрикен”, но у нас не было проводника... Наконец нашлись две скотницы из сэтэра — одна постарше, другая помоложе, милая девушка по имени Сюзанна. Они согласились проводить нас в горы. Дорога пошла вверх теперь под песни и веселье, на вершине мы сделали привал и отведали все, что могли предложить наши походные мешки. Коньяк и ледниковая вода вознесли наше настроение в эфирные высоты. Но самое прекрасное было еще впереди — ведь Сюзанна захватила с собой маленький национальный инструмент буккехорн, издающий всего три звука, и когда девушки, прошившись с нами на вершине, отправились в обратный путь доить своих

¹ “Это норвежское обещание!” (пер. с нем.)

коров, а мы с Францем в задумчивости созерцали эту прекрасную картину — девушки, спускающиеся по краю скалы, светлые, легкие и стройные, на фоне синего горизонта, — наши попутчицы вдруг остановились. Сюзанна поднесла буккехорн к губам и... Я никогда не забуду того настроения, каким окрасился самый воздух: зазвучали мягкие, грустные звуки, словно скалы вокруг нас запели свою песнь.



Когда, отзвучав, замерло последнее *соль*, мы взглянули друг на друга — в наших глазах стояли слезы! Ведь мы чувствовали одно и то же!»

Впечатления переполняли друзей "до полного растворения". Это были чувства, которые еще крепче связали их и которые делали бесконечно далекой и несущественной четко пульсирующую жизнь европейского искусства. Тем не менее именно в направлении к обществу "лайковых перчаток" Григ скоро возьмет курс.

”Я изрядно поездил и стал более европейцем и космополитом”

Осенью 1887 года исполнилось два с половиной года с тех пор, как Григ в последний раз был на континенте. Теперь он вновь почувствовал тягу к великим музыкальным метрополиям. В последующие несколько лет ради своей собственной музыки ему суждено будет сделать многое — в Лейпциге, Лондоне, Бирмингеме, Берлине, Париже и других городах. За период с осени 1887 года по весну 1890 года он в общей сложности проведет двадцать один месяц за границей и только девять месяцев на родине.

ТРИУМФ В ”ВЕЛИКОЙ ЗАГРАНИЦЕ”

В начале сентября Григ покинул ”Тролльхауген” и направился в Германию. После краткого пребывания в Лейпциге он прибыл на курорт Карлсбад, где уже бывал дважды. Здесь он отредактировал и заново инструментовал увертюру ”Осенью”, которую издательство ”Петерс” выпустило в свет годом позже. Пребывание на курорте придало новые силы и ему, и Нине, он вновь увидел жизнь в более светлых тонах, нежели ранее (с. 331).

С середины октября Григ на полгода остался в Лейпциге, где стал динамическим центром в среде норвежских и иностранных коллег. Стимулировали его и многочисленные композиторские успехи. Начало было, правда, не слишком многообещающим: 31 октября он сообщил Бейеру, что ”улизнул” после первого отделения концерта, где его фа-мажорная скрипичная соната была ”сыграна очень музыкально одной милой двенадцати-тринадцатилетней англичанкой, фортепианную же партию исполнил педагог консерватории на совершенно железнодорожный манер. Да, удивительно, но скоро нам не среди музыкантов придется искать музыку! Она превратилась во что-то иное — то ли в спорт, то ли в то, чему я еще не подыскал названия!”.

Грига же более воодушевлял другой вид спорта. 22 ноября он писал Бейеру: ”Я всерьез занялся гимнастикой и уже четырнадцать дней как стал совершенно новым человеком. Жизнерадостность, способности, энергия — все вернулось ко мне, а почему? Потому что тело приобрело большую гибкость, эластичность... Мои прогулки — это... гимнастика в спальне! Недавно взвешивался: 47,5 кг! Меньше, чем когда-либо!”

10 декабря к Григу пришел уже упоминавшийся нами первый концертный успех в Лейпциге: исполнение вместе с Адольфом Бродским доминантной скрипичной сонаты. Триумфы последовали 18 и 19 февраля следующего, 1888 года, когда квартет Бродского играл его соль-минорный струнный квартет (с. 331).

Именно в это время Григ сблизился с двумя норвежцами — Кристианом Синдингом и Юханом Хальворсенем. Кроме них, его близким другом стал английский композитор Фредерик Дилиус, с которым ему часто доводилось общаться, — «человек с плоскогорья Хардангервидда», как он был прозван в кругу друзей. «Дилиус — «норвегоман», четырежды побывавший в Норвегии, восходивший на Хардангервидду и прочее в том же духе, — писал Григ Бейеру после оживленного рождественского вечера 1887 года. — Какое рождество! Да, если бы ты был здесь, с нами, то сказал бы, что ничего прекраснее и интереснее в твоей жизни не было!»

Новогодний же вечер у Бродского стал событием музыкально-исторического значения: то была встреча трех властелинов в царстве музыки — Брамса, Чайковского и Грига. На с. 332—333 приводятся впечатления Чайковского от встречи с Григом и его музыки. Существует и другое, довольно забавное повествование о том же вечере. Жена Бродского Анна так рассказывала о нем в книге «Воспоминания о родном доме в России»: «Мы пошли к столу. Нина Григ была помещена между Брамсом и Чайковским; но не успели мы все сесть по своим местам, как она вдруг вскочила и воскликнула: «Я не могу сидеть между этими двумя. Это меня нервирует!» Тогда Григ поднялся и сказал: «Зато я могу». И они поменялись местами. Три композитора, сидя друг подле друга, пребывали в наилучшем настроении. Брамс взял вазу с клубничным вареньем, объявив при этом, что хочет съесть его сам, никому другому оно не достанется. Казалось, что находишься скорее в компании малых детей, чем в обществе великих композиторов».

Месяцем позже Григ вновь гостил у Бродского. На этот раз там среди прочих были Чайковский, Синдинг и Хальворсен. 29 января Григ восторженно пишет домой, Бейеру: «Мы музицировали все время. Сначала по требованию Чайковского мы с Бродским сыграли мою новую сонату, затем читали с листа с Сапельниковым квинтет Синдинга и наконец сыграли мой струнный квартет. Вот парни, которые умеют играть! Боже мой, как все это звучало! Квинтет Синдинга — великолепное произведение, местами слишком резкое, даже грубое (что Синдинг считает достоинством!), но при этом редкой, большой силы. В Чайковском я обрел горячего друга моего искусства. Он питает ко мне столько же симпатии, сколько и я к нему — и как к художнику, и как к человеку. Ты познакомишься с ним, он ведь придет, наверное, в «Тролляхауген». Представь, д'Альбер согласился сыграть мой концерт на скандинавском музыкальном фестивале этим летом в Копенгагене! Он на редкость одаренный музыкант».

Вероятно, именно на этом вечере Чайковский сделал столь часто цитируемое высказывание о квинтете Синдинга: «Я многое позволял себе в свое время, но все же что-либо подобное — никогда!»

Еще раньше, в январе, Григ провел четыре дня в Берлине, а в феврале отправился туда с коротким визитом вновь. Его вместе с Чайковским по телеграфу пригласила на вечеринку французская певица Дезире Арто. Он поехал туда сразу же, без колебаний. «В высшей степени оригинальный вечер, — рассказывает он Бейеру в письме от 13 февраля. — Большое общество, масса музыкальной элиты. Потом начались танцы, и, когда мадам Арто довольно неожиданно вдруг подхватила меня и потащила с моего места, ты можешь понять, какое всех охватило карнавальное настроение! Она хотела танцевать польку, а я галоп, поэтому все, вместе взятое, вылилось в какое-то сочетание смехотворных и невозможных движе-

ний. Ее фигура не поддается никакому описанию. Она пела какую-то плохую музыку — но пела совершенно очаровательно. На следующий вечер мы слушали концерт Чайковского, а потом были вместе с ним на большом ужине в ресторане. Наутро мы вернулись сюда с таким чувством, будто прочитали волшебную сказку”.

21 марта Хальворсен уехал в Абердин, где вскоре стал концертмейстером, и Григ шуточно пишет Бейеру, что посоветовал ему найти там какую-нибудь миленькую фрёкен Григ в качестве будущей жены: «Ведь оставшаяся там [в Шотландии. — Н.М.] часть моего рода наверняка все эти годы размножалась с полным удовольствием, поэтому нет ничего невозможного в том, что однажды прекрасным летним днем Хальворсен и шотландская фрёкен Григ нанесут визит ”Тролляугену”». Наверное, эти слова ему нашептал тролль, поскольку то, что он предсказывал, произошло, хотя и в иной комбинации: в 1874 году Хальворсен женился на племяннице Грига Анни — дочери его брата Йуна.

Планы концертов в Вене, к сожалению, рухнули. Главной целью теперь стал Лондон. Однако по мере приближения дня отъезда Григ все больше и больше тревожился (с. 333). 2 марта из Парижа пришло письмо от Чайковского, где он сообщил Григу, что телеграфировал в Лондон о своем предложении выступить на большом концерте 22 марта ”вместе со своим *другом Григом*”. Григ тем не менее почувствовал себя неготовым принять такое неожиданное и лестное предложение и отклонил его.

В это время Григ завершил работу над первой четырехчастной скитой, составленной из номеров ”Пера Гюнта”, Op. 46. Тотчас же напечатав это произведение, издательство ”Петерс” поистине поймало жар-птицу! Оно-рар Грига составил три тысячи марок. Осенью того же года вышла в свет новая тетрадь ”Лирических пьес”, Op. 47.

Эта тетрадь представляет собой свидетельство решительного шага назад по сравнению с Op. 43. Особенно бледными и в мелодическом, и в гармоническом планах получились две последние пьесы — ”Листок из альбома” и ”Меланхолия”. Обращение со звуками в ”Мелодии”, ”Элегии” и особенно в ”Вальсе-экспромте” все же выдает почерк своего автора. Наиболее ярко индивидуальность Грига заявляет о себе здесь в двух стилизованных танцах — ”Халлинге” и ”Спрингдансе”.

Григ теперь отнюдь не производил впечатление человека, испытывающего финансовые проблемы. Наоборот. 20 апреля он отправил 9000 марок в прусских облигациях на депонент Бейера. А через три дня, вместе с Ниной и Максом Абрахамом, он прибыл в Лондон.

Волнение перед серией концертов все возрастало, и, по рассказам Нины, у Грига было совсем никудышное настроение — он сердился на всех и вся и уверял, что ”ноги моей больше не будет в Лондоне”. Но редко он ошибался до такой степени.

Первый концерт 3 мая с оркестром Королевского филармонического общества стал одним из величайших триумфов Грига, и он мог, сияя от радости, телеграфировать домой, Бейеру: «Вчера великолепно. Бесконечное ликование. Колоссальный успех. ”Весну” дирижировал на бис». Когда Григ встал за дирижерский пульт в Сент-Джеймс-Холле, зал разразился овациями, не прекращавшимися более трех минут!

Григ сам солировал при исполнении ля-минорного концерта и сообщил Бейеру: ”С моей стороны все прошло довольно хорошо; конечно, я был далеко не удовлетворен своим исполнением, но все-таки оно было сносным. А самое главное, что я благодаря этому разыгрался, встряхнул

себя — это самое лучшее”. Оркестр под управлением Фредерика Конэнса ”оставлял желать много лучшего. Но, можешь мне поверить, я наверстал упущенное, когда сам продирижировал струнным оркестром (”Весна” и ”Сердечные раны”). И каким оркестром! Около шестидесяти музыкантов, и при этом по уровню исполнения самого-самого высокого ранга!.. Я все время думал о тебе. Некоторые места звучали так, что трудно было удержаться от слез. То была песнь, сложенная из гармоний небесных сфер”.

Длинные рецензии на концерты разлились по лондонской прессе следующего дня широким потоком. ”Таймс” называла интерпретацию Григом его ля-минорного концерта ”откровением”. ”Дейли телеграф” заверяла, что две элегические мелодии для струнного оркестра едва ли когда-нибудь звучали более прекрасно, чем под магической дирижерской палочкой Эдварда Грига.

Концерт 16 мая был камерным. Нина пела романсы, Григ сам сыграл несколько фортепианных пьес и аккомпанировал Вильгельмине Неруда в исполнении фа-мажорной скрипичной сонаты и двух последних частей до-минорной. Результат превзошел все ожидания. Рецензент ”Таймс” отмечал «поэзию и неопишное очарование в его исполнении ”Горного слотта” и ”Свадебного шествия”». После короткого отдыха на острове Айл-оф-Уайт путь Грига лежал в Копенгаген, где он начал готовиться к первому скандинавскому музыкальному фестивалю, который должен продлиться с 3 по 10 июня. Предстояло грандиозное мероприятие. Оркестр фестиваля состоял из 106 музыкантов, межскандинавский хор насчитывал 554 певца, из которых 70 приехали из Кристиании. Недавно построенный концертный зал вмещал 2100 слушателей, а, согласно ресторанному проспекту, в перерывах можно было подкрепиться ”22 ростбифами, 900 фунтами рыбы, 8000 бутербродами и 7000 бутылками пива”.

На открытии фестиваля Григ дирижировал своим фортепианным концертом. Солировала Эрика ли Ниссен, а не Эжен д’Альбер, как то было запланировано ранее. На норвежском камерном вечере Григ аккомпанировал Торвальду Ламмерсу, исполнившему несколько его песен на стихи Винье, а также сыграл до-минорную сонату со скрипачом Хильмером.

После музыкальных празднеств Григ отправился в ”Тролльхауген” и оставался там до середины августа. А затем опять в путь — на этот раз по Северному морю в Абердин и оттуда на музыкальный праздник в Бирмингем. Здесь ему вновь довелось в полной мере убедиться, насколько популярны в Англии и он сам, и его музыка. 29 августа он дирижировал ”Хольберг-сюитой”, а днем позже — увертюрой ”Осенью”. Овации продолжались долго...

Пребывание в Бирмингеме имело для Грига и особое значение. Здесь у него впервые завязался контакт с так называемым движением *унитариев*, свободное от догм религиозное учение которых его сильно привлекало.

На этот раз в поездке вместе с Григом был Бейер, и после коротких остановок в Лондоне и Копенгагене они вернулись в конце сентября в Берген. Но уже замышлялись новые поездки и турне! (с. 333—334) Из Парижа и Праги пришли приглашения, от которых он не мог отказаться, а по инициативе Чайковского Григ был приглашен в Москву и Петербург. Прагу ему удалось посетить лишь в 1903 и 1906 годах, а поездка в Россию так никогда и не состоялась, несмотря на постоянные приглашения в последующие годы.

Осенью 1888 года Григ инструментовал сцены "Улафа Трюгвасона", которые в 1890 году были напечатаны как Op. 50. В письме Дилиусу от 30 ноября 1888 года Григ смог сообщить радостную новость: "Несколько дней назад мне был прислан подарок — чудесный рояль от фирмы "Плейель" в Париже. Я их совершенно не знаю. Владелец, наверное, слегка сошел с ума".

Нина и Эдвард пробыли в "Трольхаугене" до 2 января 1889 года. В тот день они в ужасную, но великолепную снежную бурю "отправились на санях по горной дороге", а через 6 дней были в Кристиании, как сказано в новом письме Дилиусу от 4 февраля. Там же Григ рассказывает о своих концертах с Берлинским филармоническим оркестром 21 и 29 января: "Критики ругались, но успех был величайшим. И такой уж я стал пресыщенный, что симпатии простой, беспристрастной публики мне намного дороже, чем все рецензии, вместе взятые, неважно, хвалят там меня или разносят!" (с. 334). Слова Грига "критики ругались" плохо согласуются с тем, что ведущие городские газеты поместили весьма позитивные высказывания о концертах.

После Берлина был Лейпциг, но без концертов. Григ заключил генеральный контракт с издательством "Петерс", по которому представлял ему монопольное право на издание своих произведений. Выгодные условия договора обеспечили его существование до конца жизни.

И опять, 16 февраля, Лондон. В третий раз за десять месяцев. Как и в прошлом году, остановился он у Огенера. Восемь концертов прошли в течение пяти недель.

В первом концерте 23 февраля он, как и Нина, выступал, но, к сожалению, чувствовал некоторое недомогание после серьезной болезни. Григ играл виолончельную сонату вместе с Альфредо Пиатти, "между нами говоря, столь же знаменитым, сколь и скучным виолончелистом. Для меня это было поистине мучением", рассказывал Григ в письме Дилиусу. Но среди публики царил большое и искреннее воодушевление. 25 февраля он исполнил фа-мажорную скрипичную сонату с Вильмой Неруда, которая годом ранее вышла замуж за семидесятилетнего немецко-английского дирижера Чарлза Халле, — "в ней есть жизнь и огонь, слава богу". А 28 февраля Григ стоял за дирижерским пультом перед знаменитым манчестерским "Халле-оркестром". Халле, сам бывший ученик Калькбреннера, солировал в фортепианном концерте, кроме которого в программе были и две "Элегические мелодии". В довершение всего Григ аккомпанировал Нине в нескольких из своих песен.

На трех других камерных вечерах в Лондоне — 9, 20 и 31 марта — Григ исполнил с Йозефом Иоахимом свою вторую скрипичную сонату, а на двух последних концертах — третью. Первый раз — с бельгийским скрипачом Иоханнесом Вольфом, второй — с Вильмой Неруда. В этих концертах Григ исполнил также и собственные фортепианные пьесы. Нина выступала с песнями своего мужа и играла с ним в четыре руки "Норвежские танцы", Op. 35. На последнем из концертов присутствовал Бернард Шоу, и в его рецензии, помещенной в "The Star" под псевдонимом "Corno di Beseto", язвительно сказано, что прозвучавшая музыка напомнила ему стиль великого земляка Грига, покойного Уле Булля.

14 марта Григ дирижировал сюитой "Пер Гюнт" в Филармоническом обществе, где Нина спела пять романсов, а двумя неделями позже с тем же оркестром он продирижировал фортепианным концертом, где солировала Агата Баккер-Грэндал.

Судя по отзывам газет, в английской столице царил в то время самая настоящая "григовская лихорадка". Воодушевленный ею, Григ отправился в начале апреля в Париж, где условился с Колонном о концертах, запланировав их на конец 1889 — начало 1890 года. Путь домой лежал через Лейпциг, Берлин и Копенгаген, а в середине мая они с Ниной были уже в "Тролляхаугене".

Вместе с Синдингом, Дилиусом и Огеном он совершил в конце июля горный поход через Лэрдал к Йенне.

ГЛЯДЯ НА БОЛЬШОЙ МИР

В сентябре 1889 года Григ в непривычно резких для него выражениях признал, что отвернулся от национальных идеалов, стремясь к новым, более широким горизонтам, и в его песнях Ор. 48 и 49, написанных на датские и немецкие тексты, мы находим первое подтверждение этого стилистического перелома. Здесь Григ полностью отказывается от норвежской музыкальной интонации. Но эти двенадцать весьма неровных песен все же отмечены печатью индивидуальности своего автора.

Наибольшей цельностью, вне всякого сомнения, обладает цикл "Шесть песен", Ор. 48, посвященный Эллен Нурдгрэн (Гульбрансон). Григ обращается здесь к высшим образцам мировой поэзии, а их переводы, сделанные Нурдалем Рольфсеном, очень хороши. Даты, проставленные в рукописях, гласят, однако, что первые два романса были написаны пятью годами раньше остальных, точнее — 16 и 17 сентября 1884 года в Лофтхюсе. Тогда как четыре последние родились в период с 15 по 20 августа 1889 года.

Впервые после долгого перерыва (с 1864 года) Григ обратился здесь к немецкой лирике. Но теперь в сферу Lied решил углубиться не начинающий композитор, а зрелый мастер. С полным правом он мог рассчитывать на то, что внесет свой неповторимый вклад в этот жанр. И он сделал это — как в мелодическом, так и в гармоническом отношении.

В начале мая 1889 года Григ положил на музыку еще и маленькое немецкое пасхальное стихотворение А. Беттгера, но тем не менее не считал его достойной публикации. (Через пятнадцать лет песню все же издали в "Петерс".) Эта песня стоит в наследии Грига как своего рода первое упражнение в ряду более поздних импрессионистических экспериментов, таких, как фортепианные пьесы "Колокольный звон", Ор. 54, № 6, "В долине Ула, на озере Ула", Ор. 66, № 14, и другие.

Летом 1889 года Григ опять почувствовал влечение к цветистой, многокрасочной лирике Драхмана — но на этот раз он воспринял ее совершенно по-новому. Результатом этого увлечения стали шесть романсов Ор. 49, посвященных Торвальду Ламмерсу. "Рождественский снег" — "прекрасная поэма", как сам Григ называл это стихотворение Драхмана, — был сочинен в конце августа 1886 года, а "Весенний дождь" — в начале сентября 1887 года. Остальные четыре романса отмечены датами от 2 до 5 июля 1889 года. В это время были написаны еще две песни на стихи Драхмана — "Ты часто поднимаешь взор" (датировано 4 июля) и "Простая песня" (дата неизвестна). Сам Григ не опубликовал эти две песни, но вторая из них была позже издана Рёнтгеном. Они весьма схожи, выдержаны в салонном романсовом стиле, мелодически и ритмически монотонны и не лишены дешевых звуковых эффектов.

Opus 49 чрезвычайно неровен по музыкальным достоинствам. "Рождественский снег", "О волна, всколыхни челнок" и "Тает вечер над водой" сразу же обнаруживают резкую недостаточность стилистического единства. Мелодическая линия суха, и гармоническая фантазия тоже откровенно объявила "пас".

Тем не менее Григ показал остроту письма в песнях "Бродяга" ("Видишь путника там, вдали...") и "Привет вам, дамы!" — двух бравурных, веселых вещах с зажигательной мелодикой, свежей гармонией и смелыми ритмами. И если первая из них все же может показаться несколько стереотипной и манерной, то вторая принадлежит к наиболее блестящим и ярким в норвежской романсовой литературе.

Совершенно особняком стоит романс "Весенний дождь". В стихах поэт дал тонкую поэтическую зарисовку, картину мимолетного настроения:

Шумит весенний дождь, звенят каскады
Жемчужных звуков, радостных и юных...

(Перевод В. Аргамакова)

Чуткой, нежной рукой Григ ловит это поэтическое мгновение в жизни природы, воплощая его рядом приглушенных, завуалированных диссонансов. Будучи художником в мире звуков, он в этой песне вплотную подходит к границам импрессионизма и создает своими средствами картину, не уступающую музыкальной "поэзии дождевых капель" французских композиторов. Здесь он действительно стал космополитом — в положительном смысле слова:

Allegretto *pp con mezza voce*

Det kling-ger som fra fi-ne In-stru-men-ter.

pp dolcissimo

("Волшебного напева льются звуки...")

Пер. В. Аргамакова)

НОВЫЕ ПОБЕДЫ В КОНЦЕРТНОМ ЗАЛЕ

В октябре Григ опять был в Кристиании. Два новых романсовых цикла он исполнил с певицами Эллен Нурдгрэн и Торвальдом Ламмерсом, а 19 октября кристианийская публика смогла впервые услышать музыку "Улафа Трюгвасона". Дирижировал композитор. Самой главной радостью, принесенной ему этим исполнением, был даже не ошеломляющий успех у публики, а возрождение дружбы с Бьёрнсоном. В честь Грига в Кристиании трижды устраивались торжества. Первое состоялось 23 октября в Студенческом обществе. Здесь Григ провозгласил тост за Бьёрнсона, в

котором "бьется сердце Норвегии". В ответ Бьёрнсон произнес импровизированную благодарственную речь, где охарактеризовал Хьерульфа, Нурдрока и Грига: первого как спокойного и глубокого, второго как импульсивного, третьего как человека с яркой индивидуальностью.

На следующий день друзья устроили в честь Грига большой праздник в "Гранд-отеле". Главным оратором был Бьёрнсон. Благодарственная речь Грига была странной. В то время когда христианская публика почти лишилась рассудка от восторга перед ним ("Даже Лондону пришлось померкнуть"), Григ не мог удержаться от намеков на плохое отношение города к искусству и людям искусства. Согласно "Нурдиск Мусик-Тиденне", композитор сказал, в частности: "Все, кто в этой стране обладал способностями и дарованием, устремлялись сюда, но... вскоре убирались восвояси. И похоже, что этот город не мог отпустить их, не дав сначала хорошего пинка". В конце речи Григ провозгласил тост за то, чтобы Христиания стала когда-нибудь "радостным городом".

После торжества (третьего) в Объединении работников искусств 28 октября Григ поехал в Копенгаген, где музыка "Улафа Трюгвасона" была исполнена 16 ноября в Концертном объединении. Все прошло хорошо, но ничто не могло превзойти норвежскую премьеру. Затем был Брюссель, где Григ дал три концерта, на одном из которых бельгийский пианист Артур де Грееф солировал в исполнении его ля-минорного концерта (с. 334).

На следующий день Нина и Эдвард выехали в Париж, где пробыли шесть недель. Они посетили там Юнаса Ли и завязали контакты с рядом известных французских музыкантов, в том числе с композитором Венсаном д'Энди. Три концерта, составленные из произведений Грига, имели горячий прием и со стороны публики, и со стороны критики. 22 и 29 декабря Григ дирижировал оркестром Колонна, исполнив среди прочего "Две элегические мелодии", "Берглиот", сюиту "Пер Гюнт" и фортепианный концерт, в котором вновь солировал де Грееф. О первом из концертов Григ писал Бейеру на второй день рождества: «Минувшее воскресенье было прекрасным. Меня приняли как давнего доброго друга — долгими, продолжительными аплодисментами. Слышал бы ты сюиту "Пер Гюнт"! Это исполнение превзошло все, о чем я мог мечтать». 4 января состоялся камерный концерт. Григ сообщает Максу Абрахаму 5 января, что исполнение вместе с Иоханнесом Вольфом скрипичной сонаты до минор "произвело колоссальный фурор", а Нина спела его романсы "так задумчиво и так прекрасно". К сожалению, из-за гриппа Григ не смог присутствовать на двух исполнениях Струнного квартета — 28 декабря и 11 января.

1 февраля Григ дирижировал придворной капеллой в Штутгарте, затем дал два концерта в лейпцигском Гевандхаузе. 27 февраля там имел большой успех "Улаф Трюгвасон", хотя критик Бернсдорф еще раз воспользовался случаем для нападок на Грига — этого, по его мнению, блудного сына лейпцигской школы. Он утверждал, что произведение полностью лишено той детальной разработанности, какая требуется от сочинения масштабного жанра, и состоит из свидетельств погони за новшествами и гармонических "мерзостей".

В Лейпциге Григ вновь встретился с Брамсом, который оказался там проездом. Присутствовавший при этой встрече Рёнтген отметил в своей книге о Григе отчужденность, сквозившую на этот раз в общении двух композиторов (с. 334).

21 марта Григ вместе с Бродским играл свою скрипичную сонату соль мажор и в письме Бейеру сообщил, что их вызывали трижды.

В апреле он прибыл наконец домой, в "Тролляхауген", и оставался в Вестланне до октября. Грига увлекла работа над крупным вариационным сочинением, и 11 августа он написал Дилиусу: "Я завершил пьесу для двух фортепиано, а теперь с громадным удовольствием предвкушаю свободу от всего, что зовется музыкой!" Григ собирался в двухнедельный поход на Ютунхеймен вместе с Бейером.

Произведение, упомянутое в письме Дилиусу, — "Старонорвежский романс", Op. 51. Он посвящен французскому композитору Бенжамену Годару. Написанный с широтой и размахом, "Романс" обнаруживает при этом отчетливое влияние пышного виртуозного стиля и импульсов, идущих от Шумана, Листа, Брамса и Сен-Санса. Тема вариаций — прекрасная мелодия старинной "богатырской песни" "Шюгур (Сигурд) и невеста троллей". Эта мелодия происходит из области Халлингдаль (в собрании Линнемана она фигурирует как № 22). Григ уже обращался к ней ранее, гармонизовав ее для сборника "Норвежские мелодии" и поставив четвертым номером в "Шести норвежских горных мелодиях". Свенсен, кстати, тоже использовал этот напев в своей Второй норвежской рапсодии.

Произведение состоит из короткого вступления, самой темы и четырнадцати вариаций, после которых очень долго звучит финал. "Романс" выстроен довольно эффектно и тем не менее никогда не имел особого успеха. Причина тому кроется прежде всего в некотором однообразии и салонной гладкости, присутствующей в этой музыке, в том числе в ее гармоническом языке. Часто повторяются одни и те же обороты, что не делает композицию целого интересной.

В 1900 — 1903 годах Григ инструментовал "Старонорвежский романс", и эта версия была исполнена 21 февраля 1904 года оркестром Национального театра под управлением Юхана Хальворсена. Когда речь зашла об издании произведения, "мои друзья — в том числе Нина и особенно Хальворсен — потребовали, чтобы я вычеркнул несколько вариаций и сократил финал. Они полагают, что в настоящем виде произведение кажется слишком длинным и потому утомляет", рассказывал Григ Рентгену в письме от 24 ноября 1904 года. Но лишь после того, как свой приговор высказал Свенсен, исполнивший произведение в Копенгагене 18 ноября 1905 года, Григ вычеркнул десятую вариацию и заменил последние 36 тактов финала восемью новыми. И все же, несмотря на эти изменения, "Романс" по-прежнему производит впечатление вымученного и скучного.

Летом 1890 года Григ написал также новую тетрадь фортепианных пьес, представляющих собой обработки собственных песен, Op. 52. Как и аналогичный сборник, Op. 41 1884 года, цикл достаточно пианистичен по характеру, но есть что-то надуманное в том, что такие простые, задушевные песни, как, например, "Старая мать", превращены здесь в разукрашенные виртуозные фортепианные пьесы.

Третье произведение того времени — обработки для струнного оркестра песен "Цель" (стихи Винье) и "Первая встреча" (из бьёрнсоновских песен). Они не поднялись до уровня "Элегических мелодий".

Свой первый публичный концерт Григ дал уже в восемнадцатилетнем возрасте, и исполнительская деятельность отнимала у него массу времени и творческих сил на протяжении многих лет жизни. Даже после того, как "Тролльхауген" стал его гнездом, он вместе с Ниной продолжал жизнь странствующего музыканта, и, по существу, их настоящим домом на протяжении долгих периодов становились номера гостиниц.

Почему же они устроили себе такую жизнь, почему композиторское творчество не стало для Грига всепоглощающим? Если мы попытаемся найти ответ на эти вопросы, то на поверхность всплывут многие обстоятельства, каждое из которых сыграло свою роль в становлении именно такого уклада. Одни из них носят довольно тривиальный характер — например, недовольство "тролльским" вестланнским климатом. Кроме того, Григ понимал, что Нина отнюдь не "женщина домашнего очага" и ей необходимо отвлекаться от нудных домашних будней.

И все же для побегов из Вестланна была другая, более серьезная, глубинная причина. Когда изоляция от пульсирующей жизни большого мира становилась мучительно-невыносимой, то помыслы обоих устремлялись к великим музыкальным метрополиям, где они могли встречаться с ведущими фигурами мира искусства. Оттуда они черпали вдохновляющие импульсы, равно как и сами вносили свою свежую струю в европейскую музыкальную жизнь.

Григ мало-помалу завоевал себе реноме большого пианиста и дирижера. Публика сумела оценить этого ни на кого не похожего сына Севера и валом валила на его концерты. Концертная деятельность принесла Григу почет и славу. Конечно, как каждый художник, он обладал известной долей тщеславия. И все же все эти выступления — даже когда на концертах присутствовали коронованные особы — затрагивали в нем в первую очередь не струны тщеславия. Истинное ощущение счастья приносила ему возможность давать лучшее, что в его силах, широким кругам любителей музыки. Именно это сделало концертные триумфы одной из кульминаций его жизни художника. Но Григ довольно рано осознал и опасности, которые таит в себе слава (с. 335).

Не стоит забывать и о таком стимуле в его исполнительской деятельности, как крупный заработок. Эти доходы ему были крайне нужны — ведь в то время еще не существовало международного авторского права, гарантирующего композитору вознаграждение за каждое исполнение его музыки. Поэтому Григ целиком и полностью зависел от своей активности. Поддержка издательства "Петерс" все возрастала. Владельцы фирмы делали это от всего сердца, поскольку прекрасно понимали, что в лице Грига обладают жар-птицей. Это тоже вдохновляло его на концертную деятельность — популяризировать напечатанные музыкальные произведения было весьма важно и необходимо в то время, когда еще не существовало ни радио, ни грамзаписи. Григ таким образом сам становился своей лучшей рекламой.

И еще один важный фактор. В кипучую концертную деятельность Григ окунался с головой тогда, когда ему было плохо. Это были моменты, когда композиторское вдохновение не желало обитать в его душе. Тогда Григ словно бежал от проблем, отдаваясь целиком чему-то иному, что, как ему казалось, приносило ему удовлетворение, но мало-помалу уносило его силы. Сочинение музыки откладывалось в долгий ящик, а

его... его самого начинали мучить хронические угрызения совести, так как он прекрасно сознавал, что делом жизни для него все же было и остается композиторское творчество. По мере того как в канву его жизни все больше и больше вплеталась болезнь, концерты, соответственно, вытеснялись из организма все больше сил. Но он уже просто не мог остановиться — будто слишком поздно оказалось сказать себе "стоп". Даже в последние годы жизни Григ планировал концертные турне, так и оставшиеся неосуществленными. Он писал Оскару Майеру 12 февраля 1906 года: "Вы с полным правом можете удивляться, что я по-прежнему даю концерты. Но дело в том, что мне их предлагают, а я, к сожалению, не обладаю твердым характером, чтобы отказаться от них. Самое ужасное для меня на свете — это выступать публично. И все же: слышать свои произведения в хорошем исполнении, созвучном моим собственным намерениям, — нет, против этого я не могу устоять".

Григ отлично сознавал те огромные требования, которые предъявляет исполнительское искусство. Дилетантизм всегда представлялся ему воплощением мерзости, но таким же большим злом в его глазах было бездушное техническое виртуозничанье, которому предавались иные музыканты. Техника необходима, но лишь как средство выражения мысли и чувства.

Что касается фортепианной музыки, то, создавая ее, он был скрупулезен даже в мельчайших деталях, если те помогали полному осуществлению богатства его замыслов. Аппликатуру, например, он, как правило, всегда проставлял сам. Либо доверял эту работу тому, на кого мог полностью положиться. Поэтому, когда "Петерс", издавая в 1897 году заново одну из тетрадей "Лирических пьес", напечатало аппликатуру, не авторизованную самим Григом, он был просто разгневан: "Как бы хороша ни была новая аппликатура — она не моя, и если даже она подходит к пьесе, то подходит она не по-моему. Большое разочарование, какой бы мелочью это ни выглядело".

Когда его дела в материальном отношении устроились, у него осталось мало учеников. Иной раз он брался разучивать какие-нибудь свои произведения с молодыми пианистами. Среди них был Фритьоф Баккер-Грёндал, в котором Григ видел необычайно одаренного интерпретатора своей музыки. С другими ему приходилось мучиться. О пианисте Мартине Кнутцене, собиравшемся сыграть три его слота из Ор. 72, Григ писал 12 февраля 1904 года Бейеру: "Боже избави, сколько же мне с ним приходится работать! Хотение-то у него есть, но душа, душа!!"

Шведской певице (урожденной норвежке) Дагмар Мёллер, которой посвящен цикл "Девушка с гор", Григ писал 4 ноября 1896 года: "Вы должны стремиться к тому, чтобы *целое* звучало так, будто Вы вдохнули всю душу в звуки. Ибо не существует никакого иного искусства, кроме того, что омыто кровью сердца". В "Воспоминаниях о Григе" (1940) она рассказывает: «На репетициях он был крайне придирчив и точен — самые мелкие динамические указания должны были соблюдаться. "Раз они там проставлены, значит, я хочу, чтобы это именно так и звучало" — была его постоянная реплика».

Григ придирчиво работал над совершенствованием собственной техники и в поездки часто брал с собой немую клавиатуру. От других он требовал не меньше, чем от самого себя, будь то вопросы техники или интерпретации. Наверное, это и стало одной из причин отсутствия у него многих учеников. Однажды некая молодая пианистка пожелала высту-

пить перед Григом с целью получить аттестат. Григ написал по этому поводу Юлиусу Стеенбергу: "Я не могу дать ей личность, если это не заложено в ее натуре. А вложить в нее мою собственную — этого я делать не умею..."

Именно неуважение к намерениям композитора безгранично раздражало его и послужило поводом для многих резких выпадов в адрес исполнителей, особенно певиц. В дневниковой записи от 7 января 1907 года можно прочитать: «Что есть певицы? Это сочетание тщеславия, глупости, невежества и дилетантизма. Я ненавижу их всех, вместе взятых! Мне возражат: "А как же Ваша жена?" Я отвечу: "Простите, но она, к счастью, не певица"».

Григ изливал душу Бейеру в письме от 12 февраля 1904 года: "Сольные концерты у нас почти каждый вечер. В большинстве это — боже милостивый! — певицы. И когда я имею несчастье совершить ошибку и составить компанию Нине, посетив с ней подобный концерт, — Нина хочет слышать, как выступает молодежь, — то я узнаю, что мои песни поются гадко и отвратительно". В своем гневе он обрушивается и на пианистов: "Вот уже третий раз этот бесполоый артист сидит там и выстукивает, прямо-таки сплошняком, неверные, фальшивые гармонии и т. п. и т. п. в моих бедных песнях. И я никак не пойму, что плохого ему я сделал!"

Как пианист Григ завоевал широкое признание. Он ни в коей мере не принадлежал к величайшим эквилибристам на клавиатуре и все же обладал такой техникой, которая позволяла ему выступать со своим крайне трудным фортепианным концертом. Лишь в конце 1880-х годов Григ стал замечать, что его сил не хватает для блестящих концертных выступлений. Бейеру он писал 31 марта 1888 года: "Камерная музыка и мелкие пьесы меня не прельщают, а когда я пытаюсь извлечь из фортепиано что-то внушительное и грандиозное, то не достигаю намеченной цели, а лишь разрушаю сам себя". 14 сентября следующего года он пишет Юлиусу Кленгелю: "Свой фортепианный концерт я больше не играю. Он меня слишком будоражит. И кроме того, чтобы произведение зазвучало убедительно, нужна сила первого ранга". Ранят душу его слова в письме Рентгену от 1 сентября 1905 года: "В последние дни для меня становится все более ясным — я больше не могу играть на фортепиано. Это меня печалит, не только потому, что мне не хватает воздуха, — чисто физические силы покидают меня, когда дело доходит до быстрого или громкого места".

И все же он сыграл годом позже в Лейпциге целый ряд пьес для так называемого ролика "Вельт-Миньон", в то время лучшего звукозаписывающего устройства. Эти записи сохранили игру стареющего музыканта — чарующую и импульсивную, своеобразно романтическую по способу выражения.

Как оценивали Грига-исполнителя современники? Его концерты оказывали необычайно притягательное воздействие на публику, что выражалось в бурных овациях. Но и со стороны критиков пианисту Григу доводилось слышать самые высокие похвалы. Он славился свежестью исполнительской манеры, а о ритмических чудесах, которыми он насыщал музыку, ходили легенды. Если судить по метрономическим обозначениям, которые он предпосылал своим произведениям, можно сделать вывод, что он имел тенденцию играть слишком быстро; сегодня мы даже спрашиваем себя: "Не был ли его метроном каким-то замедленным?"

Во время концертов в Лондоне в 1888 году "Дейли Телеграф" 4 мая писала после солирования Грига в ля-минорном концерте, что в его испол-

нении не было, собственно, того виртуозного блеска, который пробуждает интерес. Это исполнение продемонстрировало художника, прежде всего являющегося композитором, а уже затем — пианистом. Но игра была, бесспорно, хорошей, ясной, выразительной и интеллигентной. "Таймс" отмечала, что Григ передал концерт в своей собственной манере, где ощущалось то, что французы называют "voix de compositeur"¹. И в техническом, и в музыкальном отношении его манера исполнения была великолепной, а интерпретация известного произведения стала откровением.

После концертов в Париже в декабре 1889 — январе 1890 годов в английском журнале "Труз" появился живой портрет Грига-исполнителя, сделанный французским корреспондентом: "...когда он подчеркивает свои фортиссимо энергичными движениями головы, его шевелюра мощно вздрагивает. Своим энергичным туше он напоминает Сен-Санса, даже самого Рубинштейна, при этом все же оставаясь похожим лишь на самого себя. Маленький великий человек (ведь он — гений) обладает своеобразной манерой держаться... Он выходит на сцену твердо, самоуверенно; в этом чувствуются влияние его же собственных произведений".

В приложении приводятся четыре показательных отзыва о Григе как о пианисте (с. 335—336).

Шли годы, и Григ-пианист все больше уступал место Григу-дирижеру. Конечно, он продолжал время от времени исполнять свои фортепианные пьесы и камерные ансамбли в публичных концертах, по-прежнему — всю жизнь — оставаясь неизменным аккомпаниатором Нины, но с конца 1880-х годов длительные турне все больше заполнялись выступлениями с оркестром. Нельзя сказать, что оркестровый репертуар Грига велик по объему, но нехватку оригинальных сочинений для оркестра он сумел компенсировать за счет аранжировки для оркестра ряда своих песен и фортепианных пьес. Первым в этом ряду стали "Раненый" и "Весна".

Был ли Григ хорошим дирижером? Все свидетельствует в пользу положительного ответа. Он не имел за плечами консерваторской школы дирижирования, но начиная с середины 1860-х годов приобрел солидный навык: работая с любителями и профессионалами в оркестрах Кристиании и Бергена. Этот навык пошел ему на пользу. У Грига не было той гибкости и естественности в приемах, какими обладал Свенсен, а, по мнению Грига, Свенсен превзошел и Менгельберга, и Никиша! — зато он обладал редкостным свойством мгновенного "вживания" в произведение.

В своей монографии Финк цитирует меткое высказывание сэра Джорджа Грова, сделанное им после одного из лондонских концертов Грига в 1888 году: "Было очень интересно вчера вечером наблюдать, как Григ дирижировал своей увертюрой. Для меня непостижимо, каким образом ему удалось воодушевить оркестр до такой степени, извлечь из него столько силы и чувства. Полагаю, что между Григом и Бетховеном есть большое сходство..." Многочисленные газетные критики подчеркивали также способность Грига оттачивать музыкальные детали, не теряя при этом из поля зрения целостную картину.

Как дирижер Григ обладал редким даром передавать залу то воодушевление, каким бывали охвачены музыканты за пультами. Поэтому его концерты имели огромный успех у публики.

Как известно, Григ не мог даже предположить, что кто-то поймет и исполнит его песни с большей глубиной, чем жена. В чем же заключались

¹Голос композитора (пер. с франц.).

достоинства ее пения? Голос Нины был далеко не таким большим и сильным, как у великих певиц концертного плана, не была ее стихией и блестящая виртуозность. Но романсовое искусство Грига и не ставило перед собой такую цель; в нем прежде всего должны были находить выражение интимнейшие лирические настроения. А в этой области Нина как раз чувствовала себя наиболее уверенно. Именно такой тип голоса — легкое и светлое, но при этом очень характеристичное сопрано — имел в виду Григ, сочиняя свои романсы и песни. Он писал Финку 17 июля 1900 года: "Мои песни... возникали по неодолимому велению души и все были написаны для нее".

Нина обладала голосом, который не был в моде в конце прошлого столетия, в пору расцвета искусства оперных примадонн, когда сила и блеск голоса были решающими факторами для артистической славы. И она нередко подвергалась несправедливому осуждению, исходившему из подобных предпосылок. Даже в Кристиании, где можно было бы ожидать большего понимания ее миссии в искусстве, Нине приходилось, особенно в первые годы, терпеть обидные критические высказывания. Это было причиной того, что Григ в письме Бейеру от 19 марта 1884 года, после одного из концертов в Риме, выразился так: "Меня радует, что христианийцы смогут прочесть о том восхищении, с которым здесь было встречено пение Нины. Это несколько компенсирует то, что она в свое время перпелась от наших малых и больших троллей и пресмыкающихся, которые не имеют ни малейшего понятия о том, что такое искусство..."

Речь шла именно о том концерте, на котором Нина среди прочего спела несколько романсов на тексты Ибсена, после чего Ибсен подошел к Григу и прошептал: "Это и есть истинное понимание".

В Стокгольме же "пресмыкающиеся" кусались не менее болезненно, чем в Кристиании. После концерта, который Нина с Эдвардом дали в шведской столице в декабре 1876 года, рецензент газеты "Даглигт Аллеганда" высказался об их выступлении весьма пренебрежительно. Григ был этим страшно раздражен и написал в газету гневный протест (с. 336).

Учитывая такое непонимание, а также специфику артистической индивидуальности Нины, становится понятной позиция Грига, не видевшего необходимости в построении ее собственной международной карьеры, которую должны венчать большие и разнообразные по программе концерты. Конечно, мало-помалу к ней приходили значительные творческие победы — и дома, и за границей, — но все же Нина, как правило, оставалась лишь в ранге способной жены знаменитого композитора. Эти факторы, несомненно, создавали трения между двумя чувствительными художественными натурами. Лишь к концу своей жизни Григ осознал как собственное упущение то, что он не способствовал развитию в Нине самостоятельного певческого артистизма (с. 337).

Наиболее важной чертой в пении Нины была ее способность полностью вживаться в текст, передавать его тончайшие поэтические нюансы. Слова артикулировались ею ясно и четко, а художественные намерения и замыслы, скрытые за поэтическими строками, получали конгениальное толкование. Именно эта особенность ее искусства так пленяла людей, понимающих толк в музыке (с. 337). Певец Юлиус Стеенберг, друг Грига по копенгагенскому периоду, поместил в биографии Грига следующее высказывание о Нине (1891): "Что же особенного было в ее пении? По-своему она являла собой собственную же вокальную школу. Ее пение было словно живым, драматичным речитативом. Она не только схватывала самое

основное в поэтическом тексте — она словно проникала в корень каждого отдельного слова, которое таким образом получало более насыщенный, своеобразный цвет, чем при обычном чтении...” Не случайно Григ сам называл Нину “единственным истинным интерпретатором” своих песен.

В уже упоминавшейся статье в “Труз” автор описывает Нину с такой симпатией, что ее буквально видишь на сцене: «Госпожа Григ обладает улыбкой и взглядом, которые словно просят о благосклонном приеме, а когда она поет норвежские песни, то становится неподражаема. Слышал ли кто-нибудь примадонну (за исключением Енни Линд), которая поет маленький простой романс или народную песню столь естественно и без претензий? Такого рода музыку совершенно убивают стереотипная улыбка и сценические манеры обычных певиц... Представьте себе концертную певицу, презревшую все обычные, традиционные атрибуты “артистки по профессии”, — певицу без букета, свободную от грима, с коротко остриженными волосами, одетую в коричневое шелковое платье, закрывающее ее шею, с единственным украшением — серебряным колье в норвежском стиле, приветствующую публику низким, глубоким, почтительным реверансом. Но вот она бросила взгляд назад — на мужа, сидящего за роялем, — и начала петь. Уже первые несколько куплетов вызвали слезы у меня на глазах — ведь она своим пением проникает в сердце и душу. Ее взгляд становится красноречивым, в веселых пикантных песнях на ее щеках появляются ямочки, а те мягкость, чистота и пафос, которые она умеет вкладывать в свое пение, превосходят все похвалы. Она полностью уходит в пение, ее вовсе не волнует, как она сама — Нина Григ — выглядит со стороны или что думает публика о ее маленькой персоне...»

Многогранность дарования Нины проявилась и в том, что она была способной пианисткой. С юности сильной стороной ее исполнительства было чтение с листа. Она с Эдвардом любили музицировать совместно, играя в четыре руки большие симфонические произведения. Она с юмором рассказывала о том, что помолвка с Эдвардом произошла лишь после того, как они сыграли вместе “Весеннюю симфонию” Шумана. Иногда, например, исполняя Норвежские танцы, Ор. 35, они выступали как фортепианный дуэт.

Юлиус Рентген был восхищен тем, как Нина пела для него цикл “Девушка с гор”, одновременно аккомпанируя себе на фортепиано, в “Тролляугене” в 1895 году. А пользующийся мировой славой пианист Сгамбати сказал о ее фортепианной игре в одном из концертов: “Играя в четыре руки со своим мужем, госпожа Григ еще раз доказала, что она истинная артистка в самом полном смысле слова”.

Нина мало выступала публично в последние годы жизни Грига. Уже в 1895 году он с некоторой удрученностью пишет Бейеру в письме от 27 октября: “Лишь нынче, когда Нина больше не поет, я понимаю, каким обладал счастьем в этом отношении, а теперь настает время, когда я, как Диоген, должен с фонарем искать человека, могущего продолжить то, что она оставила”.

Время от времени все же удавалось уговорить Нину выступить, даже после смерти Грига. В 1909 и 1912 годах она согласилась спеть романсы мужа под собственный аккомпанемент на консерваторских вечерах в Манчестере. Директором этой консерватории в то время был скрипач Адольф Бродский, вместе со своей женой Анной еще в 1880-е годы во-

шедший в круг друзей Грига. После визита Нины в 1912 году Анна Бродская писала: "Сочетание уникальной жизненности и глубоких, нежных чувств — вот что совершенно пленяет публику, несмотря на то что по естественным причинам ее голос утратил долю своей свежести и силы".

Последнее, о чем нужно сказать, — значительное педагогическое дарование Нины. Григ пишет в своем дневнике 31 марта 1906 года: "Просто невероятно, какая у нее способность *суггестировать* своих учеников". Во время пребывания в Лондоне 24 июня того же года он вновь с явным восторгом описывает ее великий талант — "внушать другим свои и мои намерения...".

Наверное, совершенно особое впечатление производили Нина и Эдвард, когда они вместе находились на концертной эстраде и особенно когда в программе стояли произведения Грига. Музыка тогда получала наиболее яркое толкование. Как художники они в совершенстве дополняли друг друга, а в своем исполнительстве на протяжении всей карьеры сохраняли свежесть, непосредственность и подлинность, какие характеризуют великих мастеров. Неудивительно, что они были любимцами концертного зала.

В октябре 1890 года Григ отправился в Кристианию, где в середине месяца дал концерт в Большом цирке. Публика стекалась в огромном количестве. Как сообщил Григ Юнасу Ли 20 октября, число ее колебалось между двумя и тремя тысячами человек. "И все же я полагаю, что кристианийцы еще не могут выносить присутствие в своей среде людей духа — *продолжительное время*. Когда те просовывают голову в двери и тут же поспешно удаляются, то все — блеск, красота и радость. Но — но. Здесь еще слишком много варварской грубости и неварварской мелочности".

В ноябре путь привел его в Копенгаген, где Григ оставался до середины апреля 1891 года. Он с нетерпением предвкушал встречу с "королевским городом", которая, как он полагал, ознаменует для него период активной работы. Начало тем не менее оказалось неудачным. 12 ноября он пишет Бейеру из "Отель Конген аф Данмарк", где они с Ниной обычно останавливались: "Мы прибыли сюда вчера вечером, ночью у меня заболел живот, сегодня я воздерживаюсь от пищи, а поэтому чувствую слабость. Погода тоскливая. Все тоскливо. И при всех этих обстоятельствах вдвойне хорошо вспоминать о далекой, но истинной дружбе".

Из работы мало что вышло. Уже 9 декабря он заскучал по лету в "Тролльхаугене": "Эти строки я пишу во Фредериксберге, у Феддерсена на Смаллегаде, 5... Я уже пару недель помещаюсь здесь в маленькой мансарде, но мне это не нравится — ведь внизу живет Йун Паульсен, и с нижнего этажа я слышу звуки фортепиано, мало того — мою же собственную музыку; тьфу, черт! — это почти бессердечно. Я, наверное, сильно постарел, ведь все мне видится таким изменившимся. Лишь мой старый друг Эмиль Хорнеман тот же самый — симпатичный, искренний и гениальный. Он для меня в Дании то же, что ты в Норвегии! Да, я начинаю с нетерпением ждать лета".

20 января: "Это период заката и упадка. Ничто не восхищает и не воодушевляет. Нет, лучше спокойная природа! Она говорит больше и лучше, чем эти болтливые, мелочные люди. Все мои мысли распадаются на крохотные кусочки. Я начинаю и начинаю, берусь то за одно, то за другое, а потом вдруг словно опускается шлагбаум, который я, несмотря ни на какие энергичные усилия, не в состоянии поднять".

Настроение не улучшилось и к 9 февраля: "Звуки, которые слышатся мне сегодня, я вырываю из сердца завтра, потому что они не истинны. Мысли мои бескровны, как и я сам, я потерял путь к самому себе. Рядом со всем этим мало значит тот факт, что, как пишет д-р Абрахам, мои произведения (например, сюита "Пер Гюнт") исполняются в Европе, Азии, Африке, Америке и Австралии! Поэтому: в горы, в горы! Лишь там исцеление". В том же письме возвращается страх от мысли, что он всерьез постарел, а главное, что ему суждено стать реакционером (с. 337).

Какие же мысли Грига "распадались на крохотные кусочки" в тот период? Речь идет прежде всего о двух задуманных крупных произведениях — новом струнном квартете и "Оратории о мире" в сотрудничестве с Бьёрнсоном.

НЕЗАВЕРШЕННЫЙ СТРУННЫЙ КВАРТЕТ ФА МАЖОР

26 марта Григ пишет Бейеру из Копенгагена: "Я сочинил два фрагмента струнного квартета. Конечно, его бы следовало написать здесь полностью. Но... Сейчас, в апреле, я должен ехать в Кристианию..."

Однако перерыв в композиторской работе, наступивший затем, оказался роковым. Григ так и не смог никогда вновь связать эту прерванную нить. Неоконченному квартету суждено было весь остаток жизни Грига преследовать его, подобно кошмару, как постоянное напоминание о собственном кризисе (с. 338).

После смерти Грига Нина в 1907 году послала часть рукописей мужа Рёнтгену, чтобы узнать от него, нельзя ли что-то из сделанного опубликовать. Среди этих рукописей были и две части струнного квартета. 24 октября Рёнтген ответил, что настроен скептически по отношению к этому произведению. Он считал, что Григ хотел многое изменить в двух почти полностью сочиненных частях, и поэтому просил для обдумывания заданного Ниной вопроса некоторое время. Как раз тогда Рёнтген работал над статьей о Григе для немецкого журнала "Die Musik", и 30 октября он попросил госпожу Григ ознакомиться с ней и одобрить к печати. Из этого письма явствует, что он изменил свое мнение: "Я скрупулезно изучил первую часть квартета. И совершенно влюбился в нее. Теперь я перепишу голоса, и при первой же возможности ты услышишь это произведение и порадуешься ему. Почему Эдвард никогда не показывал его нам — тогда бы мы просто заставили его закончить эту вещь!" 12 ноября Рёнтген совершенно четко обещает ходатайствовать об издании двух частей и отмечает, что предпринятые им мелкие изменения будут вполне приемлемы. В том же письме он весело повествует о том, как части квартета пережили свою "премьеру" (с. 338).

В 1908 году издательство "Петерс" выпустило две части квартета, а первое концертное исполнение состоялось в Копенгагене 22 января этого же года на вечере памяти Грига, программа которого состояла исключительно из его не опубликованных ранее произведений.

В фа-мажорном квартете Григ вновь вернулся к оптимистическому, лирическому миру настроений своей юности, когда он создал первую скрипичную сонату, тоже, как известно, в фа мажоре. Обращение композитора к прошлому особенно заметно в первой части. Если сравнивать первые части обоих произведений, мы обнаружим идентичность не только тональностей и тактового размера. Совпадает сам круг модуляций — и даже характерный переход в соль-бемоль мажор тоже присутствует в квартете. Фантазия Грига словно застопорилась — он больше стремился к ушедшей молодости, нежели вперед, к новому.

Первая часть — *allegro* в сонатной форме. Восьмитактовое вступление основано на доминантовом напряжении, которое разрешается главной темой в 9-м такте.

Побочная тема появляется в ля миноре, а заключительная в до мажоре — так же, как в скрипичной сонате. В разработке материал секвенцируется хроматически в восходящем направлении, что вообще свойственно

Григу. Ритмически же эта часть живее первой части скрипичной сонаты, в частности благодаря тому, что в отдельных местах в ней ритм на $\frac{3}{4}$ сочетается с основным тактовым размером на $\frac{6}{8}$.

В конце экспозиции первой части появляется — вероятно, неосознанно — фраза, прямо перенесенная из медленной части фортепианного концерта. В конце первой части квартета эта фраза звучит дважды. И этот штрих тоже указывает на то, что в период работы над квинтетом Григ пребывал в мире идей своей молодости. Может быть, главная причина того, что он так и не смог завершить произведение, лежит как раз в невозможности высвободиться из этой образной сферы? Или же теперь, в музыкальном языке квартета, заявила о себе та самая "реакция", которой он так боялся?

Вторая часть представляет собой довольно развернутую и протяженную трехчастную форму АВА, где раздел В написан в вариантной тональности ре мажор. Тема крайних разделов А обнаруживает известное сходство со вступлением к песне на стихи Винье "Старая дева". В контрастном среднем разделе ощутимо стремление Грига нарушить ритмическое однообразие привнесением двухдольных фраз в такты на $\frac{3}{4}$.

Лишь разрозненные наброски третьей и четвертой частей сохранились в григовских рукописях. Они не дают возможности реконструировать целое.

В связи с квинтетом соль минор мы упоминали об эскизе третьей части, сделанном первоначально Григом. Если сравнить этот эскиз с наброском четвертой части фа-мажорного квартета, то мы увидим, что мелодический материал в них идентичен. Происшедшее можно объяснить следующим образом. Во время работы над фа-мажорным квинтетом в 1891 году Григ попал в затруднительное положение с сочинением тематизма для четвертой части. Тогда он извлек первоначальную версию третьей части первого квартета и транспонировал ее из соль мажора в фа мажор в надежде, что здесь она сослужит добрую службу для воплощения его замысла. Около шестидесяти тактов этих двух версий совпадают, но дальше они расходятся, а все оставшееся не поддается реконструкции. Это мы можем констатировать с печалью, так как материал, насыщенный ритмами халлинга, оставляет яркое и свежее впечатление, все это очень хорошо приспособлено для финала, убедительно завершившего бы светлый квинтет, который мог стать контрастным противовесом драматическому соль-минорному квартету лофтхюсского периода.

Естественно, что две готовые части фа-мажорного квартета попали в тень полностью завершенного соль-минорного квартета, но все же они не заслужили того забвения, в котором им пришлось пребывать более семидесяти лет. Как мы уже говорили, обе части обладают многими музыкальными достоинствами — как в мелодическом, так и в ритмическом отношении. К этому следует добавить тот свежий гармонический язык, который отнюдь не указывает на застой в развитии Грига. Есть все основания выделить также ту уверенную сноровку, какую он проявляет в использовании струнных инструментов. Звучность более прозрачна, чем в Ор. 27, но при этом в ней может быть даже больше артистичности и гибкости. Одним словом, есть все основания извлечь этот эскиз из тьмы забвения.

Как только обе части квартета были готовы, Григ сразу после пасхи 1891 года попрощался с Копенгагеном. Целью его маршрута сейчас в первую очередь была Кристиания, где он обещал позировать для портретов двум молодым, но известным норвежским художникам Эйлифу Петерсену и Эрику Вереншёллу. Но композитор был слишком неусидчив

для того, чтобы служить послушной моделью, и уже через некоторое время он почувствовал себя полным идиотом от неподвижного сидения. Поэтому Григ попросту сбежал, оставив художников на произвол судьбы и, по всей видимости, нимало не заботясь, будут ли портреты когда-либо завершены. К счастью, художники все-таки закончили свой труд.

“ОРАТОРИЯ О МИРЕ” — ЗАДУМАННАЯ С РАЗМАХОМ, НО ТАК И НЕ РЕАЛИЗОВАННАЯ

После успеха, который имела концертная версия “Улафа Трюгвасона”, Григ пожелал возобновить сотрудничество с Бьёрнсоном, но поскольку он понимал, что Бьёрнсон не планирует продолжить работу над оперой, то с энтузиазмом написал ему из Копенгагена 10 декабря 1890 года: “Что ты скажешь насчет идеи выразить мысли о мире бьёрнсоновскими стихами в форме своеобразной кантаты для солистов, хора и оркестра и положить их на музыку, которая пояснит и углубит их? Прекраснейшей моей мечтой было в последние годы написать реквием — современный реквием, не опутанный догмами. Но я не нашел подходящих слов, хоть пересмотрел и поэзию, и библию. Но когда я прочитал твою речь о мире в Рабочем объединении, меня осенило: апофеоз мира — вот реквием в совершенно особом смысле! В противопоставлениях недостатка не будет: великий свет мира против ужасов войны! Я верю в эту идею. Подумай над ней, и если она тебя заинтересует — отвечай”.

Бьёрнсон тотчас же ответил и изложил свои соображения о том, как лучше осуществить эту идею. Григ написал ему вновь 19 декабря¹ и указал в письме на возможность использовать материал из Ветхого завета и послания Павла. Он отреагировал на “немузыкальные” слова и выражения в тексте Бьёрнсона: “фабрики в отдаленье” и “гарнизонная жизнь”. Григ хотел только “возвышенного”. В письме, написанном в первый день рождества, он развил эту идею: «Меня совершенно захватило то, что ты фантазируешь о благодетелях человечества: великолепная мысль! Тебе надо бы ее записать именно так, как ты ее почувствовал. Сейчас мне почему-то кажется, что я могу сделать и то, и другое, и третье! Но “Реквием”, о котором я мечтал, будет не только по великим людям. Я хочу думать об отце и матери, о друге, о великих и малых, о богатых и бедных — о тех, кого уже нет...» «Из-за твоего вчерашнего письма я чуть не сошел с ума! Полагаю, что ты переоцениваешь либо возможности музыки, либо мои возможности! Хочу пожелать лишь одного: чтобы ты не брался сразу за многое. Великая простота твоего замысла способствовала бы успешному осуществлению моей задачи. Если же ты в святом неистовстве хочешь объять все — то меня это пугает. Когда ты закрываешь фабрики и банки, посылаешь известие по телеграфу (!) — “отшатываюсь я в тот миг”. Но я думаю, что ты, скорее, просто “задабриваешь мою фантазию”, чтобы тем радостнее ошеломить меня, когда придет твой высокий стих!»

Вскоре Бьёрнсон приехал в Копенгаген и в страстную пятницу прочел перед узким кругом друзей, среди которых был и Григ, свою новую поэму. 20 апреля Григ писал из Кристиании Максу Абрахаму: “Не так дав-

¹Здесь авторы допускают некоторую неточность: перед этим письмом Григ послал Бьёрнсону еще одно письмо, от 16 декабря, — в нем-то и идет речь о “немузыкальных” выражениях в тексте. — *Прим. перев.*

но я получил от Бьёрнсона превосходную поэму, которая называется "Мир" и в которой речь идет только о людях. Как только мне удастся спокойно обосноваться дома, сразу же приступлю к работе. Это будет большое произведение — так не станем же пока о нем говорить".

Но... дальше разговоров дело не пошло. 2 июня Григ пишет Бьёрнсону: "Мне становится все более и более ясно, какую отличную вещь ты написал. Но я какой-то идиот. Я брожу вокруг нее, как кот вокруг блюда с горячей кашей, и не могу к ней прикоснуться. К тому, чего я сейчас хочу, мне пока не дотянуться. Пришли мне немного самоуверенности. Это то, в чем я теперь нуждаюсь".

Время шло. Никакой оратории о мире из-под пера Грига не выходило. Бьёрнсон теряет терпение, в октябре заявляет, что хочет опубликовать текст. 6 ноября Григ пишет, что в этом случае "текст утратит свои лучшие, свои невыразимые качества...". Иными словами, публикация текста парализует его творческие силы! В письме Августу Виндингу от 10 мая следующего года он выразился еще резче: "Тот бьёрнсоновский текст до сегодняшнего дня вызывает у меня лишь раздражение, поскольку после того, как поэт поспешно опубликовал его, а затем последовала газетная шумиха, стихи лишились для меня, как бы это выразиться, своей заповедности, целомудрия".

Что же в конце концов осталось от совместной работы Грига и Бьёрнсона над ораторией? Единственный фрагмент, известный нам сегодня, — это песня "Любила я", изданная после смерти Грига. Элегический текст повествует о женщине, потерявшей своего любимого (солдата? — Авт.). Стихи не производят впечатления написанных с вдохновением. Григоское музыкальное прочтение тоже не особенно интересно, хотя эту песню нельзя причислить и к самым слабым его произведениям. Так, например, хроматические гармонии здесь довольно оригинальны. Но мелодия тем не менее производит впечатление бледного, отгиска некоторых из его песен на стихи Винье. Начало явно напоминает романс "Старая дева", а завершение — романс "Юноша".

Ошибался по поводу оратории "Мир", если в этом случае вообще можно говорить об ошибке, целиком и полностью сам Григ. Начало 1890-х годов было для него очень тяжелым периодом. Здоровье его сильно пошатнулось. словно холодная рука сковала его творческие силы. Пройдет время, прежде чем он поймет, что причина была в нем самом.

1 июля 1896 года Григ в письме к Бьёрнсону откровенно взял на себя всю ответственность за неудачу с ораторией: «Несколько лет тому назад я внушил себе, что "Оратория мира" утратила для меня свое очарование и заманчивость, потому что ты отдал свою поэму в печать, а пресса ухватилась за идею, что я должен написать ораторию. Доля истины в этом была, ведь во мне есть что-то от мимозы. Но главная причина лежит глубже: я не справился с задачей. Отчасти оттого, что текст оказался шире, чем я себе его представлял, но особенно потому, что как раз тогда мое здоровье дало серьезную трещину, затронувшую самые основы моей творческой энергии». А через несколько месяцев, 1 февраля 1897 года, он вновь обращается к этой теме в более веселых выражениях: "...но ты оказался таким любезным, что становится просто страшно. Боже мой, да скажи мне лучше пару грубостей! Я же заслужил их, а если бы ты как следует приложил ко мне свою медвежью лапу¹, то для моей греш-

¹Игра слов: "бьёрн" по-норвежски — медведь. — Прим. перев.

ной по отношению к тебе души ("Оратория о мире" и прочее) это стало бы отпущением".

Однако 1891 год был полон не только разочарованиями.

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С ЙЕНДИНОЙ СЛОЛИЕН, ВЛАДЕВШЕЙ КЛАДОМ СВОЕОБРАЗНЕЙШИХ МЕЛОДИЙ

Григ оставался в "Тролльхаугене" с мая по август 1891 года. Из Парижа пришло неожиданное сообщение о том, что он избран членом Французской академии. Виндингу Григ пишет об этом 4 июля: «В эти дни на мою совесть лег тяжкий грех, который определенные люди в Дании никогда не простят мне: я избран членом Французской академии после Гаде. Но, боже мой, что я могу поделаться?! Тому хлебу, который я отбиваю у датских коллег, они, во всяком случае, не должны завидовать. А честь? "Полно, что такое честь", — говорит Фальстаф». Семья Рёнтгенов собиралась этим летом посетить Норвегию, и ради них Григ принялся хлопотать о жилье в Лофтхюсе. 28 мая он мог сообщить в Амстердам, что семья — двое взрослых, двое детей и няня — получит три комнаты с полным пансионом за 14 крон в день. Григ, привыкший считать каждый шиллинг, лаконично добавляет: "Я, правда, не считаю, что это так уж дешево".

Рёнтгены поселились в Лофтхюсе, и в августе Нина с Эдвардом посетили их. Здесь они обсудили последние детали своего плана совместного похода на Ютунхеймен, в котором должен был принять участие и Бейер. Увлекательное описание этого путешествия Рёнтген дает в своей биографии Грига. До Согнефьорда путь был проделан на рессорной двуколке, а дальше, до Шёллена, на лодке с веслами. «Потом дорога пошла круто на Туртагрё. Мы прихватили по пути спелемана, и во время этого чудесного похода он играл для нас слотты. Как хорошо вписывается эта музыка в природу! Григ слушал как зачарованный, постоянно кивая головой в такт. "Это — Норвегия", — сказал он мне, глаза его лучились».

На следующий день веселое трио отправилось к вершине Дюрехзугстинн, на которую Рёнтген взобрался один, потому что "Григ чувствовал себя недостаточно сильным, чтобы карабкаться до самой верхушки". Через несколько дней маршрут продолжался: из Туртагрё к Скугададсбёену. Часть пути Григ ехал верхом на лошади. Они провели незабываемый вечер в хижине для путешественников. Там оказалась свояченица ее владельца, девятнадцатилетняя скотница из Лома, Йендина Слолиен. «Когда мы увидели ее в первый раз, — рассказывает Рёнтген, — она убаюкивала ребенка своей сестры и при этом пела прекрасную колыбельную, которую Григ использовал в своих "Норвежских народных песнях", Ор. 66, под названием "Колыбельная Йендины". Впечатление от ее песни было удивительное — она была ритмичной и в то же время лилась естественно и свободно, к концу становясь все тише и медленнее, пока не замерли последние звуки. Она пела охотно, знала много песен... Йендина играла на буккхорне, инструменте, издававшем лишь три первых звука гаммы в пределах малой терции. И из этих звуков она плела замечательнейшие мелодии».

После веселого вечера в хижине они вышли во двор, «где все было залито фантастическим лунным светом, а откуда-то снизу доносился шум реки. Йендина устроилась на камне и еще раз спела нам колыбельную. С какой волшебной красотой она звучала! Григ сказал мне: "Тебе воистину повезло, ведь такое не часто удается пережить в Норвегии"».

Радостное путешествие на Ютунхеймен и встреча с Йендиной Слолиен летом 1891 года наградили Грига жаждой работы, вдохнули в него энергию для решения новых задач. Григ вернулся с гор "новым и лучшим человеком... даже помолодевшим лет на десять", как оптимистично он замечает в письме Максу Абрахаму от 10 августа. Ярким свидетельством тому, что Григ вновь обрел самого себя и опять был в состоянии создать что-то подлинное, цельное, явилась пятая тетрадь "Лирических пьес", Ор. 54. Их сочинение доставило ему "большую потеху", и Рёнтгену, которому он посвятил тетрадь как "незначительное свидетельство" горячей дружбы, он шутливо пишет, что "последняя пьеса ["Колокольный звон". — *Авт.*] совершенно сумасшедшая, но в других местах тетради ты, во всяком случае, найдешь и нечто таковым не являющееся". Благодарственное письмо Рёнтгена показывает, что в мире григовских идей он чувствовал себя свободно. Между двумя друзьями эта музыка прозвучала как сердечная весть (с. 339).

Орус 54, без сомнения, лучшая из тетрадей "Лирических пьес". Она даже превосходит Ор. 43 — и большей полнотой выражения, и большей разработанностью материала. Григ вновь вернулся к самому изначальному в себе, к той жизненности, что струится свободно и беспрепятственно. Словно свершилось внезапное омоложение после застоя последних лет. В то же время музыка облагорожена тем раздумьем, какое может дать только зрелость. Мелодическая жила вдруг опять стала свежей и живой, тут и там происходит ритмическая разминка — благодаря полиритмическим вкраплениям и оригинальным синкопам, а гармоническая фантазия получает такое богатое и нюансированное развитие, каких она не знала уже давно.

Творческая искра зажглась благодаря ярким воспоминаниям о жизни среди природы. Пьеса "Мальчик-пастух" уводит нас в обитель среди скал, где мы вдыхаем чистый и свежий воздух. Расширенное употребление хроматики вплетается в целое естественно, нет и следа выцветшей романтики салонного стиля. Чеканный "Гангар" — наиболее примечательный и удачный пример способности Грига создавать собственные стилизованные слотты, с редкостным ритмическим напором и секвентными нагнетаниями в больших динамических волнах.

Вот они — фантастические создания с Ютунхеймена, во всем своем диком озорстве, ими полна пьеса "Шествие троллей"! В спокойном среднем разделе троллям словно пришлось спрятаться от восхода солнца — и лишь детеныши тролли непослушно высовывают свои головки. В "Ноктюрне" ночная мистика приобретает приглушенные, неясные очертания, подчеркнутые ритмической утонченностью. Аккорды очень красочны, а короткий

подвижный средний раздел обнаруживает странное сходство с одним фрагментом пьесы Дебюсси "Лунный свет", написанной в том же году. Поразительно, как мысли двух композиторов развивались сходными путями независимо друг от друга.

В "Скерцо" взмах волшебной палочки Грига возвращает нас в ту сферу настроений, какой был наполнен "Танец эльфов" из первой тетради "Лирических пьес" 1867 года. Это легкий, игривый мендельсоновский звуковой мир, но родившийся на другой почве. В очаровательной контрастной средней части Григ дает полную свободу своему лирическому дарованию.

"Колокольный звон" — чистейшее упражнение в звукописи. По своей гармонии этот дерзкий импрессионистский эксперимент не имеет аналога в современной Григу музыке. Цель композитора не мелодическая красота, а почти реалистическое воссоздание впечатления, возникающего от перезвона колоколов, ощущение статичное, чтобы не сказать — монотонное:



Серии параллельных квинт расставлены синкопами друг против друга в левой и в правой руке, и благодаря педали создаются богатые обертонами звуковые массы, которые буквально дрожат в воздухе. Когда Григ в шутку — но, быть может, с некоторыми извинениями — употребил по отношению к этой пьесе выражение "сумасшедшая", это надо принимать, имея в виду ту неумолимую последовательность, с какой он проводит в пьесе свою изначальную идею. Да, то была музыка исключительно для искусственных ценителей, и эта пьеса осталась единичным явлением в его творчестве.

В 1903 году Григ получил из Нью-Йорка оркестровку "Гангара", "Шествия троллей"¹, "Ноктюрна" и "Колокольного звона", которую около 1895 года сделал дирижер Антон Зейдль, назвав ее "Норвежская сюита". Услышав эти пьесы в исполнении оркестра под управлением Юхана Хальворсена, Григ годом позже приступил к работе над собственной их инструментальной версией. Но, прежде чем сюита была напечатана в 1905 году под наименованием "Лирическая сюита", он заменил "сумасшедшую" пьесу

¹ В советской концертной практике эти пьесы известны под названиями "Норвежский крестьянский марш" и "Шествие гномов". — Прим. перев.

су, показавшуюся ему чересчур радикальной, своей же оркестровкой "Мальчика-пастуха", ставшего первой частью сюиты. "Лирическая сюита" стала свидетельством уверенного оркестрового письма Грига и завоевала заслуженное место на концертных эстрадах.

После Ор. 54 Григ вновь взялся за сюиту "Пер Гюнт", № 2, начатую годом раньше, первое ее исполнение состоялось в Музыкальном объединении в Кристиании 15 ноября в связи с 25-летием его концертной деятельности в столице. Григ стоял за дирижерским пультом подобно великому триумфатору, и более тысячи слушателей чествовали овациями его и его музыку. Вечером был большой банкет, на котором среди прочих выступил Ибсен. Студенты устроили в честь Грига факельное шествие. Такого вечера Григ "не переживал еще никогда". Выйдя во время шествия на балкон гостиницы, он произнес импровизированную речь, адресованную молодежи (с. 339).

В середине декабря путь привел обратно, в Вестлани. "Была чудесная поездка... Это великое, вечное одиночество на Филефьелле, это бесконечное спокойствие, все так тихо, все застыло от мороза. Но вот появилось солнце и залило вершины золотом", — писала Нина Дилиусу 21 декабря.

Однако за радостные минуты путешествия пришлось расплачиваться: сильный грипп отнял и хорошее настроение, и желание работать. Как уже говорилось, из-за сырости в рабочей хижине "Тролляугена" у Грига в январе разыгрался ревматизм, мучивший его болями в ногах. "Моя хижина была осуждена. Я больше не смел ступить туда", — писал Григ в письме Юнасу Ли от 3 августа.

Плодом зимних трудов явилась переработка трех оркестровых пьес из "Сигурда Крестоносца", Ор. 56. Именно теперь "Триумфальный марш" получил развернутый средний раздел (трио) и фанфарное вступление — музыку, которая плохо сочетается с гриппом и ревматизмом, напротив, напоминает о радости и празднике.

В то время приближался и реальный праздник: 11 июня — день серебряной свадьбы. В письме Рентгену от 19 июня Григ описывает это событие: "Мы вошли в гостиную — и не узнали ее: так она была заполонена подарками. Нас окружало море цветов, среди них стоял Франц; за окном в это тихое солнечное утро звучал хорал... Вечером все было как в сказке. Сначала пришло 150 человек гостей, а в половине десятого — 230 певцов со своими знаменами. Пение, разговоры, тосты звучали до глубокой ночи, над фьордом грохотали пушечные залпы, а в его воде отражались фейерверки, бенгальские огни... Мой друг Хольтер привез из Кристиании большую картину Вереншёлла — подарок от любителей музыки, а также огромную медвежью шкуру. Почитатели из Бергена подарили мне прекрасный рояль "Стейнвей"... Пришло около 150 телеграмм. Я играл на рояле, а моя жена пела романсы, как она их пела около двадцати пяти лет назад, и никогда она не пела красивее..."

Остаток лета был омрачен болезнью, но осенью Григ чувствовал себя достаточно хорошо для того, чтобы в октябре приехать в столицу. 5 ноября впервые был исполнен "Сигурд Крестоносец". Во время этого пребывания в Кристиании Григ ближе познакомился с Фритьофом Нансеном. "Он — нечто иное, чем просто спортсмен и путешественник... Он серьезный философ и обладает довольно редким запасом знаний... Непосредствен и при всей самоуверенности все же является скромной натурой и лишен претензий", — пишет он Бейеру 24 октября.

Месяцем позже Нина и Эдвард поехали в Копенгаген. После удачного концерта они отправились в Лейпциг, а затем в Берлин, где вместе с друзьями встретили рождество. 7 февраля они опять были в Лейпциге, где Григ дирижировал исполнением фортепианного концерта (солировал Александр Зилоти), а также второй сюитой "Пер Гюнт".

Доктор Абрахам великодушно предложил Григам и Синдингу поехать вместе с ним на юг. Местом назначения был город Ментон на французской Ривьере, где они и обосновались. Во время поездки в Монте-Карло Григу довелось услышать, как "Смерть Осе" играли в темпе польки.

В Ментоне у Грига вновь пробудилась жажда творчества, и, возможно, именно там родились все пьесы шестой тетради "Лирических пьес", Op. 57. Ведь читаем мы в письме Юнасу Ли: "...я даже загорелся желанием написать тетрадь фортепианной музыки". Opus 57 не принадлежит к главным удачам фортепианного наследия Грига. В четырех центральных (из шести) пьесах цикла — "Гаде", "Иллюзия", "Тайна" и "Она танцует" — вновь командует парадом космополит Григ. Мелодика их бледна и безлика, а связи аккордов лишены привычной спонтанности. Однако в начальной пьесе ("Минувшие дни") и в завершающей ("Тоска по родине") дают о себе знать иные струны — в средних разделах звучит народная мелодика и ритмы спрингара. Кажется, будто в свежих национальных красках этой музыки воплотились ностальгические воспоминания автора о Ютунхеймене и норвежской природе.

В дальнейшие планы Грига входила поездка в Англию — в мае он должен был дать там концерты, а затем поехать в Кембридж для участия в церемонии присуждения ему почетной степени доктора. Но в апреле состояние здоровья Грига заставило его задуматься, поедет ли он в Англию "ради этого докторского блефа". А пока курс был взят на север — сначала в Белладжо на берегу озера Комо, затем Григ провел две недели в курортном городке Меран в южном Тироле. В середине мая он наконец принял решение отказаться от путешествия через Ла-Манш.

В конце месяца Григ прибыл в Кристианию, где врачи предписали ему длительное курортное лечение в Грефсен-Бад. Там, в полной тишине, ему и пришлось отметить свое пятидесятилетие (с. 339). А несколько дней спустя состоялась сердечная встреча с Ибсеном (с. 340).

Во время пребывания на курорте Григ выбрал время, чтобы написать для нью-йоркского журнала "The Century Illustrated Monthly Magazine" подробную и вдумчивую статью о Шумане. "Народ потребовал этого от меня, — рассказывал он Бейеру 24 июня, — а я, между нами говоря, использовал лишний повод, чтобы сказать господам вагнерианцам несколько резких слов об их бестолковости по отношению к Шуману".

25 июня Григи взяли курс домой — через Бандакский канал и Хэукели. В июле к ним приехала семья Рентгенов, и, пока жены и дети оставались дома, Юлиус с Эдвардом отправились верхом на лошадях в горы.

В Туртагрё Григ записал пять народных напевов, которые он, однако, никогда не использовал. По прибытии в Твиннехауген он занемог, но уже 1 августа написал Бейеру: "Я не могу здесь оставаться, просто не в силах это вытерпеть (среди прочего плоская кровать)".

Осень опять стала порой разъездов. В Кристиании Григ в октябре впервые исполнил новые лирические пьесы, а в ноябре дал два концерта в Копенгагене. В первом Тереса Карреньо играла ля-минорный концерт, Лаура Гундерсен продекламировала "Берглиот", а "Раненый" и "Весна" прозвучали в исполнении "почти шестидесяти струнных инстру-

ментов". Второй концерт был благотворительным — в пользу семей погибших ютландских рыбаков.

Радость успеха была омрачена тем, что Нине пришлось довольно долго лечь в больницу с серьезным почечным заболеванием. 24 ноября Григ с мрачным юмором писал Бейеру из Копенгагена: "Только я начинаю в течение дня приходиться в настроение, как приходит домой Нина — и вся радость насмарку. Да-да, знаешь ли, существует много странных истин — например, та, что когда действительно ценишь свою жену, то чертовски здорово расстаться с нею на шесть недель!" Но, при всем том, еще до возвращения Нины из больницы он принес ей туда как подарок две вновь сочиненные песни — "Возвращение на родину", Ор. 58, №1, и "Мать поет", Ор. 60, № 2.

Когда Нина "вернулась из темницы", Григ все же счел необходимым снять инкогнито дополнительную комнату в гостинице, чтобы работать в ней совершенно без помех. С лукавством он пишет Бейеру 29 декабря: "Я даже принимаю визиты дам. Здесь есть, можешь мне поверить, чудная девчонка, которая в последнее время посещает меня почти ежедневно, она подарила мне массу новых песен, что делает ей честь. Да, живы еще лирика и эротика! Зачем избегать влюбленностей? Сам я любви не ищу, но когда она открывает мою дверь, то я не противлюсь ей".

Кто же эта "чудная девчонка"? То была не больше не меньше как "фру Муза" — муза вдохновения. А результатом этого прекрасного "визита дамы" стала "масса новых романсов на стихи норвежских поэтов" — Ор. 58, 59 и 60.

ОТ РОМАНСОВ НА СТИХИ ПАУЛЬСЕНА И КРАГА К "ДЕТСКИМ ПЕСНЯМ"

"Я настолько поздоровел и посвежел, что опять стал совсем молодым лириком. В течение трех недель я почти каждый день приносил Нине по новой песне. То было замечательное время" — так пишет Григ Хольтеру 7 января 1894 года. К сожалению, паульсеновские циклы "Норвегия", Ор. 58, и "Элегические стихотворения", Ор. 59, относятся к самым слабым из романсов Грига. Удивительно, что эти вирши пробудили в нем желание работать. Они почти полностью лишены артистического нерва. Песни получились шаткими в стилистическом отношении и художественно нейтральными, за исключением простой и сердечной "К родине", Ор. 58, № 2. Определенный интерес представляет также песня "Вдали от родины", Ор. 58, № 5, где мелодия в характере "стева" предвосхищает песню "Любовь" из вокального цикла "Девушка с гор".

Блестящим примером того, насколько Григ в своих романсах был зависим от качества текста, могут служить пять песен на стихи Крага, Ор. 60. Настроение и образная сфера краговского неоромантизма разбудили музу Грига — и сразу пышно расцвела его мелодика. А она в свою очередь стимулировала и гармоническую фантазию.

В народной по духу мелодии "Маленькой Кирстен"¹ есть простота, напоминающая о Нурдрокке, в ней слышится и прямое мотивное родство с красивой песней Нурдрокка "Звук". В модальной окрашенной скорбной песне "Мать поет" мелодия оформлена в речитативном плане, а пе-

¹В советских изданиях — "Маргарита" (по изданию "Петерс"). — Прим. перев.

чальный характер стихотворения подчеркнут острыми диссонансами. "Пока я жду"¹ — один из самых пленительных романсов Грига. Мелодия в нем нежно обвивает слова, скользит сквозь них, вокальная партия такова, что романс представляет собой лакомый кусочек для любой обладательницы сопрано. Его очарование не в последнюю очередь заключено и в утонченной хроматике неожиданных кадансов, в веселых медиантах.

Достойна внимания песня "Кричала птица" — в ее ткани слышны звуки самой природы. Дело в том, что в одной из своих записных книжек Григ оставил какой-то мотив с пометкой: "Крик чайки с Хардангерфьорда". Его-то он и использовал во вступлении и завершении песни в партии фортепиано. Спрессованность настроения стихотворения о птице, которая "кричала в дали морской, прочь улета", Григ схватил и передал в единой четырнадцатитактовой фразе. Трудно было бы это сделать более лаконично и насыщенно. Вот последние такты, в которых музыка создает картину почти магического действия:

The image shows a musical score for the song "Кричала птица" (The Bird Cries) by Edvard Grieg. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Vin-ger bort o-ver Hav..... (v. Krag)". The piano accompaniment starts with a piano (p) dynamic and includes markings for "rit." and "Poco Allegro". The second system continues the piano accompaniment, showing a transition to a more rhythmic pattern with "Poco Allegro" and "f" dynamics. The third system shows the final part of the piano accompaniment, ending with a double bar line and an asterisk, marked with "molto" and "ppp".

("...бездной, прочь птица неслась".)

Григ прекрасно завершил цикл "Ивановой ночью" — бравурной песней, которая заражает своим весельем и напоминает о драхмановских "Бродяге" и "Привет вам, дамы".

Краговские песни, посвященные нидерландскому певцу Йоханнесу Месхаарту, были впервые исполнены в Копенгагене 20 января 1894 года, а неделей позже Григ прибыл в Лейпциг, где Макс Абрахам поселил их вместе с Ниной в знаменитейшем отеле города, "слишком изысканном для нас, крестьян", как выразилась Нина. 1 февраля Григ продирижировал музыкой к "Сигурду Крестоносцу" с "величайшим триумфом" среди всех пережитых им когда-либо в Гевандхаузе. Успех в Мюнхене 9 марта был, если только это возможно, еще большим. Здесь Григ исполнил свои наиболее известные оркестровые произведения, а в фортепиан-

¹ В советских изданиях — "В челне" (по изданию "Петерс"). — Прим. перев.

ном концерте солировал Оскар Майер. "Такого приема не было со времен Лондона, — пишет Григ В. Хансену 10 марта. — Вызывали 12—13 раз".

После выступления в Женеве 17 марта и нескольких недель отдыха в Ментоне путь лежал в Париж. Все это время Григ был не очень здоров, да и тоска по родине бередила его все сильнее. Но во французской столице, как и в Мюнхене, он одержал "победу для Норвегии". На концерте в театре "Шатле" 22 апреля собралось 3000 человек, которые слушали ля-минорный концерт в исполнении Рауля Пюньо и оркестра Колонна. Критики реагировали по-разному, в чем, по мнению Грига, было повинно то обстоятельство, что он не захотел заранее наносить визиты рецензентам, имея при себе "нечто, именуемое монетой". В Париже Григ тщетно пытался встретиться с Верди, который тем не менее прислал ему свою визитную карточку. Григ был большим почитателем искусства Верди и после смерти композитора в 1901 году написал о нем глубокую и серьезную статью для "Верденс Ганг".

Григу удалось встретиться с другой знаменитостью, Сен-Сансом, музыка которого ему также была симпатична. Именно Сен-Санс информировал Грига о том, что ждет его на предстоящей в мае высокой церемонии по присуждению ему докторского звания в Кембридже (с. 340). Что до церемонии, Григ отнесся к ней спокойно — вся ее прелесть заключалась для него в том, чтобы "насмеяться вдоволь, — рассказывал он спустя пару дней Дилиусу. — Но я не смеялся, так как был уже болен, и первое, что мне пришлось сделать в качестве новоиспеченного доктора, — это пойти к доктору".

После концерта в Лондоне 24 мая Григ спешно поехал обратно в Кристианию, чтобы заново пройти курс лечения в Грефсен-Бад. Лишь в конце июня он был опять дома, в "Тролляхаугене".

По заказу школьного учителя У. А. Грэндала Григ приступил в конце июля к работе над музыкой к семи маленьким стихотворениям из "Книги для чтения" Нурдала Рольфсена. За эту задачу Григ взялся с охотой и в процессе сочинения был так захвачен свежестью текстов, что сделал из этих песен нечто гораздо большее, чем то, на что первоначально нацеливался. "Детские песни" были изданы как Op. 61, посвящены Нурдалу Рольфсену и исполнены Ниной в Копенгагене 26 апреля 1895 года.

ОТ ДНЕЙ БОЛЕЗНИ ЗА ГРАНИЦЕЙ К «СВАДЕБНОМУ ДНЮ В "ТРОЛЛЯХАУГЕНЕ"»

В октябре 1894 года Григ дал четыре концерта в родном городе. В конце месяца он покинул "Тролляхауген" и через Кристианию поехал в Копенгаген, где пробыл полгода. Он начал сочинять оркестровое сопровождение к шести своим песням, и в новом виде они были впервые исполнены в марте (с. 340). Григ планировал выступить в марте-апреле в Веймаре и Берлине, но болезнь помешала двинуться с места, омрачив в те месяцы его копенгагенское существование. "Угнетенность, расслабленность, бездуховность, нехватка энергии — вот самые наилучшие мои чувства на сегодняшний день", — рассказывает он Бейеру 29 марта 1895 года. Незадолго до этого он чуть было не заболел воспалением легких. Ему пришлось отказать и от участия в работе жюри большого рубинштейновского конкурса в Берлине, где он должен был заседать вместе с Бузони, Сен-Сансом, Видором и другими.

Прежде чем поехать домой в "Тролляхауген" в начале мая, Григ внес последние штрихи в новое оркестровое произведение — "Две северные

мелодии'', Ор. 63, для струнного оркестра. Это красивые пьесы, как и все прочие опыты Грига в этом жанре. Первая, ''В народном стиле'', является обработкой небольшой мелодии, присланной ему норвежско-шведским посланником в Париже Фредриком Дуэ после их встречи во французской столице годом ранее. Второе сочинение содержит две обработки народных мелодий из Ор. 17 — ''Кулоок'' (№22) и ''Стаббелотен'' (№ 18).

В то же время Григ работал над седьмой тетрадью ''Лирических пьес'', Ор. 62. ''Сильфида'', ''Благодарность'' и ''Сновидение'' созданы в рамках довольно безликого салонного стиля, тогда как очаровательная, мелодичная ''Французская серенада'' поднимается над банальной стандартностью. И все же лишь в пьесах ''Ручеек'' и ''Домой'' Григ вернулся к уровню лучших пьес Ор. 43 и 54. Настроение ''Ручейка'' почерпнуто из изначальных, чистых источников, а пьеса ''Домой'' содержит выразительный народный материал, наделенный ритмической упругостью и забавными, дерзкими, почти наглыми аккордовыми связями.

В ''Тролляугене'' Григ в мае был занят сочинением ''Девушки с гор'', для чего взял из цикла Гарборга сразу несколько стихотворений. В июле Грига посетили ближайшие из датских друзей, которых он великодушно пригласил совершить путешествие в Вестланн: Хорнеман, Маттисон-Хансен и Виндинг с женами. К сожалению, этот визит привел к серьезным разногласиям между Григом и Хорнеманом, что разрушило их дружбу теперь уже до конца жизни, к великому прискорбию Грига.

В октябре, после краткого пребывания в Кристиании и Копенгагене, Григ отправился в Лейпциг, куда его с Ниной пригласил Макс Абрахам. Но там он чувствовал себя неуютно (с. 341). И все же пробыл в Лейпциге полгода. Большим музыкальным впечатлением, испытанным им той осенью, стала оратория Сезара Франка ''Заповеди блаженства'', ''написанная таким великим мастером, что, по моему мнению, никто из ныне живущих не может сравниться с ним'' (письмо Маттисон-Хансену от 25 ноября). Вновь встретился Григ с Брамсом (с. 341). После большого концерта Грига 23 марта, где присутствовал и Брамс, чествование длилось до раннего утра. Григ произнес такую красивую и теплую речь в адрес Брамса, что все были глубоко тронуты. ''Брамс слушал, склонив голову, а потом подошел к нему и пожал руку, не произнеся при этом ни слова'', — рассказывает Рёнтген в своей книге о Григе. Через два месяца они вновь встретятся в Вене, где будут частенько ''кутить вместе'' (с. 341). В Вену, правда, Григ смог выбрать с трудом, так как перед самым отъездом Нина заболела. Он пишет Хальворсену 2 апреля, что если бы Нина была там с ним, то ''эти дни можно было бы отнести к счастливейшим в моей жизни. Слышал бы ты звучание струнных! А какие люди, какой город! Веселье, способность воодушевляться, радушие, непосредственность. Да, я не знаю другого такого же народа''.

Болезнь Нины оказалась серьезнее, чем Эдвард предполагал поначалу. Ее спешно оперировали, подозревая рак груди, но она все же смогла разделить радость мужа, присутствуя на концерте 28 апреля в Копенгагене, когда он дирижировал Берлинским филармоническим оркестром. На этом концерте Бузони сыграл ля-минорный концерт.

После длительного пребывания за границей последовали наконец покой и отдых в ''Тролляугене''. Чтобы побереечь Нину, 15 июня празднование дня рождения Эдварда перенесли в Лофтхюс, куда съехались друзья и родственники. Лето и осень оказались продуктивным периодом, давшим счастливые результаты: Ор. 64—66.

”Симфонические танцы”, Ор. 64, были первоначально написаны для фортепиано в четыре руки, датой завершения работы значится 27 сентября 1896 года. В течение осени Григ занимался их инструментровкой для большого оркестра. Это отняло у него много времени, и, по-видимому, оркестровый вариант произведения не был окончательно завершён до 1898 года. ”Танцы” Григ посвятил пианисту Артуру де Греефу.

Сам Григ высоко ценил это произведение (с. 341). Но не будем делать вид, что потомки всегда относились к нему так же. Виной тому была главным образом проявившаяся здесь тенденция автора растягивать материал путем повторов и длинных секвенций, хотя подлинного развития при этом не происходит. Однако свои упущения по части формы Григ наверстывает артистическим употреблением оркестра. С точки зрения инструментровки ”Симфонические танцы” — наиболее новаторское из оркестровых произведений Грига. Оно изысканно по краскам, и во многом благодаря виртуозному использованию духовых инструментов. Среди четырех пьес этого цикла выделяется последняя — как по тематической разработке, мужественному строю в гармоническом языке, так и благодаря богатству оркестровой палитры.

В письме Хорнеману от 15 сентября 1896 года Григ пишет: «Я, с позволения сказать, ничего не сделал, кроме так называемых ”Лирических пьес”, которые скачут вокруг меня, как блохи в деревне». Здесь речь идет о восьмой тетради ”Лирических пьес”, Ор. 65, которые по праву завоевали популярность, в том числе и в педагогическом репертуаре. Лишь одна пьеса цикла, ”Салон”, отмечена печатью рутины. В мелодическом отношении и ”Меланхолия” не пробуждает особого интереса. В ней Григ восемь раз повторяет мотив, уже использованный им ранее в пьесе ”К весне”. Но это компенсируется тем, что материал получает интересное, экспериментаторское гармоническое оформление. Пьеса ”Из юных дней” очень близка ”Минувшим дням” как по своему тематизму, так и по структуре, но обладает более яркой мелодикой.

В двух пьесах — ”Песня крестьянина” и ”В духе баллады” — стилизация народной музыки выполнена естественно и прекрасно; первая из них, впрочем, обнаруживает известное родство с пьесой ”На родине”. Рукопись первого наброска пьесы ”В духе баллады” обнаружена вместе с тремя страницами фортепианных эскизов к задуманной Симфонической поэме для оркестра ”Весна”, которая так никогда и не была завершена.

Наверное, более, чем какая-либо другая фортепианная пьеса, «Свадебный день в ”Тролляугене”», ставший праздничной кульминацией тетради, завоевал популярность и прочное место в репертуаре пианистов-любителей. Фортепианная партия изложена необычайно удобно: сочинение производит впечатление бравурного номера, по существу не требуя от исполнителя большой технической сноровки. Весьма привлекателен средний раздел пьесы — откровение прекрасной лирики.

Первоначально, как это явствует из рукописи, пьеса называлась ”Поздравители приходят”. Но когда через год Ор. 65 печатался, в корректуре пьеса получила это новое, более яркое название, которое наводит на мысль о том, что пьеса была задумана как воспоминание о незабываемом дне серебряной свадьбы в ”Тролляугене” 11 июня 1893 года.

”Несмотря на всю заграничность, мои мысли постоянно вертятся только вокруг Норвегии и норвежцев, вокруг нашей тамошней юной боевитости. Да, Норвегия — это как музыка, состоящая из жестких трезвучий, а здесь [в Дании. — *Н. М.*] звучат нежно-сладкие септаккорды. Там, у нас, от борьбы зависит самое наше духовное существование. Здесь же страсти связаны лишь с римским папой”, — пишет Григ из Копенгагена Юхану Хальворсену 3 февраля 1900 года, а несколькими неделями позже углубляет эту мысль в письме Бьёрнсену: «Здесь живут и обеспечивают свое существование ”ухмылкой”. Ухмылкой по поводу политики, литературы, искусства, театральных скандалов и дуэлей. Мы, норвежцы, обладаем одной хорошей чертой — нас нельзя заразить всем этим. Это совершенно не для нас. Напротив. До какой степени мы тяжелые, застенчивые, неудовлетворенно-неразрешенные, становится для меня все более и более очевидно с каждым годом и с каждым моим новым возвращением на родину. Но я не ропщу. Ведь я знаю также, что тяжесть появляется, когда есть чему создавать вес, когда есть содержимое. И оно — наше будущее!»

Тринадцатью годами ранее он также касался ”тяжести содержания” и самоуглубленности, которыми, по его мнению, отмечены норвежцы и по причине чего ”вдвойне замечательно” удаляться на время от мелочности, ограниченности и шовинизма. Да, шовинизм он ненавидел всю свою жизнь. Августу Виндингу Григ писал еще 26 октября 1872 года: ”Национальная гордость может быть чем-то прекраснейшим и чем-то отвратительнейшим, и так оно и бывает, она делает человека *глупым*”. Четверть столетия спустя, в связи с большим музыкальным фестивалем в Бергене в 1898 году, он делится 4 февраля с Бейером тем, что ему хотелось бы написать статью под названием ”Что есть норвежское”: ”Стоит только чему-то у нас выдвинуться сколько-нибудь вперед, тотчас же появляется королева со своими блинами и вол со своим медом — и сразу делают все невкусным”. В глазах Грига шовинизм не имеет ничего общего с подлинной любовью к родине. Через три недели после цитированного письма Бейеру он дает выход своим мыслям по этому поводу, обращаясь к Торвальду Ламмерсу: ”Ты-то знаешь, что, если я ненавижу шовинизм как чуму, значит, в глубине сердца я такой хороший норвежец, что попробуй-ка найди лучшего”.

В таком напряжении, в электрическом поле Григ и живет — испытывая глубокую любовь к истинно норвежскому и одновременно сильную тягу выбраться на простор, дальше, оторваться от того, что привязывает его к национальному. И вот он бежит, хочет стать европейцем, даже космополитом, пишет произведения, в которых норвежское начало чуть ли не уничтожено начисто. Но потом обнаруживает, что этот путь не ведет впе-

ред. Без тесного контакта с материалом родной страны он коснеет в творческом застое. Когда он борется с норвежской "тяжестью материала", когда вызывает "скрытые гармонии" из народной музыки, строит новое на фундаменте ее своеобразия, находя при этом изначальное и истинное, — тогда он одновременно находит и самого себя; и лишь тогда он уходит далеко. Далеко вперед в своем искусстве.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФАНТАСТ, КОСМОПОЛИТ ИЛИ ПРОСТО-НАПРОСТО ИНДИВИДУАЛИСТ?

Дилемма Грига отчетливо заявила о себе в 1889 году, когда он написал свое "Признание в космополитическом вероисповедании". Эта заметка, датированная 14 сентября, была напечатана 8 октября в копенгагенском "Мусикбладет" (с. 342). В ней Григ возмущенно протестовал против некоторых высказываний берлинского критика Александра Мошковского, помещенных в предыдущем номере газеты. Мошковский считал, что Грига заботит только национальное значение собственного творчества, что он хочет быть "мессией норвежской музыки", "национальнейшим из национальных". Реакция Грига в приведенном нами полностью ответе на статью Мошковского объясняется двумя причинами. Он не хотел, чтобы его зачислили в ранг "своих" те, кто занимал антагонистическую позицию по отношению к Гаде и датскому музыкальному кругу. Но, что особенно важно, он чувствовал потребность сломать бытующее в определенной части "ценителей" отношение к нему как к ограниченному национальному романтику, лишь паразитирующему на норвежской народной музыке.

Безусловно, во второй половине 1880-х годов Григ пережил период, когда стремился создавать музыку, охватывающую "более широкий горизонт". В интервью лондонской "Pall Mall Gazette" от 20 марта он сформулировал свою позицию: "Мои последние работы не очень типичны для скандинавской музыки. Я много путешествовал и стал более европейцем, более космополитом. Такие изменения приходят постепенно, мы едва ли их сначала замечаем — и обнаруживаем вдруг только потом".

Еще задолго до этого интервью Григ ополчился против утверждения, что он якобы сознательно оценивал "норвежскость" в его творчестве как конечную цель. Своему биографу Аймару Грэнволлу он писал уже 25 апреля 1881 года: "В некоторых биографиях Свенсена мне доводилось читать высказывание, будто национальное для меня — цель, а для Свенсена — средство. Здесь я попрошу Вас ради торжества истины высказать свой протест. Я не говорю о своей помешанности на норвежско-норвежском в дни моей юности. Но, как современный художник, я вижу свою цель в универсальном, или, вернее, в индивидуальном. Станет индивидуальное национальным — значит, индивид сам национален, и тогда в этом нет никакого насилия".

Здесь Григ затрагивает нечто важное, касающееся и его собственного отношения к национальному, и нашего понимания Грига как национального музыкального деятеля. Порой приходится наблюдать, как с излишней легкостью ставится знак равенства между сугубо григовским в его музыке и сугубо норвежским. Происходит короткое замыкание. Но Григ, даже если он использует народную музыку, привносит в нее собственный материал в сфере гармонии. Когда он говорит, что хочет высвободить

”скрытую гармонию” норвежских народных песен, то это, само собой разумеется, лишь красивое словосочетание. Гармонии в произведениях Грига — его собственные, и ничьи больше. Вместо того чтобы говорить, что музыка Грига типично норвежская, следовало бы лучше говорить, что она — типично григовская! Но поскольку он все-таки норвежец, а народная музыка весьма часто служила для него отправным материалом, то и музыкальный язык его стал почти синонимичен с чисто норвежским ощущением музыкального звучания. Это проясняет его суждение об *индивидуальном*: он стремится не быть просто норвежцем, но выражать самого себя.

Но пройдет не более двух недель после выступления Грига в ”Музыкальном листке”, и он почувствует, что надо осторожно сделать шаг назад. Когда в Копенгагене была исполнена музыка ”Улафа Трюгвасона”, то некоторые критики восприняли ее как первую попытку композитора писать в новом стиле, соответствующем пафосу его статьи. И тогда Григ вновь взял слово. В письме копенгагенскому критику Ангулю Хаммереру от 21 ноября он подчеркивает, что произведение создавалось в 1870-е годы, в годы его молодости и национального воодушевления, когда ему совершенно претило все сколько-нибудь ”космополитическое”. Вместе с тем он просит избавить его музыку от нападок, исходящих из самого значения слова ”космополитическое”: ”Я считаю, что подобно тому, как человек может быть *индивидуальным* и *социальным*, художник является одновременно национальным и космополитическим. Но у него нет возможности все время проявлять обе стороны в равной мере. Я хочу просить Вас великодушно способствовать тому, чтобы помешать употреблению слова ”космополит” в качестве лозунга, долженствующего по отношению ко мне означать какой-то крутой поворот. Ведь я этого никогда не имел в виду. В упоминаемой заметке я сам подчеркивал наличие *обоих* элементов — национального и космополитического. Написать Вам все это меня побудила Ваша симпатия к моему искусству, так как я не хотел бы, чтобы у Вас появился ошибочный взгляд на него. Вообще же я принципиально воздерживаюсь от подобных излияний”.

В середине 1890-х годов Григ безо всяких колебаний отбрасывает прочь все ”космополитические” тенденции и возвращается к первобытно-самородному звучанию народной музыки, обратившись к ней в своих ”Норвежских народных песнях”, Ор. 66, — вершине григовских обработок народной музыки. То же самое повторится еще, как известно, несколькими годами позднее в ”Слоттах”, Ор. 72, и ”Четырех псалмах”, Ор. 74. В каком-то смысле круг замкнулся: от ”дикого” норвежского воодушевления юности к просветленно-ясному отношению на склоне лет (с. 343).

Более прекрасное единение народной первозданности и индивидуальности композитора трудно себе представить. Григ опять ”вернулся к себе домой”.

”НОРВЕЖСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ” — РЕАЛИЗАЦИЯ СКРЫТОЙ В НАРОДНЫХ НАПЕВАХ ГАРМОНИИ

Франц Бейер сыграл в жизни Грига невероятно большую роль не только как друг; ему суждено было стать прямым вдохновителем одного из самобытнейших вкладов композитора в область народной музыки. Ведь в основу Ор. 66, за исключением ”Колыбельной Йендины”, легли записи

Бейера. Вместе с Бейером и Рёнтгеном во второй половине июля 1896 года Григ провел девять дней в гостях у своего друга Бёрре Гиртсена, тестя Бейера, в охотничьей хижине "Троннсбю" на плоскогорье Хардангервидда. Здесь Григ гармонизовал записанные Бейером народные мелодии.

А в начале августа Нина и Эдвард провели две недели в туристской гостинице "Фоссли" у водопада Вёрингсфоссен. Сюда Бейер прислал Григу еще четырнадцать из записанных им мелодий. Воодушевленный этими замечательными напевами, Григ дал своей гармонической фантазии полную свободу. Дома, в "Тролляугене", Григ получил от Бейера еще партию записей, а 22 сентября он уже мог сообщить Рёнтгену, что работа над Ор. 66 закончена. Будучи в Лейпциге в январе 1897 года, он лично передал готовую к печати рукопись д-ру Абрахаму. Сборник был, что вполне естественно, посвящен Францу Бейеру (с. 344).

Эти народные мелодии очень разнолики, старые и более современные, они охватывают самый широкий диапазон жанра — от богатырских песен до "шиллингсвисер", от слоттестетов до кулоков и колыбельных. Большинство из них имело текст, от которого Григ отказался. Многие из мелодий носили отпечаток средневековья: меняющийся звукоряд, церковноладовые обороты, иногда обладали тональной переменностью.

В цикле есть очень короткие пьесы, но и в них проступает величие зрелого мастера. Даже наипростейшие из народных мелодий ("Кулокк", № 1, и "Колыбельная Йендины", № 19) обнаружили богатство композиторского арсенала Грига. По сравнению с более ранними обработками спектр гармонических средств здесь расширен. Такие выработанные им со временем новаторские приемы, как параллельные аккорды, длинные ряды альтерированных созвучий, рафинированные кадансы и затушеванная тональность, вписываются в эти обработки самым логичным и естественным образом.

Совершенно особняком стоит пьеса "В долине Ула, на озере Ула" (№ 14) — одна из самых импрессионистических фортепианных пьес Грига. Этот великолепный напев в григовском гармоническом одеянии пробудил столь сильный отзвук в душе английского импрессиониста Дилиуса, что тот, расцветив его в григовском духе, использовал эту же мелодию, но без ссылки на источник, в своей, наверное, самой известной оркестровой пьесе "Слушая первую кукушку весной" (1912).

При сочинении "Долины Ула", как и в "Колокольном звоне" из "Лирических пьес", Ор. 54, № 6, отправной точкой послужило звучание церковных колоколов. Текст песни связан с легендой о бесследно пропавшем ребенке. В отчаянии мать упросила односельчан звонить в церковные колокола, надеясь тем самым разрушить власть подземных сил (вспомним аналогичный эпизод в "Пере Гюнте" — действия Осе в конце 1-го акта). Но напрасно: "Эли-сынка не вернула мать". Вся пьеса пронизана "колокольностью" звучания, обретающей все новые варианты, но, словно нить судьбы, проходит сквозь эту ткань народный напев.

Можно предположить, что все напевы из Лома — их девять — были записаны от Йендины Слолиен. В интервью норвежскому радио она рассказывала, что, приезжая несколько раз после 1891 года летом, Григ с Бейером записывали ее мелодии. Две из них — "Маленький серый чловечек" (№ 13) и "Завтра ты повенчаешься" (№ 10) — она записала на пленку в возрасте 89 лет. Ниже мы приводим первую строфу "Колыбельной Йендины" в том виде, как она ее напела 1 июня 1951 года на Норвежском радио в возрасте 79 лет. Сама она узнала эту песню в Ломе от своей бабушки.

♩ = 76



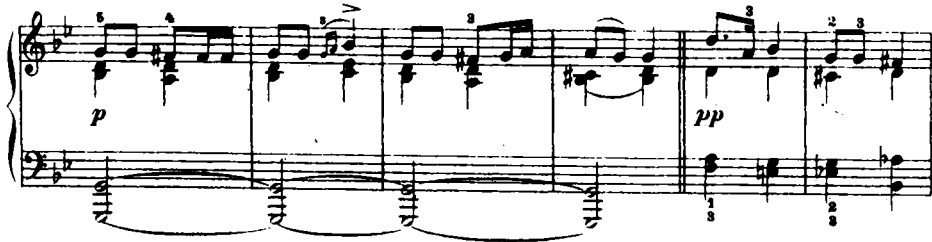
Bar-net leg-ges i vug-gen ned, stund-om græ-der og stund-om ler.



So-ve nu, so-ve nu i Je-su navn, Je-su be-va-re bar-net.

(“В колыбельке дитя лежит,
То смеется, а то грустит.
Спи-усни, спи, господь тебя храни;
Рядом будь, Иисусе”.)

Allegretto semplice



«В последние дни я погрузился в своеобразнейшую лирическую поэзию — только что вышедшую книгу Арне Гарборга на ланнсмале "Горная дева". Это совершенно гениальная книга, и музыка к ней, собственно, уже сочинена. Остается только записать ее». Эти строки, написанные в опьянении восторга, Григ послал Рёнтгену 12 июня 1895 года. Четырьмя днями позже он писал Виндингу, что нашел "Горную деву" "настолько насыщенной мистикой природы, что не мог ей противостоять".

Григ был сразу же околдован своеобразием поэмы, красотой звучания ее языка. Слова казались буквально напоенными музыкой. "Горная дева", по мнению Грига, "шедевр, полный первобытности, простоты, глубины и совершенно неопишуемого богатства красок". Так выразил он свое восхищение поэмой в письме Оскару Майеру от 7 июня 1898 года.

ЦИКЛ "ДЕВУШКА С ГОР" —
"ЛУЧШИЕ ИЗ НАПИСАННЫХ МНОЮ ПЕСЕН"

Поэма Гарборга, вышедшая в начале мая 1895 года, состоит из 71 стихотворения, среди которых Григ отобрал всего 16. Как и в случае с поэзией Винье, он положил стихи на музыку в течение короткого, лихорадочного периода, словно страстно стремясь слиться воедино с гарборговским миром. Уже 14 мая был готов первый номер цикла — "Что-то поет"¹. К 11 июня родились 12 песен.

Но потом работа остановилась (с. 344). В октябре Григ писал Бейеру из Лейпцига, что хотел бы продвинуться дальше в работе над "Горной девой", но "все это сейчас отдалилось на сотню миль. У меня нет больше ни малейшей идеи, связанной с настроениями [поэмы. — Н. М.]. Да, окружающая обстановка — это тонкая паутина, гораздо более тонкая, чем предполагаешь".

Удивительно то, что Григ в тот момент отложил этот материал, он и не работал над ним дальше, и не пытался опубликовать. 20 июня 1896 года он писал Рёнтгену: «"Горная дева" по-прежнему спит глубоким сном. С рождества, когда эти песни пелись для тебя, я не брал в руки ту тетрадь. Недавно я, к сожалению, опять был *лиричным* [речь идет об Op. 65.— Авт.]. Не мог бы ты излечить меня от этой болезни? То, что я хочу сочинять, не сочиняется, а то, что я не хочу сочинять, сочиняется. Подлая болезнь».

После этого письма пройдет еще два года, прежде чем Григ допишет

¹ В советских изданиях — "Завлечение" или "Обольщение". — Прим. перев.

остальные восемь песен цикла, наведет на все произведение последний лоск. Цикл будет издан у Вильгельма Хансена в Копенгагене, и там сочтут необходимым дать параллельный датский перевод. Тогда же вышла и немецко-английская версия в издательстве "Петерс".

Произведение посвящено певице из Стокгольма Дагмар Мёллер, норвежке по происхождению. Григ отправил ей 16 сентября 1898 года первый напечатанный экземпляр со следующим приветствием: "Эти песни лежали на моем пульте более трех лет, так как я сомневался, что они будут поняты. Но у меня теплится на это надежда, если исполнять их будете Вы".

Через месяц после публикации песен четыре из них впервые прозвучали на публичном концерте в Кристиании. Положительные отклики прессы убедительно свидетельствуют о хорошем приеме их не только в Норвегии, но и в Швеции и Дании (с. 344). Опасения Грига не оправдались, но лишь в отношении Скандинавии. В Германии же первая встреча между "Девушкой с гор" и критиками была далеко не самой теплой.

Весь цикл впервые исполнила в Кристиании 2 ноября 1899 года Эва Нансен в сопровождении Агаты Баккер-Грёндал. Григ в то время находился в Стокгольме, где 7 ноября вместе с Дагмар Мёллер представлял публике четыре песни цикла. На концерте в Кристиании присутствовал сам Арне Гарборг, которому ошеломляющий успех цикла доставил радость. После концерта он написал восторженное письмо Григу, выразив свою гордость по поводу того отклика, какой пробудила его поэма, звучащая под музыку Грига (с. 345).

Одна из причин того, что Григ ждал три года, прежде чем издать этот шедевр норвежского романсового искусства, кроется отчасти в языке поэта. Но не меньшую роль сыграла и другая — своеобразие эмоционального мира стихов, их глубинно-психологический аспект. Кроме того, у композитора было ощущение, что примененный им в этом цикле музыкальный язык, вероятно, не слишком-то доступен и легок для восприятия. Песни эти "существенно отличаются от моих более ранних", как сказал об этом Григ Оскару Мейеру. Но самая главная причина, тормозившая публикацию цикла, была, по нашему мнению, сугубо личного порядка — Грига нередко охватывала неуверенность в собственной оценке. Должно быть, у Грига были основания считать, что новые шестнадцать музыкальных номеров очень неровны по качеству.

Лишь после основательной прополки этой богатой музыкальной клумбы распустились во всей своей красе восемь избранных цветков. И только тогда Григ смог со спокойной совестью в письме Ламмерсу от 10 марта 1898 года назвать их "лучшими из написанных мною песен".

"Горная дева" Гарборга — широкое и многогранное поэтическое произведение, обладающее тем не менее добротной цельностью и единством. В центре поэмы стоит образ наделенной даром ясновидения девушки по имени Веслемей¹ — пастушки из Йерена, отвергнутой возлюбленным. Она старается уйти от реальности жизни, непонимания окружающих в свои видения, где вступает в контакт с самой природой и ее подземными силами. Именно этот аспект поэмы избрал Григ темой своего цикла. Любовная лирика чередуется с лирикой природы, и благодаря интуи-

¹Маленькая девочка (пер. с норв.).

ции истинного художника они получают глубокую внутреннюю взаимосвязь.

Открывает цикл песня под названием "Что-то поет". Веслемей кажется, будто она слышит чарующие голоса сил природы, манящие и зовущие ее в горы: там за серебряной прялкой она спрядет себе нить тоски и страстного томления. Уже в волшебном-прекрасном вступлении Григу удается поймать и передать настроение смутного дремотного волшебства — это сама серебряная прялка, завораживающая своим колдовским жужжанием. Продолжение песни в вокальной партии несет то же ощущение магии:

Allegretto con moto

Å veit du den Draum og veit du den Song, so
 Og veit du den Drøm og veit du den Sang, so

vil du To, nar ne gjymas, og gil - ja det for deg so mang ein Gong, rett
 vil du To, nar ne gjymas, og nyn - ne dem for dig så - man, gen Gang, at

("Послушай, дитя, есть песни-мечты:
 В сердце они проникают.
 Напрасно противиться станешь ты —
 Их звуки навек покоряют".

Пер. С. Гинзберг)

В песне "Веслемей" Григ рисует один из самых чистых и строгих женских портретов в вокальной литературе. При этом он удивительным образом передает болезненность и расщепленность образа, соединив незамысловатую мелодию с рафинированностью приглушенного аккордового аккомпанемента. Ведь внешне Веслемей "сама тишина, покой", но под этим обликом тлеют искры пламени:

Allegretto molto espressivo

Ho er ma:ger og myrk og nija med bru:ne og rei: ne
Hun er ma:ger og mo:rk og myg med bru:ns og re: ne

poco rit.

Драк ок Ау-го джу-пе и гра' и стил-сlegt, droymande Lag. —
Dra:, og Oi- ne dy- be og gra og stil- le, droemmande Lag. —

(“Хороша и свежа она, как утренний воздух гор.
Каймой тяжелых ресниц укрыт мечтательный взор”.
Пер. С. Гинзберг)
”)

В песне “Среди черники” Веслемей озорно и лукаво рассказывает, как бы она встретила медведя, волка или лису, вздумай они пожаловать. И “милый паренек” тоже получил бы свое, только совсем по-иному: “Я приняла бы его как только могу учтивей”¹. Народное начало пробивается здесь особенно сильно, как в тексте, так и в мелодии. Сюрпризы встречаются прежде всего в фортепианной партии, например в неожиданных терциевых сопоставлениях и звуковых каскадах, обрамляющих каждый из четырех куплетов.

В “Свидании” любовные переживания воплощены в постоянной смене напряженного ожидания и экстаза. По сравнению с предыдущими эта песня наиболее искусна по технике письма. Яркий эффект достигается не в последнюю очередь типично григовским кадансовым приемом: за доминантсептаккордом (на словах “И вот он сам пред нею!”) вместо тоники следует субдоминанта. Широта динамического диапазона и насыщенный способ выражения делают “Свидание” одним из тончайших образцов любовной лирики композитора.

В следующей песне (“Любовь”) Веслемей размышляет о любви, но благодаря своему дару ясновидения предчувствует, что будет покинута. Здесь Григ отказывается от строфической формы, примененной им в четырех предыдущих песнях, и выстраивает варьированно-строфичную струк-

¹Слова песен цикла “Девушка с гор” приводятся в переводах С. Гинзберг (Григ Э. Романсы и песни. М., “Музыка”, 1984, т.3, ч.2).

туру, граничащую со сквозной формой. Материал начальной строфы, служащий исходным пунктом для всей песни и без изменений — с новым текстом — повторенный в конце, написан "в духе стева" (новый стев). Основная тональность — до мажор, но в соответствии с идеей расщепленности образа Веслемей Григ сознательно вуалирует ощущение тональности благодаря своеобразным модальным кадансам. Средний раздел песни состоит из вариаций на начальную мелодическую строфу, и две первые вариации имеют явственный характер спрингданса. Быстрая смена настроений Веслемей, вспоминающей свою встречу с "безумцем-парнем", выражена в такой смелой аккордике, что, слушая, невольно задаешься вопросом: куда же это все приведет? Но благодаря безотказному чувству гармонической логики Григ заставляет музыку естественным образом войти в свое русло. Вместе со "Свиданием" песня "Любовь", еще более тщательно разработанная, составляет драматическую кульминацию цикла.

В "Танце козлят" авторы на минуту отбрасывают все печали. Почти с детским весельем играют поэт и композитор: Гарборг — забавными козлиными кличками, Григ — резвыми ритмами халлинга и несколько необычными гармоническими оборотами, возможно навеянными музыкой народных слоттов. Особо бросается в глаза наложение ля мажора в верхних голосах на соль-мажорный органнй пункт в басу (такты 7—8).

"Злой день" пронизан мрачной тоской покорности судьбе, Веслемей уже покинута: "Померкло все в душе, нет больше сил, к чему ей жизнь — любимый изменил". Перед нами опять (как и в "Танце козлят") строфическая (куплетная) песня с налетом народного напева. С музыкальной точки зрения "Злой день" — это своего рода пара песне "Свидание", радостные интонации которой теперь словно преломляются в тяжелой, самоуглубленной печали минора. Явно прослеживается известная мелодическая связь с другой жемчужиной норвежского романсового искусства — "Песней Сюннёве" Хьерульфа.

Подобно шубертовскому покинутому мельнику из "Прекрасной мельничихи", Веслемей тоже ищет утешения и прибежища в "звнящем потоке". Простым, но прихотливым письмом изображает Григ непрерывное течение ручья. Благодаря фортепианным фигурациям и почти импрессионистическому употреблению педали создаются статичные звуковые массы, прерываемые лишь в конце каждой из пяти строф горестными и покорными словами Веслемей: "Желанный мне вечно...", "Мечтать бы здесь вечно...", "Остаться б с тобою!", "О, дай мне забыться!", "Усну я здесь тихо...".

Песня "У ручья" выдержана в варьированно-строфической форме. В этой связи Джон Хортон в своей интересной книге о Григе указывает на весьма существенный момент: "Хотя песня в общем и целом строфична, музыка Грига в ней — замечательный пример рафинированных вариаций на интервалы, тональности, размер и темп. Несмотря на кажущуюся простоту, это — одно из тщательнейшим образом разработанных сочинений Грига".

Как указывал Торстейн Воллен, цикл выстроен в строго симметричной дугообразной форме. Кульминация, связанная с любовными переживаниями, падает на две центральные песни — "Свидание" и "Любовь". По обе стороны от них первую пару составляют две веселые пасторали — "Среди черники" и "Танец козлят". В следующей паре, по аналогии, выступают "Веслемей" и "Злой день" — два портрета, которые объединены настрое-

нием меланхолии. Обрамляет же целое волшебство природы в песнях "Что-то поет" и "У ручья".

В целом ряде музыковедческих книг то и дело Грига несколько снисходительно называют "миниатюристом". "Девушка с гор" — блестящий пример того, что критерии высшей ценности совершенно не связаны с количеством тактов или развернутостью формы. Величие искусства присутствует и в малом. В данном случае речь идет о восьми сравнительно коротких, большей частью куплетных песнях, в каждой из которых — настроение, объединившее слово и звук в интимной неразрывной связи. Но в своей совокупности они представляют высшее, неделимое целое. Поэтому цикл должен исполняться как целостное произведение и оцениваться только под этим углом зрения. Лишь тогда величие этого произведения проявится во всей своей полноте.

В 1890-е годы появились на свет не только такие значительные сочинения Грига, как его Op. 64—67. Был написан целый ряд "произведений по случаю". Помимо создания такой музыки возникла "работа по случаю" и совсем другого порядка, однако и в нее Григ вложил свою душу: это фундаментальная статья о Моцарте. Григ писал ее, находясь в "Троннсбю", на плоскогорье Хардангервида. "Несколько дней было холодно, — рассказывал он Хорнеману 15 сентября, — тогда я забрался в спальный мешок и написал длинную статью, которую обещал одной американской газете". Статья, за которую Григ получил гонорар тысячу французских франков, была впервые напечатана в ноябре 1897 года в "The Century Illustrated Monthly Magazine".

В октябре—ноябре 1896 года Григу довелось пережить в Стокгольме "уникальный успех" и совершенно "сказочные дни", как он выразился, дав при полном сборе четыре концерта хоровой и оркестровой музыки в зале оперного театра. Бейеру он писал 5 ноября, что почувствовал себя гораздо свежее, чем многие годы до этого, обрел "молодость и гибкость", а поэтому "смог бы дать лучшее, на что способен, — как художник и как человек. ...Как играл оркестр! К концу все звучало так, будто это я сам сижу и импровизирую. Тончайшие, субъективнейшие оттенки были пробуждены к жизни. Этот оркестр любит меня..."

После третьего концерта, 1 ноября, в честь Грига было устроено торжество в Гранд-отеле, где присутствовало триста знатных людей. Среди них были принц Евгений и полярный исследователь А. Э. Нурденшэльд. В письме Рентгену от 7 ноября Григ рассказывает, что свою поездку в Стокгольм он воспринимал как национальную миссию в этот период кризиса в отношениях между двумя братскими странами. Во время ужина он произнес речь, где «отважился воспользоваться драгоценным поводом, чтобы затронуть вопрос унии. Ты понимаешь, что я говорил как норвежец — только что спели "Да, мы любим эту землю" — и оформил речь так удачно, одному богу известно каким образом, что ее встретили с благодарностью и ликованием».

Из Стокгольма Григ через Кристианию поехал в Вену, куда прибыл 15 ноября. В течение двух месяцев пребывания в Австрии он дал в ее столице ряд концертов, среди которых были камерный вечер 16 декабря, где исполнился соль-минорный квартет, и оркестровый концерт 19 декабря, где Бузони солировал в ля-минорном концерте. Запланированное выступление в Будапеште пришлось отменить, поскольку Григ заболел острым бронхитом и не мог даже принять у себя ни Брамса, трижды понапрасну приходившего с визитом, ни "гениального" Иоганна Штрауса-младшего с супругой. К великой радости Грига, Брамс все же присутствовал потом

на концерте и принял участие в банкете. Эта встреча с Брамсом "придала венскому пребыванию величайшую ценность".

Григ в свою очередь посетил концерт 2 января 1897 года, где Брамс был встречен восторженными приветствиями после исполнения его струнного квинтета, Op. 111. Спустя три месяца он умер (с. 345).

Из Вены Григ поехал в Лейпциг. Проведя там месяц, он отправился в Нидерланды для обширного концертного турне, организованного Рёнтгеном. Состоялся, в частности, грандиозный концерт в Амстердаме при участии оркестра "Концертгебау" (с. 345). Через несколько дней после этого оркестр под управлением Виллема Менгельберга дал концерт в его честь.

В середине марта Григ был в Копенгагене, где в течение примерно двух месяцев работал над инструментовкой "Симфонических танцев". Но... "здесь все это приходится делать в толчее и суматохе, и мне надоела вся эта гостиничная жизнь, — пишет он Бейеру 10 апреля. — Домашний покой — вот единственное, что может еще помочь мне создать что-либо... Недавно мельком встретил на улице Драхмана. По отношению ко мне он больше не тот, каким был прежде, мне не понравилось его поведение, и я больше не ищу встреч с ним".

Летом он был в "Тролльхаугене", но сумел выбраться и в "Фоссли", где встретился с Рёнтгеном и его женой. А в октябре опять начал готовиться к ответственному турне по Великобритании. В течение двух месяцев он дал там десять концертов.

В начале декабря Григ был удостоен высокой чести получить аудиенцию королевы Виктории в Виндзорском замке (с. 346).

Рождество и Новый год встречали у Рёнтгенов в Амстердаме, и сразу после этого дорога привела его в Лейпциг, где он пробыл три месяца. Предложение продиректировать шесть концертами в Италии пришлось отклонить по причине нездоровья, хотя "желание было бешеным".

Летом 1898 года в Бергене должна была состояться крупная выставка достижений рыболовства и индустрии, и уже осенью предшествовавшего года Григ начал вынашивать планы организовать одновременно с выставкой большой норвежский музыкальный фестиваль. Его заветной мечтой было пригласить на фестиваль оркестр "Концертгебау" вместе с Виллемом Менгельбергом, чтобы продемонстрировать норвежской публике, как должен звучать настоящий оркестр. Но эта идея наткнулась на серьезные преграды. Раздавались голоса, что норвежский фестиваль должен быть подготовлен норвежскими музыкантами, и по причине отсутствия сколько-нибудь представительного оркестра в Бергене фестивальный комитет решил в конце концов привлечь к участию христианское Музыкальное объединение. Так и было сделано, но Григ заявил протест. Он *хотел*, чтобы нидерландский оркестр выступил в Бергене, невзирая на все соответствующие обязательства перед норвежским музыкальным сословием. Для фестиваля годилось только самое лучшее, все возражения против этого были, по его мнению, не чем иным, как проявлением шовинистической ограниченности. В "Афтенпостен" от 18 апреля он поместил заявление, где среди прочего были такие слова: "Под музыкальным фестивалем я понимаю такое празднество, задача которого — представить норвежские музыкальные произведения в самом идеальном исполнении, какое только возможно. Ведь в этом случае произведения будут лучше поняты, найдут доступ к сердцу народа. Потребуются ли для этого норвежцы, немцы, японцы или голландцы — мне все равно. С этой точкой зрения я живу, с ней и умру..."

Но умирать Григ пока не собирался, так как его выступление вызвало бурную критику. На какое-то время прервалась дружба с Ивером Хольтером, даже сам Франц Бейер почувствовал себя обязанным как-то утихомирить друга.

После того как Григ отстранился от этого дела, комитет был распущен, а музыкальный фестиваль отменен. Но тут же началась активная закулисная работа: уже на следующее утро был создан новый комитет, который дал Григу все полномочия в привлечении к фестивалю нидерландцев.

И вот впервые начались музыкальные празднества такого рода. Они длились с 26 июня по 3 июля и были чрезвычайно удачными. Концерты давались в недавно построенном зале Нюгорспарка, вмещавшем около двух тысяч человек. Зал бывал заполнен каждый вечер, и публика смогла познакомиться с лучшими образцами того, что накопилось в норвежской музыкальной сокровищнице. Нидерландцы под руководством двадцатисемилетнего Виллема Менгельберга играли превосходно. Григ даже сообщил 6 июля Максу Абрахаму, что "все удалось на славу! Я никогда не слышал лучшего исполнения, не исключая и Гевандхауз. Все полны ликования и признают мою правоту. Теперь люди в Бергене, как и в Кристиании, говорят: мы *должны* иметь лучший, чем теперь, оркестр! А это для меня и есть величайший триумф!"

На фестивале имели место и довольно забавные эпизоды, например сценка, разыгравшаяся между Менгельбергом и Свенсеном, описание которой мы приводим в пересказе Грига (с. 346).

Свои собственные сочинения Григ на фестивале скромно отодвинул на задний план ради возможно более широкого показа произведений других норвежских композиторов. Но требование высокомузыкального уровня с его стороны оставалось неизменным. Тем не менее критика его позиций все продолжалась, отравив существование композитора на несколько последующих месяцев, когда все уже было позади. Но постепенно страсти улеглись и нападки прекратились; музыкальная общественность начала понимать значение того вклада в норвежское искусство, который внес Григ организацией такого грандиозного мероприятия.

После вылазки в горы в августе 1898 года Григ хотел использовать осень для спокойной работы и поэтому отклонил приглашения выступить с концертами в Германии, России и Америке. В начале ноября мы опять встречаем его в Дании, где он провел четыре месяца. Здесь его настиг тяжкий приступ бронхита. "Еще несколько его возвратов отнимут, вероятно, у меня жизнь", — пишет он в одном из писем Бейеру (с. 346). Рождество этого года, как и следующего, он провел в гостях у своего друга молодости помещика Неергора в его замке Фульсанг на острове Лолланн. "Эта датская усадебная жизнь во время рождества оригинальна и привлекательна", — сообщил он Бейеру.

В марте—апреле 1899 года Григ в последний раз посетил Рим и Неаполь. 5 апреля он дирижировал большим концертом в Вечном городе, после чего его пригласили в ложу королевы Маргариты, где она ему "просюсюкала какую-то глупую чушь": Так рассказывал он Максу Абрахаму тремя днями позднее. Через Лейпциг, Копенгаген и Кристианию Григ в конце мая вернулся в "Тролляхауген", а в июле пережил яркие и глубокие чувства от общения с природой во время поездки в Суннмёре и Нурфьорд.

В сентябре Григ принял участие в гала-представлении по случаю откры-

тия Национального театра; там он продирижировал "Сигурдом Крестосцем" (с. 346). После этого Бьёрнсон впервые пригласил его с собой в "Аульстад", где Григ провел незабываемую неделю (с. 347).

И гостей, и хозяев "Аульстада" в это время больше, чем что-либо иное, возмущал оборот, который только что приняло дело Дрейфуса. Ложное обвинение 1894 года в эти дни вновь получило одобрение во французских судах, невзирая на очевидные свидетельства невинности Дрейфуса. Это вызвало сильный внутренний конфликт Грига со своей совестью, поскольку он уже принял приглашение Колонна продирижировать концертом в Париже. Ведь для Грига художественное и человеческое начала были неразделимы. И он написал следующее письмо Колонну:

"Дорогой маэстро!

Приношу Вам большую благодарность за Ваше любезное приглашение и одновременно очень сожалею, что после результатов процесса Дрейфуса не могу решиться приехать во Францию в данный момент. Как и все иностранцы, я так возмущен пренебрежением, с каким в Вашей стране относятся к закону и праву, что не чувствую себя в состоянии выступить перед французской публикой. Простите меня за то, что я не могу чувствовать иначе, и постарайтесь понять меня".

По совету Альберта Лангена, зятя Бьёрнсона, Григ опубликовал это письмо французскому дирижеру, и оно быстро распространилось в европейской прессе.

Поскольку дело коснулось политического престижа, реакция на высказывание Грига во Франции была бурной. В течение последующих месяцев композитор получал оскорбительные и угрожающие письма, и 4 октября он вновь пишет Колонну: «Вчера я получил письмо, адресованное "еврейскому композитору Эд. Григу". Вот куда дело зашло! И я горд этим! Ура Мендельсону! Полагаю все же, что легко возбуждаемые страсти французского народа вскоре опять уступят место разуму, который более созвучен тем самым правам человека, что были провозглашены Французской Республикой в 1789 году. Прежде всего я уповаю на это ради самой же Франции, хотя также и ради того, чтобы когда-нибудь еще раз самому получить возможность вновь увидеть Вашу прекрасную страну».

Пройдет четыре года, прежде чем его нога ступит на французскую землю. Когда в 1903 году Григ дирижировал оркестром Колонна, у него было ощущение, что ненависть к нему за его мужественное поведение по-прежнему жива. Это проявилось не в последнюю очередь в парижской прессе.

Осенью 1899 года Григ дал с успехом четыре концерта в Стокгольме, но большую часть времени проводил в Дании. Здесь он в это время познакомился с Карлом Нильсеном, выступил с рядом концертов, в том числе в провинции. Особенно обрадовал его успех, выпавший на долю сольминорного квартета, исполненного в копенгагенском Рабочем объединении для пятисот слушателей. Он рассказывает об этом Рёнтгену 22 декабря: "Я вновь получил подтверждение своей прежней точке зрения. Здесь можно найти лучшую публику! Да, так называемая утонченная публика невосприимчива и пресыщенна, будь то в лейпцигском Гевандхаузе или в копенгагенском Музыкальном объединении! Нет, способностью искреннего воодушевления обладают лишь неиспорченные; другие его лишены — или имеют в виде исключения".

Уходящее старое столетие Нина и Эдвард провожали в кругу датских друзей.

В 1898—1900 годы жажда творчества на какое-то время покинула Грига. Девять фортепианных пьес, песня "Ave maris stella" и четыре обработки — вот все, чем он мог отметить этот период. Летом 1898 года им были написаны среди прочего "Белые облака" и "Слотт горных духов", обе пьесы датированы 14 августа. Рёнтген издал их в 1908 году вместе с пьесой "Танец мчит" под общим названием "Три фортепианные пьесы". Сочинения технически сложны, но легковесны в музыкальном отношении. Сам Григ не считал их достойными опубликования, и похоже, мнение друга о них было тоже не слишком высоким. В первой иллюстрируется стремительный полет разорванных, клочковатых облаков, пьеса бедна музыкальными идеями и лишь изобилует порхающими фигурациями наподобие этюда *perpetuum mobile*. В "Слотте горных духов" сам по себе довольно интересен григовский зачин в ритме халлинга, но в продолжении пьесы композитор останавливается и лишь топчется на начальном мотиве. Однако завершается пьеса смелым импрессионистическим эпизодом: одно за другим следуют двадцать одно параллельное трезвучие в нисходящем движении в рамках дорийского ми минора. В близкой по стилю пьесе "Танец мчит" Григ опять пускает музыку на холостой ход, используя псевдонародные музыкальные эффекты, хроматический же раздел пьесы плохо согласуется с целым, воспринимается как стилистическое нарушение.

В то же время появилась на свет и девятая, предпоследняя тетрадь "Лирических пьес", Op. 68. Сохранились эскизы к пяти последним пьесам тетради. Датировка гласит, что они были написаны между 13 августа 1898 года ("К твоим ногам") и 26 января 1899 года ("Бабушкин менуэт"). Салонная пьеса "К твоим ногам" и "Меланхолический вальс" не представляют особого интереса, хотя первая не лишена гармонической рафинированности. Непретенциозная, диатоническая "Матросская песня" и "Бабушкин менуэт" совершенно очаровательны в мелодическом отношении. "Вечер в горах" — типичная зарисовка природы, с отзвуками тех наигрышей на буккехорне, которыми Григ с Бейером были околдованы во время похода на Ютунхеймен летом 1887 года. Довольно необычно, что в первой половине пьесы Григ предоставляет мелодии говорить самой за себя — лишь во второй половине он ее гармонизирует простыми, но броскими и смелыми аккордами.

В 1899 году Григ аранжировал "Вечер в горах" для гобоя, валторны и струнных, а чарующую маленькую "Колыбельную" из той же тетради — для струнного оркестра (с. 347).

Жизнь Грига в наступившем столетии все более омрачалась болезнью. И все же он вел по-прежнему скитальческое существование, нигде не чувствуя себя по-настоящему уютно, нигде не обретая того, что искал: "До сих пор я все еще остаюсь странником и очень страдаю от этого". Как бы ни изматывали его концертные поездки, они не переставали оставаться для Грига светлыми проблесками среди долгих часов мрачной меланхолии. Он просто не мог обходиться без оваций публики. Да, он чувствовал себя помолодевшим на десять лет, когда концерт был позади, но проходило не так уж много дней, и вновь заявляла о себе депрессия. Неудивительно, что в таких условиях композиторское творчество отходило на второй план. И все же, как ни поразительно, он сумел в эти годы обновить свой репертуар благодаря двум сочинениям, занимающим особое место в его творчестве, — "Слоттам", Op. 72, и "Четырем псалмам", Op. 74.

Григ довольно спокойно относился к смерти. Мысли об исходе жизни занимали его уже в 1890-е годы, но со временем стали приходить все чаще (с. 347). Во время пребывания в Копенгагене зимой и весной 1900 года он в переписке с Бейером детально обсуждает проблемы оформления своего завещания. 10 марта он прислал проект, из которого в общих чертах явствует, что оставленные после смерти супругов средства "должны быть употреблены с целью развития и пропаганды бергенской музыкальной жизни", рукописи же, ноты, письма и книги должны достаться Бергенской публичной библиотеке.

Большая часть писем Грига того периода напоминает едва ли не подробную медицинскую историю болезни. Вдобавок к телесным страданиям он чувствовал мучения от тяжелого бремени наступающей старости: "Короче говоря, я стал стариком. Думаю, что в один прекрасный день я поступлю как Тристан: разорву путы. Ведь в действительности это уже никакая не жизнь" (письмо Рентгену от 25 февраля 1901 года). Когда в октябре 1901 года в приступе депрессии его брат Йун лишил себя жизни, это сильно подействовало на Грига (с. 347). Но то, что такой путь не мог бы стать и его избавлением, явствует из письма Маттисон-Хансену от 25 октября: "Да, *memento mori*. Круг разорван. Я скоро последую. Я это хорошо чувствую. Но для того, чтобы это свершилось тем способом, какой избрал Йун, я должен сначала лишиться рассудка". Весь остаток жизни он видел свой святой долг в том, чтобы делать существование близких Йуна как можно более радостным.

Внешние события первых пяти лет XX столетия в жизни Грига небогаты. "Тролляхауген" и горные походы летом, долгие недели в Кристиании и Копенгагене, концертные турне по континенту зимой. В середине

октября 1900 года он провел три месяца в только что построенном санатории в Воксенколлене. Григ чувствовал, что там, наверху, высоко над котлом столичной жизни, сухой воздух и прекрасные окрестности действуют на него как целебный бальзам. Он начал даже всерьез подумывать о том, чтобы сбить "Тролляхауген" с рук, пытался — тщетно — уговорить Бейера тоже переехать на восток. Не далее, как в декабре 1904 года он чуть не поддался соблазну и не купил "красивую маленькую виллу богача на Фрогнервейен". Но потом понял, что это была бы "колоссальная глупость". Несмотря ни на что, он был сильно привязан к "Тролляхаугену" и Вестланну.

Вскоре по прибытии в Копенгаген в январе 1901 года он опять заболел и вынужден был отменить концерты за границей. Лишь 17 мая Григ опять был в "Тролляхаугене" и оставался там до самого декабря. Но та зима оказалась слишком суровой, и он на месяц переехал в Берген. В конце января 1902 года он проездом по пути в Копенгаген оказался в Кристиании, но по какой-то причине не присутствовал на первой постановке "Пера Гюнта" в Национальном театре. В апреле Григ почувствовал себя достаточно здоровым, чтобы выполнить обещание и выступить с большим концертом из собственных произведений в Варшаве, где Тереса Карреньо солировала в фортепианном концерте. 28 апреля он пишет Бейеру: "Я был встречен так, как было лишь в мой первый приезд в Лондон. Овации продолжались на улицах, к ним добавлялись всевозможные звуки, возгласы. Это отдаленно напоминало выступления в былые дни Уле Булля в Бергене!"

Но варшавский "прекрасный сон" соседствовал с реальностями жизни. В письме к Рёнтгену, отосланном в тот же день, Григ касается гнетущей политической ситуации в Польше.

В середине мая он вновь был в "Тролляхаугене". В июле состоялся поход на Вестре-Слидре. После двух концертов в Бергене Григ в ноябре отправился в столицу, чтобы выступить 8 декабря на чествовании семидесятилетнего Бьёрнсона. А через три дня выступил с Ниной в благотворительном концерте с песнями Op. 61 и 67. "Есть что-то удивительно волнующее, когда даришь музыку низшим слоям общества, — рассказывал Григ Бейеру. — Они обладают той непосредственностью, которая утрачена высшими. Безработные получают от концерта 1400 крон чистыми. Сегодня мы счастливы".

ФЛАГ ПОДНЯТ

Первая половина 1903 года оказалась временем, богатым событиями. Начало его было тихим и спокойным, когда Григ отдыхал в Воксенколлене. А в марте он через Копенгаген отправился в Прагу, где 27-го числа успешно прошел концерт (с. 347). Реакцию публики он воспринял как выражение признания и любви и к нему, и к его искусству, и к самой Норвегии. "Знал бы ты, как в эти дни здесь, в Богемии, уши устали от разговоров о Норвегии, — пишет он У. А. Томмесену 28 марта. — Пока я сам был в Праге, мои произведения исполнялись и в других сколько-нибудь крупных городах".

Григ вместе с Бьёрнсоном стали для чехов символом национального самосознания. Он ощущал это настолько живо, что не удержался, чтобы не выступить с маленькой импровизированной речью. «Нина, наверное, права в своей критике: "Все было бы великолепно, если бы только ты не говорил!"»

На вечере, где звучал ля-минорный концерт, солисткой была дочь Тересы Карренто, Тересита. Романсы исполняла Магда Дворжакова, дочь чешского композитора. "Она пела с темпераментом, — пишет 1 апреля Григ Бейеру, — но по-чешски, что мне тяжело оказалось слушать продолжительное время. Было забавно немного пообщаться с самим Дворжаком. Он, мягко говоря, оригинал. Но был любезен". После смерти Дворжака Григ послал его дочери соболезнование, и она ему ответила: "Ваше пребывание в Праге будет принадлежать к счастливейшим мгновениям моей жизни, но еще более радует, что Вы меня не забыли. Мой отец всегда говорил о Вас с величайшей любовью, и звучание Вашего имени для нас драгоценно".

После триумфов Грига в Берлине и Варшаве 14 апреля он прибыл в Париж, где через пять дней дирижировал оркестром Колонна. Он словно попал в львиное логово — его смелое выступление по делу Дрейфуса четыре года назад отнюдь не было забыто французскими шовинистами. В анонимных письмах Григу угрожали избиением, буде он хоть раз еще осмелится появиться в Париже. Григ явно оседлал своего конька, когда писал своему издателю 28 марта: «Да, то была потеха. Такого удовольствия я никогда не получал, и честно признаюсь, что если бы я получил приглашение *после* того, как Жорес вновь разжег страсти по делу Дрейфуса, то не принял бы его. А теперь я уже не мог отступить, чтобы не выглядеть трусом. Пресса призывала к демонстрации против меня, притом демонстрации куда более плебейской и примитивной, чем я ожидал. Меня встретила клика численностью около 3500 человек — криками и гудками. Я довольно спокойно отложил дирижерскую палочку, вышел из-за пульта и стал ждать. Когда показалось, что все идет на спад, я вновь поднялся на свое место, но гвалт разразился опять. Однако теперь я принял за музыку. Не теряя ни секунды, я подал оркестру энергичный знак и, поскольку, к счастью, музыка открывалась *fortissimo*, начал исполнение! А начав, я уже был на коне. На моей стороне все-таки была большая часть публики, а тех *оплаченных* свистунов тройной наряд полиции вышвырнул вон.

Сам концерт представлял собой единое *crescendo* и завершился бушующими овациями. Полнейшая победа! Оркестр играл великолепно! Когда Нина и я садились в экипаж, который должен был отвезти нас домой, его окружил плотный кордон полиции. Я чувствовал себя Кромвелем или кайзером таким-то. Сегодняшние газеты взбешены моей победой и подличают, как могут. Нашелся лишь один рецензент, проявивший благородство, — Габриэль Форэ, выступивший в "Фигаро". Да, ну и народ! Представь себе, что в "Le Temps" тот же самый критик, который восхвалял меня несколько лет назад, теперь разнес *те же* произведения, которые тогда хвалил! Другой критик выдал инсинуацию, будто бы мне хорошо заплатили и поэтому я осмелился приехать в Париж. А закончил следующим: "После концерта его ждал целый ряд двухъярусных омнибусов, чтобы отвезти на Северный вокзал вместе с новой сорочкой, намного более богатой, чем все меха, которые он носит у своих фьордов". О, если бы это была правда! Но, к сожалению, отель и поездка поглотили все средства! И даже еще больше».

На ядовитые укусы посредственностей репортерского сословия можно было с легкостью ответить одним лишь презрением, но Грига уязвило то, что написал о нем Клод Дебюсси. Месяцем ранее, кстати, он использовал концерт Ламурё в качестве повода для нападок на норвежско-

го коллегу (с. 348), а после колонновского концерта дал понять, что не забыл григовских выступлений по делу Дрейфуса, поместив длинную статью в журнале "Gil Blas" (с. 348—349).

Неблагожелательное выступление Дебюсси не было, впрочем, проявлением особого внимания с его стороны. Он имел такое обыкновение — выступать с колкими выпадами по адресу как живых, так и мертвых композиторов, среди которых были Бетховен, Берлиоз, Вагнер, Сезар Франк и Рихард Штраус. Более всего возмутило Грига искажение фактов в статьях Дебюсси. Так, он утверждал, что норвежский "скандалист" сам спровоцировал демонстрации, а полиция "вывела его на берега Сены, чтобы там охладить его пыл". Кроме того, Григу было обидно, что композитор, которого он сам высоко ценил, мог снизить до столь недобрых высказываний о его музыке (с. 349).

Григ дал выход своему гневу на Дебюсси в письме парижскому критику Мишелю Кальвокоресси от 2 мая, где есть такие слова: "Я воистину изумлен тем тоном, который он считает возможным позволить себе в отношении коллеги. Конечно же, я сожалею о том полнейшем непонимании моего искусства, которое он проявил в своей рецензии. Но не это главное. Нет, главным остается его ядовитый и неуважительный тон. Настоящий художник стремился бы к более высокому — в духовном смысле — уровню, проявляя уважение к позициям, занимаемым другими художниками и вообще серьезными людьми... Совершенно недостойно такого талантливого художника, как Дебюсси, вполне сознательно говорить неправду, чтобы только очернить своего коллегу". Не следует скрывать, однако, что Дебюсси проявил большое уважение к Григу как дирижеру: "Он дирижирует оркестром с невероятной точностью и с большой силой, неустанно и тщательно подчеркивая все нюансы".

По-видимому, на склоне дней Дебюсси стал оценивать Грига несколько иначе. В 1914 году он в ансамбле со скрипачом Артуром Хартманом исполнил фортепианную партию в одной из скрипичных сонат Грига — остальные номера программы состояли из его собственных произведений. В то же время он положительно отзывался о некоторых из григовских обработок норвежских народных песен Ор. 30 (с. 320).

Покинув Париж, Григ обобщил свои впечатления в письме к Рентгену от 13 мая из Лейпцига: "Я с радостью распрощался с Францией, в особенности с Парижем. Прискорбно, но я уехал отсюда с ощущением, что Париж — город обманов. Социальные отношения, искусство, политика — все обман!"

Резким контрастом тому холоду, который Григ встретил во Франции, стало горячее празднование его шестидесятилетия 15 июня дома, в Норвегии. Все свидетельствовало о любви к нему. Были преподнесены великолепные подарки и поздравительные адреса, пришло полтысячи писем и телеграмм из близких и далеких мест. Особый блеск событию придал приехавший из Кристиании оркестр Национального театра во главе с Хальворсеном.

По старинному доброму норвежскому обычаю праздника длились три дня подряд. На юбилейном концерте Григ сам дирижировал увертюрой "Осенью". Бьёрнсон, произнес речь в честь Грига, сказал: "Если мерить величие великого человека, то нужно принять во внимание не только то, что он сделал, но также и то, что он *сделал возможным*".

Григ произнес целый ряд речей — в честь Норвегии, в честь Бьёрнсона, Хальворсена, Ламмерса, Рентгена, памяти Уле Булля, а затем с бал-

кона, обратился к певческим коллективам Бергена, поздравлявшим его пением: "Пусть это будем символом сплочения Норвегии, ведь мы еще не стали единым народом. Но мы — как и в 1814 году — показали, что можем им стать. Да здравствует же сплоченная Норвегия!"

После праздника Григ радостно и возбужденно писал Йуну Паульсену: "Да, эти бергенцы — прирожденные празднователи. Как было бы хорошо, если бы ты присутствовал! Ты бы порадовался тому светлому и приподнятому настроению, которое царило в городе, залитом летним солнцем..."

Продолжение лета не было для Грига спокойным. Его мучила серьезная бессонница, что привело к расстройству деятельности головного мозга. Он не провел ни одного рабочего дня в своей композиторской хижине, а поход на Филефьелль в начале августа только ухудшил его состояние. Поэтому он лег в бергенскую больницу, чтобы быть там под надзором своего друга врача Клауса Ханссена. Наверное, более всего он сейчас нуждался в покое — телесном и душевном.

Во второй половине сентября Григ отправился через Тронхейм в Кристианию. Сразу после рождества они с Ниной поехали к Бьёрнсену в "Аульстад", чтобы провести там три недели. "Бьёрнсен — это нечто уникальное. Он обладает удивительной способностью стимулировать других, — пишет Григ Бейеру 4 января. — Я здесь словно родился заново. Нина меня не узнает. Я умею управлять светлыми сторонами своего существа. И если бы ты знал, как от этого становится хорошо!"

В марте состоялось концертное турне по Швеции, с выступлениями в Стокгольме и Гётеборге. Лишь в конце мая путь привел его через Кристианию обратно в "Тролльхауген".

В октябре Григ дал в Кристиании два концерта с оркестром Национального театра, где в "Берглиот" солировала Юханна Дюбвад. Два вечера романсов с участием Эллен Гульбрансон не вызвали у публики того отклика, на который надеялся Григ.

В целом же то была тихая осень, покой которой нарушило лишь открытое письмо Грига Бьёрнсену, помещенное в "Верденс Ганг", где Григ выражал свою солидарность с вождем норвежских поэтов. Это было вызвано нападками на него со стороны Кнута Гамсуна за связи со шведами и заявлением, что Бьёрнсен якобы "купил Нобелевскую премию благодаря так называемой политической перемене фронта".

Сразу после рождества Григ переехал из отеля "Вестминстер" в Кристиании в отель "Феникс" в Копенгагене, где обрел покой почти на пять месяцев.

ПОСЛЕДНИЕ РОМАНСЫ И ЛИРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ

"Когда я сочиняю романсы, то думаю в первую очередь не о том, что надо написать *музыку*, а о том, как лучше воплотить сокровеннейшие намерения *поэта*. Если мне это удастся, то удастся и музыка. Иначе — нет, даже если музыка сама по себе будет небесно прекрасной". Это Григ писал Финку в 1903 году, и коль скоро он отдает приоритет тексту, то становится ясно, как зависел композитор от качества поэзии, когда создавал лучшее в области романсового творчества. Кульминацией здесь явился вокальный цикл "Девушка с гор". После этого совершенного по своим достоинствам произведения он как будто решил больше не обращать

ся к норвежской поэзии. Все его последние песни связаны со стихами на иностранных языках.

На рубеже столетий Грига вдруг увлекла датская поэзия, и во время своего пребывания в Копенгагене он написал десять романсов, Ор. 69—70, на тексты Отто Бентциона. Нам представляется почти непостижимым, что он дал себя увлечь этим виршам, которые, за исключением немногих поэтических проблесков в "Улитке" и "Светлой ночи", не поднимаются над уровнем пошлой банальности. Можно также удивляться по поводу оценки Григом этих двух опусов. После первого исполнения в Копенгагене 23 марта 1901 года он пишет Роберту Анрике: "По единогласному мнению прессы, мои новые песни признаны незначительными. А я считал, что в них есть все же какой-то шаг вперед! И что моя критичность по отношению к себе также выросла". Григ вспоминает, как после плохого приема соль-минорного квартета, впервые исполненного в Лейпциге, он был охвачен желанием сжечь рукопись. "Но время реабилитировало произведение. Надеюсь, так же будет обстоять дело и с этими песнями".

Однако в этом случае все же, как нам кажется, критическое отношение к себе ему изменило, так как в ряде песен музыка не намного выше поэзии. Своеобразие музыки Грига ощутимо слабо, а если и дает о себе знать, то в основном в форме избитых клише — мелодических и гармонических. Сфера интимного романса, привычная Григу, отринута им здесь ради чисто вокальных эффектов. Эти опусы прямо-таки взывают к оркестровому сопровождению. В нескольких песнях Григу все же удается, несмотря на текст, создать привлекательную музыку. Впечатляет "По глади зеркальной фьорда". "Эрос" имеет интересный зачин, но целостное впечатление снижают холостые ходы хроматическими секвенциями среднего раздела. Хотя в этих песнях есть некий Schwung, вызывающий в памяти Рихарда Штрауса.

Наибольшую ценность из десяти песен цикла представляет красивая и простая "Светлая ночь" — эскиз настроения, где нет никакой бравады. По стилю "Светлая ночь" близка манере Хуго Вольфа — композитора, высоко ценимого Григом.

Григ обратился также к переводу Бентционом стихотворения Киплинга "Простые джентльмены", помещенному в газете "Верденс ганг". Композитора привлекла в нем ненависть к войне и всему, что напоминало бы о шовинизме. Но то была работа наспех, и вместе с незначительной "Рождественской колыбельной" она нашла свое место в ящике письменного стола. "Колыбельная" была, правда, напечатана в 1908 году вместе с песней "Охотник", относящейся к 1905 году. Этой довольно бесцветной охотничьей песенкой Григ завершил свое романсовое творчество, как бы перекинув мост к написанной сорок лет назад в немецком стиле "Охотничьей песне", Ор. 4, № 4.

Последняя тетрадь "Лирических пьес" Грига, Ор. 71, появилась на свет в первой половине 1901 года. Она была посвящена второй жене Рёнтгена, Миен (Абрахамине). Этой тетрадью, ровной и мастерски выполненной, Григ дал достойное завершение своему труду, состоящему из десяти собраний. "Летний вечер" и "Лесная тишина" — поэтические картины природы яркой выразительности, "Маленький тролль"¹ же с его грубоватой пикантностью в гармонии и энергичный, виртуозный "Халлинг" принадлежат к наиболее характерным для Грига озарениям в национальном сти-

¹В немецких и советских изданиях — "Кобольд". — *Прим. перев.*

ле. Тетрадь обрамлена мелодичными пьесами-настроениями ностальгического характера — "То было когда-то", "Минуло" и "Отзвуки". Пьеса "То было когда-то" производит впечатление своего рода шведско-норвежского братания, поскольку первый ее раздел ("в шведском народном стиле", согласно авторской ремарке) мелодически связан со шведской народной песней "О Вермеланд прекрасный", а средний представляет собой стилизацию спрингара. В "Отзвуках" Григ преобразует самую первую из своих "Лирических пьес", "Ариетту", Op. 12, № 1, в грациозный вальс, замыкая тем самым круг, начатый в пору юности.

ОТ ХАРДИНГФЕЛЕ К ФОРТЕПИАНО

Весной 1888 года Григ неожиданно получил трогательное письмо от Кнута Юханнессена Далё из Вестфьорддалена. Этот прославленный спелеман из Телемарка в годы своей молодости учился у самого Мюллергутена, по многу раз приходил к нему на лыжах за шесть миль, чтобы, по его словам, "освоить малейший прием" игры на хардингфеле. А теперь он считает, что пришло самое время записать все эти старые слотты. Вела перо рука мудреца; почерк был твердым и красивым, а странная орфография свидетельствовала, что автор письма сделал все, что мог, чтобы выразить свои мысли на непривычном для него *букмоле* (с. 349).

Игра хардингфелеров воодушевила Грига еще в 1860-е годы, сначала благодаря Уле Буллю, а позднее — Уле Мусафинну. В 1888 году Григ встречался также с Шюром Хельгеланном на концерте, который тот давал в Бергене, а в последующие годы Григ не раз посещал его в Воссе... 10 июня того же года Григ сообщил Бейеру, что они, возможно, совершат совместный поход. Совершенно очевидно, что они уже были на пути к Телемарку. "Непредвиденные обстоятельства вынудили нас прекратить путешествие", — рассказывал Григ Юхану Хальворсену 18 октября 1901 года. 8 августа Далё опять пишет Григу: "Ваше любезное письмо из Бергена я перечитывал много раз и подумал: а может, он сюда приедет, и думаю, нет, невозможно, у него ведь так много дел за границей, которые надо делать". Далё намекает, что сам бы охотно приехал в Кристианию, но "денег у меня, как почти всегда, самая малость". 16 ноября Далё отправил целых два письма, но от Грига не последовало никаких известий. И должно было пройти одиннадцать лет, чтобы дело сдвинулось с мертвой точки.

В октябре 1901 года, несколько упав духом, Далё спрашивает Грига, не смог бы он найти кого-нибудь другого, кто запишет слотты, если самого композитора они не интересуют. Вот тогда Григ отреагировал на письмо всерьез. 18 октября он сообщил спелеману, что собирается серьезно заняться вопросом записи слоттов. В тот же день он обратился к Юхану Хальворсену с просьбой, чтобы тот взял на себя эту работу (с. 350).

Через три дня Хальворсен ответил: "Я запишу на бумагу слотты с радостью и воодушевлением! Это многие годы было моим заветным желанием. Пришли сюда Кнута Далё как можно скорее! Я думаю, что он именно тот, кто нужен".

4 ноября Григ послал Далё 400 крон, и тот смог наконец приехать в столицу. В течение нескольких недель Хальворсен сумел записать слотты, и в двух письмах Григу он рассказывает о своей радости от этой работы и хорошем впечатлении, которое произвел на него Далё. Спелеман также

почувствовал величайшее уважение к Хальворсену, и 30 ноября, через два дня после возвращения домой, он пишет Григу: "Хальворсен — мастерский игрок на скрипке, я не слышал равного ему, я желаю, чтобы вы нашли его довольным моими наигрышами".

Довольны были оба — и Хальворсен, и Григ, довольны даже сверх всякой меры. Результатом явились 17 слоттов, которые Хальворсен 3 декабря послал в Берген, сопроводив их такими словами: «Дорогой Григ! Посылаю результат пребывания Кнута Дале в Ксании. Надеюсь, ты найдешь здесь что-нибудь для себя. Я постарался записать все насколько возможно точно.

...С точки зрения тональности здесь есть особенность: "соль-диез" (в начале ре-мажорных слоттов) повторяется почти все время. Лишь к концу (на нижних струнах) появляется чистое "соль". Я со своей стороны нахожу "соль-диез" более свежим и забавным, тогда как "соль" представляется пресным и вялым. Теперь: трели, форшлаги и морденты. Они — украшение и душа слоттов, вместе с их ритмом. Они часто извлекаются при помощи одной лишь вибрации кисти и производят тогда впечатление какого-то своеобразного шепота, намека. Исключение представляет трель на открытой струне "ля" — она звучит ясно и свежо. Я обратил внимание, что даже самые "наизапутаннейшие" форшлаги или трели нисколько не упрощаются в сложных ритмических линиях. Я ежедневно упражняюсь в игре на хардингфеле и в немалой степени успел приобщиться к "истинному"».

Лишь в августе 1902 года Григ смог взяться за обработку записанных Хальворсеном слоттов. Эта работа потребовала от Грига все следующее полугодие. Он настаивал на том, чтобы записи Хальворсена были напечатаны вместе с его собственными обработками, так как все вместе представляло большой художественный и научный интерес. Лишь твердая позиция Грига заставила пойти на это датчанина Хинриксена, издавшего сочинение в 1903 году. Интересно, что сборник Григ посвятил немецкому музыковеду, профессору Герману Кречмару.

Как же отнеслись современники к этой новаторской работе? Сам Григ был обескуражен унылым приемом, который он встретил, сыграв шесть из слоттов на концерте в Кристиании 21 марта 1906 года. В тот вечер он записал в своем дневнике: "Нина считает, что я *никогда* не играл так хорошо... Но — туда, куда привело мое развитие, наши люди не могут последовать за мной, для этого они слишком тяжелы. Всеобщее понимание приходит, когда наступает его время" (с. 350).

При жизни Грига в Норвегии было мало пианистов, которым он доверял исполнение своего Op. 72. Поэтому огромную радость доставил ему молодой, ярко одаренный австралийский музыкант Перси Грейнджер, понявший и сумевший по-своему воссоздать величие этого произведения. В последующие годы именно Грейнджер будет герольдом григовских "Слоттов" в концертных залах большого мира.

Отзывы из Франции были также ободряющими. Хинриксену Григ пишет 29 июня 1906 года: «В Париже... в связи со "Слоттами" пишут о le pouceau Grieg¹. Им бредят там молодые музыканты. Молодость — это все же будущее».

Однако особую роль новому Григу суждено было сыграть не для французов, а для венгра — Белы Бартока. В ту пору, когда Париж был

¹Новом Григе (пер. с франц.).

центром музыкального авангарда, туда устремился и этот молодой гений. Видимо, он познакомился со "Слоттами" около 1910 года, так как уже в 1911 году упоминает их в своей статье "Инструментальный фольклор в Венгрии". В ряде других своих статей он постоянно выделяет Грига как одного из ведущих представителей национального начала в музыке.

Интерес Бартока к норвежской народной музыке получил также и вполне конкретное выражение: летом 1912 года по совету Дилиуса он предпринял четырехнедельную поездку по Норвегии, добравшись до Лофотенских островов, и, как позднее рассказывал его сын, купил и увез с собой хардингфеле, украшение норвежского фольклора.

Совершенно очевидно, что сама идея работы над слоттами Грига означала нечто весьма существенное для собственной деятельности Бартока. Это касается как его поисков подлинного в народной музыке, так и его стремления дать этим первоисточкам высокохудожественное выражение в профессиональных обработках. Так же как и в творчестве Грига, народномызыкальные элементы в изобилии пропитали собственную музыку Бартока. Естественно, что Хальворсен — скрипач-концертант, не связанный с народной музыкой, — во время записи слоттов Дале не раз наткнулся на крепкие орешки, но с трудностями, которые ему пришлось преодолеть, он справился удивительным образом. Ноты неопровержимо свидетельствуют, что перед нами истинная музыка для хардингфеле: своеобразное двухголосие, богатая орнаментика и характерные обороты во фразировке — все на своем месте. Верное понимание Хальворсеном тонких нюансов в игре прослеживается и в его комментариях. Его настолько поглотила эта музыка, что он обзавелся собственным хардингфеле, стараясь как можно глубже погрузиться в материал.

Специфический ритм спрингара в слоттах из Телемарка [трехдольных. — Н. М.] с неравными тактовыми долями — третья короче остальных — не нашел отражения в нотной картине Хальворсена, но то же самое происходит и в других записях слоттов. Несколько более серьезным недостатком представляется то, что тактовая черта в некоторых из спрингаров помещена неверно, например в № 2 и 13. В результате третьи тактовые доли этих слоттов у Хальворсена — а следовательно, и у Грига — стали первыми. Это не суть важно для того, кто впитал ритмы Телемарка с молоком матери, — он легко сможет воспроизвести эти слотты по нотам Хальворсена. Но в переложении для фортепиано становится ощутимым, что ритм "искажен", так как первые доли здесь приобретают гораздо большую тяжесть, чем остальные.

Скрипичные слотты рождаются из кратких мотивов, которые повторяются, варьируются, нанизываются друг на друга. Благодаря богатой фразировке, мелодии, ритму и гармонии не возникает ощущения монотонности. Именно такая часто импровизируемая, вариационная техника в микроплане дает жизнь слотту. Фортепиано представляет мало возможности передать все эти тончайшие детали.

"Слотты" Грига — его наиболее последовательная и самобытная попытка перенести народномызыкальный материал в профессиональное искусство. Эта работа выполнена ослепительно прекрасно, но для спелемана, у которого традиции народного музицирования заложены в крови, обработки открывают, естественно, совершенно иной мир.

Григу были вполне ясны проблемы, которые стояли перед ним на избранном пути. В предисловии к "Слоттам" он пишет: "Аранжируя народные мелодии для фортепиано, я хотел сделать попытку при помощи

стилизованной гармонизации (назовем это так) поднять слотты до профессионально-художественного уровня. Разумеется, фортепиано не может передать тех украшений, того тонкого орнамента, который обусловлен характером хардангерской скрипки и своеобразным ведением смычка. Но зато фортепиано имеет свои важные преимущества: благодаря динамическому и ритмическому разнообразию, а также гармоническому обновлению повторов можно избежать слишком назойливой монотонности. В "Слоттах" я старался подчеркнуть их ясные, видимые линии, вообще облечь их в строгую форму..."

Как и в других случаях, обращаясь к народномузыкальному материалу, Григ не следует рабски первоисточнику. Кое-где он видоизменяет мелодии, перемещает мотивы в разные октавы. Иногда добавляет маленькое вступление, интермедию, заключение — и слотты выстраиваются таким образом, будто Григ отдельные звенья соединяет в единую цепочку.

Наиболее показательны в этом отношении два халлинга — "Хаугелот" (№ 4) и "Рётнамс-Кнут" (№ 7). В оба танца введена контрастная средняя часть в миноре, построенная на основных мотивах слотта в удлинённых длительностях, с выразительным хроматизированным аккордовым сопровождением. Эту технику Григ, впрочем, использовал и в более ранних народных обработках, Ор. 30 и 35.

Важным средством для создания разнообразия и полноты звучания является полное фантазии использование ресурсов фортепиано. Григ великолепно смог перевести причудливый звуковой мир хардингфеле на строй своего собственного инструмента. Это достигается благодаря органичным пунктам, повторяющимся звукам и не в последнюю очередь благодаря утонченному применению педали. Именно этот последний момент так пленил Грига в интерпретации Перси Грейнджера (с. 350). С большой утонченностью и остроумием чисто фортепианными средствами воссоздается эффект звучания вспомогательных, резонирующих струн хардингфеле.

Opus 72 является концертной музыкой высшего разряда. Помимо блестящей техники, пьесы требуют со стороны исполнителя совершенно особого проникновения в сущность самих слоттов.

Наиболее сильную реакцию современников, как в позитивном, так и в негативном направлениях, вызвал непривычный, жесткий гармонический язык "Слоттов". Даже такой энтузиаст григовского творчества, как его биограф Рихард Штейн, в 1921 году не мог перенести гармонические резкости: "...во многих танцах (№ 4, 7, 13 и 15) возникают скрежещущие диссонансы, почти невыносимые на фортепиано. Несчастливые звуковые результаты получились из-за того, что Григ на этот раз позволил главенствовать диатонике".

"Слотты", однако, отмечены не одной лишь жесткостью звучания. В них встречаются и мягкие звуковые картины с рафинированными связями аккордов, которые, несомненно, в первую очередь привлекли молодых французских импрессионистов.

В сборнике откровенно выделяется пьеса "Свадебный марш Мюллергутена", демонстрирующая тончайшие оттенки импрессионистической звуковой палитры. Согласно легенде, Мюллергутен сочинил марш, когда его любимая, Кари, изменила ему и вышла замуж за другого. Но в музыке нет и следа свадебного веселья — это траурный марш, преисполненный печали, где Мюллергутен с неповторимой красотой изливает свою печаль в светлейшем ля мажоре. Созвучие душевных струн гениального спелемана и глубинных чувствований Грига родило пьесу, ставшую одной из

высочайших вершин фортепианного искусства Грига. Вот две первые строчки "Свадебного марша":

Allegretto grazioso. ♩ = 100

15132 5 2 4 1 5 2 1 3 1 3 2

8 13132
1 31312

p *dolce*

ped * *ped* * *ped* * *ped* * *ped* *

ped * *ped* * *ped* * *ped* *

Как ни парадоксально, драматичный год, решающий для судеб Норвегии, оказался одним из самых мирных в жизни Грига, если говорить о его поездках и композиторской деятельности. Он начался с пятимесячного пребывания в копенгагенском отеле "Феникс", которое в какой-то мере было омрачено болезнью. Его лечили пять врачей, но, как явствует из письма Бейеру от 7 марта: "Никто из них не оказался в состоянии — чуть было не сказал: лишить меня жизни. Они даже на это не годятся".

Григ покинул Данию 24 мая и, проведя некоторое время в Кристиании, приехал 5 июня в "Тролльхауген". Здесь он оставался до 20 сентября, вновь отправился в столицу, где и провел остаток года. На рождество его положили в больницу.

29 августа он делится с Маттисон-Хансеном: "Я не в состоянии вновь обрести силы и чувствую себя по меньшей мере столетним стариком". Григ прилагал огромные усилия, чтобы взнуздать своего Пегаса, но "мышь, рожденная горой", оказалась «так мала, что разглядеть ее можно только через очки: тетрадка фортепианных пьес, которую надо было бросить в пасть маммоны. Эти пьесы должны были послужить приманкой для "Петерса", чтобы заставить его, не пикнув, напечатать две оркестровые партитуры (Op. 23 и 51). Но именно эта "мышь" впервые дала мне почувствовать, что я постарел...»

Григ говорит о цикле пьес "Настроения", Op. 73, и его собственная оценка их очень точна. Они неровны по качеству, и лишь две пьесы, вдохновленные народной музыкой, выделяются из прочих: "В народном духе", где использована мелодия для буккехорна из Вальдреса, и "Горный напев", где модальная мелодия получает изысканное гармоническое одеяние. Профиль автора отчасти вырисовывается в пьесах "Резиньяция" и "Ночная скачка". Первая из них была сначала записана лишь в памятный альбом Рентгена под наименованием "Sehnsucht nach Julius"¹, это был прекрасный сувенир для зарубежного друга. Остальные пьесы цикла — "Скерцо-экспромт", "Этюд" ("Дань Шопену") и "Серенада студентов" — благозвучные, но рутинные пастиччо.

СВОБОДА — ЭТО БОРЬБА ЗА СВОБОДУ!

Идеалы Французской революции — свобода, равенство, братство — на протяжении всей жизни служили Григу путеводной звездой. Он всегда был социально сознательным и политически ангажированным человеком.

¹ "Тоска по Юлиусу" (пер. с нем.).

Кризис 1905 года заставил его резко и четко сформулировать свои позиции. Мы попытаемся увидеть эти события его глазами, но для более полного представления о демократическом образе мыслей Грига необходимо сделать беглый ретроспективный экскурс.

Уже в 1860-е годы Григ остро реагировал на неравенство тогдашнего общества, именно в те годы зародилась его ненависть к социальной несправедливости, жажде власти, снобизму. Он всегда был на стороне слабых. Прекрасной чертой его характера была готовность поставить себя и свое искусство на службу людям, находящимся в бедственном положении, например пострадавшим от стихийных бедствий, пожаров, безработным. Количество концертов, которые он дал с такой целью, не счесть.

Как истый республиканец, Григ рано стал испытывать сильную неприязнь к особам королевской крови (с. 351). Двор и аристократия были для него воплощением снобизма. Маттисон-Хансену он писал 27 марта 1885 года: "Встречаешь ли ты Свенсена — или же он общается только со двором и с теми, кто облачен в перчатки? Как хорошо, что в этом мире вкусы у людей разные. Я полагаю, что куда здоровее общаться с Бахом и Генделем, как это делаешь ты..." Когда его самого увешивали орденами и знаками почета, это вызывало у него едва ли не улыбку.

А спустя год после рождения Парижской коммуны Григ, находившийся в то время на летней квартире Августа Виндинга близ Копенгагена, "как доказательство своих красных убеждений... в порыве воодушевления... поднял республиканское красное знамя, прикрепив его к палке".

Отвращение Грига к придворным кругам с годами усиливалось, особенно когда ему довелось узнать, какими человеческими качествами обладали те королевские особы, с которыми он имел контакт. В 1901 году, после смерти королевы Виктории, он отклонил предложение англичан написать коронационный марш в честь короля Эдуарда VII.

Не без влияния Бьёрнсона Григ воспринимал себя как политического радикала. В ответ на веселый призыв Бьёрнсона голосовать в 1873 году за левых ("Позаботься о хороших выборах в Сёндре Бергенхус, болван!") он написал ему 17 июня: "Надеюсь, ты доволен моим голосом в стортинге: я подал его за красных свердрупцианцев!"

В последующие годы в условиях обострявшейся общественно-политической обстановки в высказываниях Грига появляется все больше горечи. После смерти кайзера Вильгельма в 1888 году он в предвидении больших перемен в Германии пишет Бейеру 21 марта: "В эту страну в конце концов придет революция, направленная против всего этого железного давления... но это произойдет лишь после того, как отчаяние возопит во весь голос. Ведь просто невероятно, до какой степени население здесь выдрессировано и раболепно". Его возмущала эксплуатация низших слоев населения высшими. Он пишет в письме Максиму Абрахаму от 30 сентября 1898 года, что когда-нибудь "непросвещенные народные массы" изменят существующие условия: "Придет иное время. Путем крови или разума? Хочется надеяться на второе". А через год он вполне обдуманно во всеуслышание откликнулся на дело Дрейфуса.

В начале столетия и в связи с волнениями в России и русско-японской войной Григ бурно отреагировал на проявления империализма и царской тирании. Ему было стыдно за все сословие людей искусства, разглаголющих о культуре и цивилизации в те дни, когда людей отправляют на бойню. В резких выражениях он отклонил приглашение выступить с концертами в России. В этой связи он особо подчеркивает неразрывность

человеческого и художнического: "Прежде всего нужно быть человеком. Всякое подлинное искусство произрастает из человека", — звучит в письме Александру Зилоти от 29 октября 1904 года. А Адольфу Бродскому он пишет 26 апреля следующего года: "Мы, норвежцы, никогда не целуемся! Но я хотел бы сделать исключение и поцеловать весь бедный, много-страдальный русский народ. С какой охотой я подложил бы бомбу под русское правительство и администрацию с царем во главе! Ведь они величайшие преступники против человечества!"

Несмотря на весь свой радикализм, Григ не хотел быть причисленным к какой-либо определенной партии: "Вся Кристиания — единый, большой дом для слабоумных. И потом все это партийное чванство в Норвегии! Нет, чем старше я становлюсь, тем тверже говорю самому себе: быть не консервативным и не либеральным — но и тем, и другим. Не субъективным, не объективным, но и тем, и другим. Не реалистом, не идеалистом, но и тем, и другим. Первое должно содержать в себе второе". Так он формулирует свои мысли в письме Йуну Паульсену от 3 июня 1881 года.

Единственной политической формой правления, которую принимал Григ, был демократический парламентаризм. Он с большой радостью принял его введение в Норвегии в 1884 году: "Теперь можно будет жить и в Норвегии тоже. Это прекрасное время для тех, кто, как я, верит в прогресс. Борьба, надеюсь, будет продолжаться, ведь без борьбы за свободу жизнь не стоит и ломаного гроша. Но ненависть и мелочность должны отступить, и тем самым высвободится место для других интересов. А в нашей политике самое нездоровое как раз то, что она погасила интерес ко всему, что не дало себя подвести под партийные знамена". Эти слова прозвучали в его письме к Равнкилле от 21 июля 1884 года.

В 1890-е годы обострились отношения со Швецией. Постепенно это привело к окончательному разрыву. Уже 4 июля 1892 года Григ высказывает Хольтеру свое резко отрицательное отношение к шведскому королевскому дому: "Эти проклятые Бернадотты! Их бы я в первую очередь выставил за дверь". Если в 1896 году он "был взбешен от гнева при мысли, что свое искусство я должен буду отдать шведам" (письмо Ламмерсу от 6 марта 1896 года), то годом позже он "пересел на другого коня". В выступлении с концертами в Стокгольме он увидел возможность "исполнить свою национальную миссию" и перекинуть мост между двумя братскими народами. Ему, правда, пришлось заметить, что такая позиция оказалась трудноперевариваемой для отдельных норвежских шовинистов.

После прихода нового века Григ все больше принимал политические идеи Бьёрнсона (с. 349). Первые четыре месяца 1905 года, когда кризис унии шел к своей кульминации, он активно сопереживал происходящему, находясь во время своей болезни в Копенгагене. Линия на переговоры со Швецией, которой придерживался государственный министр Микельсен, встретила сильное противодействие в определенных норвежских кругах. И в национальном герое Фритьофе Нансене видели предположительно нового кандидата на пост государственного министра. Григ активно отреагировал на эту ситуацию. Иронически пишет он 1 марта редактору газеты "Верденс Ганг" У. А. Томмесену: "Я большой почитатель Нансена. Но статс-министру Нансену я предпочту статс-министра Томмесена! Да, это было бы в 1000 раз лучше! И если уж в Норвегии суждено царить дилетантизму, то почему бы не статс-министр Григ? Он не так глуп, как ты думаешь".

В письме Бьёрнсону от 6 марта Григ разразился бурей негодования по поводу военного подстрекательства, проявлявшегося на родине: "И вот комедия: Станг — Гуннар Хейберг! Мерзкие же силы правят бал там у вас — жестокость и отрицание! И то и другое мы должны ненавидеть. Подзуживать молодежь к войне и возбуждать в ней цинизм — в такие дни, как сейчас, это надругательство. Это прямо-таки возрождение древненорвежского призрака жажды раздоров и мести".

По мнению Грига, существенным препятствием на пути мирного урегулирования была агрессивная позиция, занятая кронпринцем Густавом, который "стал нашим злейшим врагом, и, пока мы не разделаемся с ним, у Норвегии не может быть никакой надежды".

Во время решающих переговоров в стортинге Григ находился в самом центре событий, в Кристиании, но 7 июня, когда Норвегия провозгласила свою независимость, он был на борту парохода, идущего в Берген.

Опасность войны достигла крайней точки: норвежская армия стояла у границы в полной боевой готовности. Свой страх перед возможной катастрофой Григ сформулировал в письме, написанном в конце июня директору издательства "Петерс" Хинриксену: "Если шведы совершат это ужасное преступление и нападут на нас, то наступит страшное время. Вы оценили это совершенно правильно: мы должны будем тогда сражаться как японцы — так же фанатично, до последнего человека. Норвегия — современная, а Швеция — средневековая нация. Столкновение, следовательно, неизбежно. У нас правит сам народ, в Швеции же — кучка дворян с доисторическими взглядами... Все зависит теперь от того, будет ли вынужден король отречься от престола. Если он не отступит, то мир, очевидно, будет спасен, а в противном случае —?".

Озлобление шведов приняло гротескные формы. На концерте в Стрёмстаде произведения Грига были встречены свистом и выкриками, а когда он получил приглашение в сентябре продирижировать двумя концертами в Гельсингфорсе, ему пришлось отказаться: ехать туда надо было через Швецию, рискуя встретить плохое обращение или даже быть выдворенным из страны, как он об этом сообщает Маттисон-Хансену 29 августа. "Ну разве это не дико? Бьёрнсона там больше не хотят ставить на сцене, мою музыку освистывают и устраивают против нее демонстрации. Здесь, в Норвегии, со шведами обращаются с изысканной вежливостью. Я считаю, что это яснее ясного говорит о том, где обитает сейчас чистая, а где нечистая совесть!"

Когда в сентябре переговоры в Карлстаде вошли в решающую фазу, Григ подумал, что, может быть, его международная известность сыграет свою роль в той миссии мира, какую он считал своим долгом выполнить. Вняв призывам и просьбам своих друзей, он по телеграфу обратился к кайзеру Вильгельму и королю Эдуарду с ходатайством об их вмешательстве с целью воспрепятствовать началу военного конфликта. Но на свое обращение он не получил никакого отклика.

В Карлстаде, однако, в конце концов победил разум, и 23 сентября мирное соглашение стало фактом (с. 352).

Еще до начала всеобщего голосования в ноябре по вопросу об учреждении в Норвегии республики Григ уверовал, что монархия — единственно верная форма правления в той ситуации, в какой в данный момент находилась страна (с. 352). Это он подчеркивал в письме к Г. Шельдерупу от 26 октября: "Как бы сильно я ни любил идею республики, я ни на мгновение не сомневаюсь, что *теперь* необходима королевская власть. Только она мо-

жет спасти нас от неизбежных экономических и политических бедствий...»

Голосование абсолютным большинством утвердило королевство, и уже 25 ноября король Хокон и королева Мэуд ступили на норвежскую землю. Тремя днями позднее в Национальном театре был дан праздничный спектакль "Сигурд Крестоносец", и, когда занавес опустился, композитор и поэт были приглашены в королевскую ложу. В тот же вечер Григ начал вести новый дневник, последнюю запись в котором он сделал за четыре дня до смерти, — самый ценный документ последних двух лет его жизни, каким мы располагаем. Первая запись от 28 ноября гласит: "И вот навстречу нам вышли король и королева, проявляя к нам величайшую любезность. Если они на самом деле такие простые и открытые люди, как нам показалось, то мы смеем надеяться на народную монархию... Эту первую встречу с первыми королем и королевой свободной Норвегии я ощущаю как что-то красивое и значительное, а поэтому выбрал именно этот день, чтобы начать давно уже задуманный дневник".

Праздничная программа включала большой концерт Музыкального объединения в честь коронованных особ, на котором Григ дирижировал "Возвращением на родину". Репетиции стоили ему многих сил: "Неужели это уже начало конца? Наверное, малейшее напряжение во время репетиций для меня слишком велико. Только ради других я надеюсь, что выдержу сегодняшний вечер. У самого же меня нет больше тщеславия..."

Слова, записанные Григом в дневнике в новогодний вечер, словно вместили в себя чувство благодарности всего народа: "Уходит на покой год 1905-й, великий год, и я расстаюсь с ним в глубокой благодарности за то, что мне довелось его прожить! И все же: если бы не было моих юношеских мечтаний, которые осуществились лишь в этом году, то мое искусство было бы лишено своей настоящей почвы. Ведь именно мечты, стремления, тоска — они сформировали мою личность в звуках. Если бы 7 июня наступило уже в пору моей юности, что тогда? Нет, хорошо так, как оно есть. Долгая жизненная борьба была величайшим счастьем, и для отдельного человека, и для всей нации. Свобода — это борьба за свободу!"

”Чистая наука? Как средство — отлично, но как цель — по крайней мере для меня она сплошь неудовлетворительна. Понятие бога я должен соблюдать, пусть даже оно слишком часто приходит в конфликт с понятием молитвы”.

Такие мысли о фундаментальных проблемах мировоззрения Григ сформулировал в письме к швейцарскому теологу Луи Монастье-Шрёдеру, когда лежал больным, не более как за неделю до смерти.

Но каково же было, собственно, григовское понятие бога и как он относился к основополагающим вопросам бытия? Путеводной звездой служило ему в жизни этическое учение Бергпрекенена. Любовь к ближнему — вот краеугольный камень мировоззрения Грига, и мы находим в его жизни многочисленные тому примеры.

Свою отзывчивость Григ скрывал как только мог. Когда, например, в 1904 году он оказал семье Маттисон-Хансенов большую денежную помощь, то приглушил это доброе дело, приписав себе в юмористических выражениях чисто эгоистические цели (с. 351).

В своей глубинной сущности Григ был религиозной натурой. Он вырос в христианской семье, где благочестие занимало центральное место. Детская вера, которую он вынес из этой среды, отражается в его нерелефированном отношении к ней вплоть до середины 1870-х годов. В то время он совершенно не мог понять атеистических течений века. После смерти отца в 1875 году Григ сказал, что ему нет никакого дела до догм, но в то же время подчеркнул, что ”я должен обладать мыслью о бессмертии! Без нее все — ничто”.

Многое указывает на то, что вскоре после этого Григ прошел через период религиозного кризиса, выбившего из-под его ног фундамент веры детских лет. И когда он характеризует лофтхюсский период как пору ”тяжелой духовной борьбы”, то вполне можно предположить, что конфликт коснулся не только супружеских и художественных проблем, но был связан также с религиозными сомнениями и искусами. В это время он подолгу, глубоко и серьезно беседовал с престом¹ Кристи, который сам прошел через сомнения в вопросах веры. Ортодоксальные догмы Григом все более и более ощущались как смирительная рубашка, мешавшая свободному развитию интеллекта. Иисус для него больше не божий сын, а ”чудесный провидец”, истинный идеал для самостоятельного, современного человека. Это привело его к такому понятию бога, которое не оставляло места для Христа.

В одном Григ постепенно становился все более непримиримым — в от-

¹Прест — священник в Скандинавских странах. — *Прим. перев.*

ношении к официальному христианству, каковое, по его мнению, было представлено духовенством и ограниченными проявлениями пиетизма. Его выпады в этой связи были необычайно резкими, порой даже с дурным привкусом (с. 350).

Как ищущая натура, Григ страстно желал обрести твердую почву для своей веры, опору не только для его религиозных чувств, но и нечто, удовлетворявшее требованиям, предъявляемым интеллектом. Своих духовных братьев по вере он встретил в лице унитариев, когда в августе 1888 года посетил Бирмингем. Их вера в единого, истинного бога одновременно отметала ряд центральных христианских догм, прежде всего о божественности Христа. Круг идей унитариев был тем же, к которому путем тяжелых внутренних битв пришел уже и сам Григ. Но он был захвачен тем, как унитарии воплощали в жизнь свою веру. Их преисполненный любви душевный склад, бескорыстный образ жизни и прогрессивный взгляд на культуру — все это было в полном соответствии с его собственными идеалами.

Всю оставшуюся жизнь Григ придерживался унитаристской веры. Ни на Григ также разделяла ее.

По-видимому, постепенно Григ отходил от представления о персонафицированном боге. Вера в бога у него тесно переплеталась с идеализацией природы, с пантеистическим взглядом общерелигиозного характера. Бог — создатель вселенной, он пропитывает своим присутствием всю природу, но предстает в деперсонализированном виде, как изначальная сила универсума. Очевидно, для Грига было нечто утешительное в идее доброты природы как таковой. "Все, что ни случается, к лучшему", — как оптимистично любил выражаться Григ.

После общения с Бьёрнсоном в 1906 году Григ касается того же вопроса в дневниковой записи от 1 ноября: "Как унитарий, я близок Бьёрнсону, но его представление о боге мне не вполне ясно. Изначальная сила — да, хорошо. Но для того, чтобы за неумолимыми формами ее проявления — причина и следствие, — подчас похожими на деяния злых демонов, уметь видеть великую любовь, требуется большое искусство..."

Чувство единения с природой находит особенно яркое выражение в письме Грига Бейеру от 4 августа 1905 года: "А сама природа? Перед нею я стою в молчаливом благоговении и почтении, как перед самим богом. Да ведь и ты тоже; но у меня чувство благоговейного трепета заглушило все другие эмоции. Да, разумеется: я люблю стремление науки к ясности. Но мистическое все же притягивает меня — да, и сегодня, как прежде. И я не вижу в этом никакого противоречия. Надо, чтобы наука не жила за счет мистики".

ПОСЛЕДНИЙ ПОДВИГ

Религиозно-христианская поэзия почти никогда не вызывала отзвука в душе Грига. И до 1906 года он написал только три религиозные песни — "Прекраснейшая среди женщин", "Великий белый сонм" (обе вошли в "Альбом для мужского пения", Ор. 30) и "Ave maris stella".

Летом 1906 года Григ продолжил работу над "Альбомом для мужского пения", на этот раз в новом варианте — для смешанного хора с солирующим баритоном. Результатом явились "Четыре псалма", Ор. 74, одно из самых значительных вокальных церковных произведений позднего ро-

мантизма. Но когда кто-то пытается утверждать, что эти псалмы отображают собственную религиозность Грига, это неверно. Нина Григ, несомненно, права, утверждая в письме Перси Грейнджеру от 5 февраля 1929 года: «Каким-либо результатом проявления того, что называют "религиозностью", псалмы не были. Григ был далек от ортодоксальности».

Прежде всего Грига увлекли в этой работе необычайно красивые норвежские народные мелодии, связанные с норвежской религиозной поэзией эпохи барокко. Три псалма он завершил в "Трольсхаугене" в течение лета, а четвертый — "Как же ты прекрасен", — ставший в цикле первым номером, был написан в ноябре в христианской гостинице "Вестминстер". Этому откровению красоты суждено было стать последним его трудом.

Здесь вновь исходной точкой стали линнемановские "Старые и новые норвежские горные мелодии" (соотв. № 376, 138, 327 и 326). Григ сделал их "свободные обработки". То тут, то там он слегка изменяет мелодические версии Линнемана и, как часто делал и прежде, придает простым обработкам неожиданно крупные масштабы.

За исключением мягкой медитации псалма "Иисус Христос вознесся", общий характер псалмов — стремительный, интенсивно-драматичный. Поражает, в частности, ряд прямо-таки экстатических взрывов. Здесь Григ пишет крупным музыкальным штрихом, создавая динамическое напряжение и мелодические нарастания, использует красочные аккордовые последования, совершенно непривычные для церковной музыки его времени. Более, чем когда-нибудь раньше, он использует хор во всем его звуко-красочном богатстве. Музыка предъявляет к певцам-хористам значительные технические требования. Но при этом произведение хорошо приспособлено для голосов и удобно для исполнения.

Пятнадцать лет назад Григ сказал Бейеру, что боится постареть духовно, утратить способность стоять на одних музыкальных рубежах с молодежью. И вот теперь, в начале нового столетия, в возрасте шестидесяти лет, он в "Слоттах" и "Псалмах" показал свою волю новатора. Наперекор слабеющим силам его композиторская энергия и способность концентрации духа продолжали жить. Два последних произведения принадлежат к самому свежему и нетрадиционному, что было создано вообще во всей норвежской музыке. Они указывают путь вперед!

"Четырьмя псалмами" Григ поставил двойную черту в своем композиторском творчестве¹. В последний раз он в совершенстве выразил свое "ощущение скрытых гармоний в нашей народной музыке". Едва ли любой композитор сможет пожелать себе создать более прекрасную лебединую песнь (с. 353).

Жизнь в Кристиании в 1905—1906 годах Григ расценивает как пребывание в "полуварварской стране". Взгляды на музыку тамошних обитателей были настолько косными, что они даже не пожелали прийти на концерт, где Хальворсен должен был дирижировать "Смертью и просветлением" Рихарда Штрауса. "Если бы мне пришлось *работать* здесь, — пишет Григ Бейеру 14 января 1906 года, — я бы наверняка лишился рассудка". И все же столица была идеальным местом для созерцательного покоя.

В апреле 1906 года наступил черед новых поездок — Копенгаген, Берлин, Лейпциг, Прага, Амстердам, Лондон и Гамбург. Григ не был уверен в том, что все пройдет благополучно, и 19 марта записал в дневнике: "Бу-

¹Двойная черта (в отличие от одинарной) ставится в конце музыкального произведения, в последнем его такте. — *Прим. перев.*

дет ли этот рейс последним? И суждено ли мне кончить свою жизнь там? Мрачные предчувствия окутывают меня”.

11 апреля Григ наиграл в Лейпциге шесть фортепианных пьес на ”Фолу” — звукозаписывающее устройство, в котором музыка переносится на перфорированную бумажную ленту (система ”Вельте-Миньон”). Техническое качество записи произвело на Грига большое впечатление, по всем показателям оно превзошло тот уровень, которого он смог добиться несколько лет назад на ”Пианоле”.

Сердечный прием встретил Григ во время концертов 16 апреля в Праге и 27 апреля в Амстердаме. Запись в дневнике от 27 апреля гласит: ”Вновь и вновь я должен сказать, как Винье: больше дано мне, чем я заслужил!.. Добрая звезда сияла над моим концертом”. На камерном вечере 2 мая он играл виолончельную сонату вместе с Пабло Казальсом — ”несравненным, великим артистом, для которого произведение искусства — это № 1, а уж сам служитель искусства — № 2”.

17 и 24 мая состоялись большие концерты в Лондоне. После второго из них Григ с восхищением писал в дневнике о ”прекрасном Перси Грейнджере, который перелистывал мне на концерте страницы и которого я люблю так, как если бы это была молодая женщина. Быть предметом восхищения — опасная вещь, но когда при этом не теряешь способности восхищаться другими, как не потерял ее я, то равновесие восстанавливается. Я никогда не встречал еще кого-нибудь, кто *понимал* бы меня так, как он. А ведь он из Австралии. Чего же стоят после этого упреки господ критиков по поводу того, что моя музыка слишком норвежская. Это — глупость, невежество, и ничто иное”. Знакомство с Грейнджером положило начало дружбе, принесшей Григу большую радость в последние годы жизни.

29 мая состоялось торжественное присуждение Григу докторской степени в Оксфорде; он получил аудиенцию у английской королевской пары, откуда увез с собой персональный привет королю Хокону.

И вот опять он, наконец, дома. 12 июля в дневнике записано: «Прекрасный, освежающий и дающий новые силы сон! Я помолодел! Как никогда прежде люблю свой ”Тролляуген”». Но 31-го числа тон стал совсем иным: «”Тролляуген” — да, Вестланн в целом — нет, это для меня слишком дорогая любовь, так как она отнимает у меня жизнь. Но Вестланн же и дал мне жизнь, вдохновение, цель, которая заключалась в том, чтобы воплотить его в звуках. Значит, этот дар был дан в долг. Я должен вернуть этот долг, как только он будет востребован».

В конце сентября Григ опять отправился в Кристианию, где жил в отеле ”Вестминстер” в течение почти полугода. Тихие вечера они проводили вместе с Ниной, читая вслух и ведя доверительные беседы. Нина рисует эту красивую картину в письме к Анне Бродской от 14 декабря: ”Я так радуюсь этим вечерним мгновениям, когда после дневных трудов... спокойно сидишь в уединении и чувствуешь, как в доме царит хорошее настроение, когда можно почитать вслух, немного доверительно поболтать, короче говоря — быть самим собой. Это лучшее время дня. Поэтому ко сну мы отходим поздно: мы никак не можем завершить чудесный вечер”.

Вперед, все дальше, в ничто — или в нечто большее!

Новогодним вечером 1906 года, сев за письмо к Рёнтгену, Григ заглядывает в наступающий год, который станет для него последним: "Пока живешь, помни: держи голову высоко! И еще: вперед, в ничто — или в нечто большее!" Мысль о смерти была в это время его главной спутницей, но он отодвигал ее своей нестигаемой волей к жизни. Наперекор тому, что силы почти покинули его, он заставил себя в последующие месяцы приняться за новые, важные, но изнуряющие дела.

Начались они в Кристиании 12 января, когда Григ продирижировал ля-минорным концертом. 6 марта он вместе с Рёнтгеном играл "Норвежские танцы" и аккомпанировал Нине, исполнившей несколько его романсов. Для Нины это было серьезным испытанием и рискованным поступком, но, согласно дневнику Грига, все прошло хорошо. "Мы хотели сделать все, все ради Юлиуса". Григ устроил также большой праздник в кафе "Энгебрет", на который было приглашено 42 гостя, для своего нидерландского друга. Как человек и художник Рёнтген завоевал сердца всех.

А спустя неделю путь повернул на юг, в Данию, — там должны были состояться первые концерты того турне, которому суждено будет стать его последним, прощальным. В Копенгагене Григ слушал оперу Карла Нильсена "Маскарад", которую он не вполне воспринял: "Там я во многих местах нахожу словно бы суррогаты музыки, вещи, сделанные лишь холодным рассудком. Но столь же часто встречаются крупные линии и действительно прочувствованная музыка. И превосходная, своеобразная техника, которая поражает", — записано в дневнике 19 марта.

7 апреля состоялся концерт в Мюнхене, но кульминацией путешествия стали концерты в Берлине 12 и 14 апреля. Критика была не более чем благопристойна, порой безразлична, но публика приняла здесь Грига, как никогда прежде. Во время этого пребывания он встретился с тремя коллегами-композиторами — Сен-Сансом ("Он еще не забыл Дрейфуса!"), более любезным Массне и Рихардом Штраусом. Ранее тронутый до слез симфонической поэмой "Смерть и просветление", Григ был сейчас чуть ли не в шоке от прослушанной им оперы "Саломея": "Что мне сказать? Как музыка это произведение — нечто невозможное, декаданс тут расцвел пышным цветом. Это победа техники над духом. Но я согласен, что техника здесь зачастую гениальна. Но куда же девалась фантазия, эта главная опора музыки? Произведение длилось 7 четвертей часа, а у меня было ощущение, что оно звучало 7 часов, — настолько я был измучен какофонией", — пишет он в дневнике 15 апреля.

Особые переживания принесло Григу посещение могилы Нурдрока, свои чувства он описал в дневнике.

После выступления в Киле 26 апреля — то был его *последний* кон-

церт — путь привел обратно в Данию. Здесь он обосновался на шесть недель, чтобы пройти курс электрооблучения Финсена. Ни этот метод лечения, ни пребывание в скодсборгском санатории не помогли ему сколько-нибудь существенно. Уже 28 апреля Григ писал Ламмерсу: «Нечто, что зовется моим норвежским сердцем, неодолимо тянет меня домой, к норвежской весне! "Быть может, к последней?" — спрашиваю я вместе с Винье». Неделями позже он изливает Рёнтгену свою меланхолию: "Наступило время Adagio. Я почувствовал вдруг себя так, будто мне уже две тысячи лет, у меня даже нет желания сочинять! Я желаю только одного — покоя, покоя".

Лето в "Тролляугене" было тяжелым, наполненным болезнью: сердце разрывается, когда читаешь дневник Грига этого периода. 13 июля он пишет: "Десять грустных дней убедили меня, что я качусь вниз по склону быстрее, чем ожидал. Одышка увеличивается, несмотря на 14 дней массажа, голова и пищеварение, вместе взятые, вызывают состояние, которое может привести к сумасшествию — нет, все что угодно, только не это. Если бы было средство, чтобы тихо уснуть великим сном, как только я не смогу больше это выносить! Хотя — наверное, мне не хватило бы мужества. Я не принадлежу к тем, кто считает самоубийство проявлением трусости. Наоборот. Я испытываю величайшее восхищение перед тем мужеством, которым, как я чувствую, я не обладаю".

Светлые минуты в его существование принесли визиты Рёнтгена и Грейнджера. Но после их отъезда состояние его здоровья стало все ухудшаться. Нина рассказывала, что он почти ни разу не заснул, потому что не мог нормально дышать. Каждый раз, как только Григ начинал погружаться в сон, он тут же вздрагивал от удущья. 25 августа в дневнике записано: «6-е — 25-е — сплошное страдание. Одышка и бессонница увеличиваются. 20-е, 21-е и 22-е мы вместе с Бейером и Элизабет провели в Боссе. Я надеялся, что континентальный климат вернет мне сон. Но нет, я могу сказать, что улучшилось лишь общее состояние. Массаж надо отменить, он только раздражает нервы, а "упаковки" надо продолжать, от них мне хорошо, и они приносят мне немного сна, во всяком случае, в первую половину ночи. Сегодня, 25-го, после завтрака, было худо, непонятно почему, наверное, от вчерашнего массажа».

Потом дневник на неделю умолкает. 27 августа Грига кладут в больницу, и лишь после его возвращения обратно в "Тролляуген" 31 августа появляется последняя запись в дневнике: "27-е — 30-е находился в бергенской больнице под наблюдением Клауса Ханссена. К сожалению, болезнь ухудшается. 1-я ночь была без сна, 2-ю и 3-ю спал на хлорале. Сегодня, 31-го, не способен ни на что, так как изопрал совершенно не подействовал и я лежал бодрствуя почти все время. Все это чрезвычайно угнетает. Тем не менее мы должны готовиться к переезду 3-го числа в глубь материка. Дело в том, что надо уехать из этого климата, а что касается поездки в Англию, то в эти дни она мне кажется более чем сомнительной".

Благодаря почти непостижимой силе воли Григ начал упражняться в исполнении лирических пьес, которые он собирался играть на музыкальном фестивале в Лидсе. Нина рассказывала об этом в письме к Мо-настье-Шрёдеру от 29 сентября: «Я ходила взад-вперед и изумлялась. Наконец я подошла к нему и сказала: "В тебе на самом деле не один, а два человека". А он ответил тихо и грустно: "О нет, я просто борющийся человек"».

В воскресенье 1 сентября Клаус Хансен был вместе с Бейерами на обеде в "Тролляугене". Они пытались уговорить Грига отказаться от

поездки в Англию, но напрасно. "Эти концерты дают мне силы", — подчеркнул он.

На следующий день Бейер был испуган жалким и болезненным состоянием друга, но Григ все равно настаивал на отплытии. Вместе с Бейером Нина и Эдвард отправились в Берген, где они должны были остановиться в отеле "Норвегия", прежде чем двинуться дальше. Григ посетил своего портного, чтобы уладить вопрос об одежде для поездки. На следующее утро, однако, состояние его стало настолько критическим, что Клаус Хансен запретил ему дальнейший путь и потребовал, чтобы он лег в клинику. Вечером Грига посетил Бейер: "У него едва хватило сил передать привет моей жене, когда я на прощание подержал его руку в своей".

Врачи понимали, что надежды больше нет. Григ, тоже сознававший, что дело идет к концу, сказал: "Значит, мне суждена эта дорога".

Медсестра Клара София Йенсен, присматривавшая за ним последние двое суток, оставила подробное описание последних часов жизни Грига, его прощания с ней (с. 353). Сразу после полудня 4 сентября он впал в дремоту. Послали за Ниной, но, когда она пришла, Григ уже уснул навсегда.

Главный врач П. Х. Ли, писавший о результатах вскрытия, сделал заключение, что непосредственной причиной смерти явился паралич сердца, вызванный сильно развившейся эмфиземой правого легкого. Это в свою очередь было связано с тем, что левое легкое было разрушено еще в юности. После вскрытия Клаус Хансен сказал, что невероятно, как Григ смог прожить столь долго с таким серьезным заболеванием: это оказалось возможным только благодаря его непостижимой энергии.

Погребение происходило при огромном стечении народа. Со всего мира летели телеграммы с соболезнованиями — от друзей и коллег, от королей и кайзера. Почтить память своего друга приехали из-за границы Рёнтген и Бродский. Бродский дирижировал оркестром. После того как замерли последние звуки "Весны", Клаус Хансен произнес прочувствованную речь. Он подчеркнул тесную взаимосвязь между Григом-художником и Григом-человеком, которая должна служить всем примером. "Я сейчас думаю не о его великом уме и бьющей ключом духовности, я думаю главным образом о качествах его характера, о его чувстве справедливости, ничуть не уступавшем чувству аккордовых созвучий, о его великой совести и строгих требованиях, не допускавших никакой половинчатости, о его преданной душе и горячем сердце".

Большой мужской хор под управлением Ингольфа Шётта спел "Великий белый сонм", а после возложения венков зазвучал "Траурный марш на смерть Рикарда Нурдрока" — произведение, которое Григ всегда брал с собой в последние турне на случай, если смерть настигнет его за границей.

Когда траурное шествие двинулось, музыканты из Бергена заиграли траурный марш Шопена. В процессии приняли участие десять тысяч человек. Сотни объединений шли со знаменами. Школы и магазины были закрыты. Все хотели отдать последние почести великому сыну города.

Перед обрядом кремации пастор Карл Конов сугубо от своего имени произнес речь.

Бейер, взявший на себя заботы по захоронению праха Грига в тролльхаугенской скале, рассказывал 7 апреля следующего года в письме Нине — ровно через год после установления там урны: "Я поставил урну в грот и задвинул ее камнем. В елях напротив пел черный дрозд. Солнце как раз клонилось к закату за окаймленными золотом облаками, бросая свои последние лучи на воду и на начертанное имя Эдварда".

В родном отечестве Григ всегда чувствовал себя как пахарь, возделывающий целину. Это касалось и способа его мышления, и художественных деяний. Уже в 1860-е годы он осознал свое композиторское призвание. А затем в своем творчестве стремился соединить личное с национальным.

Находиться в аванпосте поборников новых идей в тесных условиях отечественной музыкальной жизни было нелегким делом, но оно приносило ему внутреннее удовлетворение, ощущение того, что задача, возложенная именно на него, выполнена.

Во многих областях деятельности он соединил в себе реализм с радикальными установками и всю жизнь был открыт прогрессивным идеям. Это проявлялось и в его словах, и в действиях.

Григ был столь большим мастером пера, а его потребность высказать свое весомое суждение была так велика, что суть эстетики Грига — взгляды композитора на искусство и его восприятие — постоянно дает знать о себе в статьях, заметках и далеко не в последнюю очередь во многих тысячах писем, которые он писал своим друзьям и коллегам.

Григ был сложной натурой, во многом — истинным сыном романтической эпохи. И в то же время он предстает перед нами как реалист, обладающий трезвым взглядом, обеими ногами стоящий на твердой почве. Высказывания Грига о музыке расплывены по его многочисленным статьям, заметкам и письмам к друзьям, они не собраны воедино в стройное, целостное издание. Он обладал способностью высказывать свои мысли в лаконичных, часто похожих на эпиграммы выражениях, кажущихся случайно оброненными, на самом же деле глубоко продуманных. Он делал это с таким задором и блеском, с такой поэтичностью, что многое из сказанного им можно поставить в один ранг с лучшим, что написано о музыке в девятнадцатом столетии. Интересно также проследить, как взгляд Грига на музыку отражается в самих его произведениях.

В нашей книге мы старались показать многогранность Грига как человека и художника, стремясь время от времени проникнуть в мир его идей. В этой заключительной главе мы попытаемся связать воедино некоторые наиболее важные нити, так, чтобы сплетенная из них ткань могла дать возможно более сконцентрированную картину его раздумий о музыке и ее сущности — в том числе в связи с созданными им же произведениями.

**"БЫТЬ НОРВЕЖСКИМ ХУДОЖНИКОМ — ПРЕКРАСНЫЙ ЖРЕБИЙ,
КОТОРЫЙ Я НЕ ПРОМЕНЯЮ НИ НА ЧТО В МИРЕ"**

Любовь Грига к родине, к природе была почти безграничной: "Я часто мысленно обнимаю все Норвегию, и это для меня — нечто самое высокое. Никакой великий дух нельзя любить с такой же силой, как природу!" Это он писал Францу Бейеру из Лейпцига 10 марта 1890 года. Искусство было для Грига чем-то неразрывным с природой, как он это отмечает в письме другу от 17 декабря 1895 года: "Искусство (в своих высших проявлениях) и природа никогда не обманывают ожиданий — даже более того: они — единственное, что не обманывает. Мы ведь уже говорили об этой истине, но, чем старше я становлюсь, она становится для меня все более ярким идеалом".

Интересно, что, когда Григ находился на родине, его мысли постоянно обращались к интенсивной заграничной жизни, но, стоило ему попасть в самую гущу этой жизни, он начинал чувствовать неодолимую тягу к Норвегии. Он все время скучал по "великой родной природе, которая более, чем что-либо иное, состоит в близком родстве с великим искусством", — говорится в письме Юхану Хальворсену от 26 января 1897 года.

Ключ к пониманию музыки Грига и его эстетики лежит в любви Грига к родине и в его восприятии природы. Уже в 1875 году он с предельной ясностью обнаружил свое призвание национального композитора: "Рисовать в звуках норвежскую природу, норвежскую народную жизнь, норвежскую историю — в этом для меня видится то, во что я мог бы, думаю, внести свой вклад". Эти слова он написал Бьёрнсену 21 февраля.

Все, что он сделал, исходя из этих предпосылок, уникально. Через его искусство музыкальный мир впервые смог увидеть своеобразие норвежской культуры, а для норвежцев его музыка стала воплощением национального, притом в такой степени, что мы часто неправомерно ставим знак равенства между истинно норвежским и истинно григовским в музыке.

Работы Грига в области норвежской народной музыки послужили образцом для многих других композиторов, и у нас, и за границей. Сегодня можно, наверное, сомневаться в правоте идей Грига об "облагораживании" народной музыки. Но ведь именно григовское "облагораживание", то есть профессиональное обращение с народномызыкальным материалом, в первую очередь помогло вынести этот материал на суд публики, сделать его доступным для тех, кто никогда прежде не сталкивался с его неповторимой красотой.

Конечно, Григ находился в плену современных ему представлений об искусстве как о чем-то исключительном, о художнике как о законодательной единице, но — в соответствии со своими демократическими позициями — он испытывал характерную для него потребность выстроить мост между творческой элитой и простым человеком: «Искусство так аристократично, что бесконечно малое число людей в состоянии понять его тайнства. Представь себе, если бы весь род человеческий смог почувствовать все его красоты! Ведь то были бы "новое небо и новая земля, на которой живет блаженство"!» Так писал он Бейеру 27 августа 1886 года после прослушивания "Парсифаля" Вагнера. И сам Григ был счастлив, когда ему удавалось чего-то достичь в своем деле мостостроителя.

Григ ясно понимал, что за границей его подчас считали односторонним националистом. Он бурно реагировал на это, с полным правом подчер-

кивая, что его музыка поднимается над узконациональными интересами. Истинное искусство не знает никаких границ. И все же он пишет Юнасу Ли 18 октября 1888 года, что быть норвежским художником — "прекрасный жребий, который я не променяю ни на что в мире!"

**"МУЗЫКА — ДОБРАЯ СИЛА,
КОТОРАЯ ОБЛАГОРАЖИВАЕТ ДУШИ И НРАВЫ"**

Этическое отношение Грига ко многим жизненным вопросам заставляло его придавать большое значение облагораживающему воздействию искусства звуков. Посетив своего нидерландского друга Юлиуса Рёнтгена, он написал 25 апреля 1906 года в дневнике: "Весь дом полон музыки, независимо от того, музицируют в данный момент или нет. Здесь музыка стала той доброй силой, которая облагораживает души и нравы". Этический момент занимал главенствующее место в его взглядах на искусство: музыка должна возвышать и обогащать.

"Идеальное" — любимое понятие Грига. В связи с концертами современной музыки в Кристиании он писал еще 3 января 1872 года Августу Виндингу: "Можешь поверить, я на свои слабые плечи взвалил еще одну задачу: пробудить чувство идеального в музыке. Эта миссия требует готовности к самопожертвованию, но зато доставляет порой воистину светящуюся радость".

Говоря об идеальном, Григ среди прочего подразумевает слияние личного и национального, но речь при этом идет также и о целом ряде качеств, общезначимых по своему характеру: правдивости, искренности и честности, естественности и наивной непосредственности, ясности, вдохновении, глубине чувств, тоске и устремленности, богатстве настроений, фантазии и умении раскрыть материал. Когда такого рода качества сливаются в гармоничное целое, это, по его мнению, становится предпосылкой для того, чтобы искусство заставило вибрировать струны человеческой души. Когда Григ обсуждал подобные темы, то обычно избегал увязывать их со своими собственными произведениями и присущими им качествами; но поскольку все перечисленное было для него очень существенным, оно, разумеется, одухотворяло и его собственные творческие устремления; более того, качества эти, по существу, стали фундаментом той истинности, которой отмечены его произведения.

В *подлинности*, подразумевающей честность по отношению к самому себе и к другим, Григ видел одно из важнейших моральных требований к художнику и художественному произведению. Юлиусу Стеенбергу он писал 23 октября 1904 года: "Идеалы одного человека должны быть его *собственными* идеалами. Считать для себя возможным использовать идеалы других, как это столь многие делают, — большая ошибка". Одной из важнейших задач на протяжении всей его жизни было стремление все время создавать что-то новое, оригинальное. Как о чем-то самом насущном пишет он Рёнтгену 3 мая 1904 года: "В последние годы я беспрестанно задавался вопросом: что есть так называемая оригинальность, так называемая новизна? Важнейшим это *не* является. Потому что важнейшее — это *правда*, правда чувств".

Анализируя позицию Грига по отношению к таким классически романтическим типам форм, как симфония, концерт, струнный квартет и соната, вполне уместно исходить из критериев подлинности и правдивости.

О том, что он владел этими формами, свидетельствует ля-минорный концерт, соль-минорный квартет и пять сонат. Как уже указывалось, Григ подчас очень искусно, гибко и смело обращался с элементами формы. В высшей степени неверно утверждение, хотя так считал и он сам, и другие, об отсутствии или нехватке у композитора техники в этом отношении. Григ справлялся с решением этих проблем по-своему.

Честолюбие заставляло его всю жизнь стремиться продолжать создавать музыку крупных форм. И все же в конце 1880-х годов Григ попал в мертвую зыбь сразу после того, как увидела свет его самая значительная соната — скрипичная соната до минор. Причины этого разнообразны. Вслух Григ винил все ухудшавшееся здоровье. Этот фактор, конечно, сыграл свою роль в отсутствии вдохновения и способности к концентрации. В тесной связи с этим стоял уход Грига в изматывающую концертную деятельность, которая, безусловно, приносила удовлетворение его жажде международного признания, но весьма активно истощала физические и духовные ресурсы. Однако самой важной причиной, по нашему мнению, была другая.

Старые, изживающие себя формы служили для Грига отправным пунктом, но к концу 1880-х годов он почувствовал, что его индивидуальный стиль больше не согласуется с канонами старых схем. И если он будет двигаться дальше по тому же руслу, то ему грозит участь увязнуть в стерильном формализме, лишенном подлинного и правдивого музыкального содержания. Симптоматичным для Грига стал конфликт между венецианскими идеями и присущим ему норвежским отношением к музыке, который он не сумел разрешить в рамках больших форм.

В последний период своего творчества Григ смирился с этим и писал лишь произведения небольших размеров. Вдохновение было свежим и самопроизвольным почти исключительно при создании произведений национального плана. Здесь он мог быть вполне честен с самим собой. Простота, сжатость, лаконизм Грига, дающие в то же время простор для тончайших нюансов формы, рождали отзвук в душе слушателей. Здесь он чувствовал себя в полном согласии с естественностью и "наивностью" — качеством, имевшим для него самый позитивный смысл. Уже 15 ноября 1876 года он спрашивал Йуна Паульсена: "А как быть с наивностью? Или Ибсен выгнал ее за дверь? Но я скажу тебе: это — прекраснейшее, чем может обладать художник".

Григ считал, что простота и безыскусность несправедливо принижаются и недооцениваются критиками. Широкая же масса публики, напротив, способна отдать должное этим качествам, не позволяя одурачить себя суждениями всезнаек, "поскольку широкая публика... не столь глупа, какой ее считают, и обладает своими тонкими, верными инстинктами", писал он Равнкилле 6 марта 1886 года.

Любовь Грига к малым формам приводила, в частности, к тому, что некоторые снисходительно называли его миниатюристом. Такая оценка говорит о неспособности понять, что великое может быть заключено в простом. Григ сам касается этого вопроса в интервью с А. М. Эйбеллом в 1907 году: «Я не претендую на то, чтобы встать в один ранг с Бахом, Моцартом и Бетховеном. Их произведения вечны, но я писал для своего собственного времени и для своего поколения... Лист однажды сказал о Тальберге: "Его поле — малые жанры, но в этом он велик". Это высказывание можно применить и ко мне как композитору».

Однако Григ не всегда был уверен в себе, хотя подчас он слишком вы-

соко оценивал кое-что из написанного и издал несколько не очень удачных произведений. В других же случаях, наоборот, стрелка самокритичности резко отклонялась в другую сторону, и те вещи, которые заслуживали опубликования, оставались лежать в ящике письменного стола. В последние годы он именно свою самокритичность считал одной из главных причин того, что сочиняет так мало. Все более скептически он относился к сиюминутному успеху как мерилу музыкальной ценности. Он подчеркивает эту мысль в письме Бейеру от 18 октября 1904 года: "Когда я вижу так называемый успех сегодняшнего дня, то не верю больше ни во что, кроме того, что, невзирая ни на какое время, остается вечно свежим. И я знаю, что если то или иное мое произведение лишено данного качества, то, какую бы оно пылкую и всеобщую любовь ни завоевывало сейчас, оно негодно..."

Такая критическая установка Грига проявилась, в частности, в его сильной неприязни к любой форме погони за эффектами. По мнению Грига, эта погоня несовместима с истинным искусством, касается ли это композиторского творчества или исполнительства. Произведения, содержащие дешевые средства воздействия на публику, не обладают правом на жизнь. В своих собственных сочинениях Григ сознательно избегает внешней бравурности. Разумеется, и в его музыке мы встречаем весьма виртуозные эпизоды, например в ля-минорном концерте и в соль-минорной балладе. Однако они отнюдь не кажутся нам неорганичными, искусственно "приклеенными", они содержат музыкальную субстанцию. Это как раз то, чего Григу так не хватало во многих произведениях Рихарда Штрауса. Он характеризует их как сенсационное трюкачество с оркестром, набор острот без музыки. Негативно оценивает он напыщенность и многословность многих других явлений современного ему немецкого искусства: "Мы [норвежцы. — *Авт.*] всегда любили краткость и ясность, и даже наш разговорный язык ясен и точен. К такой ясности и точности стремимся мы и в нашем искусстве. Несмотря на все безграничное восхищение, какое мы питаем к немецкому искусству, к той глубине, которая свойственна лучшим его творениям, нам трудно восторгаться некоторыми его современными формами выражения. Мы находим их зачастую тяжелыми и перегруженными" (из интервью в "Зигнале", Лейпциг, апрель 1907 года). Особенно досталось от Грига Максус Регеру. Его музыка — это "тяжелый запор, ничто иное. Возмутительно пробивать себе дорогу за счет истинно здоровых натур" (замечка в дневнике от 8 мая 1906 года).

Напротив, особо привлекала Грига новая французская, а еще более того — русская музыка: "...русского искусства, так много значащего для меня по своим грандиозным концепциям, богатству красок и новаторской технике, у меня нельзя отнять. Я с бесконечной благодарностью ношу его в своем сердце..." (из письма к А. Зилоти от 25 сентября 1902 года).

В отношениях Грига к музыкантам-исполнителям, особенно певицам, не было никакой идиллии. Он приходил прямо-таки в неистовство, когда те возвеличивали себя за счет музыки и по своему разумению "улучшали" произведения. Он также не питал никакой симпатии к преувеличенному "rubato"¹ в позднеромантической исполнительской манере. Рентгену он писал 29 апреля 1901 года: «Как странно, что величайшие дарования в

¹Свободное в ритмическом отношении музыкальное исполнение, ради эмоциональной выразительности отклоняющееся от равномерного темпа (*пер. с итал.*).

наше время так подвержены ужасной "эпидемии *rubato*". Рубинштейн никогда не делал ничего подобного. То же самое и Лист. "Сенсация" — вот та змея, которая грозит поглотить великое, истинное, благородное искусство! ...Проклятое "лучшеделание"!»

Нынче подобные высказывания, бесспорно, вызывают известное удивление. Ведь сегодня, когда мы слушаем записи игры самого Грига, становится очевидно, что он тоже был не чужд довольно длительному применению *rubato*.

Григ желал, чтобы исполнители следовали настолько возможно точно намерениям композитора. Но при этом он ни в коей мере не призывал к нивелировке исполнительских прочтений. Это видно, например, из его письма Перси Грейнджеру в 1906 году: "Ты играешь не в точности так, как я себе это мыслил, но не меняй ничего — я люблю все индивидуальное". Он чувствовал, что благодаря яркой индивидуальности Грейнджер способен своей игрой поднять произведение искусства над уровнем национально ограниченного и возвысить его до всеобщей значимости. Но истинное искусство рождается, по мнению Грига, лишь тогда, когда сокровеннейшие чувства композитора получают соответствующий отклик у исполнителя. Певице Дагмар Мёллер он писал 4 ноября 1896 года: "Вы должны стремиться к тому, чтобы *целое* звучало так, будто Вы вдохнули всю душу в звуки. Ибо не существует никакого иного искусства, кроме того, что омыто кровью сердца".

**"ИСКУССТВО — ЭТО ИЗЛИШЕК ТОСКИ И ЖЕЛАНИЙ,
КОТОРЫЕ В ЖИЗНИ НЕЛЬЗЯ ВЫРАЗИТЬ ИНЫМ СПОСОБОМ"**

Григ имел обыкновение работать урывками, в течение коротких и насыщенных периодов. Он был типичным человеком настроения, полностью зависимым от вдохновения. О вдохновении он писал 10 июля 1902 года Г. Шельдерупу как о "прекраснейшем, что есть в существовании художника", и, пока оно не покидает творца, "он парит высоко над всеми, абсолютно всеми жизненными невзгодами. И это люди называют эгоизмом! Да это же как раз то состояние в человеческой жизни, при котором полностью забываешь о себе самом. Это полный уход в мир одних лишь идей".

Григ часто говорил о вдохновении, и его источником для композитора служило очень многое. Диапазон простирался от поэзии и истории до человеческой жизни во всех ее оттенках: здесь сплелись национальные, политические и религиозные идеи, чуткое переживание природы, раздумья о жребии человека, нашедшие свое многогранное и многоцветное преломление в музыке.

Для Грига главным в искусстве было богатство чувств. По его мнению, искусство не что иное, как "излишек тоски и желаний, которые в жизни нельзя выразить иным способом", как писал он Бейеру 27 октября 1886 года. Сочинять без эмоций — значит писать сухую музыку. В тесной связи с жизнью чувств находится его приверженность к мистике. Существование музыки неизъяснимо, и когда сам Григ говорит о естественности, ясности и прочем, то это относится к собственному языку, на котором говорит музыка. Что же касается ее внутреннего содержания, ее истинного смысла, то он необъясним — и здесь вступает в свои права иррациональное. Это мистическое, невыразимое в слове, фантазия — то, перед чем должен отступить интеллект.

В письме Бейеру от 4 августа 1905 года он так выразил эту мысль: "...конечно, я ценю потребность в ясности. Но мистическое все равно притягивает меня сегодня, как и прежде".

Сферой, где Григ дает фантазии полнейшую свободу, стала для него фортепианная музыка, в особенности лирические пьесы с их образными заголовками. За исключением музыкально-сценических номеров ("Штормовой вечер" из "Пера Гюнта" и т. п.), он никогда не писал в прямом смысле *программной* музыки, то есть музыки, следующей за заданным литературным сюжетом. Но типично романтический основополагающий принцип все же дает о себе знать в ином — в ярких, броских названиях большинства его фортепианных пьес, начиная с Op. 12 (1866) вплоть до Op. 73 (1905). Здесь речь, однако, может идти не о попытках что-либо иллюстрировать, а о музыке, создающей настроение, нередко в форме пейзажных зарисовок-впечатлений. Григ продолжает традицию, идущую от шумановских характерных пьес. В большинстве своем названия пьесам Григ давал после того, как сами пьесы были уже написаны. Первоосновой выбора заголовка служило для него настроение музыки.

Григ обладал явными способностями инструментатора. Оркестр его звучен и красочен, он исполнен яркой фантазии — в то же время средства сбалансированы, используются со сдержанной корректностью. Довольно странно то, что он сам, судя по всему, испытывал комплекс неполноценности именно в этой области. Тому были две причины: нехватка образования по технике инструментовки, вынесенная из Лейпцигской консерватории, и то, почти парализующее, уважение, какое он испытывал уже в 1860-х годах к врожденному оркестровому таланту Свенсена.

Когда Григ сочинял вокальную музыку, его фантазию будоражили и глубинный характер текста, и описываемая в нем ситуация, и спектр красок языка. Для такого тонко чувствовавшего художника, как Григ, решающую роль играло качество стихотворного текста. Настоящая поэзия стимулировала его на создание лучших произведений, в то время как слабые тексты лишь в редких случаях вызывали к жизни музыку, поднимающуюся над уровнем случайности.

При сочинении романсов Грига в первую очередь занимала отнюдь не отделка деталей и не выражение смысла каждого отдельного слова. Поэтому он сравнительно редко предоставляет аккомпанементу возможность самостоятельно раскрывать и углублять содержание стихотворения. Для Грига важно было передать основное настроение текста в мелодической вокальной партии, снабдив ее поддержкой в виде выразительных гармоний.

Отражением внутренней, духовной жизни народа была для Грига народная песня. Он сам подчеркивал, что дух родной музыки витает над всем, что он создал, и в то же время он решительно отмежевывался от утверждений, будто в своих романсах он имитировал народные мелодии. Это имело место лишь в одной-единственной из его песен — "Песне Сольвейг".

Источником вдохновения при создании лучших романсов и песен Грига явилась во многих случаях простота и правдивость текста. Как песенный композитор Григ стоит скорее в одном ряду с Брамсом, нежели с Шубертом и Шуманом. Как и Брамс, Григ предпочитает строфическую (куплетную) форму с акцентом на вокальной партии.

Хотя в своем романсовом творчестве Григ выступал преимущественно как лирик, он мастерски создавал и драматические, декламационные по

складу песни, такие, как, например, "Солдат" и "Кричала птица". А в "Лебеде" и "У реки" композитор находит своеобразную границу между лиризмом и драматичностью.

В основе дарования Грига, как и у Брамса, лежит классический склад. Умеренность и ясность поддерживают фантазию в состоянии равновесия — поэтому композиторы избегают преувеличений. И в то же время Григ романтик, поскольку он человек чувств, а не рассудка, он подвержен спонтанной смене настроений: "Художник *эластичен*, — пишет он Монастыре-Шрёдеру 22 августа 1903 года, — и задача его — дать художественное выражение *противоположным* взглядам и точкам зрения".

В музыке самого Грига напряжение между противоположными полюсами достигает большого накала. Так, например, в его сонатных частях резкая смена между главной и побочной партиями — момент характерный и преднамеренный. Плавные, гибкие переходы были чужды Григу — и это именно то качество, за которое он подвергается нападкам по сей день.

В соль-мажорной, скрипичной сонате, соль-минорном струнном квартете и некоторых других камерных произведениях роль контрастов очень велика. И все же композитор сохраняет единство — в каждой отдельной части и произведении в целом. Здесь заложена идея цикла. Ведь большая часть тематического материала произрастает от одного и того же корня. Однако если в струнном квартете этот корень достаточно явствен, то в сонате Григ как будто сознательно пожелал его спрятать, именно с целью подчеркнуть контрастность. При этом, однако, в произведении присутствует невидимая тематическая связь, хотя проследить ее можно лишь посредством детального анализа.

Если обратиться к лирическим пьесам, то здесь привлекает внимание изменение характера их отдельных частей: драматический раздел противопоставляется лирическому, быстрый — медленному, минорный — мажорному и так далее. Но взаимосвязь между ними сохраняется, каждое произведение представляет собой, как правило, законченное целое, воспринимаемое нами как нечто естественное и безыскусное. Это происходит не в последнюю очередь благодаря тому, что Григ и в таком жанре стремится к созданию мотивно-тематического единства между разделами. Средняя часть, например, может быть оформлена в виде тематического увеличения или уменьшения в одноименной или параллельной тональности.

Избыток композиторской фантазии и эмоциональных контрастов меньше выражен в ритмической и контрапунктической сторонах музыки Грига. С точки зрения ритмики он стоит ближе к венским классикам, нежели, например, к Шуману или Брамсу. Григ предпочитает придерживаться им же самим раз и навсегда найденных и установленных метрических образцов, у него нет того нервно-утонченного разнообразия ритмики, каким отмечена музыка двух названных композиторов. В произведениях Грига часто заявляют о себе четкие своеобразные ритмы народной музыки порой замечательным по своей меткости образом (как, например, в последней части ля-минорного концерта). Но мы не можем сказать, что Григ заложил основы раскрепощения от тирании тактовой черты. Это будет сделано Стравинским и Бартоком — композиторами, вдохновленными народной музыкой.

Как композитор Григ имел четко выраженный гомофонный склад. Основное, в структуре григовских произведений — несущая мелодия с аккордовой подкладкой. Крайне редко он отваживается вступить во вла-

дения полифонии. В этих случаях полифония чаще всего выполняет роль простых имитационных вкраплений. Иногда они — почти неоправданно, как в финале первой скрипичной сонаты, — только останавливают или тормозят развитие музыки. Более рафинированны контрапунктические разделы в третьей части соль-минорного квартета.

Григ питал надежду, что и в своей музыке, и в мире своих идей он окажется в состоянии сохранить юношескую свежесть. Он постоянно старался быть начеку и не позволял овладеть собой тенденциям застоя и косности. В своей книге Герхард Шельдеруп цитирует письмо Грига, где тот подчеркивает эту позицию: «Я полностью согласен с тем, что мы живем в "мелкое" для искусства время, но мы, которые стареем, мы должны соучаствовать в том лучшем, что делает и к чему стремится молодежь. Мы не имеем права жить только идеалами нашей молодости.

Я вообще не верю в этот старый вздор насчет идеалов молодости, насчет того, чтобы оставаться верным своим идеалам, идеалам своей молодости. Ведь в этом случае не было бы никакого развития.

Самыми счастливыми мгновениями моей жизни были как раз те, когда я чувствовал, что сумел достичь хотя бы самой малости чего-то такого, что *превосходило* бы идеалы моей молодости. Боже мой, ведь все, вместе взятое, — это борьба за продвижение вперед к познанию истины. Как же можно оставаться лишь при своих "конфирмационных идеалах"? Я люблю Шумана, но не так, как любил в семнадцатилетнем возрасте, я люблю Вагнера, но не так, как в двадцать семь лет... Не надо огорчаться лишь оттого, что ты уже не семнадцатилетний юнец, если только ты умеешь чувствовать истинно и честно».

Есть одна область, в которой Григ далеко превзошел идеалы своей молодости, — это область гармонии. Здесь его гениальность и радикализм развились в полную ширь и мощь. Вплоть до середины нашего столетия он оставался новатором, ведущей фигурой на поприще развития гармонии.

Григ обладал редкой способностью создавать произведения, приходящиеся по вкусу публике, не прибегая при этом к дешевым клише, общим трафаретам. В то же время он, обладая прогрессивным складом ума, никогда не боялся покинуть исхоженный тракт. У него иногда рождалось ощущение, что он пишет шокирующую, просто-таки "сумасшедшую", как он охарактеризовал "Колокольный звон", музыку.

Уже в детские годы царство музыкальной гармонии стало "миром его грез", где фантазия получала полную свободу. Годы учения в Лейпциге оснастили его фундаментом немецкого романтизма. Но решающее значение для дальнейшего роста имел копенгагенский период, период мужания, когда Григ всерьез начал изучать скандинавскую, особенно норвежскую, музыку. Можно с уверенностью сказать, что как мастер гармонии Григ обрел свою самобытность в середине 1860-х годов.

Если, сочиняя мелодии, Григ в подавляющем большинстве случаев предпочитал диатонику, то в гармонии его притягивали возможности хроматики. Он не заходил так далеко, как Вагнер в "Тристане и Изольде", по пути разрыва со строго функциональной мажороминорной системой. Но он по-иному способствовал расширению границ этой системы. Григ — один из самых смелых новаторов и обновителей гармонического языка своего времени. Но при неприязни к преувеличениям и погоне за эффектами Григ никогда и в этой сфере не предпринимал экспериментов ради них же самих. В развитии его гармонии прослеживаются две линии: пер-

вая — ведущая к утонченности, рафинированности, к акценту на деталях и нюансах, что потом будет столь характерно для музыкальных красок композиторов-импрессионистов; вторая — к резкому, почти "дикому" началу, так называемым "варваризмам", и связана она с проявлением национального элемента в музыке Грига, как в дальнейшем это случится у Бартока, Стравинского. Если Дебюсси не желал отдать должное своему предшественнику, то Равель сказал однажды, что не написал ни одного единственного произведения, которое не было бы вдохновлено Григом. Можно было бы отнестись к этому высказыванию с известной сдержанностью, но в статье о Григе (1943) Перси Грейнджер рассказывает о беседе между Дилиусом и Равелем. На утверждение английского композитора о том, что «современная французская музыка есть просто-напросто Григ плюс вступление к третьему акту вагнеровского "Тристана"», Равель ответил: "В этом Вы правы. Мы всегда оценивали Грига несправедливо".

Что же касается "варваризмов", то уже в ранних произведениях Грига можно встретить участки резкой и жесткой аккордики. Однако наиболее смелы в этом отношении "Слотты". Это произведение, вызвавшее отклик в среде парижских авангардистов ("Новый Григ") и высоко оцененное молодым Бартоком, позволяет говорить, что в то обновление музыкального искусства на почве фольклора, которым отмечено наше столетие, именно Григ внес свой немалый вклад...

* *
*

Искусство и жизнь были для Грига неотделимы. Музыка оставалась неотъемлемой частью его человеческого существования, а эмоциональная жизнь была столь же существенна, сколь и интеллектуальное развитие. В нашей книге мы попытались сделать акцент на этой взаимосвязи между жизнью Грига и искусством Грига. Мы, насколько возможно широко, предоставляли на наших страницах слово ему самому. Поэтому и последнее слово в книге будет сказано им. Своему датскому другу Готтфреду Маттисон-Хансену Григ писал 14 ноября 1886 года о том, что ему трудно разделить художническое и человеческое, поскольку человек и художник "в высшей степени взаимосвязаны и объясняют друг друга".

Приложение

ПРИВЕТСТВИЕ БЕРГЕНУ

”Я впитал в себя не только бергенское искусство и бергенские знания, учился я не только у Хольберга, Вельхавена и Уле Булля... Нет, моим учебником было все бергенское окружение. Меня вдохновляли бергенская природа, бергенские деяния и бергенская предприимчивость во всех своих проявлениях...”

(Из речи Эдварда Грига перед бергенцами по случаю празднования его 60-летия в 1903 году)

ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ЙУНОМ И ЭДВАРДОМ ГРИГАМИ

”Ну вот, теперь, кажется, ты узнал некоторые новости о всей нашей семье, за исключением твоего брата и его жены, но о них я даже едва ли смею упоминать, а уж тем более рассказывать что-то — ведь ты тогда начнешь применять те свои неподобающие выражения, которые не всякие отцы могут принять с благодарностью. Несмотря на многие гадкие высказывания в твоём последнем письме, я все же смог понять, дорогой Эдвард, что ты по-прежнему остаешься нежным сыном, и поэтому я тебе их охотно прощаю... Этот год принес нам много такого, что не было приятным, — много даже мучительного. Давай же теперь пообещаем друг другу, что все это будет забыто, как только начнется новый год...”

(Александр Григ в письме Эдварду от 30 декабря 1867 года)

ДЕТСКИЕ МЕЧТЫ О КАРЬЕРЕ СВЯЩЕННИКА

«Когда меня спрашивали, кем я хочу стать, я неизменно отвечал: священником. Духовного пастыря в черном облачении моя фантазия наделяла самыми привлекательными чертами, какие я только мог себе представить. Получить возможность проповедовать перед внимающей тебе массой народа — в этом мне виделось нечто великое. Проповедник, пророк — это дело было по мне. И сколько я декламировал кстати и некстати моим бедным родителям, брату и сестрам! Я знал наизусть все стихи из школьной хрестоматии. Каждый день после обеда, когда отцу хотелось вздремнуть в кресле, я не давал ему покоя и, опершись на спинку стула, словно на церковную кафедру, начинал речь, невзирая ни на что. При этом я не спускал глаз с отца, который прикидывался, будто дремлет. Но время

от времени он не мог удержаться от улыбки. Тогда я бывал счастлив. То было признание. И как я мучил отца тем, что хотел все продолжать и продолжать: "О, еще один кусочек!" — "Нет, довольно с тебя". — "Ну единственный!" Да, это детское честолюбие!»

(Из книги "Мой первый успех")

«С той поры, как мне минуло десять лет, родители проводили летние месяцы в прекрасном загородном доме "Ландос" в нескольких милях от Бергена. Каждое утро мы со старшим братом должны были тащиться в школу под знаменитым бергенским ливнем. Но именно этот ливень я использовал для одной — как мне тогда казалось — весьма хитроумной проделки. В нашей школе существовало правило: опоздавшего ученика не пускали в класс, а в наказание оставляли за дверью до конца урока. И вот, когда в дождливую погоду случалось, а это случалось довольно часто, что я отправлялся в школу, не выучив урока, я не только шел помедленней, чтобы опоздать, но еще вдобавок останавливался на улице под какой-нибудь водосточной трубой и стоял там, пока не промокал до нитки. Когда я наконец появлялся в классном помещении, с моей одежды стекали на пол такие ручьи, что учитель ради меня и в интересах других учеников немедленно отправлял меня домой переодеться, а по причине долгой дороги это было равносильно полному освобождению от дневных занятий.

Уже то, что я частенько повторял этот эксперимент, было само по себе довольно рискованно, но, когда я зашел так далеко, что однажды пришел промокший, когда дождя почти не было, у учителя возникло подозрение, и за мной установили слежку. В один прекрасный день меня застигли на месте преступления, я был арестован и имел близкое знакомство с "ударными инструментами"».

(Из книги "Мой первый успех")

"МОСАК! МОСАК! МОСАК!"

«В тексте встретилось слово "Реквием", и учитель спросил, кто из учеников может назвать знаменитого композитора, написавшего церковное произведение с таким названием. Никто не отвечал, пока я не отважился произнести совсем тихо: "Моцарт". Весь класс вытаращился на меня как на какое-то неведомое, диковинное существо.

Я ощутил успех. Но сразу же появилось предчувствие, что он таил в себе что-то недоброе. И слишком скоро мне пришлось убедиться в правоте этого предчувствия. Классу — как это часто бывает — не понравилось, что в его недрах завелось такое существо, и с этого дня при каждом удобном случае ученики преследовали меня бранным словом: "Смотрите, идет Мосак!" "Мосак! Мосак!" — неслось мне вслед, когда я сворачивал в переулок, спасаясь от своих преследователей.

Я видел в этой обиде проявление несправедливости, а в себе самом — мученика. Еще немного — и я просто-напросто возненавидел бы своих товарищей по классу. Во всяком случае, я замкнулся в себе и держался особняком почти ото всех них».

(Из книги "Мой первый успех")

«В один прекрасный день это наконец случилось. Мне было тогда, наверное, лет 12—13, и я принес в школу исписанную мной же самим нотную тетрадь, на титульном листе которой я вывел крупными буквами: "Вариации на немецкую тему для фортепиано Эдварда Грига, Op. 1". Я имел удовольствие показать ее одному школьному товарищу, проявлявшему ко мне интерес. И что же из этого вышло? Посреди урока немецкого языка вдруг стало слышно, как этот самый товарищ бормочет какие-то невнятные слова, что заставило учителя почти невольно воскликнуть: "Что ты там говоришь?" Опять невнятное бормотание, опять окрик учителя, и наконец раздалось тихое: "У Грига что-то есть". — «Что значит "у Грига что-то есть"?» — "Григ сочинил что-то!"»

Учитель, особым расположением которого я не пользовался... подошел ко мне, взглянул на тетрадь и произнес ироническим тоном: "Ах так, юноша музыкален. Юноша сочиняет! Полюбуйтесь-ка!" Затем он распахнул дверь в соседний класс, позвал оттуда другого учителя и повторил: "Ты только посмотри: вот парнишка, который сочиняет музыку".

Оба учителя с интересом перелистали тетрадку. В обоих классах наступил переполох. Я почувствовал себя уверенно, уже предвкушая великий успех. Но никогда нельзя торжествовать раньше времени. Не успел гость уйти, как наш учитель внезапно переменял тактику, схватил меня за волосы — так, что потемнело в глазах, — и холодно процедил сквозь зубы: "В другой раз приноси с собой, как полагается, немецкий словарь, а эту ерунду оставляй дома".

О горе! Быть так близко к вершине счастья и вдруг разом низвергнуться в бездну! Как часто потом в жизни со мной так бывало! И всегда я вспоминал этот первый случай...»

(Из книги "Мой первый успех")

УЛЕ БУЛЛЬ УСКОРЯЕТ ХОД СОБЫТИЙ!

«Окончание школьных занятий, а значит, и прощание с домом пришли внезапно, чем я ожидал. Мне скоро должно было исполниться 15 лет, а я так и не добрался до последнего класса. И вот однажды летним днем, на дороге, ведущей в Ландос, показался всадник, скачущий галопом. Он приближается, останавливает своего прекрасного арабского скакуна и спрыгивает на землю. Это он, сказочный бог, о котором я грезил, но которого никогда прежде не видел: это Уле Булль. Что-то внутри меня воспротивилось тому, что бог так вот запросто сошел на землю, прикидываясь человеком, вошел в гостиную и с улыбкой поздоровался со всеми. Я отлично помню, что, когда он правой рукой коснулся моей руки, меня точно пронзил электрический ток. Но вот наконец бог стал произносить шутки и острофы, и тут до меня дошло — по правде говоря, к моей тихой скорби, — что он был всего лишь человек.

Его скрипки, к сожалению, при нем не было. Но он умел говорить. И делал это отлично. Затаив дыхание слушали мы его рассказы о поездках по Америке. Это было как раз то, чего требовала детская фантазия. А когда он узнал, что я люблю сочинять музыку и импровизировать, никакие отговорки не помогли: пришлось сесть за фортепиано.

Не понимаю, что мог тогда Уле Бульль найти в моих наивных детских звуках, но только он стал сразу очень серьезным и о чем-то тихо заговорил с моими родителями. И, что бы он тогда ни произнес, сказанное было явно в мою пользу. Ибо Уле Бульль подошел вдруг ко мне, встряхнул на свой особый манер и сказал: "Ты должен поехать в Лейпциг и стать музыкантом!"

Все ласково смотрели на меня, а я чувствовал только одно: добрая фея погладила меня по щеке и я счастлив. А каковы мои родители! Ни сопротивления, ни хотя бы минутного раздумья. Все было сразу же решено. И мне казалось, что все это было естественнейшей вещью на свете...»

(Из книги "Мой первый успех")

ГРИГ О ХОРНЕМАНЕ И ШУМАНЕ

«По прибытии в Лейпциг, он [Хорнеман. — Н. М.] в первый же день получил доступ на генеральную репетицию одного из концертов Гевандхауза. Когда он входил в зал, там звучала старинная концертная ария, которую он прослушал с тем почтением к авторитетам, какое подобает испытывать ученику. После этого за рояль села некая дама и начала играть какую-то пьесу в сопровождении оркестра.

Было сыграно еще не очень много тактов, когда молодой Хорнеман почувствовал себя словно наэлектризованным. Перед ним распахнулся новый мир, мир, полный как раз того, к чему он стремился всей душой, в страстном вождлении, хотя и не сознавал этого. Он слушал и слушал, музыка становилась все прекраснее и прекраснее, наконец он больше не смог вынести неведения и спросил у соседа: "Что это?" — "Шумана!" — "Шу-ма-на? Ах, вот, значит, как..." Его лицо приняло такое выражение, что сосед испугался, не сумасшедший ли рядом с ним. (А слушал он в тот момент ля-минорный концерт Шумана, дама же за роялем была Кларой Шуман.) И этим была решена судьба Хорнемана. Он поклялся любить эту музыку, что бы ни говорил целый легион учителей».

(Из статьи, написанной в 1881 г. для одного датского журнала. Номер, однако, вышел прежде, чем статья успела в него попасть. Опубликована впервые в 1957 году в книге "Эдвард Григ: статьи и речи", изданной Э. Гаукстадом)

ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ ОТНОШЕНИЕ ГРИГА К ЛЕЙПЦИГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

"...я должен, в противоположность Свенсену, сказать, что покинул Лейпцигскую консерваторию таким же глупым, каким в нее поступил. Конечно, чему-то я там научился, но моя собственная индивидуальность по-прежнему оставалась для меня закрытой книгой".

(Из письма Грига к его первому биографу в Норвегии, А. Грэнволлу, 25 апреля 1881 года)

"Как же я завидую тебе — ты обладаешь техникой, которой мне не хвата-

ет с каждым днем все больше. Это, правда, вина не только моя, но главным образом проклятой Лейпцигской консерватории, где я абсолютно ничему не научился”.

(Письмо Ю. Рёнтгену от 30 октября 1884 года)

”Как я все-таки ненавижу эту Лейпцигскую консерваторию!”

(Из письма Ю. Хальворсену от 6 декабря 1901 года)

”За все три года обучения в консерватории я не сделал ничего, что могло бы вселить в моих учителей какую-нибудь надежду относительно моей будущности. Поэтому если мне в этих беглых строках пришлось подвергнуть критике и само заведение, и отдельных людей, то я спешу немедленно добавить к этому, что... виною моей глупости прежде всего была моя же собственная натура. Я был мечтателем, лишенным какой бы то ни было способности к соревнованию”.

(Из книги "Мой первый успех")

СТИХОТВОРЕНИЕ МАТЕРИ К СЫНУ

Дитя мое! Перед тобой открыла
Святую книгу божья благодать.
Та книга — музыка, язык ее постиг ты
И уж умеешь сам на нем вещать.
Душа твоя распахнута для таинств,
Которых нет среди забот и слез.
Гармонией прекрасной осененный,
Ты обитаешь в мире дивных грез.
К той радости ведет тебя стезя,
Какой не сыщешь в прозе бытия.

Ведь в этой прозе много, ох как много,
Тебя смутит обыденным, сухим —
Что в зрелости привычно мы приемлем,
Претит нам в юности и кажется земным.
Но ты отринь презренья взгляд суровый —
Взгляни с любовью, строго не суди,
И волшебство искусства своего ты
На тени жизни смело обрати.
Тогда увидишь: мигом тьма уйдет,
Исчезнут тени, солнце свет прольет!

(Написано Гесине Григ во время выздоровления Эдварда летом 1860 года)

"Берген, 12 июля 1862 г.

Королю.

Как то явствует из прилагаемого документа, который, как я надеюсь, будет милостивейше изучен, я провел три с половиной года в Лейпциге и в консерватории того же города пытался образовать себя как композитора.

Смею надеяться, что не будет сочтено за нескромность, если я нижайше осмелюсь предположить, что оный аттестат свидетельствует о таковых моих задатках в сфере композиции и игры на фортепиано, а вместе с ними о таковых моих успехах в консерваторском образовании, что я, возможно, могу взять на себя дерзость предаться надежде на то, что, продолжив обучение, достигну результатов, которые будут иметь значение не только для меня, но также и для музыки моего отечества, в котором я имею намерение остаться жить.

В высшей степени желательно было бы для меня, если я еще в юном возрасте буду удостоен возможности посетить те величайшие города за границей, где развитие музыки достигло наибольшего прогресса. Но для этого сам я не обладаю средствами, а мой отец, британский вице-консул Григ, живущий здесь же [в Бергене. — Н. М.], также не видит возможности оказать мне необходимую для сего предприятия поддержку.

Следующим имею заметить, что я девятнадцати лет от роду; позволю себе поэтому, в соответствии с вышеизложенным, нижайше и верноподданно просить Ваше Величество пожаловать меня стипендией из государственных средств, чтобы во время пребывания за границей и впредь образовывать себя в том искусстве, которому я себя пожертвовал и к которому я привязан всеми своими душевными интересами.

Верноподданнейший
Эдвард Хагеруп Григ".

В ПОИСКАХ НОВЫХ ОТКРОВЕНИЙ

"Я не хотел быть во что бы то ни стало норвежцем; сверхнорвежцем — и того менее, я хотел быть самим собой. Я искал выражения чего-то лучшего, что есть во мне и лежит за 1000 миль от Лейпцига и его атмосферы. Но того, что это лучшее заключено было в любви к отечеству и в чувстве его великой и меланхоличной вестланнской природы, — этого я не знал и, может быть, так никогда и не узнал бы, не открой мне Нурдрок глубины самоанализа".

(Из письма И. Хольтера от 9 февраля 1897 года)

ГРИГ ПЕРВЫЙ РАЗ ВСТРЕЧАЕТСЯ С ГАДЕ

"— Господин профессор, перед вами норвежец, он музыкант.

— Это Нурдрок? — спросил Гаде.

— Нет, это Григ, — ответил Маттисон-Хансен.

— А-а, вот как, — высказал свое мнение Гаде, окидывая испытующим взглядом мою бесконечно ничтожную персону сверху донизу, в то время как я не без трепета стоял лицом к лицу с человеком, чьи произведения так высоко ценил.

- У вас есть что показать мне?
— Нет, — ответил я. (Те вещи, которые были уже готовы, казались мне недостаточно хороши.)
— Так идите домой и напишите симфонию, — предложил Гаде”.

(Из интервью "Даннеброгу" от 26 декабря 1893 года)

НУРДРОК ОПИСЫВАЕТ СВОЮ ПЕРВУЮ ВСТРЕЧУ С ГРИГОМ

”...Недавно я встретил Хьерульфа, рассказавшего мне о том, что сочинения Грига подверглись резкой критике в лейпцигской музыкальной газете. После нашей короткой встречи в Тиволи... я склонен присоединиться к точке зрения критиков, хотя не слышал и самого мелкого из его произведений. Он... обнаружил совершенно никому не нужный педантизм, благодаря которому ошибочно надеется достичь чего-то настоящего. Он слишком серьезно ищет великое в малом... К этому еще можно добавить односторонность его наблюдений, его исключительное предпочтение Шумана и тому подобное, что определенно погубит его со временем. Если он действительно обладает тем дарованием, какое я в нем увидел, и если он прекратит эти бесконечные поиски, поиски оригинальности, то лишь тогда он, может быть, ее найдет. Ведь самые великие оригинальные мысли являются сами собой, их рождает сердце; к их разработке можно приложить фунт рассудка, но нельзя давать ему вставать на пути чувства”.

(Из письма Р. Нурдрока Л. Хорнбеку от 24 мая 1864 года)

ГРИГ О ЗАДАНИИ ГАДЕ

”Требование Гаде так на меня подействовало, что я собрался с мыслями и употребил всю энергию на решение задачи, поставленной им передо мной. И в течение 14 дней я действительно сочинил и инструментовал первую часть симфонии”.

(Из интервью "Даннеброгу" от 26 декабря 1893 года)

УЛЕ БУЛЛЬ: "СОЗДАЙ СВОЙ СОБСТВЕННЫЙ СТИЛЬ!"

«Именно Уле Булль первый пробудил во мне решение сочинять типично норвежскую музыку... Он раскрыл мне глаза на красоту и оригинальность норвежской музыки. Благодаря ему я узнал многие забытые народные песни, а прежде всего — свою собственную натуру.

Если бы не было благотворного влияния Уле Булля, я писал бы бесцветную музыку à la Гаде... который был лишь эхом Мендельсона. Прослушав мои фортепианные пьесы... Уле Булль сказал мне: ”Эдвард, этот путь не тот, для которого ты предназначен. Сбрось с себя иго Гаде. Создай свой собственный стиль! Он есть внутри тебя самого. Пиши музыку, которая сделает честь твоей родной стране. Ты должен развить истинно норвежское чувство звука...”»

(Из интервью, опубликованного в книге "Беседы с великим композитором")

БЕРГЕНСКАЯ ПРЕССА ПОЛОЖИТЕЛЬНО ВЫСКАЗЫВАЕТСЯ О БРАТЬЯХ ГРИГ

”Мы рады, что можем постепенно добавлять все новые и новые имена к тем еще столь немногим в нашей стране, которые достигли или пытаются достичь уровня более высокого, чем тот, которым довольствуется дилетантизм. Не будучи близко знакомыми с путем артистического развития, который прошли эти молодые люди, мы знаем все же, что свои серьезные устремления и бесспорный талант они посвятили искусству... Не сомневаемся, что публика получит удовольствие, услышав молодых художников...”

(Заметка в "Бергенспостен" от 18 сентября 1864 года)

ПОЗДРАВЛЕНИЕ НУРДРОКА ПО СЛУЧАЮ ДВАДЦАТИДВУХЛЕТИЯ ГРИГА

”С тоской пишу я моему замечательному норвежскому другу и коллеге. Можешь поверить, я помню твой талант и приятный характер; я рад, что смог так основательно тебя узнать, и горд тем, что сам понравился тебе. Поэтому шлю сейчас тебе свою братскую благодарность, а заодно и сердечные поздравления...

Да, ты замечательный парень... Не следует хвалить и ласкать так открыто, но ведь я уже так долго нахожусь вдали, что имею право сказать: мне не хватает тебя. Мне не хватает и всех добрых датских друзей — я один в большом, скучном городе [Берлине. — *Н. М.*] ...

Как же ты провел лето? Полагаю, один день был радостнее другого. Из леса к милой, от милой — в лес; это можно назвать жизнью. Можешь мне поверить, я хорошо отношусь к твоей милой — и к сестре тоже”.

(Письмо датировано: Берлин, 12 июня 1865 года)

ГРИГ О БОЛЕЗНИ НУРДРОКА

”Мой дорогой друг Хорнбек!

Чтобы не оказаться причисленным к людям, не умеющим держать слово, хочу сегодня написать тебе письмо, хотя одному богу известно, что я расположен сейчас к чему угодно, только не к писанине. Во-первых, я чувствую себя физически плохо — получился перебор с устрицами и рейнским вином. Во-вторых, я в эти дни расстроен всеми своими Pech¹. Ведь это и называется Pech, когда я заезжаю в Берлин за Нурдроком, чтобы поехать с ним дальше в Италию, а он слег в постель и заболел страшно! Он уже лежит 14 дней с тяжелейшим воспалением легких и определенно давно бы уже отдал концы, если бы не его сказочная конституция, которая и держит его на поверхности.

Сейчас самое страшное позади, но Р. [Рикард. — *Н. М.*] пока еще страдает ужасно, пот прямо струится с него, и он... не может вымолвить ни слова... Не имею ни малейшего представления, как теперь сложатся дела с поездкой. Очевидно, отправлюсь в Лейпциг и буду там ждать его прибы-

¹ Неудачи (*пер. с нем.*).

тия, которое случится едва ли раньше 1 декабря. Это паршиво, так как поездка в Италию под рождество — отнюдь не увеселительная поездка...

Так как я не фаталист, то смею с уверенностью утверждать, что с Р. все было бы лучше, если бы он последовал моему совету. Во-первых, он мог бы прекрасно остаться летом в Копенгагене и работать... во-вторых, ему надо было ехать сразу же, как только я приехал сюда за ним, а не говорить мне, что он передумал, что собирается переждать здесь зиму. Правда, его легко переубедить, и для меня не составило труда заставить его отказаться от его сумасшедшего плана. Отъезд был намечен на 1 ноября, но — просим прощения, явилась болезнь.

Берлин — отвратительная дыра, как бы я хотел быть рядом с вами в Копенгагене. Там был бы совсем иной разговор. Там всегда царит какая-то одухотворенность, там поэзия витает в воздухе, поэзия царит в людях — да, то Дания! Воспоминания о проведенных там днях стали самыми светлыми мгновениями моей жизни”.

(Письмо Л. Хорнбеку от 22 октября 1865 года)

НУРДРОК УКОРЯЕТ ГРИГА

”Мой хороший Григ!

После целого месяца, в течение которого меня держали за дурака, я наконец из твоего последнего, благополучно дошедшего письма получил известие, что ты сюда не приедешь. Мне никогда и в голову не пришло бы сердиться на это; напротив, я полагаю, самое разумное, что ты можешь сделать, это уехать в Италию, послав к чертям Германию вместе с ее жадными издателями, раз ты нашел подходящую компанию для поездки. Но что для меня есть и навсегда останется загадкой, так это способ, который ты выбрал в обращении со мной после твоего отъезда и который я нахожу, мягко говоря, подлым по отношению к тому, кого называют своим другом и покидают, как ты покинул меня. Должен признаться, что из всех, кого я знаю, менее всего ты казался тем человеком, от кого я мог ожидать подобного образа действий... Если причиной твоего молчания было нежелание сказать мне то, что ты сказал другим — что ты сюда не приедешь, — то это в высшей степени трусливо и нечестно. Лишь в первые дни я мог бы рассматривать это как заботу доброго сердца, не желающего огорчать больного. Но твоим долгом было по крайней мере... подготовить меня к этому как можно раньше — прямо или косвенно. Когда ты уезжал, то сказал, что уезжаешь только на несколько дней; следствием этого было, естественно, то, что я лежал и ждал твоего приезда изо дня в день...

Ты должен извинить меня, Григ, я ведь еще искренне люблю тебя, но моя любовь подавлена целым месяцем неприятностей, о которых я тебе сейчас прямо сказал, и если ты согласишься, как должен мыслить, то поймешь, что они обоснованны и правомерны. ...И, дорогой Григ, искренне дорогой друг, я боюсь, что... в один прекрасный день все будет кончено... Никогда я не был в большей опасности, чем теперь...

В завершение письма, милый друг, счастливого пути тебе и хороших результатов. Сегодня ты получил письмо, в котором доброе и злое тесно переплелись, но пусть же только доброе, что было сказано из глубин моего сердца, сопровождает тебя на юг! Если тебя настигнет мгновение,

когда ты вдруг услышишь звуки, пришедшие с севера, то вспомни о своем больном друге, чье сердце так наполнено этими звуками, но чей голос стал слишком слаб, — и тогда помолись вместе с ним богу о том, чтобы опять встретиться и сообща продолжить труд на благо великой цели.

Твой верный, преданный друг Рикард Нурдрок”.

(Из письма Р. Нурдрока от 30 ноября 1865 года)

КРАСОТА ТОСКАНСКОЙ ПРИРОДЫ

”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 — синеволетовые горы, над нами — темно-синий небосвод, и все это появилось словно по мановению волшебной палочки...”

(Из записи Грига в дневнике, сделанной 9 декабря 1865 года)

ЛИСТ ГЕНИАЛЬНЫЙ И АФФЕКТИРОВАННЫЙ

”Слушал musica sacra¹ Франца Листа для кастратов, естественных мужских голосов и органа, исполненную при участии самого Листа. То есть дирижировал, конечно, другой, но Лист все равно управлял — его пальцы, обтянутые черными перчатками, то жестикулировали в воздухе, то были заняты игрой на органе.

Сочинение ”Stabat mater dolorosa”² — печальное свидетельство упадка новейшей немецкой музыки, поскольку трудно где-либо еще услышать нечто более аффектированное, болезненное, бесформенное, безыдейное, бессмысленное, нездоровое и неправдивое от первой до последней ноты.

Начало меня тем не менее захватило — оно было гениальным, мистическим, демоническим, как то встречаешь в отдельных проблесках света у Листа, но... очень скоро оказалось, что он не из тех, кто властвует над своими мыслями, скорее он их раб...

Если изо всех сил не бороться против этого жанра, то с музыкой в наше время дела будут плохи. Почти так же плохи, как с итальянской школой, а может быть, и еще хуже — ведь такая музыка вторгается в область, для музыканта неинтересную. Эта область — философия. Однако я считаю, что если истинное искусство — непосредственность, бьющая через край поэзия, если оно должно идти вперед, то философия должна убраться, и чем скорее, тем лучше...”

(Из записи Грига в дневнике, сделанной 4 января 1866 года)

¹Духовная музыка (пер. с лат.).

²”Мать скорбящая стояла” (пер. с лат.).

ГАДЕ УНЫЛО РЕАГИРУЕТ НА УВЕРТЮРУ "ОСЕНЬЮ"

«Когда я привез ее в Копенгаген и показал Гаде, тот сказал: "Это дрянь, Григ, ступайте домой и сочините что-нибудь получше". Я и пошел домой и, стыдно сказать, заплакал. Увертюра не была хорошо инструментована, это я помню. По малодушию своему я ее отложил в долгий ящик, сделал лишь четырехручное переложение для фортепиано и играл ее с Ниной дома. Потом послал пьесу на конкурс Шведской академии в Стокгольме. Членами жюри были Ритц из Дрездена, Сёдерман из Стокгольма и Гаде из Копенгагена. Увертюра... получила первую премию и была издана для исполнения в четыре руки в Стокгольме (Гаде, очевидно, забыл всю историю с ней). В 1887 году я заново инструментовал пьесу и издал партитуру "у Петерса"».

(Из письма Грига И. Хольтеру от 8 января 1897 года)

ИБСЕН ХЛОПАЕТ ДВЕРЬЮ

«...И после всего этого Ибсену пришла в голову фантазия, что настал самый момент для танцев, — без церемоний он отодвигает стол и стулья, затем требует от Равнкилле (!), чтобы тот начал играть. Когда же Равнкилле, естественно, отказался выполнить этот приказ, Ибсен пришел в такую ярость, что взял шляпу и, ни слова не говоря, удалился. Он ведь привык, что когда мы одни, то беспрекословно слушаемся его неизменного: "А ну-ка, заиграйте, ребята!" Под этим "заиграйте" он подразумевает всего лишь звуки, безразлично какие... Как может быть великий человек так бестактен и в чем-то ограничен?..»

(Из дневниковой записи 9 апреля 1866 года)

ГРИГ ПИШЕТ ОТЦУ НУРДРОКА

«Я не знаю, в каком соотношении находятся любовь отца и любовь истинного друга, я знаю только, что любил Рикарда всем своим сердцем, я знаю, как мне пришлось страдать, когда я должен был покинуть его, моего лучшего друга, на ложе больного, когда мои забота и любовь не были поняты, когда пять долгих месяцев на юге я пребывал в неведении и беспокорстве и, наконец, когда, начав было вновь обретать надежду, получил жестокую весть о том, что наше молодое национальное искусство должно умереть, потому что нет больше его носителя!

Я знаю, что пережил в те дни на юге, — ведь я не мог поверить свою скорбь ни единому человеку, потому что никто бы не понял ее. Лишь звуки чувствовали ко мне сострадание, они никогда не покинут в минуту скорби, к ним, жалобным звукам, я обратился за помощью, они и дали мне утешение. Они прошептали мне, что имя Рикарда Нурдрока будет жить в норвежском искусстве, его великая, прекрасная идея вознесется высоко над могилой и забвением — ведь она несет в себе истину.

"Тот, кому есть для чего жить, не может умереть", — сказал он мне однажды в счастливую минуту задушевной доверительности... только теперь я постигаю глубокий смысл его слов, и, наверное, он высказал

их в сознании веры в победу своей идеи, а она победит. Ведь отныне задачей моей жизни станет воплотить ее в жизнь; я чувствую всю связанную с этим ответственность, но чувствую и удвоенные силы. Он словно оставил мне эту задачу в наследство, завещал ее, словно его молодой боевой дух после смерти поселился в моей душе, обретая там приют.

Мы надеялись вместе трудиться на благо будущего нашего национального искусства; но раз это было не суждено нам, то мне остается лишь быть верным той клятве, которую я ему дал, — что его дело будет моим делом, его цель моей целью. Не подумайте, что его стремления будут забыты, я чувствую свое великое призвание в том, чтобы донести его немногие гениальные произведения до народа, до нашего норвежского народа, бороться за их признание и строить дальше на их гордом фундаменте.

То, к чему он стремился, еще слишком ново, чтобы пустить корни в народе, но придет время, когда национальное сознание станет яснее, желание утвердить его — сильнее, и... его имя вечными скрижалями будет вписано в нашу историю.

Я хотел бы, чтобы Вы не поняли превратно эти строки, они шли от сердца, которое так хорошо чувствовало его и как друга, и как художника. И тот и другой имели для меня равно большое значение, их сохранит моя память с любовью, окутанной печалью...»

(Письмо Грига Георгу М. Нурдроку от 7 мая 1866 года)

ГРИГ О МАТТИСОН-ХАНСЕНЕ

”...Наше искусство переплелось редкостным образом в симпатии и понимании. Такие святые чувства — прекраснейшее, что может дать жизнь...”

(Из письма Грига Г. Маттисон-Хансену от 29 июня 1904 года)

ГРИГ О БЕНЬЯМИНЕ ФЕДДЕРСЕНЕ

”...Я как раз только что говорил Нине: как странно, что человек, который не принадлежит к моему роду и который не оказал какого бы то ни было влияния на мое художническое развитие, мог стать мне настолько дорог, что его кончина преисполнила меня несказанной печалью! ...Феддерсен для меня — олицетворение верности — и этого более чем достаточно, чтобы воспоминание о нем стало в один ряд с самым дорогим, чем я владею...”

(Из письма Грига Ю. Стеенбергу от 20 ноября 1902 года)

СВАДЕБНЫЕ ПОДАРКИ С ВПЛЕТЕННЫМИ В НИХ МОЛИТВАМИ И ПОЖЕЛАНИЯМИ МАТЕРИ

”Серые чулки — это та самая шестая пара, которую я не успела связать до конца осенью, до твоего отъезда. Полосатые же я хотела дать тебе вместе с другими свадебными вещами, если у тебя нет лучших. Они не так уж красивы, но я не знаю, какие у тебя запросы в этом отношении.

Мои молитвы и пожелания вплетены в них. Ими же покрыт и круглый столик — если ты сохранил здоровые, неиспорченные глаза, то увидишь их. Я хочу попросить тебя относиться к нему с почтением. Столешницу его я получила еще от моих дорогих родителей. Какое лучшее применение я могу ей найти, как не подарить ее своему дорогому сыну — скромный знак моей неизменной любви, как бы ни смешивалась она со страданием. Любимый и уважаемый мною внук моего отца наверняка, с божьей помощью, вновь обретет и ощутит счастье в жажде детского утешения и надежной любви, которая столько раз делала меня сильной и счастливой. Николас Кнудсен сделал основание столика, который я собиралась послать тебе к дню рождения как дополнение к твоей обстановке. Но так как рояль мы отправляем сегодня, то посылаю и столик, а заодно с ними — свое благословение того важного шага, который ты намереваешься совершить. Да будет же господь милостив ко всем нам. Твоя нежная мать...”

(Письмо Эдварду от матери перед свадьбой)

ССОРА МЕЖДУ ОТЦОМ И СЫНОМ

”Ты давно не получал от меня никаких новостей, и это не должно тебя удивлять, пока ты будешь продолжать писать мне письма, подобные последнему. Похоже на то, что ты не вполне можешь справиться с ношей своей удачи — ты становишься надменным, а ведь ты хорошо знаешь, что именно это я могу терпеть менее всего. Я долго колебался, не лучше ли мне написать Нине, — в надежде, что она поймет меня лучше. Но мне кажется, что это противоестественно — использовать ее, знающую меня так мало, для урегулирования отношений между отцом и сыном, — отношений, которые всегда строились на любви. Когда я вспоминаю прежнее время — до того, как ты стал взрослым, и позже, то могу сказать, что ты всегда был любящим сыном, а поскольку я совершенно уверен в том, что мое отношение к тебе не претерпело ни малейшего изменения — кроме того, что я, может быть, лучше вижу и понимаю твои ошибки, — то твое поведение представляет для меня загадку... Когда я сталкиваюсь с низостью — особенно там, где я менее всего предполагаю таковую встретить, — то это до такой степени возмущает мою душу, что здоровье мое подкашивается и я становлюсь неспособен к чему бы то ни было... Но довольно на этот раз, дорогой Эдвард! Дай мне убедиться, что ты изменил свою тактику, что ты проявляешь себя истинным христианином, покладистым и любящим.

Прими нежные приветы от родителей и сестер — тебе и Нине. Живите оба хорошо и счастливо, это пожелание — от всего сердца”.

(Письмо Александра Грига Эдварду от 24 июля 1867 года)

ТЯЖЕЛЫЕ УСЛОВИЯ РАБОТЫ

«...Я до такой степени занят всевозможной ерундой, что желал бы, чтобы сутки состояли из 48 часов...»

В последнее время я, как говорят портные, ”образовал себя в своем

деле” настолько, что являюсь теперь дирижером *par excellence*¹. ...А днем я трачу все время на уроки, чтобы нам с женой не пришлось здесь подохнуть. Ведь у нас, как говорит Ибсен в ”Пере Гюнте”, каждый ”самим собой доволен”. Ergo: каждый должен сам о себе заботиться. Ничего никогда не сочиняю — нет ни времени, ни желания. Я стал просто немусыкален».

(Письмо Г. Маттисон-Хансену от 23 декабря 1867 года)

СТРАСТНОЕ ЖЕЛАНИЕ УЕХАТЬ

”Я сижу здесь, на краю света, и чувствую потребность участвовать в жизни и делах искусства. Если у Вас найдется для меня должность органиста, то я тотчас же приеду в Данию и охотно буду писать для Вас по песне в неделю. Если я на таких условиях хотел бы покинуть Норвегию, то Вы можете сделать выводы о здешних делах. Причина того, что в Норвегии нет сколько-нибудь значительных музыкантов, кроется не в том, что они здесь не рождаются, а в том, что их душат в своем доме, прежде чем они успевают получить какое-то развитие, и в том, что, как правило, материальный гнет не позволяет им вздохнуть свободно. Прискорбная истина. Но... я не сдамся. Если я получу стипендию, то отправлюсь в Лейпциг в надежде там обосноваться”.

(Письмо Э. Эрслёву от 29 декабря 1867 года)

БЬЁРНСОН СОЧИНЯЕТ ТЕКСТ К ”ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПЕСНЕ” ГРИГА

«...но уже на следующий день я его встретил, к своему изумлению, в отменном творческом воодушевлении: ”Дело идет отлично! Эту песню будет петь вся норвежская молодежь. Только в самом начале я еще что-то не смог схватить. Какое-то крылатое слово. Я чувствую, что мелодия его требует, и я не отступлюсь. Оно придет”. На этом мы расстались. На следующее утро я сижу в своей мансарде на Эвре Воллгате, занимаясь уроком фортепианной игры с одной молодой дамой, и вдруг слышу такой трезвон у входной двери, будто вот-вот оборвут звонок. А затем — грохот, словно в дом ворвались какие-то дикие орды, и рев: ”Вперед, вперед! Ура! Теперь я нашел! Вперед!” Моя ученица задрожала как осиновый лист. Жена в соседней комнате была напугана до смерти. Но когда наконец дверь распахнулась и на ее пороге встал Бьёрнсон, счастливый и сияющий, как солнце, началось всеобщее ликование. И мы услышали прекрасное, только что родившееся стихотворение».

(Григ в статье ”Бьёрнстjerne Бьёрнсон. К юбилею”, Копенгаген, 1902 год)

ОТЗЫВ ГРИГА НА КОНЦЕРТ СВЕНСЕНА

«В этот день норвежское искусство переживало один из своих триумфов. Ведь именно триумфом должно назвать событие, когда отнюдь не просве-

¹По преимуществу (*пер. с франц.*).

щенный в музыкальном отношении зал в несколько сот человек так увлекается чем-то абсолютно новым и великим, что забывает о своей кровной вражде с симфонией — "этой заумной музыкой", как он ее называет, — выражает воодушевление и энтузиазм.

Концерт открылся Симфонией ре мажор Свенсена, произведением, знакомящим нас со столь яркой и большой индивидуальностью, что о ней легче написать несколько книг, чем одну газетную страницу. Что прежде всего покоряет в Симфонии, так это... совершенное равновесие между ее идеями и их техническим воплощением...

То, что художник, подобный Свенсену, после столь прибыльного результата собирает свой чемодан и намеревается как можно скорее уехать, весьма естественно... Наши национальные силы немногочисленны, но если между ними наладить тесную взаимосвязь, то, может быть, их окажется достаточно, чтобы жизнь нашего искусства пришла в надлежащее состояние».

("Афтенбладет" от 15 октября 1867 года)

ГРИГ ДОЛЖЕН ИМЕТЬ ПОКОЙ, КОГДА СОЧИНЯЕТ

"Я барабанил на фортепиано как бешеный, чтобы забыть все вокруг, лишь тогда я прихожу в настроение. Но судьбе было угодно, чтобы я услышал, как вернулись домой постояльцы из соседней комнаты — это скандинавы, а больше ничего и не требуется; уже одна мысль о том, что меня могут критиковать в моей же мастерской, полностью выбивает меня из колеи. Это для меня то же самое, что встать из-за рояля и прекратить игру..."

(Из письма родителям, Рим, 17 февраля 1870 года)

"Обладать способностью уходить в себя и забывать обо всем во время творчества — лишь это, я полагаю, является необходимым условием для того, чтобы создать что-то прекрасное. Все это — мистика..."

(Из письма А. Баккер-Грёндаля от 17 ноября 1905 года)

ФЕДДЕРСЕН ПИШЕТ О КОНЦЕРТЕ

"...В то время как мои уши были целиком поглощены твоей музыкой, глаза я не отрывал от ложи со знаменитостями, я следил за каждой миной, каждым жестом и смею утверждать, что Гаде, Хартман, Рубинштейн и Виндинг были преисполнены радости и восхищения твоей работой. В самом начале Гаде сказал что-то Рубинштейну, но тот слушал музыку с таким вниманием, что смог в ответ на высказывание Гаде лишь кивнуть головой, даже не повернувшись к нему. Когда Нойперг сделал первую паузу в первой части, где в тот же момент вступают тромбоны, Рубинштейн непроизвольно всплеснул руками, и везде, где были уместны аплодисменты, и он, и Гаде, и Хартман, и Виндинг присоединялись ко всеобщему хору оваций. Как мне обидно, что тебе самому не довелось пережить радость и наслаждение, услышав это необычное произведение. Поверь мне, оно будет значительно способствовать признанию тебя в качестве од-

ного из самых гениальных композиторов современности. Но и Нойперт сделал свое дело просто отлично, и ты должен быть ему благодарен за тот интерес и ту любовь, с которыми он вникал в партию фортепиано. Паулли во время репетиций также проявил большое рвение при разучивании, а рояль Рубинштейна в какой-то мере способствовал успеху своим несравненным насыщенный и красочным звуком”.

(Письмо Б. Феддерсена Григу от 4 апреля 1869 года)

НОЙПЕРТ О ПЕРВОМ ИСПОЛНЕНИИ КОНЦЕРТА

«В минувшую субботу Ваш божественный концерт прозвучал в зале “Казино”. Триумф, выпавший на мою долю, был поистине велик. Уже после каденции первой части в публике разразилась настоящая буря. Три опасных критика — Гаде, Рубинштейн и Хартман — сидели в ложе и аплодировали изо всех сил.

От Рубинштейна я должен передать Вам привет и сказать, что он воистину был поражен, услышав такое гениальное произведение, он предвкушает радость от знакомства с Вами. Он высказался очень тепло и о моем исполнении. Меня вызывали два раза... Гаде очень понравились 1-я и 2-я части, последняя — меньше всех. Впрочем, он высказался о произведении с большой теплотой. Старый Хартман был в восторге. Феддерсен, сидевший на балконе, проплакал весь концерт...»

(Письмо Э. Нойперта Григу от 6 апреля 1869 года)

ГРИГ РАД СТАТЬЕ БЬЁРНСОНА

«Сегодня в “Норск Фолкеблад” Бьёрнсон великолепно нарисовал мой портрет, ты должен обязательно прочитать. Он там говорит, что я — пейзажист; как это метко, ведь мечта моей жизни — суметь передать в звуках природу севера!»

(Письмо Г. Маттисон-Хансену от 10 апреля 1869 года)

ПЛАНЫ НА ЛЕТО И ОСЕНЬ 1869 ГОДА

”Ты ждешь меня в Дании этим летом. Но, к сожалению, ничего не выйдет. Конечно, я получу стипендию, но со мной ведь должна будет находиться жена, поэтому не стоит до времени тратиться. Летом я буду жить за городом у родителей, недалеко от Бергена. Это, как ты понимаешь, не будет стоить мне и четырех шиллингов. Если же при этом я еще заработаю кое-что дома благодаря концертам, то приеду осенью в Копенгаген и пробуду там месяц...”

Но что ты сказал о Гаде — будто он взял свои слова назад и просил передать мне привет, — этого я не понимаю. Он на самом деле сказал это?..

Летом я хотел бы сочинить что-нибудь для хора и оркестра. Чувствую, что в этом направлении мог бы что-то сделать, но не могу найти текста. С того момента, как мы расстались, я не сочинил ни единой ноты. Лишь

давал уроки и концерты. Я стал таким немusыкальным, что разбудить фантазию мне кажется невыполнимой задачей. Но так уже бывало раньше — в этом мое утешение.

Представляешь, я недавно получил письмо от Листа, теперь! Голова пошла кругом... Подумай только, он приглашает меня посетить его в Веймаре. Но я сижу здесь как прикованный вместе с женой и, быть может, детьми!"

(Письмо Э. Хорнеману от 24 апреля 1869 года)

ЦЕЛИТЕЛЬНАЯ СИЛА ИСКУССТВА

"...Но в этом мире ничего нельзя знать. Это мне довелось вновь остро почувствовать совсем недавно: едва мы успели прибыть в гости к моим родителям, как мое единственное дитя заболевает, получает воспаление мозга и — умирает. Мои опцовские радости ушли, как сон.

Вы можете представить, какие черные дни я пережил — тяжело видеть, как надежду твоей жизни опускают в землю, и для того, чтобы перебороть боль, требуются покой и время. Но слава богу, если есть для чего жить, человека сломить не так легко, а искусство обладает возрождающей силой, которая возносит над всякой скорбью!

Ваше последнее письмо содержало, насколько я помню, восторженные слова во славу брака, и он, наверное, действительно является обителью того покоя и той истины, которых больше нигде не найти. Но разве другая чаша весов, на которой лежат горести и беды, не весит столько же, сколько первая с радостями жизни? Если Вы этого не находите, то Вы — мужчина, достойный зависти. Все искусство состоит в том, чтобы достать себе жизненные очки, светлые и простые, сквозь которые все бы виделось в верном свете, и тогда одно и то же счастье будет обитать и в доме супруга, и в доме старого холостяка".

(Письмо Н. Равнхилле от 29 июня 1869 года)

ГРИГ РАССКАЗЫВАЕТ ОБ УВЛЕКАТЕЛЬНЫХ ВСТРЕЧАХ С ЛИСТОМ

«Дорогие родители!

...Лист подошел ко мне с улыбкой и сказал самым любезным тоном: "Не правда ли, мы уже немного переписывались?" Я сказал ему, что своим присутствием здесь обязан только его письму. Это вызвало у него приступ поистине уле-буллевского смеха. Меж тем его взгляд жадно впился в свиток, который я держал под мышкой... А его паучьи пальцы стали приближаться с таким внушающим тревогу нетерпением, что я счел самым благоразумным сразу же собственноручно развязать ноты. Он тотчас же стал перелистывать или, вернее сказать, бегло читать первую часть сонаты, а о том — это не был блеф, — что он действительно читал ее, свидетельствовали многозначительные кивки, возгласы "браво" или "Sehr schön"¹. Я воспрянул духом, но, когда он попросил сыграть сонату, настроение мое сразу же упало. Мне ведь раньше никогда не приходило в голову играть на фортепиано скрипичную сонату целиком — обе ее пар-

¹ "Прекрасно" (пер. с нем.).

тии, — и мне не хотелось сидеть и ковыряться в нотах при Листе. Но ничто не помогло.

Итак, я сел за его прекрасный американский рояль и заиграл. Уже в самом начале, там, где скрипка вступает с немного причудливым, но национальным пассажем, он воскликнул: "Ого, как смело! Послушайте, это мне нравится. Пожалуйста, сыграйте еще раз". А когда скрипка второй раз вступает в *Adagio*, он стал играть скрипичную партию на фортепиано октавой выше с такой прекрасной выразительностью и так певуче, что я радовался в душе.

То были первые звуки, услышанные мной в исполнении самого Листа. И вот мы стремительно перешли к *Allegro*, он играл за скрипку, я за фортепиано. Я все более воодушевлялся, ободренный его похвалами, которые, по правде говоря, расточались так обильно, что я преисполнился чувством восторженной благодарности. Когда соната отзвучала, я попросил его разрешения сыграть что-нибудь для фортепиано соло и выбрал "Менуэт" из "Юморесок", который вы, конечно, помните. Только я сыграл первые восемь тактов и повторил их, как он стал мне подпевать, сопровождая мелодию каким-то решительным, героическим жестом, который был здесь мне вполне понятен. Вообще я подметил, что Листа привлекает национальная самобытность. Я и раньше об этом догадывался, поэтому и захватил с собой те произведения, в которых попытался затронуть национальные струны...»

(Из письма Грига родителям из Рима, 17 февраля 1870 года)

«...Мы с Виндингом напряженно ждали, будет ли Лист действительно играть мой концерт с листа. Я считал это для себя невозможным, но Лист держался другого мнения. Он спросил меня: "Хотите вы играть?" Я поспешил отказаться: "Нет-нет, я не смогу!" Тогда Лист взял рукопись, подошел к роялю и с одному ему присущей улыбкой сказал, обращаясь ко всем присутствовавшим: "Ну, тогда я покажу вам, что я тоже не могу". И начал. После всего мной услышанного я должен сказать, что лучшее исполнение невозможно представить. В первой части, правда, он взял слишком быстрый темп, поэтому самое начало получилось несколько скимканным; но потом, когда мне представилась возможность указать правильный темп, он сыграл так, как может играть лишь он один, и больше никто. Не случайно каденцию, одно из технически самых трудных мест концерта, он сыграл безупречно. Его мимика неподражаема. Ему мало одной игры — нет, он при этом беседует, критикует одновременно. Он ведет одухотворенный разговор — не с каким-нибудь одним человеком, нет, — со всем собранием, многозначительно кивает направо и налево, более всего, когда ему что-то особенно нравится. В *Adagio*, а еще больше в финале его исполнение и похвалы достигли апогея.

..Под конец он сказал, протягивая мне ноты: "Продолжайте в том же духе, это я вам говорю. У вас есть для этого данные, и не давайте себя запугать!" Последние слова значили для меня бесконечно много. В этом было нечто, что я назвал бы благословением, посвящением. Много раз, когда ко мне приходят горечь и разочарование, я вспоминаю его слова, и само воспоминание об этих минутах содержит чудодейственную силу, поддерживающую меня в дни испытаний, я верю в это».

(Из письма Грига родителям от 9 апреля 1870 года)

ДВА ПИСЬМА ГРИГА ПО ПОВОДУ ВОЗМОЖНОГО ИЗДАНИЯ ЛЯ-МИНОРНОГО КОНЦЕРТА

«Не могли бы Вы... напечатать мой фортепианный концерт? Ведь что-либо более мелкое я не сочиню до рождества, а концерт может и должен пробивать себе дорогу... Если Вы пожелаете, то окажите такую любезность и назначьте гонорар сами. Мне ведь трудно сказать что-то по поводу этого предприятия. Однако после того, как мне и моим друзьям в Норвегии довелось услышать многочисленные просьбы после того приема, какой концерт имел в Дании, у меня есть право полагать, что пройдет немного времени, прежде чем это произведение окупит себя».

(Письмо С. Хаугену от 6 июля 1870 года)

*

«В отношении издательских историй Вы можете утешать себя тем, что и мне тоже приходится обрастать макулатурой. Но все это не стоит того, чтобы терять мужество из-за каких-то подлых издателей. Когда подобное происходит со мной, то стоит лишь вспомнить слова Шумана, как приходят облегчение и радость: "Надо совершенствоваться в себе художника, тогда остальное придет само собой". Это высказывание, сделанное таким человеком, в состоянии поддерживать дух на должной высоте. Право же, это так!»

(Письмо Н. Равнкилле от 6 декабря 1869 года)

ЮХАН СВЕНСЕН ПРОБИВАЕТ ДОРОГУ КОНЦЕРТУ

"Я много говорил с Фриццем о твоём фортепианном концерте (не зная музыки) и прожужжал ему все уши. Уверен, что он напечатает его... Он человек чести, человек редчайшего сорта и, кроме того, имеет обыкновение ставить на карту все ради того, чему, как он считает, принадлежит будущее".

(Письмо Ю. Свенсена Григу от 14 июля 1871 года)

ЛЮБЕЗНОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ ПРЕССЫ КРИСТИАНИИ О КОНЦЕРТЕ ГРИГА

"Кроме этого, был исполнен ля-минорный концерт Грига, фортепианную партию которого блестяще играла фрёкен Э. Ли, — свежее и богатое сочинение, мысли которого, может быть, не всегда достигают полной ясности, что обедняет их при первом прослушивании. Но все же оно совершенно ясно свидетельствует о гениальных способностях композитора".

(“Дагбладет” от 28 апреля 1871 года)

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ "КАРТИНОК НАРОДНОЙ ЖИЗНИ"

Следует обратить внимание на то, что знакомство с двумя первыми пьесами необходимо для понимания последней. Ведь в карнавале, который она изображает, вдали, в гуще пестрой толпы, различается норвежское свадебное шествие, оттесняемое затем богатырскими образами, широкими прыжками халлинга (мотивы из горного слотта); они словно расчищают для себя сцену. Наконец воцаряется вихрь полетной скачки, возвещенный ля-мажорной квинтой после стретто; карнавал здесь достигает полного неистовства. Возгласы и гудки, крики людей и лошадиное фырканье — все это прорезает воздух, создавая картину безудержного озорства. Эти идеи отчасти зародились у меня во время карнавальных празднеств в Риме, хотя я и не ставил перед собой задачу дать точные характерные зарисовки в деталях. Отчасти же это общие воспоминания о народной жизни, позднее часто посещавшие композитора, о чем он счел нужным здесь сказать, дабы облегчить восприятие пьес.

НЕМЕЦКИЙ ОТЗЫВ О "КАРТИНКАХ НАРОДНОЙ ЖИЗНИ"

«Пьесы Грига в высшей степени характеристичны, обладают оригинальностью, которую не стоит недооценивать. Они не легки для исполнения, но тем благодарнее для талантливого музыканта. Они одинаково рельефно рисуют три совершенно различные сцены. Первая пьеса, "В горах", изображает, конечно же, не наши приветливые, одетые в леса холмы и возвышенности с цветущими виноградными лозами, буком и дубом и не те "взгорья", что воспеты в произведениях Гаде. Здесь мрачные расщелины, пустынные скалы — все то, чем так богата родина композитора; первую пьесу характеризует углубленность, доходящая почти до зловещего настроения...

В № 2 композитор у себя дома, и это понятно, ведь пьеса изображает "проходящее мимо норвежское свадебное шествие".

В №3 Григ смело вторгается в гуцу народную жизнь. Он проводит перед нашим взором различные группы "из карнавала"... но грубый народный материал облагорожен рукой композитора».

(Из рецензии в "Лейпцигер тагеблатт" от 15 марта 1875 года)

СЮЖЕТ МЕЛОДРАМЫ "У ВРАТ ЮЖНОГО МОНАСТЫРЯ"

«Поэма Бьёрнсона "Арнлют Геллине" повествует о временах правления Улафа Святого. Фрагмент, выбранный Григом, переносит нас в один из итальянских монастырей. ...Юная дочь емтланнского воеводы Ингигерд видела, как ее отца убил грабитель-язычник Арнлют. Он хотел надругаться и над ней, но потом из жалости отпустил. Ингигерд чувствует влечение к язычнику, несмотря на совершенное им злодеяние. Это, естественно, приводит к возникновению у нее острого комплекса вины, и она пытается найти искупление, решив уйти в монахини в чужой стране.

Ингигерд стучится в монастырские ворота. Происходит диалог, во время которого ее спрашивают о причинах, побудивших принять такое решение, — и она откровенно рассказывает о случившемся. Фрагмент заканчи-

вается тем, что хор монахинь приглашает ее войти под своды монастыря со словами: "Приди, дитя, приди же к богу..."»

ГРИГ РАССКАЗЫВАЕТ ОБ ИСПОЛНЕНИИ В ГЕРМАНИИ СЦЕН "У ВРАТ ЮЖНОГО МОНАСТЫРЯ"

«Почему же я пишу сегодня? Потому что я страшно рад и потому что ты первый, кто должен узнать об этом. Вчера вечером в "Евтерпе" исполнили "У врат южного монастыря", был большой успех. Дирижировал я сам. Нина пела. Долгие вызовы. От перевода Эммы Даль надо отказаться, поскольку компетентные люди говорят, что он ужасен; известный композитор и либреттист Франц фон Хольштейн перевел поэму заново, к всеобщему удовлетворению — в том числе к моему. И, надеюсь, к твоему...»

(Письмо Б. Бьёрнсону от 17 марта 1875 года)

ГРИГ НЕДОВОЛЕН ИСПОЛНЕНИЕМ В ПАРИЖЕ

«За исключением оркестра, все было на среднем уровне: Эллен [Гульбрансон. — Авт.] не смогла дать требуемой внутренней глубины, ее альт звучал ужасно, хор слишком мал (20 человек) и плох. И все это Колонн решил мне предложить, потому что сам он не рискнул взять на себя ответственность! Даже орган был слишком слабым. Короче говоря, такого исполнения я устыдился бы даже на родине. Маленькая, мне самому до-рогая пьеса имела, таким образом, скупой "success d'estime"¹».

(Письмо Ф. Бейеру от 21 апреля 1903 года)

БЬЁРНСОН О МУЗЫКЕ К "БЕРГЛИОТ"

«Бьёрн [сын поэта. — Н.М.] рассказал мне, что ты слышал, будто бы мне понравилась "Берглиот". Чепуха. Я нашел лишь, что начало не поднялось до уровня темы, но вещь в целом великолепна, а завершение такое, что, слушая его, невозможно усидеть».

(Письмо Григу от 13 октября 1889 года)

МЫСЛИ ГРИГА О "БЕРГЛИОТ" КАК О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЕ МЕЛОДРАМЫ

«В сентябре я завершил мелодраму с оркестром, эскизы которой лежали у меня долгое время, поехал в Кристианию, где... продирижировал, среди прочего, упомянутой мелодрамой, которую превосходно продекламировала наша гениальная фру Гундерсен. Мелодрама называется "Берглиот" — замечательная поэма Бьёрнсона, которую ты, наверное, знаешь.

Меня всегда раздражало то, что Хайсе могло прийти в голову использо-

¹Вежливый успех (пер. с франц.).

вать всю пьесу при сочинении вещи для певческого голоса, что, по моему мнению, вопиюще неестественно. Конечно, он имеет то преимущество, что может выстроить целое на уровне красивой музыки, тогда как я, напротив, ради реалистического впечатления часто бываю вынужден покидать чисто музыкальные сферы и писать вещи, имеющие свою ценность только на драматической сцене. Вообще, о чем бы другом ни шла речь, мелодраму как художественную форму я стану защищать последним, но если уж сочинять музыку именно к этой поэме Бьёрнсона, то здесь должна быть мелодрама. Иного выбора нет.

В моей вещи много слабых мест, я слишком отчетливо это вижу, но основная идея прочувствована правильно, в этом меня никто не разубедит».

(Письмо Н. Равнхилле от 14 февраля 1886 года)

РАЗОЧАРОВАНИЕ ГРИГА ПО ПОВОДУ РЕАКЦИИ ПРЕССЫ

«Я еще ни разу, насколько помню, не был удостоен какого-либо упоминания [о сценах "У врат южного монастыря" в датской прессе. — Авт.], за исключением двух строчек в "Федреланнет", которые ни во что не ставлю. И я утверждаю, что если где-то сердце открыто для моей индивидуальности, то он должен был бы высказаться. Я обманут. Не забывайте, мне так нужны эти солнечные лучи от людей сердца там, на юге [т. е. в Дании. — Н. М.]. "Здесь, на севере, отсутствует одна вещь — это дух" — с такими словами Бьёрнсон закончил свою деятельность в "Фолькебладет" в прошлом году. И он прав, дух явится однажды, конечно, но его представителям тяжело обитать здесь, среди сухой погони за пищей и железными дорогами... Если Вы увидите где-нибудь критику моих вещей, которая действительно есть критика, то вышлите ее мне наконец. Наш народ должен знать, что у Вас дух ценят. Вы понимаете меня, мне приходится через своих друзей принуждать здешние газеты публиковать высказывания зарубежных критиков. Отечественные ведь не в силах снизить до моего ничтожества... Дело в том, что филистеры, заправляющие здесь критикой искусства, единогласно решили замолчать меня насмерть. Но это не поможет. Как истинно то, что я пишу лишь из глубин своего сердца, так же истинно и то, что это пробьет себе дорогу. И верный признак этого я вижу в том, что у меня есть настолько же восторженные почитатели, насколько и злые враги. Это всегда верное начало. Ведь без врагов по одну сторону и друзей по другую никогда не пробьешься вперед».

(Письмо С. Хагену от 13 января 1872 года)

ГРИГ РАССУЖДАЕТ О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДВУХ НОРВЕЖСКИХ КОЛЛЕГ

«Как жаль, что тебя не было здесь вчера вечером и ты не смог пойти со мной на концерт музыки Свенсена, где звучали поистине гениальные вещи. Я высылаю тебе программу, она свидетельствует, что здесь, в Норвегии, есть силы. "Карнавал" — лучшее из прозвучавшего. Ритмы, гармонии и инструментовка состязаются между собой, они не только мастерски сделаны, но подчас совершенно новы и свежи. Он сумел собрать ог-

ромный оркестр (ради одного вечера подобное возможно только при добровольном участии: Музыкальное объединение, обязанное оплачивать своих музыкантов, понесло бы здесь убытки), а дирижирует он совершенно превосходно...

Другой норвежский музыкант, чье имя ты видишь в программе, Юхан Сельмер, тоже талантлив, но неясен по сравнению со Свенсеном. Как и тот, он обладает изрядной толикой революционного духа... И, конечно, в этом сказывается французское влияние — весь этот демонизм и т. п., для которого и жизнь, и искусство — родная стихия, что так же точно, как и то, что Локе едет в колеснице рядом с Тором, но, но, но — Локе мог бы иной раз и отойти в сторону.

Но все же, как я сказал, силы здесь, у нас, есть, и уж лучше нечто демоническое, когда умеешь его обуздывать, чем та немецкая болезненность, которая не обладает способностью к развитию энергичного прогресса».

(Письмо А. Виндингу от 26 октября 1872 года)

ГРИГ РАССКАЗЫВАЕТ О КОНЦЕРТЕ С УЛЕ БУЛЛЕМ

«Я вспоминаю праздничное мгновение здесь, в Бергене... То было в 1873 году. Уле Булле давал концерт в честь открытия памятника Лейфу Эриксону... Он пригласил и Бьёрнсона. И Бьёрнсон пришел. Булле играл, Бьёрнсон держал речь в честь Лейфа Эриксона, а я дирижировал. Да, я ведь еще и играл вместе с Буллем, и самым знаменательным было для меня то, что это оказалось единственный раз в жизни, когда я играл публично в ансамбле с ним. После концерта мы собрались в тесном кругу. И тогда заговорил ты, Бьёрнсон... Среди прочего ты говорил о зале Хоконсхаллен. Ты хотел, чтобы он стал пантеоном людей духа в Норвегии, где на почетном месте стоял бы Уле Булле с опущенным смычком. И тогда Уле Булле вскочил со своего места: "Почему с опущенным смычком? Нет, я не хочу умирать. Я хочу жить!"».

(Из речи Грига о Бьёрнсоне, произнесенной им на собственном 60-летнем юбилее 15 июня 1903 года)

ГРИГ И СВЕНСЕН — ДИРИЖЕРЫ

"Их успех на поприще руководства оркестрами был не одинаков — во всяком случае, среди музыкантов. Свенсен вел себя как суровый, надменный властелин-самодержец, против которого никто не смел и пикнуть, но в то же время его обходительность и любезность исключали всякую возможность столкновений. Григ же был менее учтив, а совместные репетиции хора и оркестра, проводимые им, порой вызвали нетерпение у не очень дисциплинированных музыкантов, особенно когда Григ поддавался дурной привычке повторять какой-либо фрагмент, не объясняя при этом, что за ошибка была допущена при первом проигрывании..."

(О. М. Саннвик, "Музыкальная история Норвегии")

БЬЁРНСОН ОБ "АРНЛЮТЕ ГЕЛЛИНЕ" КАК СЮЖЕТЕ ДЛЯ ОПЕРЫ

«Я перепишу "Арнльута" для него [Грига. — Н. М.] заново — скоро это будет сделано; весь план, сцена за сценой, готов».

(Письмо Б. Бьёрнсона Г. Роде от 23 января 1872 года)

"О, поторопись же! Ты это можешь, я чувствую. Пиши широкую, ясную музыку — это тебе ничего не стоит; читай саги и приводи себя в настроение".

(Письмо Б. Бьёрнсона Григу от 24 сентября 1872 года)

ГРИГ ХОЧЕТ ЗАВЕРШИТЬ "АРНЛЮТА ГЕЛЛИНЕ"

«Это хорошо, что "Арнльут" отлежался, я стал опытнее, приобрел больше познаний в драматургии, и теперь у меня есть уверенность, что из этого что-то выйдет. Только не подумай, что я сошел с ума. Хотя я замечаю, что в жизни опасно браться за два сюжета сразу».

(Письмо Б. Бьёрнсону от 14 мая 1875 года)

РАССКАЗ ГРИГА ОБ ИСПОЛНЕНИИ "СИГУРДА КРЕСТОНОСЦА" 17 МАЯ 1872 ГОДА

«Зал был набит битком — от пола до чердака. Занавес поднялся. Я начал было уже раскаиваться в том, что привел с собой Бьёрнсона. Поначалу казалось совершенно очевидным, что ему не по себе. И я понимал — почему. На сцене не было абсолютно никакого порядка. Один играл так, другой этак, кто в лес, кто по дрова... И хотя Бьёрнсон пришел сюда с лучшими намерениями, либерально настроившись смотреть на все происходящее с легкостью и благодушием, видно было, что он нервничает, а в какие-то моменты тихое злое хрюканье ясно указывало на то, что шутить с глубинами кратера не стоит...

В первом перерыве он подошел к одному своему знакомому и изрек: "Это все сыро!" ...Когда занавес открылся вновь, слово взяла фру Гундерсен. Ее первый монолог был захватывающим. С этого момента спектакль начал входить в свою настоящую колею... Недовольного хрюканья со стороны Бьёрнсона больше не доносилось. Он сидел как школьник — тихий и послушный...

Но теперь настал мой черед нервничать, да еще так, что я чуть было не забыл, где вообще нахожусь... Двадцатипятилетний исполнитель главной роли Ялмар Хаммер — талантливый актер. Но здесь, в роли скальда, он ведь должен быть еще и певцом. И он делал все, что мог. Но когда он принял леть "Королевскую песню", я начал испытывать неприятное чувство, постепенно перераставшее в такую боль в ушах, что мне захотелось убежать, спрятаться, и я инстинктивно нагнулся все ниже и ниже. Наконец я глубоко опустил в своем кресле и, опираясь на локти, закрыл лицо рукой. Рассказываю об этом затем, чтобы показать, насколько Бьёрнсон осознавал, чего от нас требовала эта ситуация. Ибо он внезап-

но и не слишком-то мягко толкнул меня в бок и прошептал: "Сядь как следует!" Я поспешно, будто ужаленный осой, выпрямился и с этого момента до самого конца пьесы просидел на почетном месте с безупречной неподвижностью. Но вот ликование разразилось, как на Семнадцатое мая. Аплодисменты, которые и до сих пор были горячими, теперь стали бурными».

*(Праздничный адрес Грига "Бьёрнсьтерне Бьёрнсон",
Копенгаген, 1902 год)*

РЕЖИССЕРСКИЕ УКАЗАНИЯ БЬЁРНСОНА К "СНУ БОРГХИЛЬД"

«...Боргхильд лежит полуодетая поверх покрывала, на неразобранной постели. Ее волосы распущены, сон неспокоен... До поднятия занавеса начинает звучать тихая музыка, во время поднятия она рисует ее тревожный сон, чередуясь с тихими, усталыми промежутками, наконец ее звучание растет, достигая выражения великого страха; Боргхильд вскрикивает, просыпается и встает. Музыка рисует сонм спутанных мыслей в момент пробуждения; она умолкает — и Боргхильд шепчет: "Я все еще хожу по раскаленному железу!" Музыка следует за нею, когда она медленно выходит вперед, останавливается и прислоняется к спинке стула».

ГРИГ КОММЕНТИРУЕТ ИСПОЛНЕНИЕ "ВОЗВРАЩЕНИЯ НА РОДИНУ"

«Позавчера я дал концерт в пользу зала Хоконсхаллен... Твое "Возвращение на родину" произвело большое впечатление, его пришлось бисировать. Я изменил там стиль декламации и очень доволен пьесой. Но оказывается, бергенцы умеют петь: NB — когда я дирижирую! Сквозь все звуки прошел единый великий звук, и не исключено, что все были захвачены. Высылаю тебе программу, чтобы ты смог увидеть, как от нее пахнет медвежьим жарким!»

(Письмо Б. Бьёрнсону от 17 июня 1873 года)

НАЧАЛО ПЕРЕПИСКИ БЬЁРНСОНА И ГРИГА В СВЯЗИ С "УЛАФОМ ТРЮГВАСОНОМ"

"Дорогой Григ, это — законченный фрагмент, поэтому я его и высылаю. Вскоре за ним последует весь акт. К осени пьеса может пойти и принести тебе деньги. В музыке должно быть чертовское движение! Это не шутка. Она должна срываться с места и нестись. Разыгрывается адский переполох из-за чуда, но вот появляется еще одно чудо — дикая одержимость, пляска, белая горячка, шум, гам!"

(Письмо Б. Бьёрнсона Григу от 10 июля 1873 года)

"Дорогой Бьёрнсон!

Спасибо за присланное. Над всем этим царит несравненное волшебство, и я предвкушаю радость от работы. Я снял павильон у Рольфсена в Санн-

викене, там дело пойдет полным ходом. Но я бы хотел узнать кое-что побольше. Это что — последняя ночь жертвоприношений перед приходом Улафа? И каково будет противопоставление? При чтении мне стало ясно, что все должно быть облечено в мелодраматическую форму, и ты в этом отношении должен дать мне полную свободу действий. Но прежде всего скорее пришли остальное”.

(Письмо Грига Б. Бьёрнсону от 17 июля 1873 года)

СВЕНСЕН И ГРИГ ХОДАТАЙСТВУЮТ О КОМПОЗИТОРСКОМ ЖАЛОВАНЬЕ В СТОРТИНГ

”Нижеподписавшиеся ходатайствуют настоящим о ежегодной государственной поддержке размером в 400 специйдалеров каждому, чтобы тем самым оказаться в состоянии посвятить себя композиторской деятельности.

Кристиания, февраль 1874.

Юхан С. Свенсен. Эдвард Григ

Так как наше денежное положение принуждает нас почти все наше время ради куска хлеба употреблять на преподавание, полностью подрывающее духовные силы, которые, как мы чувствуем, необходимы для продолжения пути, на который мы вступили, мы позволяем себе обратиться с вышеизложенным ходатайством.

Мы не хотим упустить случая указать на то, каково положение музыкантов за границей. В более крупных странах в избытке имеются всякого рода художественные профессии, там есть синекуры, должности художественных консультантов под различнейшими наименованиями и в самых разных формах — все это существует исключительно с целью предоставить творческим силам возможность развивать себя и тем самым служить своему отечеству. В меньших странах, сравнение с которыми для нас, вероятно, окажется вернее, а если ограничиваться Скандинавией, то особенно в Дании, все выдающиеся работники в сфере музыки пользуются поддержкой государства. Мы особо хотим подчеркнуть, что она тем более необходима в условиях, при которых развивается наше начинающее искусство. У нас пока отсутствует все то, что за границей питает фантазию творящего художника, поскольку здесь нет той основной опоры, каковой является национальная опера с оркестром и хором, отвечающими требованиям искусства и нашего времени. Наконец, мы смеем заметить, что по мере своего дарования способствовали развитию искусства в нашей стране. Что же касается наших жизненных условий, то о них сказано в прилагаемых заметках”.

ИЗ ДЕБАТОВ В СТОРТИНГЕ

”Стортинг ассигновал средства на собрание и запись редкостных сокровищ национальной музыки. Теперь они лежат мертвым грузом, но в наши намерения не входило, чтобы эта работа осталась незавершенной. Для того, чтобы записанные мелодии получили дальнейшую обработку в различных видах, крупные композиторы, которые у нас есть, должны иметь возможность взять этот материал под свой художественный контроль.

...Оратор хотел бы добавить, что те господа, дело которых он взялся здесь отстаивать, являются признанными музыкальными дарованиями, проявившими себя во всех отношениях достойными поддержки нации благодаря усердию, с каким они служат своему призванию. Существуют свидетельства авторитетных специалистов о том, что эти люди, судя по всему, открыли дорогу в большое будущее, и в их лице надо видеть обладателей таких таланта и образования, какие не оставляют сомнения, что субсидирование их работы станет зерном, падающим в благодатную почву, и что это явится важным шагом на пути развития того вида искусства, о котором идет речь...”

(Фрагмент из доклада в стортинге Ю. Свердрупа)

БЬЁРНСОН О ФИНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ "УЛАФА ТРЮГВАСОНА"

”Улаф перед сожженным капищем вместе с епископом и народом; он спускается по лестнице, воспевая хвалу господа, а с гор, из окружающих сцену лесов — со всех сторон с пением стекаются жаждущие крещения люди, одетые в белое: белые мужчины, белые женщины, белая музыка, белое солнце сияет на земле и во взглядах...”

(Письмо Григу от 17 сентября 1874 года)

ГРИГ И БЬЁРНСОН ПОТЕШАЮТСЯ НАД ВАГНЕРОМ

«...Осенью я видел на сцене оперу ”Тристан и Изольда”. Это — нечто слабейшее из всего, что я видел и слышал, но в своем сумасшедшем роде это так велико, что одурманивает просто наркотически. Еще более аморальна, чем сюжет... сама музыка...»

(Письмо Б. Бьёрнсона Григу от 17 сентября 1874 года)

ГРИГ ВНОВЬ ПРОТЯГИВАЕТ РУКУ БЬЁРНСОНУ

”...Да, я действительно все еще живу, хотя лишь в эти чудесные весенние дни пробудился от долгой, долгой спячки. С того момента, когда ты в последний раз получал от меня новости, на меня накатились тяжелые волны. Ты, может быть, слышал, что осенью мои родители были призваны на небеса, зиму я остался проводить здесь. Она была темной и тяжелой, я жил в плену рефлексий самого разного рода. То, что было мной в это время написано, также несет их отпечаток. Но если я и стал на десять лет старше, все же теперь рефлексии как будто отступили, во мне вновь проснулся ребенок, а вместе с ним — любовь ко всему прекрасному в жизни. Тебе придется это от меня выслушать, потому что первый, кто вырисовывается перед моим взором нынче, когда я опять вижу свою цель, — это ты!..”

(Письмо Б. Бьёрнсону от 2 мая 1876 года)

ВЫСКАЗЫВАНИЯ ГРИГА ОБ "УЛАФЕ ТРЮГВАСОНЕ" В 1889 ГОДУ

"Чтобы дать тебе ориентацию в самой пьесе, скажу лишь, что ее эскизы относятся к 1873 году! С той поры я пережил весьма серьезную эволюцию, поэтому не могу безоговорочно утверждать, что это плоть от плоти и кровь от крови меня сегодняшнего. Но, с другой стороны, я почувствовал, что там есть вещи, которые могут быть спасены от забвения и от корзины для бумаг. Я совершенно уверен, что на сцене это пройдет, что же касается концертного зала, то тут я пребываю в некотором сомнении, хотя надежда есть. Причина того, что пьеса эта не получила в свое время завершения, кроется в тогдашнем нежелании Бьёрнсона прислать мне дальнейший текст. Это характерно для него и для той ступени развития, на которой он тогда находился. Теперь же работа продолжится по линии развития единства стиля — как с его, так и с моей стороны. Это я пишу тебе совершенно конфиденциально — и как другу, и как художнику".

(Письмо И. Хольтеру от 24 сентября 1889 года)

МУЗЫКА ГРИГА ВСТРЕЧАЕТ ВОСТОРЖЕННЫЙ ОТКЛИК В КРИСТИАНИЙСКОЙ ПРЕССЕ

«Текст поэмы перегружен аллитерациями и тяжел... работать над несколькими актами этого однообразия, должно быть, было трудно. Музыка Грига к этим сценам, как и ожидалось, красива и интересна... В целом следует сказать, что музыка написана с вдохновением, благородством, она захватывает, и поэтому жаль, что драма осталась "незавершенной"».

(Й. Винтер-Йельм в газете "Афтенпостен" от 21 октября 1889 года)

«Мы берем на себя смелость сказать, что ни в нашей, ни вообще в скандинавской музыкальной литературе нет такого мощного и грандиозного по своему размаху произведения, как это. Слушая некоторые его эпизоды, кажется, что концертный зал слишком мал для тех масштабов, в которых написана музыка. Целое представляет собой гениальную музыкальную поэму ошеломляющего воздействия. Несмотря на то что текст настолько национален, что часто звучит как загадка, и в целом более близок тому периоду в развитии культуры, когда поэма создавалась, нежели нынешнему, музыка Грига совершенно свободна от всякой подчеркнутой "норвежскости" и, хотя она, конечно же, родное дитя Грига, как произведение искусства вполне могла быть сочинена каким-нибудь обладателем великого духа в Германии...»

Все вместе взятое объединено в картину необычайного драматического эффекта и содержит оркестровые находки величайшей оригинальности».

("Моргенбладет" от 20 октября 1889 года)

ГРИГ РАДУЕТСЯ ПРИМИРЕНИЮ С БЬЁРНСОНОМ

«Вы не поверите, как я ликую из-за того, что по истечении шестнадцати лет свершилось мое примирение с Бьёрнсоном. "Улаф Трюгвасон" совер-

шенно пленил его, и он собирается продолжить драму. Я переживаю теперь минуты, о возможности которых в Норвегии никогда и не мечтал. Все это подобно великому таянию льда».

(Письмо Х. Л. Брэкстаду от 31 октября 1889 года)

”И потом, эта встреча с Бьёрнсоном!..

Ты бы видел, каким он стал удивительно милым и любезным. Я вмиг словно помолодел на 16 лет! Ведь именно столько времени прошло с тех пор, как мы с ним разговаривали в последний раз! Как многое из-за этого прошло мимо меня! Но, наверное, так должно было быть!”

(Письмо Ф. Бейеру от 31 октября 1889 года)

СОДЕРЖАНИЕ “УЛАФА ТРЮГВАСОНА”

В языческом храме близ Нидароса¹ народ в ужасе ожидает прибытия вестника новой веры, “злого Улафа”.

После оркестровой увертюры вступают два солиста (жрец — баритон и женщина из народа — меццо-сопрано), партии которых перекликаются с партиями мужского и женского хоров. Все громче взывают они к северным богам с мольбой помочь им противостоять пришельцам: “Боги лишь могут встретить богов!” Эта первая сцена вливается непосредственно в большой общий хор.

Во второй сцене появляется третий солирующий голос, альт (это Вельва). Вещая прорицательница шлет страшные проклятия “злодею, пришедшему с юга”. Она чертит колдовские руны, вызывающие “жуткий грохот, сотрясающий храм”. После новых заклятий богам, призывающих их проявить свою мощь, возникает словно фата-моргана — храм исчезает, чтобы появиться вновь. И это знамение, как поет хор, указывает, что храмы Улафа погибнут в борьбе с прежней верой. Если же он, напротив, сможет выйти из храма невредимым, то они уверуют в него. Но: “Пламя осветит ему путь до самого ада!” Сцена заканчивается тем, что жрец поднимает рог “праотца Одина” и хор возвещает начало священных плясок в его честь.

В третьей сцене оркестр и хор выступают поочередно, сопровождая пляски вокруг жертвенного огня — это хороводный, а затем воинственный танец с мечами. Музыка носит дикий и неистовый характер; дважды появляются лирические хоровые эпизоды, после чего сильные волны динамических нарастаний доводят сцену до ее кульминации.

ГРИГ О ТЕКСТЕ ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ

”Ты сможешь понять, отчего я так часто брожу, глядя в небеса, как будто там, в них, я смогу найти ту самую норвежскую драму, облеченную в норвежскую музыку, о которой мечтал, которую надеялся когда-нибудь сам создать, но которую, как теперь начинаю думать, судьба решила дать в удел кому-то иному. Однако она появится. И если, явившись, она окажется такой же великой и глубокой, как вагнеровская, даже если это

¹Ныне — Тронхейм. — *Прим. перев.*

будет, когда наше время пройдет, то... я так же радостно сойду в могилу, как если бы я сам и создал ее... Ах! Мне с грустью приходится признать, что обстоятельства моей жизни сложились таким образом, что излить потаенное в глубинах моей души суждено было в лирической форме. Но, даже не будь этого, как бы там ни было, мне еще ни разу не доводилось видеть перед глазами текст, который был бы в состоянии воспламенить мою музыкальную душу”.

(Письмо Ф. Бейеру от 27 августа 1886 года)

ГРИГ ОБ ИЗДАНИИ "МЕЛОДИЙ НОРВЕГИИ"

”Это собрание всего того прекрасного, национального, родного и для нас притягательного, чем богата норвежская песенная литература. Песни аранжированы для фортепиано в легкоисполнимой манере, хотя и с неизменным учетом требований искусства... Каждый найдет там что-то интересное для себя, так как облегченная обработка позволяет избежать тех трудностей, какие встают на пути желающего изучить народную музыку своей страны”.

*(Из предисловия к первой тетради "Мелодий Норвегии".
Издательство Э. Вагнера, Копенгаген, 1875)*

ТОЧКА ЗРЕНИЯ ГРИГА НА ПОПУЛЯРИЗАЦИЮ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

«Если же Вы, напротив, хотите гармонизовать или вообще как-то обработать народные песни с целью их распространения среди широких масс, то придется отказаться от "устриц и икры" и приняться за "ржаной хлеб и масло". Надо будет выпустить из рук облака и остаться внизу, на земле. Подобные задачи тоже имеют свое великое законное право на существование, но когда их выполняют с толком и сознательностью, а не левой ногой и без учета практических задач, как в собрании Линнемана. Изданием без определенных претензий и являются столь сурово осужденные Вами "Мелодии Норвегии". Это издание принесло свою пользу, если учесть, что за короткий отрезок времени оно разошлось во многих тысячах экземпляров. Я всласть посмеялся над Вашей критикой, когда Вы употребляете выражение "скандално скверные". Ибо скажу Вам по секрету, что не кто иной, как нижеподписавшийся — NB: по заказу, — гармонизовал все это хозяйство от начала до конца. Требовались лишь простота и предельная легкость для исполнения. Я нуждался в деньгах и со своей стороны потребовал одного: анонимности автора издания. Voilà tout! ¹ Я сдержал свое слово, за исключением пяти или шести песен, в которых гармония ложится таким образом, что можно заподозрить мое авторство. В них-то я и указал свое имя как автора обработки. Разве это не было сделано изысканно! Так что если Вы пожелаете еще раз просмотреть "Мелодии Норвегии" и оценить их, исходя из тех предпосылок, из каких их должно оценивать, то уверен, что Вы возьмете назад выражение "скандално скверные". Что толку, если мы будем палить из пушек

¹ Вот и все! *(пер. с франц.)*

по воробьям? Впрочем, столь же мало толку, если строить из этих мелодий патетические идиллии и пасторали à la "Тристан и Изольда"».

(Письмо Грига Г. Шельдеруну от 24 ноября 1905 года)

ГРИГ ЧИТАЕТ "БРАНДА"

«Вашего великолепного "Бранда" я тоже прочел. Удивительно обстоит дело с правдой: люди могут терпеть ее облеченной в поэзию — тогда она вмешивается в жизнь лишь настолько, что ею можно наслаждаться, не более того; будучи же облечена в чистую прозу, она, напротив, как сказал Кьеркегор, слишком резка, слишком непочтительна. По крайней мере иначе я не могу себе объяснить тот громадный фурор, какой произвел "Бранд", и существование того необозримого круга читателей, которые поглощают его ежедневно».

(Письмо Г. Ибсену от 10 июня 1866 года)

ИБСЕН ОБРАЩАЕТСЯ К ГРИГУ

«Дорогой г-н Григ!

Обращаюсь к Вам с этими строками по поводу одного плана, который намереваюсь привести в исполнение и относительно которого хотел бы узнать, согласитесь ли Вы принять в нем участие.

Дело вот в чем. Я собираюсь приспособить для сценической постановки "Пера Гюнта", который скоро выйдет третьим изданием. Не напишете ли Вы необходимую для этого музыку? Я вкратце расскажу Вам, как думаю обработать пьесу.

Первое действие сохраняется полностью, лишь с некоторыми сокращениями в диалогах. Я желал бы, чтобы монолог Пера Гюнта на страницах 23, 24 и 25 исполнялся как мелодекламация или же частично был использован для речитатива. Из сцены в свадебном дворе с помощью балета можно было бы сделать нечто большее по сравнению с тем, что есть в книге. Для этого нужно написать особую плясовую мелодию, которая бы потом приглушенно звучала до самого конца акта.

Выход трех пастушек во втором акте пусть будет трактоваться в музыке на собственное усмотрение композитора, но дьявольщина там должна быть! Монолог на страницах 60—62 я представлял себе в сопровождении аккордов, то есть тоже как мелодекламацию. То же самое относится к сцене между Пером Гюнтом и Женщиной в зеленом, с. 63—66. Следует также подобрать нечто вроде аккомпанемента к сценам в пещере Доврского деда, но там реплики придется значительно сократить. Сцена с Кривой, которая будет даваться целиком, также должна сопровождаться музыкой; птичьи голоса должны петься; колокольный звон и пение псалма слышны где-то вдали.

В третьем акте мне нужны аккорды, но более скупо — до сцены между Пером Гюнтом, Женщиной и уродцем-троллем, с. 96—100. Мне слышится также тихий аккомпанемент с начала с. 109 до самого конца с. 112 [сцена смерти Осе. — Н. М.].

Почти весь четвертый акт будет при постановке опущен. Вместо него я

мыслил себе большую музыкальную картину, намекающую на скитания Пера Гюнта по белу свету; американские, английские и французские мелодии могли бы звучать на ее протяжении как чередующиеся между собой и исчезающие мотивы.

Пение Анитры и хор арабских девушек, с. 144—145, должны раздаваться за спущенным занавесом вместе с музыкой оркестра. Затем, под звуки последнего, занавес поднимается — и, как далекое сновидение, мы видим картину, описанную на с. 164. Сольвейг, теперь женщина средних лет, в лучах солнца сидит и поет на пороге своей хижины. После ее песни занавес опять медленно опускается, музыка продолжает звучать в оркестре, переходя к изображению шторма на море, которым начинается пятое действие.

Пятое действие, которое при постановке будет обозначено как четвертое, или эпилог, должно быть значительно сокращено. Музыкальный аккомпанемент нужен к с. 195—199. Сцены на перевернутой лодке и на кладбище опускаются. С. 221: поет Сольвейг, а постлюдия сопровождает следующие затем реплики Пера Гюнта, и все завершается хором (с. 225—227). Сцены с Пуговичником и Доврским дедом сокращаются. С. 254: прихожане поют на лесной тропе; музыка отмечает звон колоколов и отдаленное пение псалма во время следующей сцены, заканчивающейся песней Сольвейг, после чего занавес падает, а пение псалма вновь раздается все ближе и громче.

Примерно так представлял я себе целое и прошу Вас сообщить мне, насколько Вас привлекла бы эта работа».

(Письмо Г. Ибсена Григу от 23 января 1874 года)

РАЗМЫШЛЕНИЯ О СКОРБИ

''Я только что получил горестное известие о кончине Вашей дорогой матери. Да, удивительно устроен этот мир. Природа не только допускает такие душевные страдания, но даже просто требует их! Теперь и Вы знаете, что значит лишиться самого дорогого, что имеешь. И каким иным вдруг становится мир, каким все вокруг видится мрачным! Но — Вы можете без сомнений поверить в то утешение, которое до сих пор Вам было знакомо лишь теоретически: та же самая природа, которая наносит глубокие раны, содержит в себе самой и лекарство, и это чудесное исцеление не заказано никому. Сейчас Вы едва ли сможете это постигнуть. Но, слава богу, это именно так. Я знаю это по собственному опыту. Время смягчает жестокость утраты подобно красивым, пушистым, мягким облакам, и Вы с благодарностью почувствуете, как закон необходимости делает Вас более зрелым. Когда умерла моя мать, вместе с нею умерла и моя радость, приносимая искусством. Но не навсегда! Наоборот: когда радость пробудилась вновь, она стала большей, чем когда-либо прежде.

Да, Вам еще придется пережить это, дорогой Рентген, — то, что искусство постоянно несет в себе непредвиденное блаженство. Как мудра и ласкова все же природа, если она устроила так, что высшего удовлетворения в искусстве мы достигаем только через самые тяжелые жизненные потрясения''.

(Письмо Ю. Рентгену от 4 августа 1888 года)

РЕЦЕНЗИЯ В "МОРГЕНБЛАДЕТ" НА ПОСТАНОВКУ "ПЕРА ГЮНТА"

"Театр взялся за решение почти колоссальной задачи, решив поставить это грандиозное, своеобразное произведение. Все было преисполнено ожиданий, и можно сказать, что по большей части эти ожидания оказались превзойденными... Представление длилось добрых пять часов, однако не было ни малейшего признака, что живой интерес публики ослабевал. В большой степени тому способствовала музыка, написанная к спектаклю Эдвардом Григом. Эта музыка в своем целостном виде представляет выдающуюся работу, насколько можно судить по нынешнему единственному исполнению, когда публика в своей немалой части проявила такое отсутствие подобающего интереса и уважения к композитору, что во время звучания многих номеров велись непринужденные беседы... Такие эпизоды, как музыка к свадебной сцене, к шествию в замке Доврского деда, к сцене с тремя пастушками и так далее, свидетельствуют об особом драматическом даровании композитора, во всей музыке чувствуется смелая оригинальность".

("Моргенбладет" от 25 февраля 1876 года)

ГРИГ РАССКАЗЫВАЕТ О ПОСТАНОВКЕ "ПЕРА ГЮНТА" В КОПЕНГАГЕНЕ

"После полудня у меня была первая репетиция с певческими силами, задействованными в спектакле. Еще поднимаясь по лестнице... я услышал, что пастушки как ненормальные орут во все горло, естественно, в вопиюще ненормальном же темпе — слишком медленно. Так что я был рад тому, что вовремя оказался на месте. Но голоса у них, впрочем, были хорошие, и похоже на то, что в девушках осталось еще что-то живое... Потом я начал репетировать песню Сольвейг с фру Одой П., но поскольку очевидно, что актриса ожидает ребенка, впечатление, производимое ею, значительно падает. Вообще же она хорошо схватывает образ и обладает выраженным музыкальным темпераментом.

Затем вышли на арену вор и укрыватель, которые начали вершить свои дела столь непостижимым образом, что я попросил их спокойно помолчать и послушать меня. Затем я продекламировал это место, причем — что совершенно непостижимо — настолько мастерски, что слушающие разразились одобрительными выкриками".

(Письмо Ф. Бейеру от 22 декабря 1885 года)

"Но вот я приступил к последней стадии работы — к счастью, поскольку я уже на пределе. В кафе меня стали бомбардировать нотные переписчики и музыкальные директора, вырывая у меня из рук страницу за страницей по мере их готовности. Помаленьку репетировали. Две пьесы доставили мне большую радость уже на первой репетиции. Это вступление ко второму акту и сцена с пастушками. Последнюю ты не узнаешь. Когда я писал ее вчерне, то чувствовал что-то, а теперь я *знаю* что-то, в этом-то вся разница. В нее вошли жизнь, цвет и дьявольщина, чего фактически не наблюдалось прежде — такой несовершенной была инструментовка... К постановке делаются колоссальные приготовления, и она, совершенно оче-

видно, будет являть собой нечто совсем иное, чем в Кристиании, в отношении декораций и музыки”.

(Письмо Ф. Бейеру от 5 января 1886 года)

«Ты получил бы большое удовольствие, увидев меня на репетициях. Я так хотел обнаружить свои намерения воплощенными, что совался то в одно, то в другое. Я то дирижировал оркестром, то разучивал партии с певцами, то фигурировал на сцене как режиссер. Особенно пришлось мне поднаться, когда работалась сцена с пастушками. Но зато она стала достижением. Каждый момент я останавливал их игру возгласами наподобие такого: ”Здесь написано, что вы должны поцеловать его, — будьте же так любезны, не смущайтесь!” И когда они перевалили свой Рубикон, то буквально ошалели. Все же вместе взятое оказалось таким, каким оно и должно быть...»

(Письмо Ф. Бейеру от 21 января 1886 года)

ГРИГ КОММЕНТИРУЕТ ИНСТРУМЕНТОВКУ ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ ВЕРСИИ ”ПЕРА ГЮНТА”

«В последнее время я не раз получал от многих зарубежных концертных организаций запросы на партитуру и оркестровые голоса музыки к ”Перу Гюнту”, но всякий раз я отвечал отказом, поскольку не желал бы, чтобы эта музыка получила распространение в ее теперешнем виде. Она была, как Вы помните, инструментована исключительно в расчете на силы Кристианийского театра, и если эта инструментовка не удовлетворяла меня уже тогда, то теперь и того менее. Именно для того, чтобы застраховаться от концертного исполнения, я и написал на титульном листе партитуры, что музыка предназначена для ”сценического исполнения”».

(Письмо Ю. Хеннуму от 12 ноября 1882 года)

”ПЕР ГЮНТ” ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ТРОМБОНА?

«Примите мою глубочайшую благодарность за новые издания. Становится просто невыносимым то, что мои произведения получают распространение при помощи всевозможных аранжировок. Мне не хватает только сюиты ”Пер Гюнт” для флейты и тромбона, не говоря уже о ни с чем не сравнимой популярности шарманки. Аранжировки ”Листков из альбома”, в общем-то, сделаны неплохо. Напротив, сюита ”Пер Гюнт” аранжирована совершенно немзыкальным образом. Слава богу, что я к этому непричастен».

(Письмо д-ру М. Абрахаму от 22 сентября 1896 года)

ГРИГ О РЕПЕТИЦИИ 1892 ГОДА

”Это просто чертовская удача, что я довел тебя до помешательства, — ведь для хорошего Пера Гюнта это качество совершенно необходимо!..

А с Кривой ты довел меня до помешательства! Но, как я уже сказал: я попытаюсь сочинить эту музыку. Ужасно, что не могу оставаться на месте до постановки. Мое присутствие для многого в ней имело бы величайшее значение!!!”

(Письмо Б. Бьёрнсону от 7 февраля 1892 года)

ГРИГ О НОВОЙ МУЗЫКЕ К СЦЕНЕ С КРИВОЙ

”В музыкальном смысле она очень легка, все дело лишь в том, чтобы она хорошо вошла в сценическое действие. Валторнисты должны дуть так, как если бы у них было по 20 легких!”

(Письмо Ю. Хеннуму от 16 февраля 1892 года)

РАЗОЧАРОВАНИЕ ГРИГА ПОСТАНОВКОЙ В НАЦИОНАЛЬНОМ ТЕАТРЕ В 1902 ГОДУ

”Я понял сразу, что пьеса не имела большого успеха. Ведь в противном случае телеграммы пришли бы еще вчера... Я очень сожалею, что меня не было там [в Кристиании. — Н. М.], иначе мои намерения были бы, насколько возможно, выполнены... Там есть вещи, которые после нескольких новых штрихов звучали бы лучше. Но что сделано — то сделано. Если мне суждено прожить еще немного, то я исполню всю музыку так, как я ее себе мыслил и как я смогу заставить ее звучать”.

(Письмо Ф. Бейеру от 1 марта 1902 года)

ТРУДНОСТИ НА ПУТИ ИЗДАНИЯ МУЗЫКИ К ”ПЕРУ ГЮНТУ”

«Для меня тоже не просто видеть свои партитуры изданными не так, как мне того хотелось бы. Будь это в моих силах, вся партитура ”Пера Гюнта”, например, давно была бы издана целиком».

(Письмо Г. Шельдерупу от 11 мая 1904 года)

РЕАКЦИЯ ИБСЕНА НА ”ПЕСНЮ СОЛЬВЕЙГ”

«Когда встали из-за стола, начали музицировать. Одна из прекрасных дочерей дома спела песню Сольвейг... которая тогда была еще новинкой. Ее разучили специально, чтобы порадовать присутствовавшего поэта. Но если кто-то из всей компании и сидел тихо и невозмутимо, не проявляя ни одобрения, ни неудовольствия, так это был сам дорогой Ибсен. Он явно обратил на текст так же мало внимания, как и на музыку. И когда под конец кто-то из общества сказал ему, что была спета песня на его же собственный текст, это вызвало с его стороны учтивый ответ, который все же плохо скрывал его безразличие.

К композиторам он испытывает чувство, весьма родственное прене-

брежению. У меня есть все основания полагать, что их жизненная миссия представляется ему просто ненужной.

Об одном своем знакомом, бедном по мысли, но богатом по настроениям литераторе, он так сказал мне однажды: "Он никакой не поэт, ведь поэт обладает не только настроением, но и мыслями, а этот всего лишь лирик, композитор".

Я не мог не улыбнуться подобной дефиниции и подумал при этом: "Слышал бы тебя сейчас Григ, который считает свое искусство первейшим в мире. Это могло бы стать началом занятого диспута"...»

(Й. Паульсен, из книги "Мои воспоминания")

МЫСЛИ ГРИГА ПО ПОВОДУ ПОЗДНИХ ДРАМ ИБСЕНА

«Ты читал "Дикую утку" Ибсена? Она меня не потрясает и не чарует, а кажется, несмотря на отдельные мастерски выписанные образы, лишенной вдохновения».

(Письмо Н. Равнхилле от 17 декабря 1884 года)

«Сегодня пополудни я прочел новую пьесу Ибсена "Росмерсхолм". Мощно, гениально! Но облегчает ли, высвобождает? Нет! И я ставлю большой вопросительный знак на последнем акте. От такого человека, как Ибсен, я требую неумолимейшей логики — того самого, что ведь и он правомерно считает главнейшим. Но если то, что свершается в последнем акте, мотивировано, то я... идиот! Как правдиво он обрисовывает этот гнетущий взгляд на жизнь у нас, на севере! Но то, к чему он приводит, последствия — их уже Ибсен вычисляет искусственно на благо своему произведению. Да, да, великая, для столь многих недостижимая техника в искусстве, она тоже имеет свои искусы, перед которыми не могут устоять даже самые великие! Нет ничего совершенного! И все же... на днях я слышал маленькую ми-бемоль-мажорную симфонию Моцарта...»

(Письмо Н. Равнхилле от 5 декабря 1886 года)

«Только что Ибсен обогатил мир одной пьесой. Она называется "Гедда Габлер" и является в известном смысле шедевром, но — слишком холодна и рефлектированно вычислена».

(Письмо Ф. Дилиусу от 22 декабря 1890 года)

«А "Боркман"! Его восторженно превозносят во всех здешних газетах. Старик знал, что делал, когда ухватился за свое юношеское стихотворение "Рудокоп". Копать, пробиваться вглубь — это как раз для него».

(Письмо Ф. Бейеру от 27 декабря 1896 года)

РАЗДУМЬЯ ГРИГА ПОСЛЕ КОНЧИНЫ ОТЦА

«На прошлой неделе я проводил до могилы своего отца, и мать тоже не переживет зиму — как видишь, довольно много всего сразу. Жизнь для ме-

ня сейчас утратила свой аромат, и я не хочу говорить об искусстве. О чужом горе можно вполне рассказать в звуках, когда же оно вторгается в твою собственную жизнь, то... При всем том я думаю, что такие жизненные периоды накапливают в душе художника материал, которым потом, в минуты прекрасного озарения, он сможет воспользоваться. В конце концов, полезно видеть, как вечный закон свершается на тех, кого любишь более всего; это несказанно сурово, но хорошо.

Самое же суровое — то отчаяние и та борьба, в которые окунаешься сам. На днях, вечером, я шел вместе с одним из близких мне людей, который сказал, что для него прекрасна мысль о том, что умерший получил теперь "вечный" покой. Иными словами, что все позади. Самое ужасное в том, что на какое-то мгновение и меня тоже совершенно поглотила эта мысль, но потом меня также до краев заполнила пустота. Нет, отнимите у меня все догмы, но мыслью о бессмертии я должен обладать! Без нее все — ничто».

(Письмо А. Виндингу от 28 сентября 1875 года)

МАРИЯ БЕЙЕР О ПРОБЛЕМАХ ГРИГА

«Наряду с горем, жестоко поразившим Грига — доброго и любящего сына, он столкнулся и с другими переживаниями — этот кризис оставил глубокий след в нем, а позже породил многие из его значительнейших произведений, среди которых — струнный квартет и баллада "В плену гор».

(Из неопубликованной рукописи 1924 года, Государственный архив, Осло)

ГРИГ ВСПОМИНАЕТ "БАЛЛАДУ"

«Я еще помню, как много лет тому назад был удручен предстоявшей необходимостью играть свою "Балладу", Op. 24, перед доктором Абрахамом, поскольку был убежден в том, что она не придется ему по вкусу. Когда я сыграл ее, он, к моему удивлению, сказал: "Большое, серьезное произведение, мне доставит радость издать его, поскольку это еще более усилит звучание Вашего имени". ...Время показало, что он был прав. Но так называемый успех, особенно "художнический", имеет свои особенности. Порой произведение поначалу проваливается, и все же успех есть. NB: для того, у кого есть широкий горизонт».

(Письмо Г. Хинриксену от 21 июля 1904 года)

ПРИДАЕТ СИЛЫ ОПЫТ, КОТОРЫЙ ДОРОГО ДОСТАЛСЯ

"В тебе я сейчас узнаю себя минувших дней. Поэтому я могу сказать тебе: найди сталь, сталь и еще раз сталь! Ты спросишь: откуда же мне ее взять? На это может быть лишь один, пусть и страшный, ответ: ее по-

купают кровью сердца. Богу известно, что я говорю это по собственному опыту...”

(Письмо Й. Паульсену от 27 июня 1876 года)

ГРИГ ПИШЕТ ИЗ БАЙРЕЙТА

”Мне было твердо обещано, что я буду допущен на генеральную репетицию, и все же дело оборачивается довольно сомнительным образом, так как баварский король прибыл нынче ночью (он всегда путешествует ночью сугубо из приверженности к романтике) и желает слушать генеральную репетицию совершенно один (он нелюдим). Говорят, что на самих спектаклях его не будет. К сожалению, Вагнеру, по всей вероятности, придется уступить желанию своего царственного друга и покровителя, столь много способствовавшего осуществлению грандиозных замыслов, которые нам предстоит увидеть. Ну что ж, посмотрим. Как бы то ни было, я хочу услышать генеральную репетицию. Из Норвегии не приезжают только для того, чтобы стоять за дверью”.

(Статья в "Бергенспостен", датирована: "Байрейт, 6 августа 1876 года")

”Им даже не сочувствуешь — всем этим русалкам, великанам, богам и богиням, на них смотришь, восхищаешься ими на сцене; но когда они, как здесь, не противопоставляются людям, что могло бы привести в движение наши человеческие чувства, то от них устаешь”.

(Датировано 6 августа)

”Я иду домой и говорю самому себе, что, несмотря на все возражения, которые можно было бы сделать, несмотря на суетливость, с какой обрисованы боги, несмотря на многие хроматические излишества, на непрерывную смену гармоний, от которой тебя мало-помалу охватывает какое-то нервное раздражение, а под конец полное изнеможение, несмотря на чрезмерно филигранную работу, на полное отсутствие островков устойчивости для передышки, несмотря на то что все это доведено до той точки, где начинается полнейшая расслабленность, где обрывается граница прекрасного, — несмотря на все это, музыкальная драма Вагнера есть творение гиганта, равного которому история искусства знавала, может быть, только в Микеланджело”.

(Датировано 7 августа)

«Здесь порой ощущается слабый отзвук древнескандинавских звучаний, чего вообще, конечно, не стоит требовать от Вагнера. Но само то, что он [отзвук. — Н. М.] есть, доказывает лишь, как велико было вдохновение композитора. Конечно, Вагнера нельзя за это порицать, и, однако, нельзя не пожалеть, что звуки нашей северной народной музыки ему чужды. Я хочу сказать лишь, что эти звуки желательны там, где он описывает скандинавскую древность, своеобразнейшим порождением которой стали наши "Богатырские песни"».

(Датировано 13 августа)

”Многие из глубин этого материала, остававшиеся прежде для меня книгой за семью печатями, отныне прояснятся и приобретут популярность благодаря драматическому представлению. Так происходит с детьми, когда им показывают картинки: глаз приходит на помощь мысли. К тому же в наше время с его ярко выраженной тенденцией к половинчатости, к созданию партий вместо личностей, пожалуй, было бы хорошим лекарством проникнуться этими широкими, идеальными героическими образами, с их сильными страстями, великими, самоотверженными поступками, и цельными, горячими личностями”.

(Датировано 18 августа)

НЕНАВИСТЬ ГРИГА К СТОЛИЦЕ

«Да, условия в Кристиании роскошные... в меня плюют ядом и желчью, но — промахиваются. Когда ты впервые попадешь в столицу, ты встретишься с такой вежливостью и приветливостью, окажешься настолько этим поражен, что скажешь: ”Здесь не может быть места козням!” Но они есть, и первое обманчивое впечатление скоро пройдет... Если ты будешь следовать своим собственным идеалам, то натолкнешься на ”Кривую” предрассудков, половинчатости, инертности, эгоизма, ненависти, зависти, даже просто дикости... рано или поздно, но натолкнешься. Как тебе со всем этим справиться, может подсказать только твой собственный добрый дух, но предупреждение человека, желающего тебе добра, тоже может пригодиться».

(Письмо Й. Паульсену от 19 августа 1877 года)

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПРОШЛОМ И БУДУЩЕМ

”Ты спрашиваешь, почему я покидаю Кристианию и что может быть привлекательного в зимнем пребывании в Улленсванге. Да в том-то и дело: это необходимо сделать, если я не хочу погибнуть как художник. Для тебя это, наверное, прозвучит неожиданно, но, если бы ты знал, какую внутреннюю борьбу вел я последние годы, ты бы меня понял. Все, какие только возможны, внешние обстоятельства мешали мне следовать своему призванию, и все созданное мной, наверное, никто не находил более неудовлетворительным, чем я сам; появлялись мелочи, кусочки, в которых, конечно, можно найти какой-то порыв, но то целостное, монолитное, что я действительно начал нащупывать в 25-летнем возрасте и несколько лет после того, затем, год за годом, стало ускользать от меня. Я потерял силу для больших форм, а когда ее теряешь после того, как какое-то время обладал ею, как я, то — прощай, будущее! Одним словом, я чувствовал, как падаю духом, идеальная картина начала искажаться, поэтому нужно было что-то делать. А теперь я счастлив так, как давно уже не был, скажу даже, так благодарен, так по-детски счастлив. Я опять начинаю погружаться в свое искусство, и с божьей помощью что-то должно появиться”.

(Письмо А. Виндингу от 28 октября 1877 года)

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ РЕПЕТИРУЕТСЯ В БЕРГЕНЕ

”В эти дни я нахожусь в городе, куда приехал, чтобы услышать свой Струнный квартет. Я прослушал репетицию кошачьего концерта, но завтра надеюсь на лучшее”.

(Письмо Г. Маттисон-Хансену от 7 марта 1878 года)

БЕРНСДОРФ КРИТИКУЕТ СТРУННЫЙ КВАРТЕТ ГРИГА

«Хекман-квартет из Кельна дал в Гевандхаузе 30 ноября концерт, ринувшись в бой ради нашего современника, композитора из Кристиании господина Эдварда Грига. Таким образом, концерт этот был чисто пропагандистским... и господин Григ имеет все основания быть благодарным господину Хекману и его компаньонам.

...Если бы только и мы могли быть столь же благодарны господам из Кельна, как господин Григ! Но, к сожалению, не можем... Так как продукция Грига не доставила нам какой бы то ни было радости или удовольствия — ни соль-минорная соната для скрипки и фортепиано (Op. 13), ни еще не опубликованный Струнный квартет (также в соль миноре), ни целый ряд песен и мелких пьес, Op. 6, 19 и 28. Напротив. Мы ощущали только неудовольствие и неприязнь к тем нелепицам и абсурду, которые собраны там воедино под маркой норвежского национального колорита, к скудости композиторской фантазии, кроющейся за вычурной и цветистой норвежской политурой (которую не норвежец может принять лишь на веру), и к отсутствию всякой способности строить форму и развитие, впрочем как и всякой способности создавать единое взаимосвязанное целое адекватным образом, без швов и заплаток (как в сонате и квартете)...

В завершение мы должны заметить, что, как бы странно, с нашей точки зрения, это ни выглядело, почти все без исключения произведения и участники концерта были приняты с большим воодушевлением и господину Григу пришлось даже повторить пьесу ”Свадебное шествие проходит”...»

(Фрагменты из рецензии в ”Зигнале”, 1878 год)

ПРОБЛЕМЫ ФОРМЫ В КВАРТЕТЕ

«Ты не можешь представить, сколько мне приходится возиться с формой. Но это происходит из того, что я слишком долго пребывал в застое, который в свою очередь является следствием отчасти большого количества работ по случаю (”Пер Гюнт”, ”Сигурд Крестоносец” и ”прочая мерзость”), отчасти слишком обильной массы народных влияний [в музыке Грига. — Н. М.]».

(Письмо Г. Маттисон-Хансену от 10 февраля 1878 года)

ГРИГ ПОДЧЕРКИВАЕТ ЗНАЧЕНИЕ КОНТРАСТОВ В СВОЕЙ МУЗЫКЕ

”Четыре итальянца играли превосходно, и уже в середине первой части разразились аплодисменты, так что стало невозможно расслышать, что играют. Я должен пояснить это немного подробнее. Ты знаешь, что я в своих относительно крупных произведениях имею обыкновение, слабость, или назови это как хочешь, перед вступлением второй темы ради архитектурного воздействия и тематического контраста завершать предшествующий раздел в главной тональности, вместо того чтобы, как это делает большинство, вводить переходный раздел, незаметно подводящий к ней. Именно так обстояло дело и здесь, когда после разработки возвращается первая тема. Но тут произошел казус: широкая публика, не вдающаяся в крупноплановые взаимосвязи, решила, что часть кончилась! В какой-то миг исполнители не на шутку растерялись — ведь они, естественно, перестали слышать даже друг друга...”

(Письмо Ф. Бейеру от 15 февраля 1884 года)

ХАРДИНГФЕЛЕ ЗВУЧИТ НАД ХАНДАНГЕРФЬОРДОМ

”Во время сочинения вдруг услышал совсем издали слабые звуки музыки — они исходили от спелеманов, плывших в лодке по фьорду. Эти звуки удивительно согласовывались с моей пьесой и вдохновили меня на сочинение среднего раздела”.

(Фрагмент из книги Ю. Рёнтгена “Эдвард Григ”)

ГРИГ ОБ “АЛЬБОМЕ ДЛЯ МУЖСКОГО ПЕНИЯ”

”Когда ты уехал, я принялся за работу, увлекшую меня, — за свободную обработку народных песен для пяти солирующих голосов. Что за красота скрыта в этих вещах! ...Я сделал аранжировку одной трагической песни, двух юмористических и двух псалмов, надеюсь, смогу услышать их в живом звучании в Бергене”.

(Письмо Ф. Бейеру от 2 сентября 1877 года)

”И тем не менее как раз сейчас я могу отдохнуть и переключиться, взявшись после Квартета за свободную обработку ряда народных танцев и песен для мужских голосов, солистов и хора; интересная задача. Я ведь должен иметь для концертов вещи подобного рода”.

(Письмо Г. Маттисон-Хансену от 10 февраля 1878 года)

ДЕБЮССИ ПОЛОЖИТЕЛЬНО ОЦЕНИВАЕТ ОР. 30

«В “Норвежских танцах” (Ор. 30) обращает на себя внимание поразительная меланхолия, выраженная Эдвардом Григом... В песне “Voyez, Jean” [вероятно, “Рётнамс-Кнут”. — Авт.] стиль скорее инструменталь-

ный, нежели вокальный, но мы все равно были покорены тем, как он использует средства мужского хора. В этой музыке есть и ледяная стужа норвежских озер, и мимолетное тепло резкой и быстрой норвежской весны».

(Отзыв К. Дебюсси в "Société Internationale de Musique Bulletin" от 1 марта 1914 года)

ГРИГ О БАЛЛАДЕ "В ПЛЕНУ ГОР"

"Я не знаю, кто более тебя подходит для посвящения этой вещи. Знаю, что ты принадлежишь к тем ужасным натурам, которым нужно видеть кровь, и твоей натуре не придется долго искать, чтобы обнаружить в этом произведении то там, то тут пятна и лужи чистой крови сердца. Но кто еще это сможет почувствовать? Я написал Хансену, что он лишь зря потратит деньги, ведь кровь сердца — это не ходовой товар..."

(Письмо Г. Маттисон-Хансену от 18 сентября 1881 года)

"Среди скал Серфьорда, в зимнем настроении, написал я это и многое другое из лучшего, что создал (например, струнный квартет)... То было в 1877—1878 годы. Это был знаменательный период в моей жизни, богатый событиями и душевными потрясениями".

(Письмо Г. Шельдерупу от 18 сентября 1903 года)

«Баллада для баритона, струнного оркестра и двух валторн "В плену гор" сыграла определенную роль в моем творчестве. Я попытался передать здесь в музыке ту сжатость и насыщенность стиля, которая достигает потрясающей выразительности в древнорвежской поэзии, и, насколько могу судить, в этом маленьком произведении мне, пожалуй, удалось это лучше, нежели в какой-либо другой пьесе».

(Письмо Г. Финку от 17 июля 1900 года)

ПОЧВА, НА КОТОРОЙ ВЫРОСЛИ ПЕСНИ НА СТИХИ ВИНЬЕ

"Ты совершенно верно заметил, что, помимо чисто душевного момента, в этих песнях в скрытом виде заключена также и природа Хардангера. На несколько лет она мной завладела целиком и полностью, наложив свой отпечаток на все, что я тогда написал. Ее влияние, между прочим, продолжается и до сегодняшнего дня".

(Письмо Й. Паульсену от 4 июня 1905 года)

"ДВЕ ЭЛЕГИЧЕСКИЕ МЕЛОДИИ" ИГРАЮТ В ВЕЙМАРЕ

«Нет, если бы ты только слышал "Раненого" и "Весну" вчера вечером! То было просто какое-то чудо — слышать, как они их играли. Прекрас-

ные *diminuendo*, *pianissimo*, о которых ты и не мечтал, а *fortissimo* — словно целый звучащий мир. И вот — немцы поняли! Кроме аплодисментов публики, я слышал возгласы "браво" в лучших кусках [музыки. — Н. М.], доносившиеся из оркестра, а из ложи слева от меня (я дирижировал на сцене) неслось хрюканье Листа — знакомый звук, который появляется лишь тогда, когда ему что-то нравится».

(Письмо Ф. Бейеру от 17 октября 1883 года)

ПРОЩАНИЕ С ХАРДАНГЕРОМ

"Я искал покоя, ясности, самоуглубления и нашел все это на велико-лепном Хардангере. Место это мне так полюбилось, что я неизменно возвращался туда каждое лето в течение четырех-пяти лет. Но под конец мне стало казаться, будто горы не могут мне больше ничего поведать. Я глупел, глядя на них, и понял, что пришло самое время исчезнуть".

(Письмо Г. Шельдерупу от 18 сентября 1903 года)

РАБОТА В "ГАРМОНИИ"

«С осени 80-го до весны 82-го годов я руководил, как Вы знаете, обществом "Гармония" в Бергене. Какой это был контраст жизни в Лофтхюсе!.. Больше двух лет я не мог там выдержать. И все же жаль, что Вы не слышали, чего мы достигли в до-мажорной симфонии Шуберта и гимнах Генделя. Ведь из хора мне действительно удалось сделать что-то стоящее. Но, конечно же, я вступил в конфликт с дирекцией, которая не могла и не хотела понять меня, погрязнув в ерунде, анонимном свинстве и во всем, что с этим связано».

(Письмо Г. Шельдерупу от 18 сентября 1903 года)

СУДЬБА ХУДОЖНИКА В НОРВЕГИИ

«...Бьёрнсон сказал однажды: "У нас ни один человек духа не может творить дольше одной минуты сразу". Рывок, затем еще рывок. Но вся беда в том, что творческая деятельность норвежского художника тоже становится похожей на рывок и негармоничной из-за неопределенности условий. Поэтому я могу в известном смысле понять тех, у кого хватило разума, чтобы повернуться к Норвегии спиной и стать европейцами. Но я бы не смог. Нет, никогда! К сожалению, у меня есть еще и сердце!»

(Письмо Й. Паульсену от 28 апреля 1881 года)

НА ЛЕЧЕНИИ В КАРЛСБАДЕ

"Одни боги знают, что из этого выйдет. Я устал и ни на что не способен, духовно и телесно. Подумай только: вставать каждое утро в 5 часов, вы-

пивать 4 огромных стакана теплой воды, затем гулять, не завтракая до позднего утра, соблюдать строжайшую диету, состоящую главным образом из яиц, молока и хлеба! Ну что ж, ведь это все создает прекрасного человека...”

(Письмо Й. Паульсену от 3 июня 1881 года)

УЧАСТНИКИ ХОРА ОТПРАВЛЯЮТСЯ НА БАЛ

«Я попытался отстоять художническую мораль того музыкального общества, руководителем которого являюсь нынешней зимой. Дело в том, что после того, как мы разучили довольно трудное и большое хоровое произведение, доброй половине хора пришла в голову мысль пропустить генеральную репетицию и самый концерт, поскольку в то же самое время где-то имел место бал. Ранее эти хористы давали письменное обязательство и расписку в том, что будут участвовать в работе хора. Поэтому я воспользовался своими полномочиями и письменно сообщил данным дезертирам, что, к сожалению, вынужден отказаться от их дальнейшего пребывания в хоре... Вчера я получил от дамского хора адрес (около 60 хористок), в котором они выразили свою добровольную солидарность со мной. Это было смелым шагом, сделанным вопреки городским сплетням и газетной шумихе, где мой образ действий был заклеен как «невоспитанность»».

(Письмо А. Виндингу от 27 декабря 1880 года)

ШУТКА ПРИНЯТА ВСЕРЬЕЗ

“К своему удивлению, я заметил, что для моей природы полезно сочинять, когда я, так сказать, принужден это делать. Полагаю, что, если бы кто-нибудь платил мне ежегодно 1000 талеров аванса, моя совесть не могла бы успокоиться до тех пор, пока я не восполнил бы требуемый квантум”.

(Письмо д-ру М. Абрахаму от 22 августа 1881 года)

“При этом имею счастье, в соответствии с Вашим предложением, выслать Вам 3000 марок и в свою очередь предлагаю Вам в счет этой суммы представить нам фортепианный концерт, несколько пьес для фортепиано и концертную увертюру — либо скрипичную сонату, либо характеристичные пьесы для скрипки и фортепиано”.

(Письмо от д-ра М. Абрахама от 7 сентября 1881 года)

«Итак, Вы приняли всерьез то, что я в шутку начертил на бумаге! Ну что ж, если Вы рискуете, то я сделаю свое дело. Но, как и в любом случае, здесь есть свое “но”. Если бы я был свободен этой зимой, то немедленно принялся бы за выполнение Вашего любезного поручения... Однако если бы Вы дали мне еще полгода, то есть в общей сложности 1¹/₂ года, то выполнение моих обязательств стало бы для меня лишь делом чести. Между прочим: должен ли это быть обязательно фортепианный концерт? Ес-

ли случайно все это выльется в форму скрипичного концерта, будет ли для Вас в том большая разница?»

(Письмо д-ру М. Абрахаму от 16 сентября 1881 года)

ТЯЖЕЛЫЕ МИНУТЫ В БЕРГЕНЕ

”Я опять связан здесь по рукам и ногам на всю зиму... Здоровье мое ни к черту, и, наверное, весной вновь придется ехать в Карлсбад. Но если я переживу это время, то придет новое, когда я... обрету себя самого — в чем-то ином”.

(Письмо Й. Паульсену от 16 сентября 1881 года)

”Да ты, наверное, едва ли меня узнаешь — так я изменился. Живу на строгой диете и в воздержании во всех отношениях. Это не так страшно, но вот без хорошего настроения тяжело. Однако я никогда не питал таких богатых надежд, как теперь”.

(Письмо Г. Маттисон-Хансену от 18 ноября 1881 года)

«Когда фру Туресен говорит, что прекраснейшее человеческое чувство — тоска, то я говорю на это ”нет” и еще раз ”нет”. Надежда — вот лучшее, чем мы обладаем! Да здравствует надежда!»

(Письмо Й. А. Б. Кристи от 14 декабря 1881 года)

«Мое здоровье поправилось настолько, что я нашел достаточно сил, чтобы руководить ”Гармонией”. Но ни за какие сокровища мира я не буду делать это еще одну зиму. Ведь вся эта окружающая мелочность и равнодушие заразны. До лета я стану филистером и провинциалом, но тогда уж стряхну пыль с крыльев, если буду еще жив».

(Письмо Й. А. Б. Кристи от 19 декабря 1881 года)

ОТСУТСТВИЕ ВДОХНОВЕНИЯ И ТРУДНОСТИ СО ЗДОРОВЬЕМ

”Со стороны казалось, я вел жизнь спокойную, как никогда прежде, но в действительности то была жизнь, наполненная внутренней борьбой. Публичной деятельностью я не занимаюсь, лишь даю несколько уроков, вот и все. Но чувствую себя плохо, как духовно, так и телесно, и каждый второй день принимаю решение не сочинять больше ни единой ноты, потому что это все меньше и меньше удовлетворяет меня самого. Когда приходится бороться, как мне, за технику, и, что странно, во все возрастающей степени, то в конце концов произведение рождается с таким трудом, что это отнимает все силы. Как раз в последнее время я лучше, чем когда-либо, начал видеть, чего мне не хватает. И все же у меня такое чувство, будто я смог бы победить, если бы не проклятый желудок...”

(Письмо Г. Маттисон-Хансену от 20 декабря 1882 года)

УНИЧТОЖЕНИЕ ПИСЕМ ГРИГА

«На всех письмах, полученных мною от Грига, я написала: "Подлежат сожжению после моей смерти, не читать". Ты согласен с этим?»

(Из письма Нины Григ П. Грейнджеру от 25 сентября 1923 года)

«От меня многие требовали также, чтобы я опубликовала и ответные письма Франца Бейера. Но эти письма просто не существуют. Григ сжег их вместе со всей прочей корреспонденцией за два года до своей смерти. У него не было ни сил, ни времени разбирать и приводить в порядок эту огромную массу, и он не хотел, чтобы она после его смерти попала не в те руки. Он поделился этим с моим мужем, который был с ним согласен и потом рассказал мне об этом разговоре.

Совершенно в том же духе поступил и Франц Бейер. В процессе своей многолетней работы над изданием писем Э. Г. он уничтожил большое количество тех, где содержались излияния Э. Г., связанные с его глубоко личными переживаниями, о которых знал только его друг...»

(Мария Бейер, из неопубликованной рукописи 1924 года)

НЕЖЕЛАНИЕ ВОЗВРАЩАТЬСЯ ДОМОЙ

«Как мои дела?! Да, я могу об этом рассказать! Но если бы я попытался, то двадцать раз начинал бы письмо и все двадцать вариантов разорвал бы в клочья. Я не могу, не в состоянии сейчас передать на бумаге свои мысли... Дай мне *пожить*, пожить настоящей жизнью, этот миг опять настал для меня! Я подразумеваю под этим не *наслаждаться*, а жить так, чтобы можно было ощутить — это живу я, а не возможность чего-то или руины чего-то... Я повторяю: вернуться домой сейчас было бы несчастьем, это значило бы сесть на школьную скамью и вырвать себя из своего же развития, из того брожения, через которое я могу пройти только здесь».

(Письмо Ф. Бейеру от 29 июля 1883 года)

БЕЙЕР ПЫТАЕТСЯ ПОСТРОИТЬ МОСТ

«Ты вообще пишешь так, что во мне буквально все переворачивается. Милый Франц... я все же чувствую себя лучше всего там, где я есть... Жизнь должна развиваться из самой себя, и когда придет время, то все станет на свои места, если только умеешь ждать и верить в это. Если бы я только знал, что мне суждено опять когда-то обрести Норвегию и одновременно обрести радость при мысли о доме, то этому всему можно было бы только радоваться. Но счастья для меня нет нигде, если только я не могу обрести его — в себе самом».

(Письмо Ф. Бейеру от 15 ноября 1883 года)

ЧУВСТВА ГРИГА К БЕЙЕРУ

”Милый, милый друг!.. Ты мой лучший друг, и, пока это сердце бьется, я буду любить тебя по-иному, чем всех других людей. Ведь тогда я уехал и потом всю первую половину лета был так несчастлив, а сейчас я несчастлив гораздо менее — нет, я даже не мог поверить, что такое возможно!.. Но вполне счастлив я могу быть, только когда есть твоя дружба — ведь ты единственный человек на свете, который никогда не покидал меня. Мне следовало бы быть счастливым целиком и полностью в своем искусстве, но я таковым не являюсь, потому что не всегда шел прямым путем вперед, а потому не достиг того, что призван был достичь... Я раскрываю свои объятия тебе, новому году, весне, новой весне духа и природы, радости, миру — я мог бы обнять все человечество от чувства благодарности за ту яркую звезду, которая, несмотря ни на что, сквозь туман освещает мое существование”.

(Письмо Ф. Бейеру от 29 декабря 1883 года)

РАБОТА ДЕЛАЕТ МОЛОДЫМ

«Я уверен: первое, что я скажу самому себе, вновь увидев родину и дом, это: ”Как ты постарел!” И для меня существуют только два способа излечиться от этой болезни, первый — ”в горы”, второй — ”освобождение через работу”. Каждое произведение, которое я теперь напишу, будет омолаживать мою душу на несколько лет, и ты увидишь, как хорошо нам будет вместе».

(Письмо Ф. Бейеру от 16 апреля 1884 года)

ГРИГ ВЫСКАЗЫВАЕТСЯ О СКИТЕ ”ИЗ ВРЕМЕН ХОЛЬБЕРГА”

«...Свою скиуту в старом стиле ”Из времен Хольберга” я завершил. Абсолютно в порядке исключения я выполнил, по существу, хорошее упражнение на умение скрывать собственную индивидуальность».

(Письмо Ю. Рёнтгену от 26 августа 1884 года)

”Представь себе, один датский критик говорит, что я вступил на новую дорогу. Это все же *божественный вздор*”.

(Письмо Ю. Рёнтгену от 15 декабря 1884 года)

ПЛАН ПОСТРОЙКИ ДВУХ ДОМОВ НА ПУСТОШИ БЕЙЕРОВ

«Наша пустошь представляла собой два мыса, и по первоначальному плану Григи должны были застроить ”Внешний мыс”. Но когда наш дом был сооружен, мы сочли, что места, чтобы предоставить обоим домам желаемое пространство и независимость, там недостаточно».

(Мария Бейер, из неопубликованной рукописи 1924 года, Осло, Госархив)

НОВЫЙ ВЕЛИКИЙ "ОПУС" ГРИГА

"Затем я провел 14 чудесных дней у Франца Бейера на его новой маленькой даче близ Бергена, а потом уж отправился туда, где все — прекраснее прекраснейшего. Но до отъезда я сделал приготовления к новому опусу — лучшему из моих созданий, — купил кусочек земли в миле от Бергена, где осенью намереваюсь реализовать мой давний заветный план — построить свою собственную хижину и обрести свой собственный дом. Это может казаться безумием с точки зрения искусства. Но я сейчас радуюсь этому, как ребенок.

Ни один опус не наполнял меня большим воодушевлением, чем этот. Я черчу и рисую каждые полдня: комнаты, подвалы, чердачные комнаты, среди которых и та, где ты будешь отдыхать, как только приедешь, на мягких пуховиках".

(Письмо Н. Равнкилле от 21 июля 1884 года)

ЭДВАРД "ПОМЕШАЛСЯ" НА ПЛАНИРОВАНИИ

"Я бы хотела, чтобы изнутри наш дом был почти полностью похожим на ваш, но извне он должен быть несколько иным, чтобы это не стало уж совершенной копией. Эдвард часами чертит и придумывает до полного помешательства, но к какому-нибудь окончательному результату мы так все еще и не пришли. Время от времени я робко отваживаюсь вносить какое-нибудь свое предложение, но, как правило, оно оказывается, естественно, глупым. Ах, если бы у нас все получилось так же чудесно, как у вас!"

(Письмо Нины Марии Бейер от 24 июня 1884 года)

НА ХОЛОСТОМ ХОДУ

"...и пока что здесь, на своем Холме троллей, я не могу приняться за что-либо лучшее, чем пустое времяпрепровождение. Писать без охоты — этого я не делаю, пока голод не прижмет, а его сейчас, к счастью, нет".

(Письмо Э. Хорнеману от 23 июля 1894 года)

ПОЛНЕЙШЕЕ УЕДИНЕНИЕ

"Этой зимой я выбрал полный покой, но он что-то уж слишком полный. Здесь форменная пустыня, но как красиво!"

(Письмо Х. Л. Брэкстаду от 19 января 1892 года)

ЛЕТНИЕ МАРШРУТЫ ПО ФЬОРДУ

"Когда наступала середина лета и погода бывала спокойной, а воздух теплым, мы использовали целые воскресные дни для лодочных прогу-

лок. Лодка загружалась питьем из "Тролляугена" и едой из "Нэссета". Счастливые, как дети, снимались мы с места — Франц был за рулевого. Он уверенно вел нас через все проливы, мимо берегов, увенчанных лиственными деревьями, по направлению к открытому фьорду. Здесь мы всегда причаливали к одному и тому же месту в уютном заливишке, располагались на зеленой траве и наслаждались красотой лета и вольной жизнью. К вечеру мы возвращались в лодку и забрасывали удочки. Григ был азартным, хотя и не очень удачливым, рыболовом. Но когда на крючок попадались морская форель или окунь, ликование было огромным. Ужинать мы располагались охотнее всего на одном из маленьких островков, лежащих как раз напротив наших домов, которые виднелись, озаренные вечерним солнцем".

(Мария Бейер, из ненапечатанной рукописи)

СИГНАЛИЗАЦИЯ МЕЖДУ "ТРОЛЛЯУГЕНОМ" И "НЭССЕТОМ"

«В первые 12 лет в "Нэссете" не было телефона, в "Тролляугене" же его не проводили все годы, пока жив был Григ. И чтобы облегчить контакт между нами, постепенно была создана довольно мудреная система сигнализации, с помощью которой делались оповещения и заключались договоренности: поднимался или опускался флаг, зажигался свет в башенном окошке "Тролляугена", простыня или полотенце, вывешенные на балконе, тоже заключали в себе какое-нибудь сообщение. Но мы могли и просто кричать друг другу».

(Мария Бейер, из ненапечатанной рукописи)

О ХАРАКТЕРЕ ФРАНЦА БЕЙЕРА

"Его душа была преисполнена трогательной снисходительности и любви, и красной нитью через его жизнь проходила потребность находить дорогу к человеческому сердцу, к пониманию отдельного человека. Его собственная жизнь была отмечена теми простотой и непритязательностью, какие составляли его внутреннюю сущность... Резкое, неприветливое слово, холодный суд — все это для него было невыносимо, поэтому для всех, кому приходилось с ним сблизиться, он становился самым дорогим и надежным другом как в печали, так и в радости... Как бы различны ни были эти две натуры [Эдвард и Франц. — Авт.], у них все же было много точек соприкосновения, и, может быть, именно разница характеров оказалась связующим звеном их крепкой дружбы".

(Мария Бейер, из ненапечатанной рукописи)

«Григ и Бейер часто отправлялись на рыбалку в Нурдосваннет. Однажды у Грига внезапно родилась там какая-то музыкальная мысль. Он вынул из сумки кусочек бумаги, записал ее и спокойно положил бумагу рядом с собой. Налетевший внезапно порыв ветра сдул листок в воду. Григ не заметил, что бумага исчезла, а Бейер незаметно выудил ее из воды. Так как он тоже был способен к композиции, то мысленно про-

чел записанную мелодию и, спрятав бумагу, принялся ее напевать. Григ молниеносно обернулся и спросил: "Что это?" Бейер совершенно невозмутимо ответил: "Всего лишь идея, которая пришла мне только что в голову". Григ сказал: "Но это черт знает что! Мне самому только что пришла в голову точно такая же идея!"».

(Г. Финк. Из биографии Грига)

УСПЕХ В СТОЛИЦЕ

"Билеты распроданы. Грандиозные, мощные овации. Вся публика поднялась с мест. Здравницы. Дождь цветов. Нескончаемые вызовы. Извести Франца. Привет, любящий Эдвард".

(Телеграмма Г. Хагеруну от 18 октября 1885 года)

ПИСЬМА Ф. БЕЙЕРУ ИЗ КОПЕНГАГЕНА

"После концертов мы, можешь мне поверить, приятно проводим время. Собираемся вместе — музыканты, художники, поэты и другие друзья, — держим речи и веселимся зачастую до поздней ночи... [Александр] Хьелланн — прекрасный парень, мне он определенно понравился. Свенсен — сама любезность даже по отношению к нам, но такая сложная натура, что для меня он, наверное, навсегда останется загадкой. Он ведь в натянутых отношениях почти со всеми здешними музыкантами, поэтому на наших встречах после концертов мы его почти не видим... Он часто бывает у нас и рассказывает Нине о своих наболевших заботах... Рождественским вечером мы будем у Августа Виндинга вместе с профессором Хартманом..."

(Письмо Ф. Бейеру от 11 декабря 1885 года)

"...за Новый год, за дружбу, понимание, снисходительность, сердечность и все другое хорошее. Я послал тебе открытку с просьбой о моей немой клавиатуре. Дело в том, что в конце января я буду играть свой фортепианный концерт на филармонических концертах Свенсена и хочу заняться механическими упражнениями — всем тем, что могут вынести ремни и ткань, но что я в этом отношении прямо-таки стесняюсь делать на фортепиано, не говоря уже о том, что это меня нервирует..."

Я со своей стороны говорю то, что ты написал однажды: ты не просто один из друзей, ты — Друг и поэтому прими рукопожатие друга и благодарность за все доброе".

(Письмо Ф. Бейеру от 22 декабря 1885 года)

ПОШАТНУВШЕЕСЯ ЗДОРОВЬЕ

"Постоянно холодные кисти рук и ступни, тяжелое ощущение словно парализованности в руках и ногах — все это грозит сделать невозмож-

ным мое существование музыканта. Вся физическая и духовная энергия идет прахом. Сегодня я наконец пошел к врачу. Он присоединился к прежним высказываниям докторов о том, что причиной этому — нехватка крови, а также нервное истощение... Скорее бы бог дал весну — тогда я возьму курс домой”.

(Письмо Ф. Бейеру от 21 января 1886 года)

ПОХОРОНЫ НИНИНОЙ СЕСТРЫ

”Мы поехали в Копенгаген, так как думали, что смерть еще не столь близка, но не успели прибыть, как получили весть о кончине. Тогда мы отправились обратно, чтобы присутствовать на похоронах; это было какое-то странное печальное торжество — несвободное от того реализма, каким отмечены и наши сельские погребения... И потом, эти маленькие, лишившиеся матери дети, которые весело и шумно носятся вокруг, хлопая дверями, — это ведь, по сути, так грубо и так не подходит к тому настроению, в которое мы были погружены. Но в этом последнем есть что-то естественное и здоровое, с чем я все же легко могу примириться”.

(Письмо Ф. Бейеру от 9 апреля 1886 года)

ГРИГ ТОПАЕТ НОГОЙ

”У норвежцев не все благополучно с чувством юмора, и вызванное этим в течение вечера плохое настроение Грига нашло свой выход в его весьма неудачной речи... После замечания, что стол кишит ферматами, как клопами, он указал на склонность датчан к ферматам, использовав затем этот повод, чтобы сказать, что он и многие его земляки вспоминают ту четырехсотлетнюю фермату, которую они в политическом отношении должны были терпеть под гнетом Дании. — Всеобщее замешательство!”

(Л. Б. Фабрициус, из книги "Штрихи из истории датской музыкальной жизни")

ТОСКА ПО РОДИНЕ РОЖДАЕТ МУЗЫКУ

«Весна есть весна, а птичье пение есть птичье пение. И того и другого у меня здесь в изобилии, и все же мне кажется, что я лишен и того, и другого. И друзья есть друзья, и их тоже у меня здесь много, но никто, кроме тебя, не поймет, что тянет меня к родной природе, и поэтому у меня такое ощущение, будто все другие в это время словно исчезают для меня в тумане. Особенно когда ты говоришь о тихом утре в лодке или среди шхер и скал! На днях меня так переполнила эта тоска, что вылилась она в мягком и нежном благодарственном гимне. В нем нет ничего нового, но он истинен, и так как в сущности это не что иное, как просто письмо к тебе, то пусть же этот гимн будет здесь записан... [Далее в письме — нотная запись пьесы "На родине". — Авт.]

Если бы окрестности "Нэссета" и "Тролляугена" были более об-

ширными, то и музыка была бы иная. Но я рад, что они не иные, и эта тихая радость от того, что там все такое, какое есть, превратилась в звуки. Краски — мягкие, вестланнские, но сердце мое — оно билось для тебя, мой старый друг, когда я запечатлевал их».

(Письмо Ф. Бейеру от 26 апреля 1886 года)

ГРИГ О "ПРОЛОГЕ" И "ЭПИЛОГЕ" В ДРАХМАНОВСКИХ ПЕСНЯХ

«Пролог я причисляю к моим лучшим песенным вдохновениям. Но смелое стихотворение полностью раскрывается лишь в том случае, если его декламировать на языке оригинала. Эпилог не удался из-за банальной фразы: "Auf der Alm, da gibt's 'ka' Sünd!"¹ Поэт пел мне эту фразу так, как он слышал ее в Тироле, и в известном смысле он обязал меня использовать ее. Возможно, я устранию ее в каком-либо новом издании».

(Письмо Г. Финку от 17 июля 1900 года)

ГРИГ ЖЕЛАЕТ ЗНАТЬ ТВЕРДОЕ МНЕНИЕ БЕЙЕРА О ДРАХМАНОВСКИХ ПЕСНЯХ

«Есть много песен, которые я не могу выслать, поскольку сам толком не знаю, какое из двух изданий одной и той же песни выбрать. Ты помнишь "Рагнхильд"? Я сочинил ее полностью заново. И теперь еще "Рождественский снег" [Ор. 49, № 5. — Авт.]. Есть и еще вещи, по поводу которых мое чувство самокритичности говорит: "Стоп". А ведь, кроме тебя, здесь нет ни одного человека, музыканта или дилетанта, чье суждение имело бы для меня какой-нибудь вес. (Эта малая толика меда, надеюсь, не испортит твой желудок!)».

(Письмо Ф. Бейеру от 6 сентября 1886 года)

НОВЫЙ ПРИЛИВ СИЛ К ЖИЗНИ

"Давно уже жизнь не казалась мне такой светлой и доброй, как в эти дни. Я опять здоров, даже здоровее, чем бывал когда-либо здесь, в Карлсбаде... Бесконечно много, разумеется, значит и то, что Нина крепче и духовно свежее, чем дома..."

(Письмо Ф. Бейеру от 8 октября 1887 года)

КВАРТЕТ БРОДСКОГО ИГРАЕТ ГРИГА

"Так как ты все-таки касаешься сердечных струн, то позволь мне продолжить в том же стиле и рассказать тебе о квартете, этом странном музыкальном сочинении, которое я готов назвать частью нас обоих!.. Он был

¹ На горах не знают зла! (пер. с нем.) Перевод С. Свириденко. (Григ Э. Романсы и песни, т. 2. М., "Музыка", 1981.)

исполнен в высшей степени превосходно, страстно и с размахом, хотя временами, по моему мнению, за счет красоты звука. После каждой части зал разражался бурными аплодисментами... Потом вдруг к аплодисментам примешалось шиканье, почти свист. У меня перехватило дыхание. То был Бернсдорф и несколько его оруженосцев. Но это не сыграло роли. Напротив, овации их противников, которыми были, к счастью, почти все собравшиеся в зале, усилились”.

(Письмо Ф. Бейеру от 20 февраля 1888 года)

ЧАЙКОВСКИЙ ВСТРЕЧАЕТ ГРИГА

”В то время, когда репетировалось новое трио Брамса... в комнату вошел очень маленького роста человек средних лет, весьма тщедушной комплекции, с плечами очень неравномерной высоты, с высоко взбитыми белокурыми кудрями на голове и очень редкой, почти юношеской, бородкой и усами. Черты лица этого человека, наружность которого почему-то сразу привлекла мою симпатию, не имеют ничего особенно выдающегося, ибо их нельзя назвать ни красивыми, ни неправильными; зато у него необыкновенно привлекательные средней величины голубые глаза неотразимо чарующего свойства, напоминающие взгляд невинного прелестного ребенка. Я был до глубины души обрадован, когда, по взаимном представлении нас одного другому, раскрылось, что носитель этой безотчетно для меня симпатичной внешности оказался музыкантом, глубоко прочувствованные звуки которого давно уже покорили мое сердце. Это был Эдвард Григ...”

(П. И. Чайковский. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году)

ЧАЙКОВСКИЙ О МУЗЫКЕ ГРИГА

”Быть может, у Грига мастерства гораздо меньше, чем у Брамса, строй его игры менее возвышен, цели и стремления не так широки, а поползновения на бездонную глубину, кажется, вовсе не имеется, но зато он нам ближе, он нам понятнее и родственнее, ибо он глубоко человечен. Слушая Грига, мы инстинктивно сознаем, что музыку эту писал человек, движимый неотразимым влечением посредством звуков излить наплыв ощущений и настроений глубоко поэтической природы, повинующейся не теории, не принципу, не знамени, взятому на плечи вследствие тех или других случайных обстоятельств, а напору живого, искреннего художнического чувства. Совершенства формы, строгости и безупречной логичности в разработке тем не будем упорно искать у знаменитого норвежца; но зато что за прелесть, что за непосредственность и богатство музыкального изобретения! Сколько теплоты и страстности в его певучих фразах, сколько оригинальности и очаровательного своеобразия в его остроумных пикантных модуляциях и в ритме — как и все остальное, всегда интересном, новом, самобытном!..

В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвежской природы, то величественно широкой и гран-

диозной, то серенькой, скромной, убогой... есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик”.

(П. И. Чайковский. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году)

ВОЛНЕНИЕ ПЕРЕД КОНЦЕРТАМИ В ЛОНДОНЕ

”Начиная с 1 февраля я по несколько часов в день упражняюсь на фортепиано, чтобы не опозориться в Лондоне. Я всей душой раскаиваюсь в том, что пообещал сыграть свой фортепианный концерт, но сделанное — сделано, и я не могу отступить”.

(Письмо Ф. Бейеру от 13 февраля 1888 года)

”Только бы скорее эта проклятая английская поездка оказалась позади — я в ней ничего не приобрету, а потеряю целую порцию здоровья. Разъезжая по свету и играя для людей, я не могу дать лучшее, на что способен, — я все больше чувствую это, да и нельзя это делать часто. Камерная музыка и мелкие пьесы меня не смущают, но когда приходится исполнять на рояле масштабные вещи, то я не достигаю намеченного результата, а лишь разрушаю себя самого”.

(Письмо Ф. Бейеру от 21 марта 1888 года)

«Я не радуюсь поездке... и у меня словно какое-то смутное чувство, что что-то должно произойти, и это ”что-то” — не хорошее. Все мои чувства гонят меня домой, и ни одно единое — в Англию, так как проклятое £1-чувство — это ведь никакое не чувство. Я размышлял над тем, чтобы сотворить какую-нибудь глупость и тем самым от всего отделаться, но объявить себя больным, как когда-то, — нет, это не пойдет, а какого-либо иного выхода я не знаю. Человек с Хардангервидды [Дилиус. — Авт.] предложил объявить, что умерла моя старая тетушка! Как на него похоже!»

(Письмо Ф. Бейеру от 12 апреля 1888 года)

ПЛАНЫ НОВЫХ ЛОНДОНСКИХ КОНЦЕРТОВ

«Меня пригласили дирижировать в Филармоническом обществе и исполнить свою камерную музыку в серии ”Monday Popular Concerts”². Я попробую ради одного только раза, в надежде никогда больше этого не делать. Больше всего я хотел бы остаться дома, но ”Тролляуген” настойчиво просит меня о нескольких £ стерлингов!»

(Письмо Ф. Дилиусу от 23 сентября 1888 года)

¹Принятое в Англии обозначение фунта стерлингов. — *Прим. перев.*

²Популярные концерты по понедельникам (*пер. с англ.*).

"Я должен поднапрячься именно по причине этих самых £ Sterling. Право же, я не занимаюсь этим ради собственного удовольствия. Как глупо, что я вынужден играть, ведь у меня нет никакого таланта к публичной игре. А дирижирование не принесет мне £ Sterling".

(Письмо Ф. Дилиусу от 6 ноября 1888 года)

ВОСТОРЖЕННЫЕ БЕРЛИНСКИЕ РЕЦЕНЗИИ

«Но еще значительнее этой увертюры ["Осенью". — Авт.] оказалась сюита из номеров музыки к "Перу Гюнту" Ибсена. Поэтическое начало и форма находятся в этих пьесах на одном уровне... Вторая пьеса, "Смерть Осе", во всех отношениях значительное сочинение. Тема в высшей степени привлекательна и полна настроения, гармонизация необычайно оригинальна и при этом благозвучна. Впечатление было мощным и захватывающим...»

("Берлинер Тагеблатт" от 22 января 1889 года)

"Завороженно ловит ухо гармонические тонкости, которые сообщают простейшим мелодиям оригинальный характер. Кажется, будто все развивается непринужденно и само по себе, тогда как на самом деле это результат углубленных занятий и проявление одного из наиболее тонко чувствующих талантов современности".

("Национальцайтунг" от 22 января 1889 года)

ГРИГ ДИРИЖИРУЕТ В БРЮССЕЛЕ СО СЛОМАННОЙ ДИРИЖЕРСКОЙ ПАЛОЧКОЙ

«Все [билеты. — Н. М.] было распродано, и поскольку мы не смогли провести репетицию в самом концертном зале, то я, признаться, нервничал, когда выходил на сцену. Встретили меня горячо, но когда я хотел было уже начать дирижировать, то обнаружил, что на пульте нет дирижерской палочки. Служащие оркестра одинаковые идиоты везде, поэтому я после минутного ожидания должен был покинуть дирижерский пульт. Наконец этот каналья пришел, неся палку почти такой же длины, как и я сам, но, к счастью, тонкую. Я сделал то же, что сделал бы и ты, — под гневные взгляды и энергичные протесты служащего я переломил эту жердь, а остаток швырнул в угол, затем опять взлетел наверх и сделал взмах, возвещающий начало увертюры "Осенью". Этого эпизода ты не найдешь ни в одной рецензии, поэтому сообщаю тебе о нем приватно».

(Письмо Ф. Бейеру от 14 декабря 1889 года)

ГРИГ И БРАМС ВСТРЕЧАЮТСЯ ВНОВЬ

«...но ни тот ни другой мастер не подошли друг к другу близко. Не было настроения! Григ сыграл "Свадебное шествие" из Ор. 19, а Брамс — свою соль-минорную рапсодию. У меня создалось впечатление, что им не по-

нравились пьесы друг друга. Напротив, со мной Брамс с большой теплотой говорил о "Балладе" Грига, Ор. 24. Лишь гораздо позже, в Вене [в 1896 г. — Авт.], между ними установились сердечные отношения». (Ю. Рёнтген, "Эдвард Григ")

ОПАСНОСТЬ СЛАВЫ

"Ты считаешь, что пребывание за границей может меня деморализовать. Милый, ты полагаешь, что я стою на таком низком уровне? С ранней юности я бывал там и учился тому, что имело отношение к делу моей жизни. Вначале встречаешь ржавчину и шлак, это верно, но в моих теперешних поездках навстречу идет как раз только все лучшее и благороднейшее... Опасность своего рода деморализации я, правда, все же видел на расстоянии подзорной трубы — это та опасность, которая появляется в виде слишком большого признания и восхищения. Все это мне сейчас довелось получить в таком изобилии, как никогда прежде, и коли такое признание можно счесть за благо, когда лучи солнца падают в жизнь нуждающегося в свете и тепле, то, продолжаясь без перерывов, это становится опасным".

(Письмо Й. А. Б. Кристи от 28 декабря 1883 года)

"Да, дорогой Юнас Ли! Мы стали знаменитыми людьми. Но, что касается меня, я нахожу это сомнительным счастьем. Ведь за славу надо платить. Боже избави, как дорого она стоит! Если бы еще расплачиваться можно было тем, без чего можно обойтись, тогда куда ни шло. Но она разрывает самые тончайшие нити и не успокаивается до тех пор, пока не разорвет и не развяжет их настолько, что вся ткань превратится в обрывки, развевающиеся на ветру".

(Письмо Ю. Ли от 28 августа 1887 года)

"Могу только пожелать ему [Фритьофу Баккер-Грёндалу. — Авт.] и самому себе одного и того же: не испортил бы нас концертный дьявол! Ведь этот господин должен быть в *нашем* кармане, а не мы в его! Казалось, так легко отвечать отказом на все приглашения, но на самом деле это не так! В концертном зале есть что-то демонически притягательное для того, кто завоевал его понимание и симпатию".

(Письмо А. Баккер-Грёндал от 15 мая 1907 года)

ГРИГ-ПИАНИСТ

«В свою игру он вкладывал столько души, столько чувства, что возвращался к нормальному существованию совершенно измотанным... Он метался по комнате как в лихорадке. Никого из стоящих вокруг он не одабривал вниманием, по кому-то лишь временами скользил его детский, мягкий и добродушный взгляд, в котором можно было прочесть страх. Слабым голосом повторял он по-немецки: "Нет, целый концерт! Это

слишком много, чересчур много. Я не могу!.. Я не могу!”).

(Э. Клоссон, "Эдвард Григ и скандинавская музыка")

”Мы можем также вспомнить... исполнение Грига [на его первом концерте в Лондоне в Филармоническом обществе в зале Сент-Джеймс-Холл 3 мая 1888 года. — Авт.], сделавшее само по себе пленительное произведение еще более прекрасным. О, как прочувствованно он сыграл прелестное *Adagio* и в каком резком контрасте с ним, с какой жизненной силой и энергией, с каким ритмическим движением он исполнил третью часть с ее неукротимыми северными мелодиями!”

(”*Musical Times*”, 1 октября 1907 года)

«Есть что-то сверхъестественное, что-то эфирное в его ударе и в стиле его исполнения. Усилило волшебство его игры и то, как мудро он составил программу из известных пьес... Он все играл с величайшей деликатностью, непривычно привлекательным, мягким и нежным туше, которого я никогда ранее не слышал. При этом он вносил в игру нечто характерное, что подвластно выразить только композитору. Особенно поразила меня непринужденность его игры левой рукой, не в последнюю очередь при воспроизведении простой мелодии. Например, в ”Эротике” мне никогда прежде не приходилось слышать, чтобы ”ответы” в левой руке игрались так выразительно».

(”*Musical Courier*”, Нью-Йорк, январь 1897 года)

”Григ — самый оригинальный пианист, какого я когда-либо слышал. Хотя его техника и пострадала немного оттого, что тяжелая вагонетка однажды чуть не сломала ему кисти рук, и оттого, что еще с молодости у него действует лишь одно легкое, его исполнительские способности все же совершенно самобытны. У него нет той широты, с какой профессиональные виртуозы могут воссоздавать его же произведения, но он возмещает нехватку этой широты очень поэтической интерпретацией лирических эпизодов, а также замечательно острой и свежей ритмикой”.

(Ф. ван дер Стуккен, фрагмент из биографии Генри Финка)

ГРИГ ОТВЕЧАЕТ НА ГРУБУЮ СТОКГОЛЬМСКУЮ КРИТИКУ

«Ваша почтенная газета недавно напечатала рецензию на данный мной и моей женой концерт в Стокгольме 7-го сего месяца; по своему непристойному тону и бесцеремонным личным выпадам эта рецензия не имеет себе равных — я не встречал еще ничего подобного ни в одной уважающей себя газете. В качестве примера достаточно привести лишь следующую тираду: ”Как исполнители они оба, собственно, лишь дилетанты и сами определенно не претендуют на какое-либо иное звание”. С разрешения Вашего рецензента, г-н редактор: нет, мы претендуем на звание артистов! Далее звучит: ”Внешняя манера держаться перед публикой как г-на, так и г-жи Григ отмечена известной аффектацией, затемняющей впечатление” и так далее. Даже самые резкие оценки моего пути в искусстве и идеа-

лов, к которым стремлюсь, я всегда находил интересными и поучительными. Но когда к искусству... приклеивают ярлык дилетантизма, а индивидуальную манеру держаться превращают в мишень для злобных нападок, то артисты вынуждены воспользоваться оружием, предоставляемым прессой, чтобы выразить свое презрение и протест против такого недостойного представления о задачах критики..."

(Заметка в газете "Даглиг Алеханда" от 23 декабря 1876 года)

СИНДИНГ ХВАЛИТ НИНУ

«Синдинг — странный, но, я полагаю, совершенно превосходный человек, который никогда ничего не говорит, — однажды отвел меня в угол и сказал: "Скажите, почему никто больше не поет таким образом; почему вообще не все так поют? Ведь, в сущности, иначе и быть не должно. Это — единственное, что логически разумно". Это было блестяще сказано, и я буду это всегда вспоминать».

(Григ в письме Ф. Бейеру от 11 декабря 1887 года)

ЧАЙКОВСКИЙ О НИНЕ ГРИГ

"Вместе с Григом вошла в комнату, где мы собрались, слегка седеющая женщина, наружностью похожая на него, такая же маленькая, щедушная и симпатичная. Это была жена его, приходящаяся ему двоюродной сестрой, чем и объясняется их сходство. Впоследствии я имел возможность близко оценить разнообразные драгоценные качества г-жи Григ. Во-первых, она оказалась превосходной, хотя никогда не учившейся, певицей; во-вторых, я редко встречал более сведущую и образованную женщину, между прочим превосходно знакомую с нашей литературой, которой и сам Григ очень интересуется; в-третьих, я очень скоро убедился, что г-жа Григ так же благодушна, кротка, детски чиста и незлобива, как и ее знаменитый супруг".

(П. И. Чайковский. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году)

БОЯЗНЬ НЕ ПОСПЕТЬ ЗА ВЕЯНИЯМИ ВРЕМЕНИ

"Я не хочу сказать, что боюсь жизни или смерти, но есть одна вещь, которой я боюсь: заметить по себе самому, что состарился, что новые воззрения, новые поколения унесутся прочь на неведомых и непонятных мне парусах. Словом, я боюсь самой возможности не почувствовать истинного и великого в тех духовных форпостах, которые пробиваются вперед по мере того, как мы старимся. Поэтому у меня есть инстинктивная потребность узнавать все оттенки, которыми богата в своем брожении духовная жизнь, — теперь более, чем когда-либо. Дашь чему-то значительному проскользнуть мимо, не запечатлев его в себе, и это становится непонятной силой — потому что не проследил путь этого нового,

начиная с его первого ростка. Лежать на дороге полузабытым, тогда как время спешит вперед над моим грешным телом, — это кажется мне самым жалким жребием, какой может выпасть на долю человека. И как бесконечно много тех, с кем это случается. Может быть, большинство. Но они просто не знают этого и потому безразличны. С художником все иначе: если он принадлежит реакции, то он — продан”.

(Письмо Ф. Бейеру от 9 февраля 1891 года)

ГРИГ О ФА-МАЖОРНОМ КВАРТЕТЕ

”...этот проклятый струнный квартет — он все лежит недозрелым, как старый норвежский сыр”.

(Письмо А. Бродскому от 25 декабря 1895 года)

”Вы, наверное, помните мое упоминание о незавершенном струнном квартете? Ведь у меня было намерение закончить его. Но последние годы принесли так много грустного и для тела, и для души, что у меня не было настроения продолжать это веселое произведение — полнейшую противоположность Ор. 27. Но к лету я надеюсь обрести долгожданный покой и подходящее настроение”.

(Письмо новому директору издательства “Петерс” Г. Хинриксену от 7 февраля 1903 года)

”Не мог ли бы я по крайней мере завершить для тебя струнный квартет?”

(Письмо А. Бродскому от 20 августа 1906 года)

РЁНТГЕН О ПЕРВОМ ИСПОЛНЕНИИ ДВУХ ЧАСТЕЙ ФА-МАЖОРНОГО КВАРТЕТА

”Если бы ты была вместе с нами вчера вечером! Мы играли квартет. Нами овладело странное чувство: вот он теперь звучит впервые, а сам Эдвард так никогда его и не услышал. И как красиво он звучал, даже на самой первой репетиции... Но ты должна узнать состав нашего квартета. Он был оригинальным. Гарольд Бауэр, великий пианист, играл первую скрипку и играл на самом деле хорошо. Пабло Казальс — вторую скрипку, держа скрипку между ногами совсем как виолончель. Я исполнял партию альты, а фру Казальс превосходным образом играла на виолончели. Все четверо были преисполнены величайшего воодушевления, а публика состояла единственно из моей жены!.. Я сейчас убежден в том, что этот квартет должен быть напечатан. Эдвард обязательно бы его издал, если бы только две последние части были завершены. Но они не поддаются расшифровке, а финал вообще набросан только в общих чертах”.

(Письмо Ю. Рёнтгена Нине Григ от 19 ноября 1907 года)

”Мои пьесы я получил и шлю за них огромное спасибо. Это станет еще одним воспоминанием о лете и незабываемых днях на Ютунхеймене. И потом, ведь в каждой из них — частица тебя самого и норвежской нации, и я думаю, что могу проследить по ним твой путь. В первой пьесе, без сомнения, ”настроение Туртагрэ”. Здесь чувствуешь себя в полном одиночестве. Очень интересна пьеса в до мажоре [”Ноктюрн”. — Н. М.], здесь я вновь вижу тебя, радующегося игре крестьянина на скрипке. А если посмотреть кругом, то видишь горы, вдыхаешь великолепный резкий высокогорный воздух. Колокола [пьеса ”Колокольный звон”. — Н. М.] — настоящий апофеоз квинт! Это поистине сумасшедшая пьеса по характеру выражения своего настроения, и для того, кто не обладает чутьем на такие вещи, она останется, само собой разумеется, непонятной”.

(Письмо Ю. Рёнтгена от 20 декабря 1891 года)

БЬЁРНСОН ХВАЛИТ ГРИГА ЗА РЕЧЬ В СТУДЕНЧЕСКОМ ОБЩЕСТВЕ

”То, что произошло в Обществе, останется жить так же долго, как твоя лучшая песня. Я всегда говорил: в этом маленьком человеке личность такая цельная и мужественная, что он мог бы ею обеспечить десятерых Ибсенов. Есть сочувствие и сопереживание нашему национальному вопросу. Тысячу раз спасибо! Я имею право принести тебе эту благодарность от имени тысяч, так как знаю, что в Норвегии чувствуют в подобных случаях”.

(Письмо Б. Бьёрнсона от 4 ноября 1891 года)

ГРИГ ПРИВЕТСТВУЕТ СТУДЕНТОВ

”Много, много тысяч людей заполнили Эйдсволльскую площадь, освещенную факелами, и я с балкона гостиницы обратился к молодежи, той молодежи, чья отважная вера в жизнь — это то, что я страстно желал бы сохранить в себе до последнего мгновения. ...Всегда можно делать что-то новое. Всегда мысли будут пытаться облечь дела в новые одеяния, хотя и нет ничего нового под солнцем. Да, если кто-то и обладает правотой, так это молодость, и я скажу даже более: только она правотой и обладает. Следовательно, если мы хотим иметь право на жизнь, то мы обязаны чувствовать себя молодыми!”

(Из незаконченного письма датскому адресату (Ю. Стеенбергу?), ноябрь 1891 года)

ЛЕГКИЕ ВОЗДЫХАНИЯ ГРИГА ПО ПОВОДУ ЕГО ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЯ

«Здесь просто чудесно. Бесконечные еловые леса с потаенными тропками, где можно начисто забыть весь мир... Я обрел больше славы, но меньше счастья, чем тогда мечтал. А ты? Ты ведь мог обрести счастье. Потому

что ты рожден с ним и для него. Все, к чему ты прикасаешься, становится счастьем!.. Я должен примириться с тем, что встречу здесь свое пятидесятилетие... Мне кажется, в эти четырнадцать дней должно произойти какое-то чудо. Погода прекрасна, как только может быть, и если я не приду в себя здесь, то не сделаю этого вообще — и уж меньше всего в "Тролльхаугене", к сожалению. Конечно, придется его продать, ничего другого не остается. Я думал о том, чтобы провести следующую зиму в Бергене или Кристиании; более, чем когда-либо, чувствую теперь Норвегию, Норвегию!»

(Письмо Ф. Бейеру от 5 июня 1893 года)

ГРИГ И ИБСЕН ВСТРЕЧАЮТСЯ В ГРЕФСЕНЕ

«Ибсен сидел, погруженный в глубокие раздумья, торжественный и меланхоличный. Но внезапно он просветлел — радостный, как солнечный луч, на веранду по лестнице поднимался Григ. Оба мастера пожали друг другу руки. Они не встречались уже много лет и буквально стали стрелять друг в друга вопросами и ответами, как двое мальчишек. Глубокий бас Ибсена казался громом рядом с высоким бергенским сопрано Грига. Наполовину шутя, наполовину всерьез они дискутировали по поводу планов написания Григом музыки к "Воителям в Хельгеланде"».

(Б. Сонтум, "Личные воспоминания об Ибсене")

ПРИСУЖДЕНИЕ ДОКТОРСКОЙ СТЕПЕНИ В КЕМБРИДЖЕ

«В четверг (10-го) я должен буду играть в Кембридже комедию. Костюм: бело-синий талар, средневековая шапка. Декорация: празднично украшенная улица. Действие: процессия через город! Так мне об этом рассказывал Сен-Санс в Париже. Дело в том, что он в прошлом году сам был участником той же истории. Характерно национальное восприятие подобных вещей. Когда я сказал Сен-Сансу: "Все это, в сущности, надо воспринимать комически", он живо возразил: «Нет, отнюдь, совсем наоборот, все это в высшей степени "sérieux"!¹» Такого рода внешние проявления очень много значат для француза».

(Письмо Ф. Бейеру от 6 мая 1894 года)

РАДОСТЬ ПО ПОВОДУ "ОРКЕСТРОВЫХ ПЕСЕН"

«До гриппа у меня все же случилась большая радость, которую так хорошо было мысленно переживать еще и еще раз. То был филармонический концерт, которым я дирижировал. Инструментованные мною песни звучали совершенно превосходно. "Монте Пинчо" — утонченно и по-южному. А "Вергеланн" — помпезно, как северная драпа. Жаль, что мы из-за отсутствия арфы не можем исполнить ее дома».

(Письмо Ф. Бейеру от 29 марта 1895 года)

¹Серьезно (пер. с франц.).

НЕУРЯДИЦЫ В ЛЕЙПЦИГЕ

«Судя по тому, как складываются дела, я полагаю, что не пробуду здесь долго. Ведь я стал настолько неэластичен, что не в состоянии найти свое "я" здесь, в этой неметчине и во всей этой так называемой музыкальной жизни, которая, на мой взгляд, изъедена червями во многих направлениях. И потом — ни моря, ни гор, только угольная пыль да болотный туман. Нет уж: да здравствует север! Я даже буду настолько либерален, что отнесу эти слова и к Швеции!»

(Письмо Ф. Бейеру от 27 октября 1895 года)

ВСТРЕЧИ С БРАМСОМ В ЛЕЙПЦИГЕ

”На прошлой неделе мы много виделись с Брамсом, который несколько дней гостил в Лейпциге, и получили много радости от общения. Не понимаю, как может такая односторонняя, я хочу сказать — односторонняя в своем величии, натура, как Брамс, испытывать симпатию к моему искусству, идущему, насколько я могу считать, в весьма ином направлении. Но, со всей присущей ему немногословностью, он все же показал мне, что это так. В Гевандхаузе была исполнена его 4-я симфония ми минор, произведение, которого я прежде не знал и первая часть которого принадлежит к прекраснейшему из написанного им”.

(Письмо Ф. Бейеру от 31 декабря 1895 года)

ГРИГ ВСТРЕЧАЕТСЯ В ВЕНЕ С БРАМСОМ, БРУКНЕРОМ И ДВОРЖАКОМ

”С Брамсом я общался много. Он был весел и любезен. Не могу того же сказать о Дворжаке, с которым я, правда, имел лишь поверхностное знакомство. Затем я посетил Брукнера, трясущегося, но трогательно ребячливого старца”.

(Письмо И. Хольгеру от 28 марта 1896 года)

ГРИГ СЧИТАЕТ РАПСОДИИ СВЕНСЕНА МОДЕЛЬЮ СВОИХ СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ

«"Обрабатывать их [народные мелодии. — Авт.] таким образом, что они могут быть использованы даже в концертном обиходе”, как Вы говорите, — это именно то, что Юхан Свенсен с большим мастерством сделал в своих рапсодиях и что я также попытался сделать в своих "Норвежских танцах”. Таким путем народная песня сплавляется воедино с собственной индивидуальностью [композитора. — Н. М.] и при определенном процессе становится соучастницей художественного произведения».

(Письмо Г. Шельдеру от 26 октября 1905 года)

”СИМФОНИЧЕСКИЕ” ТАНЦЫ ДОЛЖНЫ ВОСПРИНИМАТЬСЯ КАК ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ

”Печатать эти симфонические танцы каждый в отдельности — для оценки подобной идеи я не могу подобрать немецкое выражение, которое Вам будет приятно услышать... Если Вы, например, напечатаете вторую пьесу, то добьетесь тем самым того, что произведение целиком *никогда* не будет сыграно! Если я когда-нибудь сочиню симфонию, Вы, наверное, решите напечатать скерцо из нее само по себе? Да почему бы нет? В новом столетии будут разрублены многие гордые узлы столетия предыдущего! В конце концов и сам человек будет расчленен — печень сама по себе, легкие, сердце сами по себе, так все и будет продаваться!”

(Письмо Г. Хинриксену от 6 января 1900 года)

ПРИЗНАНИЕ В КОСМОПОЛИТИЧЕСКОМ ВЕРОИСПОВЕДАНИИ

«Высокопочтимый г-н Вильгельм Хансен!

В статье, озаглавленной ”О национальных сочинениях”, Вы, в издаваемой Вами музыкальной газете, поместили выдержки из заметок на эту тему одного берлинского критика. Они не могут не вызвать у меня возражений. Однако я не буду сейчас выступать в роли защитника национального искусства как такового, ведь история искусств уже давно позаботилась об этой защите настолько основательным образом, что всякие дальнейшие попытки представят лишь ненужную работу. Автор статьи тем не менее откопал одно мое высказывание, сделанное в давно минувшие дни. Оно целиком и полностью принадлежит к весьма зеленому периоду моей юности и в такой степени утратило свой смысл теперь, что я считаю своим долгом публично дезавуировать его. Я имею в виду следующие слова: ”Мы (Нурдрок и я) вступили в заговор против мягкотелого скандинавизма Гаде, отмеченного влиянием Мендельсона, и с воодушевлением вступили на тот новый путь, по которому идет сейчас северная школа”. Вы поймете меня, если я скажу, что со своих теперешних позиций я не могу поставить подпись под высказыванием, которое, как в данном случае, в более чем желательной степени брызжет юношеской заносчивостью. Едва ли мне нужно уверять Вас, что я, во-первых, не настолько односторонен, чтобы не испытывать должного пиетета и восхищения по отношению к такому мастеру, как Гаде, а во-вторых, не настолько поверхностен, чтобы, как выражается автор статьи, ”фактически объявить себя национальнейшим среди национальных, мессией норвежской музыки”. Именно в связи с этим утверждением я хочу сказать, что у автора нет главных аргументов, позволяющих оценивать мое творчество. Если бы автор был знаком с ним в его целостности, то он вряд ли смог бы пройти мимо того, что в поздних произведениях я все более и более пытался расширить диапазон собственной индивидуальности, впитать веяния, идущие от великих течений времени — то есть интернациональных течений. Но, и это я признаю охотно, при всем том я никогда не смогу решиться грубой рукой вырвать корни, связывающие меня с отечеством.

Поскольку я сожалею, что такие сбивающие с толку высказывания о моем искусстве нашли путь к датскому читателю, позволю себе надеять-

ся, что эти строки найдут место на страницах Вашей уважаемой газеты».

(*"Мусикбладет"*, Копенгаген, 8 октября 1889 года)

ГРИГ О ВАЖНОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО НАЧАЛА В СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

"Я воспитывался в немецкой школе, учился в Лейпциге и поэтому в музыкальном отношении — совершеннейший немец. Но потом я поехал в Копенгаген и узнал там Гаде и Хартмана. И тогда меня осенило, что дальнейшее развитие я смогу получить только на национальной почве. И путь мне указала наша норвежская народная музыка. В Германии критики относились ко мне плохо, потому что меня невозможно было подогнать под те мерки, которыми они привыкли измерять композиторов. В Германии обо мне зачастую говорят: «Ег "norwegert"»¹. Да, верно то, что я в своем творчестве иду от норвежской народной музыки. Но даже Моцарт и Бетховен не стали бы тем, чем они стали, будь они лишены образцов для подражания, не почерпни что-то у своих предшественников, старых мастеров. Базой для них послужила возвышенная немецкая народная песня, а без такой базы невозможна никакая форма профессиональной музыки. Я это понял со всей отчетливостью. И после этого говорят: «Он "норвежит!"»

Сокровища нашей народной песенности еще далеко не выявлены. Когда мне было двадцать лет, я понимал, что делал. Но поскольку эти сокровища не собраны воедино, то их никто и не знает. Поэтому так неосторожно говорить: «Он "норвежит"». Я явно осознаю причину того, почему моя музыка для немецкого уха звучит слишком национально. Но я должен, конечно, принять во внимание и то, что значительной частью своей индивидуальности обязан моей германизации. Эту часть я не мог получить от северного племени. Хотя думаю, что наше племя в состоянии достичь полной гармонии. Может быть, она даже заключена в нас каким-то таинственным образом. Подобно тому как наши поэты вновь и вновь черпают материал из саг, композитор может и должен использовать для своего искусства народномызыкальные истоки".

(Интервью с Григом в газете "Берлинер Локаль-Анцайгер" от 4 апреля 1907 года)

ГРИГ О СВОЕМ ОТНОШЕНИИ К "НОРВЕЖСКИМ НАРОДНЫМ ПЕСНЯМ"

"Да, жизнь столь же причудлива, как народные песни, никогда не знаешь, задуманы они в мажоре или в миноре... Вечера я проводил в своей комнате, гармонизовав много народных мелодий, которые Франц прислал мне. То был истинный праздник...

Некоторые из них просто волшебны прекрасны. Во всяком случае, я изложил на бумаге такие аккордовые последования, от которых волосы зашевелились. Но в свое оправдание я должен сказать, что они рождались не за фортепиано, а в мозгу. Когда под тобой находится водопад

¹ «Он "норвежит"» (пер. с нем.).

Вёрингсфоссен, то чувствуешь себя более независимым и отваживаешься на большее, чем внизу, в долине”.

(Письмо Ю. Рёнтгену от 22 августа 1896 года)

”Дело в том, что летом я получил массу еще не напечатанных и неизвестных народных мелодий, которые так прекрасны, что для меня было истинным наслаждением аранжировать их для фортепиано”.

(Письмо Ю. Рёнтгену от 22 августа 1896 года)

”Как все-таки великолепны эти богатырские песни! В них словно скрыто присутствуют глубочайшие гармонии, томящиеся и ждущие, чтоб однажды их извлекли на свет божий. В моем только что вышедшем собрании народных песен есть несколько, которые могут быть причислены к богатырским песням. Особенно интересным в этом собрании для норвежцев будет то, что все его мелодии до сих пор не публиковались. Они записаны на Ютунхеймене от пастухов и хуторян в течение двух последних лет. Главная их отличительная черта — глубочайшая меланхолия, лишь кое-где прорезаемая мимолетной полоской света”.

(Письмо А. Баккер-Грёндал, май 1897 года)

СОМНЕНИЯ ПО ПОВОДУ ПЕСЕН К ”ГОРНОЙ ДЕВЕ” И ИХ СУДЬБЫ

«Я долго соображал, каким образом мне приспособить свою музыку к ”Горной деве”, — текст содержит в себе, к сожалению, такие трудности, какие мне еще не приходилось преодолевать. И на норвежской земле нет ни единого знакомого мне человека, который понимал бы эти вещи”.

(Письмо Г. Маттисон-Хансену от 6 сентября 1895 года)

«Грустно оставлять свои мечты. За последнюю из них я все еще держусь — работаю над музыкой к ”Горной деве” Гарборга. Это будет что-нибудь для пения с оркестром. Форму я пока еще не представляю полностью. Это гениальная книга, она захватила меня».

(Письмо И. Хольтеру от 10 сентября 1895 года)

ПЕСНИ ”ДЕВУШКИ С ГОР” ПОЛУЧАЮТ ОТЗЫВ В СТОЛИЧНОЙ ПРЕССЕ

«Прошло по меньшей мере 10—15 лет с тех пор, как Григ написал свои норвежские песни на тексты О. У. Винье, назовем из них лишь романсы ”Весна”, ”Возвращение в Рундарне”, ”Брусника”, ”Цель” и многие другие лучшие образцы великой, богатой лирики Грига, благодаря которой он внес огромный вклад в национальное достояние. С того времени гений Грига странствовал многими путями.

...В цикле ”Девушка с гор” он вернулся в обитель своей молодости и в тех же самых красках создал новую вереницу норвежских песен, которые найдут дорогу к каждому, кто не глух к глубокому, трогательному

настроению нашей национальной музыки. "Что-то поет", "Свидание", "Встреча", "Любовь" и, может быть, в первую очередь маленькая, простая, на редкость красивая "Веслемей" ("Маленькая девушка") свидетельствуют о том, что питающая их артерия сейчас свежее и жизнотворнее, чем когда-либо прежде».

(«Моргенбладет» от 23 октября 1898 года)

АРНЕ ГАРБОРГ БЛАГОДАРИТ ГРИГА

«Дорогой Эдвард Григ.

Итак, в это время Вы, значит, грабите Стокгольм, великий викинг. Хотел бы, чтобы Вам сопутствовала в этом удача.

Я же только хотел сообщить, что наконец-то услышал песни "Горной девы" в приличном исполнении (на концерте Эвы Хансен), и не могу рассказать, какую радость мне это доставило. Именно такую глубокую, нежную, приглушенную, пещерную, подземную музыку я пытался своим путем пропеть в словах и рифмах — и Вы уловили ее. И вдруг — вновь сияющее солнце и радость лету слышатся в благословенном "Танце козлят". Но особенно завораживает, больше всего волшебства несет в себе "Ручей".

Да, я сейчас рад и кичлив, просто непозволительно кичлив, потому что Вы смогли использовать эти стихи. Спасибо!

Госпожа Хансен пела прекрасно. Мне казалось, что она и есть сама Веслемей, что я ей и сказал.

Благодарный Вам Арне Гарборг».

(Письмо от 7 ноября 1899 года)

РАЗМЫШЛЕНИЯ ГРИГА В СВЯЗИ СО СМЕРТЬЮ БРАМСА

"Бедный Брамс! Нет: счастливый Брамс! Ведь он страдал не очень много и — он не пережил самого себя. Насколько по-иному вдруг предстала перед нашим сознанием та личность, которую мы называем Брамс, — словно бы более объемно, чем до его смерти! Только теперь я вижу и чувствую его цельность и как художника, и как человека во все то время, пока я его знал. Как же я рад тому, что на мою долю выпало счастье узнать его!"

(Письмо Ю. Рёнтгену от 3 апреля 1897 года)

СЮРПРИЗ НА ХОРОВОЙ РЕПЕТИЦИИ "УЛАФА ТРЮГВАСОНА"

"Когда я взошел на свое дирижерское место и скользнул взглядом по массе собравшихся, мое норвежское сердце прямо-таки дрогнуло: все — и дамы, и господа — прикололи на грудь по маленькому норвежскому (чистому!) флажку! Я поднял было свою дирижерскую палочку, но, увидев это, так растрогался, что вынужден был опустить ее вновь, не в силах вымолвить ни слова".

(Письмо У. А. Томмесену от 21 февраля 1897 года)

ГРИГ У КОРОЛЕВЫ ВИКТОРИИ

«Как вы, наверное, знаете, я не любитель всех этих придворных дел, но то было нечто совсем иное. Королева *мила*, если можно так сказать о старой даме. Она знала почти всю программу, получила *наслаждение* оттого, что Нина пела по-норвежски, и попросила исполнить что-нибудь еще. Я сыграл гавот из хольберговской сюиты. Когда меня ей представили, она сказала: "Я — горячая почитательница вашей музыки". Все было естественно и правдиво. Она беседовала со мной о "Пере Гюнте" и хотела бы услышать "Смерть Осе" и "Весну" для струнного оркестра. Я отказался ото всех обедов и поехал домой ближайшим поездом. Нина получила прекрасную брошку, а я — юбилейную медаль».

(Письмо Х. Л. Брэкстаду от 6 декабря 1897 года)

ЮХАН СВЕНСЕН ОТВОДИТ МЕНГЕЛЬБЕРГУ ЕГО МЕСТО

«Как человек он [Менгельберг. — *Авт.*] оказался очень любезен. Я охотно прислушался к его практическим советам в оркестровых делах. Но когда он — правда, весьма осторожно — начал было поучать Свенсена, как тому следует дирижировать там-то и там-то в его собственных [Свенсена. — *Н. М.*] произведениях, — это Свенсена-то, который как дирижер в сто раз более велик, чем Менгельберг, — то произошло нечто совершенно очаровательное: Свенсен только посмотрел на него и изрек: "Должен заметить, у вас красивый пиджак!"».

(Письмо Ю. Рёнтгену от 10 июля 1898 года)

БОЛЕЗНЬ — УРОК СМЕРТИ

"Сегодня я думал, что это — конец, и никогда не забуду, как плакала Нина, когда я сказал ей это. Такая болезнь — хороший урок смерти. Она дает более широкий взгляд на жизнь и взывает к мягкости. Величайшим счастьем представляется мне то, что я сумел при этом достичь умения больше требовать от самого себя и меньше от других".

(Письмо Ф. Бейеру от 19 ноября 1898 года)

ГРИГ ДИРИЖИРУЕТ НА ОТКРЫТИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

"Итак, я теперь — театральный капельмейстер, нажимаю на кнопки, даю команды поднять и опустить занавес. Ей-богу, за всем этим труднее уследить, чем просто за музыкой. Мне бы следовало поупражняться в умении нажимать на кнопку левой рукой, а правой в это время дирижировать. Оркестр просто превосходен. Бён и Ланге со мной очень приветливы, а другие — вежливы. Большого я не могу требовать".

(Письмо Ф. Бейеру от 1 сентября 1899 года)

БЛАГОДАРСТВЕННОЕ ПИСЬМО БЬЁРНСОНУ

”...но ты показал мне в эти дни дорогу... Дрейфусовский удар был тяжелым, это верно, но у тебя дома я сбросил с себя такой страшный груз пессимистического балласта, что, полагаю, смогу теперь победить ту бесплодную самокритичность, что слишком долго тормозила мое искусство”.

(Письмо Б. Бьёрнсону от 14 сентября 1899 года)

”ВЕЧЕР В ГОРАХ” ЗАХВАТИЛ ГРИГА НА КОНЦЕРТЕ В АМСТЕРДАМЕ

«...когда звучал ”Вечер в горах”, в мыслях моих был ты. Это была иллюзия, целая фантазмагорическая картина. Даже я сам был захвачен. Гобой я поместил совсем в отдалении, поэтому никто не мог его видеть. Он играл так идеально, так свободно, это было так похоже на импровизацию, что, когда вступил великолепный струнный оркестр, казалось, его уже загипнотизировали, — он прочувствовал пьесу в точности так же, как гобой».

(Письмо Ф. Бейеру от 29 апреля 1906 года)

DIMINUENDO ЖИЗНИ

”В последнее время я создал для себя философию здоровья, согласно которой я, как и Вы, стараюсь больше ни на что не жаловаться. В музыкальной пьесе есть не только crescendo и fortissimo, но также и diminuendo. В самой жизни — те же нюансы. Crescendo и fortissimo в нашей жизни уже прошли свой путь до конца. Теперь играетсa diminuendo. А ведь diminuendo может быть и красивым. Мысль о приближающемся pianissimo мне вовсе не так уж несимпатична, но величайшее уважение я испытываю к некрасивому во время diminuendo (к страданию!)”.

(Письмо д-ру М. Абрахаму от 5 сентября 1900 года)

РАЗМЫШЛЕНИЯ ГРИГА ПО ПОВОДУ КОНЧИНЫ БРАТА

”Жизнь, подходя к концу, обретает свою форму, свой облик — и в этом случае видится мне словно более целостной и последовательной, чем прежде. Как странно! Живущего не понимаешь. Оцениваешь, судишь его исходя из своих собственных предпосылок — и, естественно, ошибочно. Но вот приходит смерть. И ты его стал понимать. Это дорогой ценой купленное понимание. Его нужно использовать, пока еще остается время. Использовать, чтобы судить мягко, мягко, мягко!!!”

(Письмо Ю. Стеенбергу, октябрь 1901 года)

ОВАЦИИ В ПРАГЕ

«А когда по залу прокатился Торжественный марш из ”Сигурда Крестеносца”, мой путь от дирижерского пульта преградили люди с лавровыми

и пальмовыми венками... Когда я ехал домой, люди бежали рядом с каретой, так что я должен был и ехать, и дарить приветствия направо и налево à la «король».

(Письмо Б. Гиртсену от 1 апреля 1903 года)

ДЕБЮССИ О ЛЯ-МИНОРНОМ КОНЦЕРТЕ¹

”Кстати, заметили ли вы, какими несносными становятся северяне, когда они претендуют на то, чтобы стать южанами? Напоминающий манеру Леонкавалло конец концерта является удивительным примером этого. Фортепиано здесь будто играет, если можно так сказать, партию итальянского дудочника, и оркестр сопровождает его... с таким безудержным разливом красок, что кажется — не избежать здорового солнечного удара. Но у г-жи Карреньо большой талант... гораздо больший, чем у Грига, который немного злоупотребляет правом быть норвежцем”.

(Из статьи К. Дебюсси в "Gil Blas" от 16 марта 1903 года)

ДЕБЮССИ ВЫСКАЗЫВАЕТСЯ ПОСЛЕ КОНЦЕРТА КОЛОННА

«Вы знаете, что, когда видишь Пюньо, значит, что концерт Грига где-то поблизости... Пюньо действительно исполняет его, и никто не умеет так, как он, извлечь из этого произведения максимум эффекта. Путем неправдоподобной ловкости он спасает все то, что является "шарлатанством" и подделкой; перестаешь замечать, что этот концерт, начинающийся Шуманом и кончающийся апофеозом, достойным "Эксцельсиора", не является очень самостоятельным произведением искусства. Манера трактовать фортепиано совершенно традиционна, и я никогда не мог понять, почему музыка прорезана то здесь, то там воинственными трубными фанфарами, обычно возвещающими о начале маленького *cantabile*, во время которого млеют от восторга. (Трубы!.. Вашим простодушием злоупотребляют!)

...Как мелодичны были обе элегические темы для струнных инструментов! В них, особенно во второй, чувствуется влияние Массне... однако без характерной для Массне безудержной неги, заставляющей любить его музыку любовью почти запретной. У Грига все это тянется, как тот алтейный мармелад, который продают в ларьках на ярмарке и на котором предварительно повисают руки продавца, что как будто абсолютно необходимо для того, чтобы лакомство удалось. Обе мелодии повторяют лишний раз те обороты, которые в свое время принесли Григу успех. Начинается это бесхитростной короткой фразкой, потихоньку шествующей своей дорогой. По пути она встречает гармонические цветы, которыми украшает свою несколько простоватую внешность... Все переносится этажом выше с обязательными сурдинами... Затем снова спускается и путем ряда кадансов, избегающих тоники, заканчивается смертельно растянутым *ritardando*. Слушатели снова млеют... А во рту чувствуется странный и прелестный вкус розовой конфеты, как будто начиненной снегом. По правде говоря,

¹Фрагменты из статей К. Дебюсси цитируются по кн.: Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М., 1964. Перевод А. Бушен.

лучшим моментом концерта были "Пер Гюнт", оркестровая сюита, написанная Григом для драмы Ибсена. В ней очаровательные мысли, ловкие ритмы и более подлинно норвежское выражение эмоций. Оркестровое оформление сюиты более уравновешенное, и слишком дешевые эффекты заменены изобретательными находками.

..Можно выразить сожаление по поводу того, что его пребывание в Париже не сообщило нам ничего нового об его искусстве. Он остается чутким музыкантом в тех случаях, когда проникается народной музыкой своей родины, хотя ему далеко до умения использовать ее так, как это делают гг. Балакирев и Римский-Корсаков, обрабатывая русскую народную музыку. За пределами этого Григ не более как ловкий музыкант, скорее стремящийся к эффектности, нежели к подлинному искусству".

(Из статьи К. Дебюсси в "Gil Blas" от 20 апреля 1903 года)

ГРИГ О МУЗЫКЕ ДЕБЮССИ

«Я нахожусь в том счастливом положении, что могу не только не зависеть от его суда, но также и относиться с симпатией к его музыке. Меня живо заинтересовало прочтение его "Трех ноктюрнов". В них получают выражение и значительный талант, и необычайная изобретательность, и я благодарен Вам за то, что Вы предоставили мне возможность познакомиться с этим произведением. Надеюсь, смогу исполнить его на севере. Я не рискую судить о "Пеллеасе и Мелизанде", основываясь лишь на клавири. Надеюсь услышать эту оперу в Берлине. Разумеется, и в этом произведении я разглядел высокую серьезность, одухотворившую художника. Именно эта серьезность, в которой он ошибочно отказывает моему искусству, — то качество, которое привлекает меня в нем и к которому стремлюсь я сам».

(Письмо М. Кальвокоресси от 2 мая 1903 года)

"Изучать Дебюсси — для гурмана просто поглощать лакомство. Он выстраивает гениальную оркестровую ткань [в "Послеполуденном отдыхе Фавна". — Авт.]. Удивительная гармония, свободная от всяких традиций, но по-настоящему прочувствованная, хотя все же и перенасыщенная. Как эксперимент, созданный личностью, рожденной для эксперимента, я нахожу эти вещи в высшей степени примечательными. Но в этом направлении не должно быть создано школы. К сожалению, это все равно произойдет, потому что здесь как раз много такого, что привлечет к работе копиистов по призванию".

(Запись в дневнике от 8 декабря 1906 года)

ДРЕВНИЕ СЛОТТЫ ДОЛЖНЫ БЫТЬ СПАСЕНЫ ДЛЯ ПОТОМКОВ

"Так как я старый хардангерский скрипач и учился скрипичной игре у добрых старых спелеманов Мюллергутена, Ховара Гибёена и Ханса Хелло-са из Бё, стараясь им подражать в точности, то давно задумывался над тем, а нельзя ли это играть по нотам, чтобы музыку не схоронили вме-

сте с музыкантом, — поэтому я осмеливаюсь прислать Вам несколько строчек, так как я из газет и от знающих людей слышал, что Вы один из наших величайших музыкантов, и, может быть, Вас заинтересуют эти вещи, которые я, сам из музыкального рода, начал играть на скрипке, когда мне было 10 лет, а учился я у своего деда...”

(Письмо Кнута Дале Григу от 8 апреля 1888 года)

ГРИГ ПРОСИТ ЮХАНА ХАЛЬВОРСЕНА О СОТРУДНИЧЕСТВЕ

”Для меня сейчас яснее, чем прежде: *только скрипач с норвежским строем чувств, умеющий записывать ноты*, может выполнить этот труд. В сущности, это идиотизм — то, что стортинг оплачивает запись народных песен и мелодий тем, кто не являются скрипачами, ведь они не в состоянии зафиксировать даже наименее трудную половину — народные танцы. Что же делать? Задача записать в оригинальном виде слотты Мюллергутена не может быть отложена ни на один день, так как Кнут Дале старый человек. Больше всего мне хотелось бы, чтобы ты взял на себя эту задачу... Подумай, как здорово будет, если ты сделаешь это, а я потом переложу слотты для фортепиано, и затем через ”Петерс” мы сделаем их знаменитыми на весь мир — и утрем нос нашему такому *ненациональному стортингу*”.

(Письмо Ю. Хальворсену от 18 октября 1901 года)

ГРИГ О ”СЛОТТАХ”

”Последние четырнадцать дней я был погружен в народные мелодии Кнута Дале и Хальворсена. Эта работа меня весьма увлекает, но она адски трудна. Почему? Да потому что я стал более критичен, нежели прежде, во всем, что касается соблюдения стиля. Сложность здесь к тому же совсем иного рода, чем при обработке Линнемана, — ведь здесь надо постоянно решать, что должно быть сохранено из первоначальной записи, принимая во внимание нижний голос. А теперь, когда оригинал предстанет напечатанным рядом с моими обработками, я просто-таки хочу подразнить немецкую критику. Между прочим, я думал в этой связи написать предисловие с изложением своей позиции. Это поможет лучше понять, чего я хотел”.

(Письмо Ф. Бейеру от 2 сентября 1902 года)

ИДЕАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЕРСИ ГРЕЙНДЖЕРА

«Для того чтобы услышать гениальное исполнение и норвежской музыки, я должен был сначала прожить 64 года. Когда он играет ”Слотты” и народные обработки, то тем самым открывает новые земли — и для себя, и для меня, и для Норвегии. И потом, эта очаровательная, глубокая, серьезная, детская, естественная естественность! Приобрести такого молодого друга — какое счастье!»

(Запись в дневнике от 27 июля 1907 года)

ВИЗИТ ДАТСКОЙ КОРОЛЕВЕ ЛУИЗЕ

”Я должен передать тебе привет от Гаде... Он был у меня вчера и просидел долго. В разговоре мы коснулись политики. Дело в том, что королева просила его передать, что желает меня видеть, а когда я ответил, что, к сожалению, это невозможно, поскольку я, как архиреспубликанец, буду в замке вести себя неискренне, то он покраснел до ушей и стал утверждать, что уклониться от визита значило бы проявить невежливость. В конце концов он заставил меня пойти туда, пожелав меня сопровождать, и после всего этого я вот уже несколько дней пребываю в большом Katzenjammer”¹.

(Письмо А. Виндунгу от 22 июля 1875 года)

БЬЁРНСОН В ВЕЛИКОЕ ВРЕМЯ

”Самое лучшее — как есть: Бьёрнсон один приходит к нам, садится и говорит обо всем сущем между небом и землей. Мне бы хотелось буквально ликовать по поводу каждого его слова — ведь я считаю, что в том безбрежии красоты и глубокого, истинного человеческого чувства, каким отмечено все, что слетает с его уст, когда мы вот так сидим одни, нет почти никакого балласта. Наконец, политика и великая взаимосвязь между ним и тем, что сейчас происходит. Я называю это великим временем”.

БЛАГОРОДСТВО ПО ОТНОШЕНИЮ К БЕЙЕРУ

«...То было печальное письмо!.. Нет, этого не может и не должно произойти!.. Все, что принадлежит мне, принадлежит и тебе! В данный момент мне принадлежит больше, чем необходимо... Я должен только сказать тебе, дорогой Франц, что ты можешь мною полностью располагать! Если ты этого не сделаешь, я буду несчастен, я даже думаю, что в этом случае буду меньше любить тебя, чем прежде... Если же ты считаешь, в конце концов, что ты должен и обязан продать ”Нэссет”, то одно из двух: или я тоже продам ”Тролляуген”, или же я буду участвовать в том аукционе, на котором будет продаваться ”Нэссет”!»

(Письмо Ф. Бейеру от 29 января 1888 года)

БЛАГОДЕЯНИЕ ЕСТЬ ПЕРЕОДЕТЫЙ ЭГОИЗМ

«Дорогие друзья! Я абсолютно ничего не сделал для вас. Я просто время от времени ублажаю себя. Вот и все. Поскольку я не согласен с Георгом Брандесом в том, что любовь — это ”доставлять радость другим”! Нет, черт возьми! Любовь — это значит доставлять радость самому себе. Великий секрет, который христианство не хочет признавать: в самой любви сидит, притаившись, эгоизм — постольку, поскольку он дает удовлетворение и ощущение счастья. Но поэтому и эгоизм с идеальной точки зре-

¹Похмелье (пер. с нем.).

ния — здоровый продукт, когда его поставляют в чистом виде, а не как маргарин...»

(Письмо Г. Маттисон-Хансену от 29 июня 1904 года)

БЛАГОДАРНОСТЬ МИКЕЛЬСЕНУ

”Позвольте мне стать одним из первых, кто желает Вам счастья и благодарит Вас так горячо, как только это в состоянии сделать норвежец! Вы лучше, чем я, знаете, сколько работы и самоотречения вложено в Карлстадскую конвенцию. Но я хочу лишь, как современный человек, сказать, что и вдвое больше пограничных крепостей не было бы слишком большой жертвой ради независимости Норвегии. Мой инстинкт идеального ликует. Ведь над всем этим деянием парит дух будущего и прогресса”.

(Письмо К. Микельсену от 25 сентября 1905 года)

УНИЖЕНИЕ НЕ ДОЛЖНО ПОРОЖДАТЬ ЖАЖДУ МЕСТИ

”...но мы слишком основательно унижены... Было бы лишь глупо и смешно желать отомстить за себя. Шовинизм рождает только безрассудства, и я надеюсь, что проявление такого рода никчемного качества, а оно заложено и скрыто присутствует в каждой нации, в нынешней ситуации не вспыхнет в Норвегии”.

(Письмо Г. Хинриксену от 26 сентября 1905 года)

ВЫПАД ПРОТИВ ХРИСТИАНСТВА

”Теперь я начинаю понимать, что у нас только один враг, но он непримирим, и, к сожалению, наш неотвратимый долг — вооружаться против него. Грустно, что нельзя использовать все денежные средства на то, чтобы путем просвещения выветрить из страны тот проклятый пиетизм, который парализует здоровое чувство нашего народа”.

(Письмо Ю. Ли от 3 августа 1897 года)

«...и потом — все это духовенство, которое душил любое хорошее начинание! Одно лишь следовало бы нам сделать: объявить о своем выходе из государственной церкви, этой гадюки, которая... не имеет ничего иного, кроме жала, вонзающегося в нас. Во мне есть что-то, что могло бы обратить меня в преступника, если бы я не сделал свой выбор и не сошел с дороги перед этим пресмыкающимся. Ты устроился на самой середине этой дороги и говоришь: ”Давай, жаль меня!” Я так не могу. Но я восхищаюсь тобой, который так может».

(Письмо Б. Бьёрнсону от 10 июля 1897 года)

”Я считаю, что Карфаген должен быть разрушен. А мой Карфаген сейчас — это священники. Я не могу их переварить. Меня рвет от них, и я никогда не смогу избавиться от их противного жира и тошнотворного привкуса. Они ведь распространились повсюду”.

(Письмо Ф. Бейеру от 27 марта 1902 года)

ГРИГ О СВОИХ ”ЧЕТЫРЕХ ПСАЛМАХ”

«Сию опять один в своей маленькой хижине и продолжаю работу над ”Альбомом для мужского пения”, которая меня очень увлекает. Среди этих мелодий есть красивые и своеобразные, в которых смешались старокатолические и народные элементы. Народное в них возникло отнюдь не среди природы Тосинге, Свенборга или Лангеланна. Иными словами: в диссонансах, которых тебе так не хватает там, здесь нет недостатка».

(Письмо Ю. Рёнтгену от 15 августа 1906 года)

*

«Завершил 3 псалма для смешанного хора и солистов — свободное переложение норвежских народных песен из собрания Линнемана. Они так прекрасны, эти мелодии, что заслуживают быть сбереженными в художественном одеянии. Эти маленькие работы — единственное, что мое жалкое здоровье позволило мне сделать в течение летних месяцев. Чувство: ”Я мог бы, но не могу” — приводит в отчаяние. Тщетно борюсь я с силами, которые могущественнее меня, и, наверное, скоро уже сдамся, окончательно».

(Запись в дневнике от 15 сентября 1906 года)

”Сию над трогательным псалмом в ля миноре, который перекладываю для смешанного хора. У меня в гостинице есть рабочая комната, и я чувствую себя человеком получше”.

(Письмо Ю. Рёнтгену от 21 ноября 1906 года)

РАССКАЗ СВИДЕТЕЛЬНИЦЫ ПОСЛЕДНИХ ЧАСОВ ЖИЗНИ ГРИГА

«Григ был очень слаб. Ночью мне приходилось поднимать его в подушках. Это было связано с одышкой. Большую часть ночи я была одна подле него. Он попросил меня сесть рядом с его постелью и держать его за руку. Он страшно мучился во время своей бессонницы. Лишь один раз он немного вздремнул...

На следующий день пришел главный врач Клаус Ханссен и распорядился отвезти Грига в больницу. Сама я поспала днем, но вечером опять пошла на дежурство. Комната Грига находилась на третьем этаже... Фру Григ и ее сестра Тони Хагеруп были помещены в другом здании длинного двухэтажного корпуса рядом со старшей медсестрой. Вечером главный врач

Ханссен нанес новый визит. Они с Григом близкие друзья. Клаус Ханссен утешал Грига, говоря ему, что эта ночь не будет такой же тяжелой. "Я сделаю тебе укол", — сказал он. "Ты думаешь, я вытерплю?" — спросил Григ, и это были его последние слова. "Я буду осторожен, Вардо", — ответил главный врач. Уходя, он пожал руку Григу и мне.

Григ скоро впал в дремоту, и ближе к наступлению той ночи на 4 сентября я поняла, что его жизнь стала иссякать. Я хотела выйти в коридор за другой медсестрой — надо было еще предупредить фру Григ. В тот же момент случилось нечто странное, чего я никогда не забуду. Григ поднялся в постели; это было как-то торжественно — он сделал глубокий и почтительный поклон. Это не было случайное движение, у меня не осталось ни малейшего сомнения в том, что он именно поклонился — в точности так же, как артисты кланяются перед публикой. Затем он тихо опустился и остался лежать неподвижно. Когда пришли другие, никто не был полностью убежден, что смерть уже наступила. Так незаметен был переход».

(Рассказ Клары Софии Йенсен в ее интервью Х. Й. Хуруму для "Афтен-постен" от 3 сентября 1958 года)

Комментарии

К стр. 11

Хольгер (Холтер) Ивер (1850—1941) — норвежский дирижер и композитор, видный музыкально-общественный деятель; в 1886—1911 гг. — главный дирижер Музыкального объединения в Кристиании; основал первый в Норвегии музыкаловедческий журнал "Нурдиск мусик ревью".

Бьёрнсон Бьёрнстьерне (1832—1910) — норвежский писатель, драматург, поэт, выдающийся деятель норвежской литературы XIX в., творчество которого, как и творчество Ибсена, прошло эволюцию от национального романтизма к критическому реализму.

К стр. 14

Хольберг Людвиг (1684—1754) — датский драматург, историк, философ, крупный деятель скандинавского Просвещения. Автор комедий, проикомической поэмы "Педер Порс", басен.

К стр. 15

Эйдсволльская конституция. — С 1563 г. Норвегия находилась в кабальной унии с Данией. В период наполеоновских войн Дания была верным союзником Франции. В 1813 г. после "Битвы народов" под Лейпцигом, разгрома наполеоновских войск и поражения, нанесенного Дании Швецией (выступавшей в составе антинаполеоновской коалиции), по мирному договору 15 января 1814 г. Дания уступила шведской короне Норвегию, оставив за собой, однако, Гренландию, Исландию и Фарерские острова. Революционное брожение, охватившее самые широкие круги норвежской буржуазии, а также военных и духовенство, привело к первому важному событию норвежской буржуазной революции, когда 19 февраля 1814 г. в местечке Эйдсволл на юге Норвегии принц Кристиан провозгласил себя регентом, назначил правительство Норвегии и выборы в учредительное собрание, переименованное вскоре в Правительственный совет, а 19 мая — в Государственный совет. Собрание начало работу 10 апреля, а 17 мая (и по сей день празднуемое в Норвегии как День конституции) оно приняло конституцию страны и избрало Кристиана Фредрика королем Норвегии. Таким образом, впервые за триста лет было сформировано норвежское правительство. Был создан парламент (стортинг), обладавший законодательной и налоговой властью, королю была вручена исполнительная власть с широкими полномочиями. В отличие от шведского короля норвежский, однако, обладал правом отлагательного (а не абсолютного) вето и т. п. Однако по требованию стран-союзниц (прежде всего Швеции) Кристиану Фредрику пришлось уступить престол шведскому королю Карлу Юхану. Восстановившаяся таким образом почти на столе-

тие уния со Швецией отодвинула обретение Норвегией подлинной независимости.

Национальный прорыв — так иногда в норвежском искусствознании именуют доминирующую во второй половине XIX столетия тенденцию к национальному своеобразию, заявившую о себе в норвежской литературе и искусстве и представленную рядом выдающихся имен.

Осен Ивар (1813—1896) — норвежский филолог и поэт, автор "Граматики норвежского народного языка". Создатель основанного на норвежских народных диалектах языка "лансмол" ("народная речь") в противоположность существовавшему на правах государственного языка "риксмолу" ("государственная речь"), обнаруживающему сильное влияние датского языка. В настоящее время оба норвежских языка сосуществуют на равных правах; риксмол переименован в "букмол" ("книжный язык", а "лансмол" — в "нюнорск" ("новононорвежский").

Асбьёрнсен Петер Кристен (1812—1885) и *Му Йорген* (1813—1882) — первые собиратели и издатели норвежских народных сказок.

Ланнстад Магнус Броструп (1802—1880) — норвежский писатель-фольклорист, собиратель народных сказок, песен, легенд, издавший в 1853 г. обширное собрание "Норвежских народных песен", в котором образцы норвежского народно-поэтического творчества систематизированы по основным жанровым разновидностям.

Линнеман Людвиг Маттиас (1812—1887) — норвежский композитор и фольклорист.

Тране Вальдемар (1790—1828) — норвежский композитор. Либретто к зингшпилю "Горная сказка" было написано поэтом Х. Бьеррегором. *Зингшпиль* — комическая опера, зародившаяся в XVIII в. в Германии, в которой музыкальные номера чередуются с разговорными диалогами. В основе зингшпиля, как правило, лежала бытовая пьеса идиллического характера, нередко с элементами сказочности.

Хальфдан Хьерульф (1815—1868) — норвежский композитор, автор свыше 200 романсов, песен, хоров, камерно-инструментальных произведений.

К стр. 16

Булль Уле (1810—1880) — норвежский скрипач-виртуоз и композитор, прозванный "северным Паганини". В 1850 г. основал первый в Норвегии Национальный театр.

Нурдрок Рикард (1842—1866) — норвежский композитор, двоюродный брат Бьёрнсона, друг Грига; автор музыки норвежского национального гимна на стихи Бьёрнсона.

К стр. 17

Абель Нильс Хенрик (1802—1829) — норвежский математик. Изучал интегралы от алгебраических функций (абелевы интегралы), один из создателей теории эллиптических функций.

Даль Юхан Кристьян (1788—1857) и *Фернлей Томас* (1802—1842) — норвежские художники-пейзажисты. *Тидеман Адольф* (1814—1876) и *Гуде Ханс* (1825—1903) — художники, в чьем творчестве наряду с пейзажем видное место стала занимать жанровая живопись.

Вергеланн Хенрик (1808—1845) — норвежский поэт и писатель, республиканец по убеждениям, борец за возрождение национальной культуры и языка.

К стр. 21

Метфессель Иоганн Альберт Готлиб (1785—1869) — немецкий дирижер и композитор. Его "Книга песен", изданная в 1818 г., пользовалась большой популярностью в широких кругах любителей-музыкантов и публики.

К стр. 22

Винье Осмунн Улавсон (1818—1870) — норвежский поэт, писавший на лансмолле. На его стихи Григом написан целый ряд ярких романсов и песен.

Паульсен Йун (1851—1924) — норвежский писатель и поэт, уроженец Бергена, друг Грига и Ибсена.

К стр. 30

Винтер-Йельм Отто (1837—1931) — норвежский композитор, пианист, музыкальный критик и педагог.

Хорнеман, Кристиан Фредерик Эмиль (1840—1906) — датский композитор-романтик, друг Грига. Наиболее ярко его дарование проявилось в сценической музыке (опера "Аладдин", музыка к пьесе Х. Драхмана "Гурре" и т. д.).

К стр. 31

Гевандхауз — концертный зал в Лейпциге, первоначально помещавшийся в бывшем торговом доме (отсюда название: *Gewand* — одежда, *Haus* — дом). С 1781 г. в Гевандхаузе устраивались абонементные концерты, в 1884 г. они были перенесены в новое здание, так называемый Новый Гевандхауз (разрушен во время второй мировой войны, недавно восстановлен по старым чертежам). Оркестр Гевандхауза пользовался мировой славой, им руководили крупнейшие дирижеры — Ф. Мендельсон-Бартольди, А. Никиш, Б. Вальтер и другие.

К стр. 32

Шельдеруп Герхард Русенкруне (1859—1933) — норвежский композитор и музыкальный писатель, автор шести опер, двух симфоний, создатель первой полной биографии Грига.

К стр. 33

Свенсен Юхан (1840—1911) — норвежский композитор и дирижер, создатель норвежской национально-романтической симфонии, написавший также целый ряд ярких произведений в камерно-инструментальных жанрах. Будучи соратником Грига в деле становления норвежского национального музыкального искусства, сыграл также значительную роль в датской музыкальной жизни в период своей дирижерской работы (1883—1908). Автор двух симфоний, нескольких симфонических поэм (наиболее известна "Зорахайда"), октета, концертов и т. д.

К стр. 34

Рихтер Эрнст Фридрих (1808—1879) — немецкий теоретик и композитор, с 1843 г. работавший в Лейпцигской консерватории. Его учебники по

гармонии, фуге и контрапункту пользовались популярностью и были переведены на другие европейские языки.

Папперигц Роберт (1826—1903) — немецкий педагог-теоретик, с 1851 г. преподававший в Лейпцигской консерватории.

Хауптман Мориц (1792—1868) — немецкий теоретик и композитор, автор ряда музыкально-теоретических трудов ("Природа гармонии и метрики", "Учебник гармонии" и др.), исследователь творчества И. С. Баха, один из основателей Баховского общества в Лейпциге в 1850 г.

Мошелес Игнац (1794—1870) — чешский пианист, композитор и педагог, автор многих этюдов для фортепиано. Прославился как выдающийся интерпретатор и пропагандист творчества Бетховена, с которым был лично знаком. С 1846 г. до конца жизни Мошелес преподавал в Лейпцигской консерватории.

К стр. 35

Рейнеке Карл (1824—1910) — немецкий композитор, пианист и музыковед, преподававший в 1860—1902 гг. в Лейпцигской консерватории по классу композиции. Автор ряда трудов о творчестве Моцарта, Бетховена, Шумана и других композиторов.

"*Буря и натиск*" — литературное течение в Германии в конце XVIII столетия, получившее свое название от одноименной пьесы драматурга Ф. М. Клингера. Воодушевленные идеями французского Просвещения, "штюрмеры" героем своих произведений сделали свободолюбивую, бунтарскую одинокую личность (гётевский Вертер, шиллеровский Карл фон Моор и т. д.).

К стр. 40

Афцелиус Арвид Август (1785—1871) — шведский священник, поэт, литературовед и фольклорист, сторонник национального направления в шведском романтизме, провозглашенного Готским (Ётским) союзом, основные черты которого — возрождение традиций героического эпоса и активное обращение к фольклору.

Гейер Эрик Густав (1783—1844) — выдающийся шведский историк, поэт, фольклорист, один из вождей Готского союза. Автор ряда песен, ставших народными. Важнейший из совместных трудов Гейера и Афцелиуса, упоминаемых авторами, — "Шведские народные песни давних времен, собранные и изданные Э. Г. Гейером и А. А. Афцелиусом в 1814—1818 годах".

Дюбек Рикард (1811—1877) — юрист, поэт, один из первых собирателей шведского фольклора, горячий энтузиаст и пропагандист народной музыки. Его стихотворение "О древний, свободный мой север родной" стало текстом шведского национального гимна.

Юсефсон Якоб Аксель; Линдبلاد Адольф; Бервальд Франц — шведские композиторы периода раннего романтизма. Особую роль в истории шведской музыки сыграли: Линдبلاد в области песни и романа ("шведский Шуберт", как его называли) и Бервальд в жанре симфонии.

Сёдерман Август (1832—1876) — шведский композитор, один из наиболее выдающихся представителей шведского музыкального романтизма. Особое место в его творчестве заняли вокальные баллады на сюжеты, почерпнутые из национальной истории и мифологии.

Бергрен Андреас Петер (1801—1880) — датский композитор и фольклорист, выпустивший в свет ряд сборников песен и танцев разных народов; наиболее ценный вклад представляет его обширное собрание "Датских народных песен и мелодий", вышедшее в 1860 году.

Кулау Фридрих (1786—1832) — датский композитор-романтик, немец по происхождению. Своими музыкальными номерами к драматическим спектаклям, прежде всего музыкой к пьесе Й. Л. Хейберга "Волшебная гора", он подготовил почву для зарождения датской национальной оперы.

Вайсе Кристоф Эрнст Фридрих (1774—1842) — датский композитор, создатель датского романса.

Фрёлих Йоханнес Фредерик (1806—1860) — датский композитор и скрипач.

Гаде Нильс Вильгельм (1817—1890) — выдающийся датский композитор-романтик, автор восьми симфоний, ряда кантатно-ораториальных произведений на национальную тематику, множества романсов и песен, камерно-инструментальных произведений; один из крупнейших дирижеров XIX столетия, разносторонний музыкальный деятель. Не отрицая сказанного о нем авторами, следует, однако, отметить, что национальное начало у Гаде все же сильно "затушевано", подчинено стилистическим приемам музыки немецких романтиков (в первую очередь Мендельсона).

Хартман Йоханн Петер Эмилиус (1805—1900) — датский композитор-романтик, создатель датской национально-романтической оперы. Наиболее яркое его произведение в этом плане — опера ("лирико-песенная драма") "Маленькая Кирстен", либретто которой было написано Х. Кр. Андерсеном на основе народной легенды.

К стр. 41

Маттисон-Хансен Юхан Готтфред (1832—1909) — датский композитор и органист; в 1884—1905 гг. преподавал в Копенгагенской консерватории (класс фортепиано).

К стр. 42

Хорнбек Луи — датский композитор-любитель, друг Грига.

Стеенберг Юлиус (1830—1911) — датский композитор и певец, один из близких друзей Грига в Копенгагене.

Виндинг Август (1835—1899) — датский композитор и пианист, друг Грига.

Феддерсен Бенъямин (1823—1902) — датский писатель.

Грёнволл Аймар — норвежский музыковед XIX столетия, один из первых биографов Грига.

Ли Юнас (1833—1908) — норвежский поэт и писатель-реалист, главным образом обращавшийся к тематике народной жизни.

К стр. 44

Юхансен Давид Монрад (1888—1974) — норвежский композитор и музыкальный критик, автор биографии о Григе (1934). Творчество Юхансена тесно связано с норвежским музыкальным фольклором; наиболее известна его симфоническая поэма "Пан" (по К. Гамсуну).

Равнкилле Нильс Кристиан Теобальд (1823—1890) — датский композитор, друг Грига.

К стр. 46

Уланд Людвиг (1787—1862) — немецкий поэт-романтик, автор баллад и лирических стихотворений; был также драматургом, публицистом и издателем.

К стр. 47

Вингер Кристиан (1796—1876) — датский поэт-романтик, мастер поэтического пейзажа и жанровых зарисовок из крестьянской жизни.

К стр. 48

Первое посмертное исполнение симфонии Грига состоялось в Москве в декабре 1980 года. Государственным симфоническим оркестром СССР дирижировал Виталий Кагаев, концерт состоялся в Большом зале Московской консерватории.

Лумбю Ханс Кристиан (1810—1874) — датский композитор и дирижер, автор балетной музыки, галопов, полек, вальсов и т. п. (прозван "северным Штраусом").

К стр. 50

Грейнджер Перси Олдридж (1882—1961) — австралийский пианист и композитор; в 1900—1915 гг. работал в Англии, затем в США. Опубликовал воспоминания о Григе (журнал "Мьюзикл таймс", 1957, сентябрь). Григ считал Грейнджера лучшим исполнителем своих "Слоттов".

К стр. 58

Шюльстад Хьелль — современный норвежский музыковед.

К стр. 60

Рикардт Кристиан (1831—1892) — датский поэт-романтик. Григом написаны четыре песни на его стихи.

К стр. 63

"Да, мы любим эту землю" — норвежский национальный гимн, музыку которого написал Р. Нурдрок, стихи — Б. Бьёрсон.

К стр. 67

Лорцинг Альберт (1801—1851) — немецкий композитор, автор комических опер.

Зуппе Франц фон (1819—1895) — австрийский композитор, автор оперетт, зингшпилей и музыки к водевилям.

К стр. 68

Скандинавское сообщество — клуб, место встреч проживавших в Риме или приезжающих туда с визитом представителей культуры и искусства Скандинавских стран.

Латеран — папский дворец в Риме. В 1843 г. в нем был открыт музей языческих и христианских древностей.

Мунк Андреас (1811—1884) — норвежский писатель и поэт-романтик. На его стихи Григом написаны баллады "Отплытие" и "Колыбельная" (оба произведения в 1865 г.).

Сгамбати Джованни (1841—1914) — выдающийся итальянский пианист, композитор и дирижер, ученик Листа, один из основателей Музыкального лицея при Академии св. Цецилии в Риме. В 1894 г. выступил в журнале "L'Art en Italie" со статьей о Григе.

К стр. 69

Пинелли Этторе (1843—1915) — итальянский скрипач и дирижер; в

1866 г. вместе с пианистом Дж. Сгамбати основал Общество классической камерной музыки в Риме, а в 1877 г. — Музыкальный лицей при Академии св. Цецилии.

К стр. 70

Хеннум Юхан Эдвард (1836—1894) — норвежский дирижер и виолончелист, с 1866 г. — дирижер Кристианийского театра.

К стр. 71

“Борьба за престол” — драма Ибсена (1863), сюжет которой основан на подлинных исторических событиях. В ее центре — фигура короля Хокона Хоконссена (1204—1263), при котором древнее норвежское государство достигло своего расцвета.

К стр. 73

Хальворсен Юхан (1864—1935) — видный норвежский композитор, скрипач и дирижер, последователь Грига (наряду со Свенсенем и Синдингом) в деле создания норвежской национальной композиторской школы. Наиболее ярко его дарование проявилось в оркестровой (три симфонии, десять сюит, две *“Норвежские рапсодии”* и т. д.) и театральной музыке.

Тартини Джузеппе (1692—1770) — итальянский скрипач, композитор и теоретик музыки; техническое совершенство и стиль его игры стали эталоном для ряда последующих поколений музыкантов. Ряд произведений Тартини имеет педагогический характер (например, 50 вариаций на тему Корелли под общим названием *“Искусство ведения смычка”*); автор 150 скрипичных концертов и других произведений.

К стр. 77

Норман-Неруда Вильгельмина (Вильма) (1838—1911) — известная в XIX в. скрипачка, дочь чешского органиста Йозефа Неруды; с 1866 г. неоднократно участвовала в совместных концертах с Григом, исполняя его скрипичные сонаты.

К стр. 84

“Кайзеровский концерт” — так иногда в западных странах называют Третий концерт для фортепиано с оркестром до минор Бетховена, посвященный императору Луи Фердинанду.

Кристи В. Ф. К. — сельский судья, один из участников Государственного собрания в Эйдсволле 10 апреля — 17 мая 1814 г., представлявший *“партию самостоятельности”*, ратовавшую за немедленное установление независимого норвежского государства против унии со Швецией.

К стр. 85

Нойперт Эдмунд (1842—1888) — норвежский пианист и музыкальный педагог; работал в консерваториях Копенгагена (1868—1880), Москвы (1880—1881) и Нью-Йорка (1883—1888). Основал в 1881 году в Кристиании Фортепианную школу для детей и взрослых, однако это начинание на родине не имело успеха. Исполнительская деятельность Нойперта также снискала ему за границей несравненно больше славы и признания, чем в Норвегии.

Паулли Хольгер Симон (1810—1891) — датский композитор и дирижер, автор преимущественно балетной музыки; в 1863—1883 гг. занимал должность главного дирижера Датской королевской капеллы (оперного театра).

К стр. 87

Шуман Клара (урожд. Вик) (1819—1896) — немецкая пианистка, жена композитора Роберта Шумана.

К стр. 91

Рёнтген Юлиус (1855—1932) — голландский композитор, пианист и дирижер, близкий друг Грига. После смерти Грига составил каталог-описание его неопубликованных сочинений; в 1930 г. издал ряд писем Грига, адресованных ему.

К стр. 92

Финк Генри Теофилус (1854—1926) — известный американский музыковед. В 1880—1890 гг. опубликовал ряд глубоких по содержанию очерков о современной ему музыке, а также книгу о Вагнере (1893). Григ был знаком с Финком и высоко ценил его как исследователя. Упомянутая монография "Grieg and his Music" (London, 1906) — одна из лучших работ о Григе, не утратившая своей ценности и до наших дней.

К стр. 101

Лало Эдуард (1823—1892) — французский композитор и скрипач, испанец по происхождению. Наиболее популярны и по сей день его произведения для скрипки и других струнных инструментов.

К стр. 104

Гундерсен Лаура (1832—1898) — норвежская драматическая актриса.

К стр. 106

Сельмер Юхан Петер (1844—1910) — видный норвежский композитор, мастер программной симфонической музыки, обнаруживающей влияние Берлиоза и Вагнера.

К стр. 110

Хегель Фредерик (1817—1887) — с 1850 г. глава крупнейшей в Дании книгоиздательской фирмы "Гюллендаль".

К стр. 111

Акерсхус — древняя норвежская крепость на берегу Осло-фьорда, строившаяся в течение XIV—XVI вв. и реставрированная в середине XIX в. *Нидаросский собор* — один из древнейших и крупнейших в Скандинавии соборов в норвежском городе Нидаросе (ныне Тронхейм), построенный в 1140—1320 гг. и реставрированный в 1869 г. Наиболее яркий и величественный образец северной готики. Закладка собора была начата еще при Улафе (Олаве) Трюгвасоне, правившем в 995—1000 гг., первом из

норвежских королей, активно начавшем христианизацию Норвегии и искоренение самостоятельности местных князей.

Снорри Стурлусон (ок. 1178—1241) — исландский скальд и летописец, автор "Младшей Эдды". В своих "Королевских сагах" отразил историю норвежского трона от древнейших времен до XII века.

К стр. 114

Свердруп Юхан (1816—1892) — норвежский адвокат, крупнейший политический деятель второй половины XIX столетия, один из создателей левой партии "Венстре". В 1870-е гг. наиболее острым в политической жизни Норвегии был вопрос о парламентаризме — создании ответственного перед стортингом правительства страны, опирающегося на парламентское большинство. (Консервативное крыло стортинга всячески противилось установлению "тирании большинства".) Несмотря на победу в выборах 1873 г., борьба сторонников Свердрупа за демократические реформы продолжалась еще десятилетие, и лишь в 1884 г. шведский король Оскар II поручил формирование кабинета Ю. Свердрупу. Тем самым была ослаблена зависимость Норвегии от шведской короны, и в стране одержала верх мелкобуржуазно-крестьянская демократия. Первое правительство партии "Венстре" (1884—1889) провело в жизнь ряд прогрессивных реформ: расширило избирательное право, передало управление начальными школами из рук пасторов специальным школьным советам, ввело суд присяжных и т. д. Благодаря политике "Венстре" обострились споры между Норвегией и Швецией по поводу условий унии.

К стр. 116

Беренс Юхан — норвежский студент, руководитель Студенческого хорового общества в Кристиании.

К стр. 120

Гульбрансон (урожд. Нурдгрэн) Эллен (1863—1947) — шведская певица (меццо-сопрано), знаменитая в свое время исполнительница женских партий в операх Вагнера.

Хаммерик Ангуль (1848—1931) — датский музыковед и педагог; в 1892—1922 гг. преподавал историю музыки в Копенгагенском университете. Автор "Истории датской музыки до 1700 года" (1921).

К стр. 122

Дилиус Фредерик (1862—1934) — английский композитор, на творчество которого большое влияние оказали Э. Григ и К. Дебюсси (в Англии его иногда называют "английским Дебюсси"). Среди наиболее известных произведений — опера "Сельские Ромео и Юлия" и ряд оркестровых пьес.

К стр. 126

Гарборг Арне Эвенсен (1851—1924) — норвежский писатель, поэт и драматург; обращавшийся главным образом к народной тематике. Один из первых литераторов Норвегии, писавших свои произведения на "лансмолет".

К стр. 128

«...так проникнута она коровьими блинами» — и т. д. — Здесь Григ

упоминает сцену из второго действия "Пера Гюнта", происходящую в тронном зале Доврского деда — короля троллей. В этой сцене Ибсен высмеивает в аллегорической форме "сверхнорвежский" национализм:

Вол дает мед, а корова блины.
Кисло ли, сладко ли будет —
Дело не в том; здесь вся суть: что свое
Все у нас, непокупное!¹

К стр. 131

Таулов Фриц (1847—1906) — норвежский художник, работавший в основном в области пейзажа и жанрово-бытовой живописи.
Анрике Роберт (1858—1914) — датский виолончелист и композитор.

К стр. 132

Брандес Георг (1842—1927) — прогрессивный датский критик и историк литературы.

К стр. 133

Ганслик Эдуард (1825—1904) — австрийский музыкальный критик, представитель формалистической эстетики в музыкознании.

К стр. 134

Дрейер Пер — норвежский дирижёр, ученик Виллема ван Оттерлоо и Пауля фон Кемпена. Удостоен в 1958 г. медали Арнольда Бакса "За лучшее дирижирование музыкой XX столетия"; выступал со многими оркестрами Европы и Америки.

К стр. 135

Онеггер Артур (1892—1955) — один из крупнейших французских композиторов XX века. Симфоническая пьеса "Пасифик 231" (название марки паровоза) была написана композитором в 1923 г. и принесла ему мировую известность. Подобно Григу в данной сцене из "Пера Гюнта" и Раavelю в его знаменитом "Болеро", Онеггер пьесу "Пасифик 231" строит на единой интенсивной волне динамического нарастания оркестровой звучности и ускорения темпа.

Северюд Харальд (1897) — виднейший норвежский композитор XX века, крупный симфонист.

К стр. 141

"*Улаф Лильекранс*" — одна из ранних пьес Ибсена (1856 г.), написанная в стиле древних норвежских баллад (так называемых "богатырских песен") и свободно трактующая ряд эпизодов "богатырской песни" об Улафе Лильекрансе. Опера по этой пьесе Ибсена была написана и поставлена лишь в 1940 году норвежским композитором Арне Эггеном (1881—1955).

"*Воители в Хельгеланде*" — пьеса, написанная Ибсеном в 1857 г. (на

И б с е н Г. Указ. соч., с. 450—451. Перевод А. и П. Ганзен.

русской сцене известна под названием "Северные богатыри") и выдержанная в духе древних родовых саг. Ее действие относится к переломному периоду в истории Скандинавии — от эпохи викингов к феодализму, от язычества к христианству.

К стр. 145

Д'Альбер Эжен (1864—1932) — немецкий пианист и композитор (по национальности француз).

К стр. 147

Фоссегримен — в норвежской мифологии Водяной, живущий в водопадах.

К стр. 148

Рихтер Ганс (1843—1916) — немецкий дирижер, широко пропагандировавший творчество Вагнера. С 1876 г. — один из организаторов и руководителей вагнеровских фестивалей в Байрейте.

К стр. 149

Эрда — одна из богинь древнегерманского эпоса, персонаж тетралогии Вагнера "Кольцо нибелунга".

К стр. 150

Веняевский Генрик (1835—1880) — выдающийся польский скрипач и композитор.
"Город тигра". — Тигр изображен в гербе Стокгольма.

К стр. 163

Ламмерс Торвальд (1841—1922) — норвежский певец (баритон) и композитор, автор ряда вокальных произведений (главным образом романсов, песен и хоров).

К стр. 169

"Григ-мотив" — так авторы называют столь свойственный музыке Грига мелодический оборот, заимствованный из норвежской народной музыки и представляющий собой ход от I ступени мажора или минора через VII к V.

К стр. 175

Бродский Адольф (1851—1929) — русский скрипач. В 1875—1879 гг. преподавал в Московской консерватории, где организовал упоминаемый квартет (в состав которого, кроме А. Бродского, вошли Г. Беккер, Г. Зитт и Ю. Кленгель).

Ульсен Уле (1850—1927) — норвежский композитор и органист, автор четырех опер и многих популярных в свое время произведений. Наследие Ульсена велико, но не равноценно.

К стр. 176

Грюцмахер Людвиг — немецкий виолончелист, преподаватель Лейпцигской консерватории.

Кленгель Юлиус (1859—1933) — немецкий виолончелист и композитор, профессор Лейпцигской консерватории, участник Квартета Бродского.

К стр. 179

Стуккен Франк ван дер (1858—1929) — бельгийский композитор и дирижер.

К стр. 180

Брух Макс (1838—1920) — немецкий композитор и дирижер, продолжатель традиций Вебера и Мендельсона; особенно известны его скрипичные и хоровые произведения.

К стр. 184

Гудбраннсдален — область в центре Норвегии, славящаяся самобытностью своего фольклора (в том числе музыкального). Для "*гудбраннсдаленского стиля*" в архитектуре характерна ажурная резьба по дереву, нередко с изображением животных в условно удлинённом виде ("карвескур").

К стр. 189

Месхаарт Йоханнес (1857—1922) — голландский певец (баритон), известный в свое время исполнитель сольных партий в классических ораториях и кантатах, а также камерный певец. Вместе с Ю. Рёнтгеном концертировал во многих странах, чаще всего в Голландии, Германии, Англии.

К стр. 191

Барнекоу Кристиан (1837—1913) — датский композитор, ученик Н. Равнкилле, с 1895 г. до конца жизни — председатель Музыкального объединения в Копенгагене; автор ряда ставших популярными романсов, песен и псалмов.

К стр. 193

Драхман (Дракман) Хольгер (1846—1908) — датский поэт романтического направления, пришедший в конце XIX столетия к символизму. К его стихам, поэмам и драматическим произведениям многократно обращались скандинавские композиторы.

К стр. 194

Гофман Карел (1872—1936) — чешский скрипач, с 1891 г. возглавлял "Чешский квартет", один из лучших европейских камерных ансамблей.

К стр. 199

Сапельников Василий Львович (1868—1940) — русский пианист, воспитанник Петербургской консерватории. В 1888 г. исполнил в Гамбурге Первый фортепианный концерт Чайковского.

Синдинг Кристиан (1856—1941) — норвежский композитор, один из продолжателей дела Грига в создании норвежской национальной композиторской школы. Учился в Германии, испытал сильное влияние музыки Вагнера. Романтическая направленность творчества Синдинга проявилась особенно ярко в его симфонических произведениях, а также в романсовом творчестве. Упомянутый Фортепианный квинтет (1882—1884) — одно из первых значительных произведений Синдинга. Сохранился автограф его партитуры с пометками Чайковского.

К стр. 201

Унитарии — "левое" крыло протестантизма, существующее с XVI в., противники ряда церковных догматов (отрицавшие, в частности, троицу, грехопадение, обряды крещения и причащения и т. д.); преследовались официальной церковью (так, в Англии закон о казни унитариев был отменен лишь в 1813 году).

К стр. 202

Пиатти Альфредо Карло (1822—1901) — итальянский виолончелист, композитор и педагог.

Халле Шарль (Чарлз), сэр (1819—1895) — английский дирижер и пианист (немец по происхождению). Основал в 1857 г. в Манчестере оркестр, который ныне считается старейшим и одним из лучших в Англии.

Иоахим Йозеф (Йожеф) (1831—1907) — немецкий скрипач и композитор венгерского происхождения, с 1868 г. — директор Высшей музыкальной школы в Берлине, основатель (1869) прославленного струнного "Иоахим-квартета".

Кальбреннер Фридрих (1785—1849) — немецкий пианист и композитор, автор виртуозных фортепианных пьес салонного характера.

Баккер-Грёндаль Агата (1847—1907) — норвежская пианистка и композитор; наибольшей известностью пользуются ее романсы (около 190) и фортепианные пьесы (около 120).

К стр. 203

Колонн Эдуард (1838—1910) — французский дирижер и видный музыкальный деятель; в 1873 г. основал в Париже, в театре Шатле, "Национальные концерты", которые позднее стали именовать просто "Концерты Шатле" или "Концерты Колонна".

К стр. 205

Энди Венсан д' (1851—1931) — французский композитор, ученик и последователь С. Франка. Основал в 1894 г. (совместно с Ш. Бордо и А. Гильманом) знаменитую "Schola cantorum" ("Школу пения") в Париже, ставшую впоследствии одним из важнейших музыкальных учебных заведений Франции, конкурировавшим с Парижской консерваторией. Значительное место в музыке д'Энди занимает французский фольклор, хотя композитор отдал дань увлечению вагнеровской манерой письма. Симфонические произведения д'Энди продолжают традиции национального симфонизма, заложенные Берлиозом и особенно Франком.

К стр. 206

Годар Бенжамен (1849—1895) — французский композитор, преимущественно оперный, продолжатель традиций Ш. Гуно.

К стр. 208

Майер Оскар — немецкий пианист.

Баккер-Грёндал Фритъоф (1885—1959) — норвежский пианист, сын Агаты Баккер-Грёндал.

К стр. 210

Менгельберг Йозеф Виллем (1871—1951) — нидерландский дирижер, с 1895 г. — главный дирижер амстердамского оркестра "Концертгебау", выступал также с оркестрами Германии, Англии и США. Постоянно исполнял произведения Баха, Брамса, Малера и Р. Штрауса; был также пианистом и композитором.

Никиш Артур (1855—1922) — венгерский дирижер и композитор. С 1895 г. — главный дирижер лейпцигского Гевандхауза. Сотрудничал также с Лондонским симфоническим оркестром, Венским филармоническим, амстердамским "Концертгебау", с оркестрами США и Аргентины. Основу его репертуара составляли произведения Чайковского, Брукнера, Брамса, Шумана и Вагнера.

Гров Джордж (1820—1900) — видный английский музыковед и музыкальный деятель, директор (1833—1894) Королевского музыкального колледжа в Лондоне. Составитель известного "Словаря музыки и музыкантов", вышедшего в 1878—1889 гг.

К стр. 212

Линд Енни (1820—1887) — шведская певица (лирико-колоратурное сопрано), видный деятель шведского музыкального романтизма. В 1842—1849 гг. выступала как оперная певица в Германии, Австрии, Англии.

К стр. 216

Вереншёлл Эрик (1855—1938) — норвежский художник, главным образом портретист. Помимо портрета Грига, его кисти принадлежат знаменитые портреты Г. Ибсена (1895) и Б. Бьёрнсена (1900). Пользуются известностью также его пейзажи и жанровые полотна ("Девушки из Телемарка", 1883; "Сельские похороны", 1885). Иллюстрировал собрание "Норвежских народных преданий и волшебных сказок" П. Асбьёрнсена и Й. Му.

К стр. 221

Зейдль Антон (1850—1898) — немецкий дирижер. Оркестровка Зейдлем "Лирических пьес", Op. 54, не удовлетворила Грига тем, что она получилась, по его мнению, излишне перегруженной, вагнерианской.

К стр. 223

Зилоти Александр Ильич (1863—1945) — русский пианист, педагог, дирижер и музыкально-общественный деятель, ученик Ф. Листа. Одним из его учеников в Московской консерватории (где он преподавал в 1888—1891 гг.) был С. В. Рахманинов. В 1903 г. Зилоти организовал в Петербурге постоянные концерты симфонической и камерной музыки. С 1919 г. жил за границей, преподавал в Джульярдской музыкальной школе в Нью-Йорке (1924—1942). Написал книгу "Мои воспоминания о Листе" (1911).

Карреньо Мария Тереса (1853—1917) — венесуэльская пианистка,

композитор. Концертировала во многих странах (особенно в 1870—1890-е гг.); автор национального гимна Венесуэлы, пьес для фортепиано, струнных квартетов.

К стр. 224

Краг Вильгельм (1871—1933) — норвежский писатель и поэт, проводник неоромантических веяний в норвежскую литературу, испытавший, однако, сильное влияние импрессионизма и символизма (особенно со стороны французской поэзии).

Стев — один из жанров норвежской народной песенности, представляющий собой незамысловатое четверостишие, положенное на музыку, причем одна и та же мелодия могла быть использована для разных стихов. (В этом есть некоторое сходство с бытованием русской частушки, однако с той разницей, что стев может быть не только быстрым и веселым, но также грустным, в медленном темпе.) Говоря «в характере "стева"», авторы подразумевают не только четырехстопную строфичность песни, но и наличие в ней характерного для стева затакта, где тяжелой доле предшествуют три легкие (безударные).

К стр. 226

Пюньо Рауль (1852—1914) — французский пианист.

Рольфсен Нурдал (1848—1928) — норвежский писатель и педагог, автор многочисленных стихов и рассказов для детей, составитель популярных школьных хрестоматий и т. п.

Бузони Ферруччо (1866—1924) — итальянский пианист и композитор, один из лучших пианистов своего времени, последователь школы А. Рубинштейна и Ф. Листа. В 1890—1891 гг. был профессором Московской консерватории, с 1920 г. руководил классом композиции при Академии искусств в Берлине.

Видор Шарль Мари (1844—1937) — французский композитор и органист; с 1890 г. вел в Парижской консерватории класс органа, затем (с 1896 г.) также и композиции. Наиболее ценное в его наследии — органые произведения. Автор капитального труда по инструментовке — «Техника современного оркестра» (1904).

К стр. 232

Шиллингсвисер («песни ценою в шиллинг») — разновидность городского фольклора в Скандинавских странах, находившаяся вне контроля официальных кругов; эти песни (как правило, анонимных авторов) распространялись в виде листовок, напечатанных кустарным способом, минуя цензуру.

Кулокк — одна из разновидностей *локка* — пастушеской песни-зова или *наигрыша*, импровизируемых на основе одного короткого мотива (кулокк — «коровий локк», сзулокк — «овечий локк» и т. п.).

Слоттестев — одна из разновидностей стева.

К стр. 243

Дрейфус Альфред (1859—1935) — офицер французского генерального штаба, еврей по национальности. В 1894 г. по ложному обвинению в государственной измене был осужден на пожизненную каторгу. В 1897 г. в связи с новыми доказательствами невинности Дрейфуса процесс по его делу был возобновлен; вторичный обвинительный приговор вызвал волну протестов среди общественности. Хотя в сентябре 1899 г. Дрейфус полу-

чил официальное помилование, полную реабилитацию ему удалось снять лишь в 1906 г.

Нильсен Карл (1865—1931) — датский композитор, ярчайшая фигура в истории датской музыки. Основной вклад внес в жанр симфонии (всего шесть) и песни. По оригинальности языка его произведения, написанные еще в начале XX столетия, превосходят многие явления, характерные для европейской музыки более позднего периода.

К стр. 247

Ламурё Шарль (1834—1899) — французский дирижер. В 1881 г. основал в Париже симфонический оркестр и общедоступные "Народные концерты" (позднее получившие название "концертов Ламурё").

К стр. 249

...нарушило лишь открытое письмо Грига Бьёрнсону. — 10 декабря 1904 г. в газете "Верденс Ганг" была помещена публикация Грига под названием "Еще одно "открытое письмо" Бьёрнстjerne Бьёрнсону" как ответ на "Открытое письмо" Бьёрнсону, напечатанное писателем Кнудом Гамсуном. Суть обвинений Гамсуна против Бьёрнсона заключалась в следующем. Непримируемая по отношению к Швеции политика партии "Венстре" вызвала протест со стороны Бьёрнсона, считавшего важнейшей задачей сохранение мира. Весной 1903 г. Бьёрнсон порвал с этой партией и образовал "партию единства", выступавшую за мирные переговоры со Швецией, что было воспринято некоторыми (в том числе Гамсуном) как измена делу освобождения Норвегии. Еще больше нападков на Бьёрнсона повлекло присуждение ему шведской Академией наук в 1904 году Нобелевской премии. В своем "Открытом письме" от 7 декабря 1904 г. Григ, в частности, называл выступление в печати Гамсуна "самой грязной инсинуацией", "нелепицей, граничащей с абсурдом".

К стр. 250

Бенгзон Отто (1855—1927) — датский писатель, поэт и драматург, произведения которого пользовались популярностью в начале XX века.

Вольф Хуго (1860—1903) — австрийский композитор, вошедший в историю музыки главным образом как мастер позднеромантической вокальной лирики, автор множества песенных циклов.

К стр. 252

Кречмар Герман (1848—1924) — немецкий историк музыки, автор трудов по истории оперы, немецкой песни и т. д.

К стр. 257

Сёндре Бергенхус — один из районов Бергенского избирательного округа.

К стр. 258

В архиве Государственного института театра, музыки и кинематографии в Ленинграде хранятся десять писем Грига к русскому пианисту А. И. Зилоти, представляющих собой ценный материал, свидетельствующий

щий об отношении Грига к русской музыке и ее деятелям. Эта переписка двух музыкантов была связана с подготовкой к гастролям Грига в России, которым, к сожалению, так и не суждено было осуществиться. Первые опубликованные в "Ученых записках" ЛГИТМИК в 1958 году, письма вошли позднее в книгу: Григ Э. Избранные статьи и письма. М., Музыка, 1966.

К стр. 259

"Станг—Гуннар Хейберг!" — Станг Эмиль (1834—1912) — лидер консервативной партии "Хейре" ("правая"); Хейберг Гуннар (1857—1929) — норвежский драматург, автор пьес социально обличительной направленности. Иронически сравнивая Станга с Хейбергом, Григ намекает на ловкие "режиссерские" приемы правого деятеля, используемые им на сцене политического театра.

"...мирное соглашение стало фактом". — Решение стортинга от 7 июня 1905 г. о расторжении унии со Швецией вызвало негодование среди шведской аристократии. Риксдаг потребовал от Норвегии, чтобы данное решение было подтверждено плебисцитом. Проведенный в августе 1905 года референдум одобрил решение стортинга (лишь 184 норвежца проголосовали против разрыва унии). Карлстадская конвенция была подписана окончательно 26 октября 1905 г.

К стр. 261

Монастье-Шрёдер Луи. В эпистолярном наследии Грига есть четыре его письма "к одному швейцарцу". Это часть переписки Грига с одним из почитателей его творчества, пожелавшим остаться неизвестным. Впоследствии выяснилось, что этим "неизвестным корреспондентом" оказался швейцарский любитель музыки Луи Монастье-Шрёдер, написавший в 1897 году небольшой очерк о Григе в журнале "Bibliothèque universelle et Revue Suisse" (№ 7, 8). На русском языке эти письма Грига опубликованы в изд.: Григ Э. Избранные статьи и письма. М., Музыка, 1966.

Бергпрекнен — сборник проповедей, популярный в Бергене в XIX столетии.

К стр. 263

"Смерть и просветление" (1899) — симфоническая поэма немецкого композитора Рихарда Штрауса (1864—1949), автора многих программных симфонических произведений, развивающих принципы симфонизма Ф. Листа и Р. Вагнера.

К стр. 264

"Больше дано мне, чем я заслужил" — слова из песни Грига "Весна" на стихи О. Винье.

К стр. 265

"Маскарад" — опера К. Нильсена, написанная по одноименной комедии Л. Хольберга и поставленная в 1908 году.

К стр. 271

Тальберг Зигизмунд (1812—1871) — австрийский пианист. В 1837 году в Париже состоялось знаменитое состязание между Листом и Тальбергом.

К стр. 272

Регер Макс (1873—1916) — немецкий композитор, органист и пианист, один из первых представителей неоклассицизма в европейской музыке.

К стр. 280

Вельхавен Юхан Себастьян (1807—1873) — норвежский поэт, тонкий лирик. В противоположность Х. Вергеланну выступал в защиту датских традиций в норвежской литературе, резко противопоставлял себя и свое творчество буржуазно-демократическому движению в молодом норвежском искусстве.

К стр. 300

Хайсе Петер Арнольд (1830—1879) — датский композитор-романтик, главными жанрами в творчестве которого были театральная музыка (в том числе оперы, самая известная из которых "Король и маршал") и романсы.

К стр. 302

Эриксон Лейф — норвежский первооткрыватель, живший в эпоху древнего норвежского государства.

К стр. 304

"Я все еще хожу по раскаленному железу". — В средние века у норвежцев существовал обычай "испытания на честность" с помощью раскаленного железа. Считалось, что, если подозреваемый во лжи пройдет босиком по раскаленному железу, не получив при этом ожога, значит, он говорит правду. Исторические хроники свидетельствуют, что многие выдерживали это испытание.

К стр. 310

Кьеркегор (правильнее — Киркегор) *Сёрен* (1813—1855) — датский философ и писатель-романтик, основоположник направления экзистенциализма в европейской философии.

К стр. 329

Хьелланн Александр (1849—1906) — норвежский писатель, в творчестве которого достигает вершины развития норвежский социально-психологический роман. Трилогия Хьелланна "Яд" — "Фортуна" — "Праздник Иванова дня" принадлежит к лучшим произведениям критического реализма в мировой литературе.

К стр. 345

"...прикололи на грудь по маленькому норвежскому (чистому!) флаж-

ку!” — После 1814 года норвежский флаг по требованию шведского риксдага был снабжен знаком унии. Это не раз вызывало протесты норвежцев, и в последующие десятилетия вопрос о снятии знака трижды ставился на обсуждение в стортинге. 26 марта 1898 г. стортинг ввел в действие закон о снятии знака унии с норвежского флага, что вызвало резкое обострение отношений Швеции и Норвегии, в результате которого коалиционное правительство Г. Ф. Хагерупа, находившееся у власти с 1889 года, вынуждено было уйти в отставку, уступив вновь место партии ”Венстре”.

Оглавление

Евгений Светланов. Предисловие	5
К читателям	11
ИСТОКИ	
Эпоха перелома питает творческие силы	14
Наследство предков — немного шотландских черт, немного датских, но больше всего норвежских	19
Бергенская юность	25
Годы учения в городе музыки	30
Годы формирования в северной метрополии	39
НА ВЫСОТАХ ИСКУССТВА	
Счастлирое время творческих радостей	52
"Мое первое бегство на юг было подобно сну"	67
Тягостные усилия в Кристиании — и благотворное датское вдохновение	77
Искусство возвышает над любой скорбью	89
Годы плодотворного сотрудничества	99
Григ и Ибсен	126
Год рефлексии и перелома	143
Хардангер — в сверкающем солнце и при сильном ветре	151
"Вновь, еще раз..."	165
СТРАННИК	
В борьбе за искусство — в споре с самим собой	172
«"Тролльхауген" — дом, о котором я всегда мечтал»	183
Концертные успехи и светоносная творческая сила	189
"Я изрядно поездил и стал более европейцем и космополитом"	198
Новые замыслы	214
Ответственный пятилетний период	220
Назад к истокам	229
Новая встреча с новонорвежской поэзией	234
Столетие уходит	240
На пороге нового времени	245
Год 1905-й — Григ и политика	256
Вперед, все дальше, в ничто — или в нечто большее!	265
Взгляды Грига на искусство и черты стиля его музыки	268
Приложение	279
Комментарии	355

ИБ № 2177

Редактор О. А. Сахарова
Художник Л. П. Копачева
Художественный редактор А. Н. Алтунин
Технический редактор Е. Ф. Фонченко
Корректоры Г. Н. Иванова, В. М. Лебедева

Сдано в набор 16.08.85. Подписано в печать 20.02.86. Формат 70x100/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Столетие. Печать офсетная.
Условн. печ. л. 30,31 + 5,16 усл. печ. л. вклеек. Усл. кр.-отг. 72,88.
Уч.-изд. л. 32,26. Тираж 30000 экз. Заказ № 871 Цена 3 р. Изд. № 1921.
Издательство "Радуга" Государственного комитета СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, 119859, Zubovskiy bulvar, 17.

Отпечатано с оригинал-макета способом фотоофсет на Можайском
полиграфкомбинате Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. Можайск, 143200, ул. Мира, 93.