

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

БЕЛЯНСКИЙ Дмитрий Викторович

**ЗОЛОТОЙ ВЕК КУЛЬТУРЫ ДАНИИ.
МУЗЫКА В РЯДУ ИСКУССТВ**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»
Специальность 17.00.09 — «Теория и история искусства»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения,
доцент И. В. Коженова

Москва – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Золотой век культуры Дании.	
Эстетика, изобразительное искусство, литература	13
1.1. Золотой век как явление датской культуры	13
1.1.1. Золотой век в историческом контексте.....	13
1.1.2. Эстетика и поэтика искусства Золотого века	28
1.1.3. Дания и страны Центральной Европы: творческие параллели	50
1.1.4. Фольклор и эпос в культуре и искусстве Дании XIX в.	55
1.2. Раннее творчество А. Г. Эленшлегера и Золотой век датского искусства.....	73
1.3. Творчество Х. К. Андерсена. Музыка в его жизни и произведениях.....	98
ГЛАВА 2. Музыка Дании в Золотой век.	
Деятельность Й. П. Э. Хартмана и Н. Гаде	117
2.1. Й. П. Э. Хартман и датская опера	118
2.1.1. Творческий портрет Й. П. Э. Хартмана	118
2.1.2. Опера «Маленькая Кирстен» (“Liden Kirsten”).....	128
2.2. Творческая деятельность Н. Гаде.....	156
2.2.1. Творчество раннего периода.....	159
2.2.2. В Лейпциге (1843–1848).....	187
2.2.3. Снова на родине (1848–1867).....	212
2.2.4. Поздний период (1867–1890)	231
2.2.5. Послесловие.....	237
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	241
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	245
ПРИЛОЖЕНИЕ I. Краткое содержание произведений	
А. Г. Эленшлегера и Х. К. Андерсена	270
А. Г. Эленшлегер. «Ярл Хакон»	270
Х. К. Андерсен. «Импровизатор».....	278
Х. К. Андерсен. «Всего лишь скрипач».....	285
ПРИЛОЖЕНИЕ II. Списки произведений Й. П. Э. Хартмана и Н. Гаде	290
Основные произведения Й. П. Э. Хартмана	290
Основные произведения Н. Гаде	294

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность работы. Одним из актуальных направлений современного искусствоведения является исследование «неизвестного XIX века». В истории датского искусства «неизвестные» страницы связаны с Золотым веком — так в Дании называют 1800–1850 гг., которые сами датчане считают эпохой высших достижений в культуре своей страны. В этот период в Дании творила мощная плеяда выдающихся мастеров. В области литературы выделяются драматург А. Г. Эленшлегер и любимый во всем мире писатель Х. К. Андерсен. Замечательный художник и педагог К. В. Экерсберг становится основателем национальной школы живописи, известной во всей Европе. Огромным вкладом в мировую культуру явилось творчество великого скульптора Б. Торвальдсена и балетмейстера А. Бурнонвиля. Идеи знаменитого философа С. Кьеркегора получили отклик в XX столетии. Неотъемлемой частью Золотого века является творчество выдающихся композиторов Й. П. Э. Хартмана и Н. Гаде, которыми восхищались Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Э. Григ. Благодаря деятельности Хартмана и Гаде датская музыкальная культура испытала невероятный расцвет в XIX в., возникли датская опера и датская симфоническая школа. Однако музыка этих мастеров малоизвестна в нашей стране; их творчество остается *terra incognita* российского музыковедения и требует изучения.

Важно и то, что в период Золотого века все виды искусства в Дании объединены общей эстетикой, существуют в рамках единой системы; датские творцы работают в тесном взаимодействии. Но несмотря на очевидную значимость этого периода в искусстве и культуре Дании, на сегодняшний день нет целостного представления о Золотом веке как о художественной эпохе. Несомненно, исследования в этом направлении значительно расширят сегодняшние представления об искусстве Скандинавии и всей Европы. Сказанным определяется актуальность настоящей работы.

Степень разработанности темы. Заявленная проблематика представлена в целом ряде работ, которые можно объединить в несколько групп. Первая из них — это работы о датской музыке XIX в.: например, диссертация Д. Шора о становлении датской оперы [270], брошюра С. Равнкилде [261], статья Й. Бергсагела [190]. К сожалению, в них почти не показан культурный контекст, связи с параллельными процессами в других видах искусства. В определенной степени это касается и работ о творчестве Хартмана и Гаде. В изучении наследия Хартмана огромную роль сыграла деятельность исследовательницы И. Сёренсен, благодаря которой опубликованы письма композитора [220], монография о музыкальной династии Хартманов [276], а также электронный тематико-библиографический каталог сочинений композитора [219]. Для настоящего исследования были полезны сведения о Хартмане, приводимые в работах С. Коперской [75], Н. Краббе [227], А. Хаммериха [214], Г. Шепелерна [265] и в упомянутой диссертации Шора.

Множество ценной информации о жизни и творчестве Гаде содержат монографии Ж. Л. Карона [198], А. Селенцы [204], М. Маттера [242], И. Сёренсен [278], статьи Н. Фолтмана [210], Б. Хонг [217], Н. Йенсена [222], Ф. Круммахера [228; 229], Б. Маршнера [238], Ф. Маттиассена [240; 241], З. Эксле [254; 255], Г. Шваба [268], а также электронный тематико-библиографический каталог сочинений Гаде, составленный И. Сёренсен [250]. Основные сведения о Хартмане и Гаде на русском языке опубликованы в статьях «Музыкальной энциклопедии» (соответственно, В. Описа [122] и О. Левашевой [85]), а также в монографии Ф. Бенестада и Д. Шельдерупа-Эббе о Григе (в переводе Н. Н. Мохова) [18]. Разумеется, этого крайне недостаточно.

Вторая группа работ — это статьи зарубежных авторов об искусстве и культуре эпохи Золотого века. Для настоящего исследования использовались статьи К. Монрада [107], М. Флориан и М. Б. Коринг [158], Й. Йенсена [221], Б. Киррмсе [226], Ф. Лундгрена-Нильсена [235], Х. Нёррегора-Нильсена [253], Б. Скавениус [264], П. Винтен-Йохансена [290]. Каждый из этих авто-

ров исследует отдельный аспект Золотого века, но не стремится к комплексному подходу.

Третью группу составляют работы об Эленшлегере. В российском искусствоведении очерки о его творчестве представлены в «Истории западной литературы» К. Тиандера [153], во вступительных статьях Л. Брауде [25] и А. Погодина [128], а также в книге А. Коровина «Датская и исландская малая проза» [77]. Среди зарубежных работ выделим монографии А. Двергсдаля [208], В. Андерсена (в трех томах: [182; 183; 184]), статьи Н. Ингверсена [218], Б. Кирммсе [225], К. Шайлер-Хэнсона [269]. В этих работах содержится большой фактологический материал, но, на наш взгляд, недостаточно ясно прослеживаются творческие контакты Эленшлегера с другими значительными явлениями эпохи Золотого века (в том числе, с деятельностью Хартмана и Гаде), вклад писателя в формирование эстетики датского искусства.

Литература о творчестве Андерсена обширна. Настоящее исследование опирается на работы Г. Брандеса [21], Л. Брауде [24; 26; 27; 28; 29; 30; 31], Бо Грэнбека [41], Б. Жарова [52], Е. Исаевой [62], И. Карташовой [65], А. Коровина [76; 77; 78; 79], В. Неустроева [114; 115], Э. Переслегиной [126], Е. Сапрыкиной [136], А. Сергеева [137], Г. Храповицкой [161]. Хотя творчество Андерсена хорошо изучено, в работах названных авторов основное внимание уделено сказкам; менее освещены другие жанры (например, романы). Недостаточно разработанной на сегодняшний день представляется тема «Андерсен и музыка». В России творчество датского писателя никогда не рассматривалось в таком ракурсе, а зарубежные источники начали появляться в 2000-х гг. Это монографии А. Селенцы [201], И. Сёренсен [275], а также интернет-портал Королевской библиотеки Дании «Ханс Кристиан Андерсен и музыка» (на датском [213] и английском [215] языках). В них даны многие биографические подробности, освещено сотрудничество Андерсена с музыкантами, но не проанализирована в достаточной степени проблема синтеза литературы и музыки в творчестве писателя.

Изучение историко-художественной специфики искусства Золотого века, воплотившего в себе черты романтической эстетики, связано с проблемой проявления в датском искусстве признаков бидермайера. Названная проблема относится к разряду неразработанных. Она затрагивается в работах Л. Кириллиной [67], Н. Красовской [80], Л. Лаевской [83], Х. Хертеля [216], О. Нёрлунга [252], но не рассматривается подробно. Для настоящего исследования основой послужили работы отечественных ученых о немецком бидермайере. В книге Н. Берковского «Романтизм в Германии» это течение упоминается в связи с творчеством Л. Тика [19, 234]. А. В. Михайлов освещает проблемы бидермайера во вступительной статье к двухтомнику «Музыкальная эстетика немецких романтиков XIX века» [103, 50–56], в труде «Языки культуры» [104, 43–111]. Отметим работы современных авторов: С. Грохотова [43; 44], Е. Ивановой [60], Е. Устюговой [155], О. Федотовой [156].

К числу малоизученных на сегодняшний день принадлежит и проблема воплощения «Поэм Оссиана» в искусстве Дании. Подробное исследование вопроса представлено только в работах А. Селенцы [200; 204], однако ее концепция достаточно противоречива. Подспорьем для Селенцы были статьи Ш. Кристенсен [205] и Дж. Даверио [207], не потерявшие актуальности и сегодня. В российском искусствознании еще не изучались взаимосвязи датского искусства с оссиановским эпосом. При этом отметим, что «Поэмы Оссиана» довольно подробно исследованы в России — например, в работах В. Жирмунского [53], Р. Иезуитовой [61], М. Меньщиковой [100]. Огромный научный вклад внес Ю. Д. Левин (1920–2006) — автор русского перевода «Поэм Оссиана» [95], ряда статей [87; 88] и монографии «Оссиан в русской литературе...» [89]. Однако, глубоко исследуя проявление «оссиановской темы» в русском искусстве, Левин уделяет меньшее внимание «оссиановским» образам в европейском изобразительном искусстве и музыке. Проблемы, связанные с изучением «Поэм Оссиана» и их воплощением в различных видах

искусства, рассматриваются в работах В. Болд [192], М. Макдональд [236], П. Молтона [246], Дж. Портер [259], К. Смита [273], Р. Л. Тодда [282; 283].

Подытоживая изложенное выше, подчеркнем, что эпоха Золотого века почти совсем не изучена в России, а за рубежом хотя и накоплен фактологический материал по многим аспектам, по-прежнему не решена проблема создания единой концепции, в рамках которой Золотой век рассматривался бы как «дедуктивно» (освещение общих тенденций с последующей конкретизацией), так и «индуктивно» (через анализ важнейших произведений датских мастеров в широком культурно-историческом контексте, с выделением важнейших особенностей Золотого века как художественной эпохи). Особую необходимость представляет исследование музыкальной культуры рассматриваемого периода.

Цель данной работы — определить и представить сущностную картину Золотого века культуры Дании в его единстве и многообразии, уделив особое внимание процессам взаимодействия музыки с другими видами искусства (прежде всего, с литературой).

Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие **задачи**:

1. Осветить богатую панораму художественной жизни Дании в первой половине XIX в. Показать значение многогранной деятельности (творческой, исполнительской, педагогической, общественной) датских мастеров;
2. Представить Золотой век как уникальную эпоху в истории датской культуры. Определить стилевые особенности искусства этого периода, для чего исследовать самобытную эстетику Золотого века, выявить признаки романтизма и классицизма в различных видах искусства, обратиться к проблеме претворения черт бидермайера в датском искусстве XIX в.;
3. Выявить черты национального своеобразия датского романтизма. Соотнести искусство Дании с искусством стран Центральной и Северной Европы этого же периода;

4. Осветить процесс изучения датского фольклора и его воплощения в искусстве Золотого века. Рассмотреть проблему претворения эпоса в художественных произведениях;
5. Показать роль «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона в романтическом искусстве Европы, в особенности — Дании;
6. Исследовать раннее творчество А. Г. Эленшлегера (уделив особое внимание исторической трагедии «Ярл Хакон») в контексте эстетики и мировоззрения Золотого века;
7. Осветить роль Андерсена в музыкальной жизни Дании и роль музыки в жизни и творчестве писателя;
8. Раскрыть значение творческой деятельности Й. П. Э. Хартмана. Исследовать особенности стиля и музыкального языка композитора на примере его оперы «Маленькая Кирстен»;
9. Определить значение музыкально-общественной деятельности Н. Гаде; изучить особенности творческого метода композитора;
10. Представить симфоническое творчество Гаде в процессе его эволюции в контексте основных художественных тенденций эпохи.

Материалом исследования стали художественные произведения датских мастеров Золотого века: стихотворения, проза и драматургия А. Эленшлегера, сказки, романы, либретто Х. К. Андерсена, опера «Маленькая Кирстен» Й. П. Э. Хартмана, симфонии, увертюры и кантаты Н. Гаде. Затрагиваются произведения датского изобразительного искусства.

Объектом исследования является Золотой век как уникальная эпоха в истории и культуре Дании, объединившая в себе разнообразные стилевые и художественные направления. **Предметом исследования** стали особенности культурной жизни и искусства Дании первой половины XIX в., художественное своеобразие произведений А. Г. Эленшлегера, Х. К. Андерсена, Й. П. Э. Хартмана, Н. Гаде.

Теоретическая значимость исследования заключается в расширении существующих представлений об искусстве эпохи романтизма. Найденный

в настоящей работе подход к исследованию искусства Золотого века, учитывающий специфику датской культуры и взаимодействие различных видов искусства между собой, может быть использован и при освещении самобытности других национальных культур.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что ее положения и материалы могут использоваться:

— в учебных курсах истории зарубежной музыки (при изучении национальных школ, искусства эпохи романтизма), истории зарубежной литературы (при изучении «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона, произведений А. Эленшлегера и Х. К. Андерсена, в т. ч. с целью показа взаимосвязей литературы и музыки), истории искусств, мировой художественной культуры;

— в просветительских лекциях и концертах, посвященных европейскому романтизму, искусству и культуре Дании XIX века и творчеству отдельных представителей эпохи Золотого века (например, при подготовке лекции-концерта «Х. К. Андерсен и музыка»);

— в дальнейших исследованиях искусства и культуры Дании и стран Северной Европы XIX–XX веков, европейской романтической литературы, истории датского музыкального театра, европейского романтического симфонизма, художественного своеобразия различных национальных культур, а также широкого круга проблем, связанных с синтезом искусств.

Методология и методы исследования. В качестве основных методов исследования использовался комплексный и междисциплинарный подход, а также метод стилового анализа. Принцип комплексного и междисциплинарного подхода к произведениям искусства заложен в работах таких искусствоведов, как Н. Берковский [19], В. Ванслов [35], Ю. Левин [87; 88; 89], А. Михайлов [102; 103; 104], Е. Назайкинский [112], Н. Николаева [118], И. Соллертинский [141], А. Селенца [200; 201; 202], Дж. Даверио [207], Р. Ларри Тодд [283]. При анализе музыкальных произведений опорой были работы И. Бэлзы [33], К. Зенкина [57; 58; 59], И. Коженовой [68; 69; 70; 71], В. Конен [72; 73; 74], Г. Крауклиса [81], Б. Штейнпресса [166], в которых

специальный анализ музыкального языка, формы, стиля, жанра произведения неразрывно связан с целостной характеристикой эпохи, направления. При обращении к изобразительному искусству Дании использовались методологические установки таких авторов, как К. Монрад [107; 108], Л. Таруашвили [149; 150; 151], М. Флориан и Л. Б. Коринг [158], П. Берман [191], С. Грандессо [212], стремящихся выявить черты национального своеобразия в искусстве Дании.

Научная новизна работы заключается в обращении к малоизученным областям искусства XIX в., а также в комплексном подходе к явлениям датской культуры.

В настоящей работе впервые:

1. Разработана целостная концепция Золотого века как значительной и эстетически самобытной эпохи в культуре и искусстве Дании;
2. Проанализировано своеобразие датского романтизма;
3. Рассмотрена проблема соотношения национального и общеевропейского в творчестве датских мастеров эпохи Золотого века;
4. Представлен новый взгляд на проблему воплощения «Поэм Оссиана» в различных видах искусства Европы (в особенности, Дании);
5. Творчество А. Г. Эленшлегера представлено как основа датского искусства первой половины XIX в.;
6. Проанализирована специфика реализации романтической идеи синтеза искусств (в первую очередь, литературы и музыки) в творчестве Х. К. Андерсена;
7. Показана роль Й. П. Э. Хартмана в формировании датской романтической оперы, проанализированы особенности драматургии и музыкального языка оперы «Маленькая Кирстен»;
8. Представлена картина многогранной деятельности Н. Гаде, особое внимание уделено симфониям и увертюрам — важнейшей области творческого наследия композитора.

Положения, выносимые на защиту:

1. Эпоха Золотого века — важнейший период расцвета датской культуры, объединивший своеобразной эстетикой и мировоззрением представителей различных видов искусства Дании (литература, музыка, изобразительные искусства, театр, балет и др.);
2. Искусство Золотого века — значительный пласт романтического искусства XIX в., отмеченный художественной оригинальностью и ярким национальным своеобразием;
3. Идеи А. Г. Эленшлегера сыграли ключевую роль в становлении национальной романтической литературы, оказав заметное влияние и на другие виды искусства Дании в первой половине XIX в.;
4. В творческой деятельности Х. К. Андерсена, испытавшего на себе воздействие романтической эстетики, многообразно проявилась идея синтеза искусств;
5. «Маленькая Кирстен» Й. П. Э. Хартмана — выдающийся образец датской романтической оперы и одно из значительных произведений искусства Золотого века;
6. Симфонизм Н. Гаде — масштабное явление европейского романтического искусства, имеющее прочные национальные корни;
7. Творческая деятельность Н. Гаде и Й. П. Э. Хартмана способствовала созданию основ музыкального искусства Дании в XIX в.

Степень достоверности результатов исследования определяется, с одной стороны, опорой на комплекс подходов и методов, сложившихся в российском искусствознании. С другой — она подтверждается практическими данными, полученными в процессе исследования искусства Золотого века Дании.

Апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на заседаниях кафедры и была рекомендована к защите 9 ноября 2021 г. Основные положения диссертации

освещены в четырех статьях в рецензируемых изданиях, рекомендуемых ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации [14; 15; 16; 17]. Ряд положений диссертации был представлен на Международной конференции-конкурсе «Музыка в истории литературы. Литература в истории музыки» в Московской консерватории (23–24 ноября 2015 г.) и обсуждался в ходе научной дискуссии.

Структура работы. Основная часть диссертации (269 страниц) включает: введение, две главы, заключение и список литературы (290 наименований, из них 109 на иностранных языках). Первая глава охватывает широкий круг вопросов, связанных с особенностями культурной жизни, с развитием литературы, музыки, изобразительного искусства Дании в XIX в., с проблемами специфики датского романтизма, национального своеобразия датской культуры. В отдельные разделы вынесены очерки о творчестве А. Г. Эленшлегера и Х. К. Андерсена. Во второй главе представлены творческие портреты Й. П. Э. Хартмана и Н. Гаде, созданные на материале их биографий и на основе анализа их сочинений. В Приложении I приводится краткое содержание трагедии Эленшлегера «Ярл Хакон», романов Андерсена «Импровизатор» и «Всего лишь скрипач». В Приложении II представлены списки основных произведений Хартмана и Гаде.

ГЛАВА 1.

ЗОЛОТОЙ ВЕК КУЛЬТУРЫ ДАНИИ. ЭСТЕТИКА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ЛИТЕРАТУРА

1.1. ЗОЛОТОЙ ВЕК КАК ЯВЛЕНИЕ ДАТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

1.1.1. Золотой век в историческом контексте

В истории датской культуры особенно ценится первая половина XIX в., которая считается «золотым веком» (Den danske guldalder). Как отмечает датский исследователь Х. Э. Нёррегор-Нильсен (Н. Е. Nørregård-Nielsen, род. 1945), впервые этот термин употребил датский физик Х. К. Эрстед в 1807 г. в уничижительном смысле, когда в одном из писем написал о «глупом высокомерии, с которым столь многие писатели хотели бы превратить наш день и век в золотой век» [253, 29]. Затем в 1828 г. литературовед К. Л. Рабек использовал термин «золотой век» в изданной им «Истории датской литературы» по отношению к творчеству современных датских писателей. А в 1890 г. датский критик В. Ведель (Valdemar Vedel, 1865–1942) назвал «золотым веком» литературу Дании 1814–1848 гг. [191, 18]. С тех пор это понятие закрепилось в искусствоведении и часто фигурирует в работах об искусстве Дании XIX в. — как на датском, так и на других языках.

В современной зарубежной научной литературе период Золотого века охватывает датское искусство 1800–1850 гг. Чем обусловлены такие рамки? Во-первых, политическими событиями (отмена абсолютной монархии и введение конституционной в 1848 г., датско-прусская война в 1848–1850 гг.), которые привели к существенным переменам в культурной жизни Дании. Во-вторых, около 1850 г. ушли из жизни многие выдающиеся мастера: писатель и драматург А. Г. Эленшлегер (1779–1850), скульптор Б. Торвальдсен (1770–1844), художники М. Рёрбю (1803–1848), К. Кёбке (1810–1848),

Т. Лундбю (1818–1848). После 1848 г. почти перестал работать К. В. Экерсберг (1783–1853). В-третьих, во второй половине XIX в. в датской литературе набирают силу новые художественные течения, связанные с критическим осмыслением действительности. В изобразительном искусстве на первый план выходит натуралистическое отражение народного быта.

По отношению к датской музыке граница «1850 г.» в некотором смысле условна, поскольку Й. П. Э. Хартман (1805–1900) и Н. Гаде (1817–1890), два ключевых композитора Золотого века Дании, продолжали работать во второй половине XIX столетия в присущей им технике и стиле. События 1848 г., непосредственно отразившиеся на судьбе Гаде (вынужденный отъезд из Лейпцига, где он возглавлял оркестр Гевандхауза), не нашли отражения в его творчестве. Благодаря деятельности Хартмана и Гаде для датской музыки «золотым» является весь XIX в., хотя произведения, в которых заложены главные особенности творческого метода этих композиторов, созданы до 1850 г.: увертюра «Отзвуки Оссиана» (1840) и Первая симфония (1842) Гаде, опера «Маленькая Кирстен» Хартмана на текст Андерсена (1846).

В период Золотого века в Дании творили многие выдающиеся мастера, представители различных видов искусства. Их деятельность способствовала пробуждению национального сознания, формированию своеобразного «датского стиля», укреплению культурных связей между Центральной и Северной Европой.

Значительным фактором, повлиявшим на подъем культуры в начале XIX в., стали исторические события. В 1800 г. Дания вступила в вооруженный нейтралитет¹. 2 апреля 1801 г. Англия напала на Данию и почти полностью уничтожила ее флот. В 1807 г. под давлением Наполеона Дания присоединилась к континентальной блокаде, чем спровоцировала второе нападение англичан. В сентябре 1807 г. флот Великобритании подошел к берегам

¹ В этот союз, инициатором которого стал Павел I, вошли также Россия, Швеция и Пруссия. Военные суда этих государств охраняли торговые корабли друг друга, защищая их от внезапного нападения Англии.

Дании и без объявления войны начал обстрел Копенгагена. По истечении четырех дней город был сожжен и разрушен до основания. (К. Маркс и Ф. Энгельс назвали это «самым позорным актом насилия, который когда-либо одна нация совершала над другой» [24, 64].) Эти события отразились на картинах К. В. Экерсберга «Страшная бомбардировка Копенгагена»², Й. П. Мёллера «Площадь в Копенгагене после бомбардировки в 1807 году»³. Так началась англо-датская война, которая продолжалась до крушения наполеоновской империи в 1814 г. К этому моменту Дания была опустошенной, изнуренной в бесконечных войнах, лишилась Норвегии и переживала государственное банкротство. Н. Гаде вспоминал в 1885 г.:

...Разрушитель мира в Европе, Наполеон, был побежден; но бедность и волнения по-прежнему царили во многих странах. Этот период был одним из самых мучительных для датчан: Норвегия потеряна, казна почти пуста, в результате — уныние и застой в торговле... Это вызвало подавленные настроения и покрыло все облаком мещанства. Человек жил одним днем, зарабатывая свой скудный хлеб⁴ [249, 5].

И все это — о Дании, родине древних викингов, повергавших в страх десятки стран; о государстве, в истории которого было столько славных страниц! Можно вспомнить, что к 1016 г. Англия была завоевана викингами, а королем стал Кнуд Великий, объединивший Англию, Данию и Норвегию. В эпоху Средневековья под верховной властью датских королей находился весь скандинавский Север — Норвегия, Швеция, Исландия, Фарерские острова и Гренландия (этот союз назывался Кальмарской унией). А в начале XIX столетия некогда огромное, могущественное и влиятельное королевство терпело поражение за поражением.

Однако тяжелое политическое и экономическое положение страны способствовало большому подъему патриотических чувств, что благотворно

² “Det frygtelige bombardement af København” (1807). Холст, масло. Копенгаген, Королевская библиотека (Det Kongelige Bibliotek).

³ “Gråbrødre Torv efter Bombardementet i 1807” (1808). Холст, масло. Копенгаген, коллекция замка Фредериксборг (Malerisamlingen på Frederiksborg Slot).

⁴ Здесь и далее переводы выполнены мной (Д. Б.), если не указано иное.

сказалось на развитии искусства. Датский писатель Б. С. Ингеман сказал о битве 2 апреля 1801 г.: «Как будто народное самосознание, мирно дремавшее в течение восьмидесяти лет, пробудилось благодаря могучему удару грома» (перевод Л. Брауде [24, 65]).

Выдающийся датский поэт и драматург Адам Готлоб Эленшлегер назвал этот день «счастливым для Дании и для самого себя» [24, 65]. Под влиянием случившейся катастрофы он начал работать над стихотворением «Золотые рога», в котором проявились мотивы почитания древности и народного творчества. Эленшлегер откликнулся и на события 1807 г.: именно в этом году вышла в свет его первая историческая трагедия «Ярл Хакон», в которой он прославлял великое прошлое Скандинавии. Во второй своей трагедии, «Пальнатоке» (1807), драматург провозгласил:

...Датчанин, как природа,
Бессмертен — это дар ему от бога.
Разбойник может иногда спалить
Или украсть его ладьи. И что же?
В лесу есть дуб, в горе руда сверкает.
А у него есть руки и топор,
Чтоб новые ладьи себе построить...
Тот раб, своей судьбы вполне достойный,
Кто малодушен в грозный час беды.
И если много туч на датском небе,
Мы не впадем в отчаянье, но будем
Вести себя, как истые мужчины.
(Перевод Ю. Вронского [178, 144])

Эти слова, проникнутые мужеством и высоким патриотическим духом, стали почти пророческими. Хотя военные действия разрушили столицу Дании, в начале XIX в. Копенгаген постепенно приобрел новый облик благодаря деятельности выдающегося архитектора К. Ф. Хансена (Christian Frederik Hansen, 1756–1845). Среди его сооружений — Копенгагенский собор, дворцовая церковь Кристиансборга, ратуша и церковь Богоматери в Копенгагене. Подобно тому, как столица страны «восставала из пепла», в искусстве Дании в начале XIX в. произошел небывалый подъем.

Детальное освещение всех имен и событий датского искусства XIX в. не является задачей настоящей работы, однако представляется необходимым привести краткий обзор основных процессов.

Одно из центральных мест в *литературе* Золотого века принадлежит уже упомянутому писателю, поэту, драматургу А. Г. Эленшлегеру. В его творчестве впервые воплотились главные идеалы Золотого века; его эстетические установки во многом стали определяющими для искусства Дании этого периода. Вслед за Эленшлегером писатель и философ Николай Фредерик Северин Грундтвиг (Nikolai Frederik Severin Grundtvig, 1783–1872) обратился к северной мифологии. Грундтвиг оставил ряд философских и научных трудов, а с середины 1840-х гг. начал проводить реформу народного образования в Дании. С именем Бернхарда Северина Ингемана (Bernhard Severin Ingemann, 1789–1862) связано развитие датского исторического романа. Увлекавшийся творчеством В. Скотта, в своих произведениях Ингеман обратился к временам датского Средневековья. Персонажами его романов стали подлинные исторические личности (например, Вальдемар I Великий, Эрик VI Менвед, Маргрете I Датская и др.).

Ханс Кристиан Андерсен (1805–1875) сегодня известен главным образом благодаря сказкам. Его достижения в этой области творчества стали ориентиром для нескольких поколений скандинавских писателей. Менее известны другие произведения Андерсена: шесть романов, многочисленные повести, пьесы, путевые заметки. В них запечатлен дух времени, отражены философские, эстетические взгляды автора. Андерсен внес большой вклад и в музыкальную жизнь Дании XIX в. — как автор текстов, либреттист. Ряд новых проблем, связанных с изучением творчества датского писателя, рассматривается в соответствующем разделе настоящей работы.

Одно из главных мест в культурной жизни Дании занимал *Королевский театр* (Det Kongelige Teater), изначально возникший как частная антреприза (1722). В XVIII в. большую роль в жизни театра сыграл Людвиг Хольберг (1684–1754), знаменитый норвежско-датский писатель и драматург, выдаю-

щийся деятель скандинавского Просвещения. В его комедиях, острых социально-политических сатирах воплотились жизнь и характеры современной автору Дании. Хольберг фактически создал датскую драму. Его творчество составило целую эпоху в датской литературе и вызвало отклик в скандинавском искусстве более позднего времени. Так, в 1884 г. к 200-летию Хольберга Э. Григ написал хоровую кантату «Памяти Хольберга» (осталась неизданной) и знаменитую сюиту «Из времен Хольберга», а Н. Гаде — оркестровую сюиту «Хольбергиана». В 1906 г. состоялась премьера оперы К. Нильсена «Маскарад» по одноименной комедии Хольберга (1724). В 2003 г. норвежское правительство совместно с университетом Бергена учредили ежегодную премию в области гуманитарных наук памяти Людвиг Хольберга.

В XIX в. основу «серьезного» репертуара Королевского театра составили трагедии Эленшлегера. (Фасад театра и по сей день украшают два памятника: Хольбергу и Эленшлегеру, двум ключевым фигурам в истории датского театрального искусства.) Премьера трагедии «Ярл Хакон» 30 января 1808 г. прошла с огромным успехом. В последовавшие годы в трагедиях Эленшлегера играли ведущие датские актеры: Й. К. Рюге (Johan Christian Ryge, 1780–1842), Н. П. Нильсен (Nicolai Peter Nielsen, 1795–1860) и его супруга А. Х. Нильсен (Anna Helene Nielsen, 1803–1856).

Благодаря Эленшлегеру в репертуар Королевского театра были включены творения Шекспира. Датчанин перевел несколько пьес, которые затем шли на сцене. Так, в 1813 г. в Королевском театре был поставлен «Гамлет» с написанным Эленшлегером прологом [128, 11]. Писатель активно возрождал интерес к подлинному Шекспиру, что было созвучно устремлениям XIX в. При этом в Дании Шекспира узнали раньше, чем в Италии и Франции (вспомним, каким открытием стал подлинный Шекспир для Ф. Стендаля, В. Гюго, Г. Берлиоза, Дж. Верди).

Драматург Йохан Людвиг Хейберг (Johan Ludvig Heiberg, 1791–1860) стал создателем датского водевиля. На сцене Королевского театра ставились водевили «Царь Соломон и Йорген-шапочник» («Kong Salomon og Jörgen

Hattemager”, 1825), «Апрельские розыгрыши, или Интриги в школе» (“Aprilsnarrene eller Intrigen i Skolen”, 1826), «Приключения в Королевском саду» (“Et Eventyr i Rosenborg Have”, 1827) и др. На сцене были представлены и «серьезные» работы драматурга — например, пьесы «Холм эльфов» (“Elverhøi”, 1828), «Фата Моргана» (“Fata Morgana”, 1838). Во многих ролях блистала супруга драматурга Йоханна Луиза Хейберг (Johanne Luise Heiberg, 1812–1890), прима Королевского театра.

Пьесы Х. К. Андерсена неохотно принимались к постановке в Королевском театре (отношение дирекции и цензоров к его творчеству было недоброжелательным). Гораздо удачнее сложилась судьба его произведений на сцене частного театра Х. В. Ланге «Казино», открытого в 1848 г. [42, 262]. Специально для этого театра были созданы пьесы Андерсена «Дороже жемчуга и злата», «Оле-Лукойе», «Бузинная матушка», которые пользовались большим успехом у публики [24, 221]. Интересно, что в 1869 г. в театре «Казино» состоялась премьера Фортепианного концерта Грига [86, 193].

Золотой век в области *изобразительного искусства* прежде всего связан с деятельностью художника Кристофа Вильгельма Экерсберга (Christoffer Wilhelm Eckersberg, 1783–1853). Он был воспитанником Академии художеств Копенгагена, существовавшей с 1754 г. Стиль Экерсберга сформировался в Риме в 1813–1816 гг., когда художник впервые попробовал работать под открытым небом и создал ряд городских пейзажей («Вид Тибра поблизости от Понте-Ротто»⁵, «Дворик базилики Сан-Лоренцо-фуори-ле-Мура в Риме»⁶, «Пергола»⁷). В них он экспериментировал с композицией и перспективой, передачей светотени.

⁵ “Udsigt over Tiberen mod Avertinerhøjen i Rom” (1813–1816). Холст, масло, 28 x 44 см. Копенгаген, Государственный художественный музей (Statens Museum for Kunst), инв. № KMS2093.

⁶ “Klostergården i S. Lorenzo fuori le mura” (1813–1816). Холст, масло, 28 x 31,5 см. Копенгаген, Государственный художественный музей, инв. № KMS3186.

⁷ “En pergola” (1814–1816). Холст, масло, 34 x 28,5 см. Копенгаген, Государственный художественный музей, инв. № KMS2059.

Около 1820 г. Экерсберг был одним из ведущих портретистов в Дании, а с 1820-х гг. его излюбленным жанром стала марина. Метод Экерсберга отличается детальное знание «анатомии» кораблей (его картины даже называли «портретами судов» [158, 69]), а также точность в изображении направления и силы ветра, его влияния на волны, парус и т. д. Эти черты наиболее заметно проявились на картинах, созданных в 1824–1829 гг., когда русский флот проводил учения в Северном море («Русский флот на рейде у Хельсингёра»⁸, «Два российских линейных корабля салютуют»⁹, «Российский линейный корабль “Азов” и фрегат на якорю на рейде у Хельсингёра»¹⁰, «Вид от крепостного вала замка Кронборг на флажный бастион, пролив Эресунн и на шведское побережье»¹¹). Скрупулезная передача деталей на полотнах Экерсберга удивительным образом сочетается с умением изобразить корабли так, как они выглядели бы в идеальных условиях (художник всегда говорил не о «реализме», а о «правде» [107, 14]).

Экерсберг был выдающимся педагогом, с 1818 г. — профессором Академии художеств Копенгагена. Учение о перспективе и рисунок на пленэре занимали центральное место в его преподавательской работе. Экерсберг воспитал целое поколение художников, среди которых Мартинус Рёрбю (Martinus Rørbye, 1803–1848), Константин Хансен (Constantin Hansen, 1804–1880), Фриц Пецхольт (Fritz Petzholdt, 1805–1838), Кристен Кёбке (Christen Købke, 1810–1848), Вильгельм Марстран (Wilhelm Marstrand, 1810–1873) и другие. Утвердившееся в Дании уже в 20-е гг. XIX в., понятие «школа Экерсберга» используется в искусствоведении и по сей день.

⁸ “En russisk flåde til ankers på Helsingørs red” (1826). Холст, масло, 31,5 x 59 см. Копенгаген, Государственный художественный музей, инв. № KMS1671.

⁹ “To russiske linjeskibe som saluterer” (1827). Холст, масло, 58 x 87 см. Копенгаген, Государственный художественный музей, инв. № KMS1663.

¹⁰ “Det russiske lineskib ‘Assow’ og en fregat til ankers på Helsingør red” (1828). Холст, масло, 63 x 51 см. Копенгаген, Государственный художественный музей, инв. № KMS608.

¹¹ “Udsigt fra Kronborg Vold over flagbatteriet og Sundet til den svenske kyst” (1829). Холст, масло, 47 x 66 см. Государственный художественный музей, инв. № KMS3241.

Как явление мирового масштаба воспринималось современниками творчество скульптора Бертеля Торвальдсена (1770–1844). В 1797–1838 гг. он находился в Риме, где открыл для себя мир античного искусства (дату прибытия в Рим, 8 марта 1797 г., он называл своим вторым днем рождения). Известность ему принесла монументальная скульптура «Ясон с золотым руном»¹². Творчество Торвальдсена дало новую жизнь традициям античности и Ренессанса в XIX в. Среди его шедевров — «Геба»¹³, «Ганимед, кормящий орла»¹⁴, «Меркурий»¹⁵.

Датчане гордились своим знаменитым соотечественником; во время посещения Копенгагена в 1819 г. Торвальдсен был встречен с триумфом. Эленшлегер посвятил знаменитому скульптору три стихотворения, в одном из которых сказал:

Открыт датчанам к славе путь
Твоим трудом.
Ты в самую проникнул суть,
Ты не дал Дании заснуть;
И радость распирает грудь
И жжет огнем.
Чечь Торвальдсену воздаст
Наш неумный хоровод.
Нальем!
(Перевод П. Карпа [173])

Торвальдсен удостоился самой большой мировой славы среди датских мастеров. В 1848 г. в столице Дании был открыт Музей Торвальдсена, который существует и сегодня.

Подобно изобразительному искусству и литературе, *музыка* Дании в начале XIX в. вступила в новый период развития. Золотой век в датской

¹² “Jason med det gyldne skind” (1803). Гипс, 245,5 см. Музей Торвальдсена (Thorvaldsens Museum), инв. № А52.

¹³ “Hebe” (1815). Мрамор, 156,5 см. Музей Торвальдсена, инв. № А875.

¹⁴ “Ganymedes med Jupiters ørn” (1817). Мрамор, 93,3 x 118,3 см. Музей Торвальдсена, инв. № А44.

¹⁵ “Merkur som Argusdræber” (1818). Гипс, 174,5 см. Музей Торвальдсена, инв. № А5.

музыке связан с именами многих талантливых композиторов, среди которых Ф. Кулау и К. Э. Ф. Вайзе, но две «вершины» в музыкальной жизни Дании XIX в. — Й. П. Э. Хартман и Н. В. Гаде. Оба они творили в разных жанрах и оставили обширное наследие. Хартман больше проявил себя в оперной музыке, Гаде — в симфонической. (Творчеству этих мастеров посвящена отдельная глава настоящей работы.)

Хартман и Гаде во многом способствовали подъему музыкальной культуры Дании. Как показывает музыковед А. Селенца (обращаясь к датской прессе, афишам, свидетельствам современников), после тяжелых войн в начале XIX в. концерты стали роскошью, и многие музыкальные клубы Копенгагена закрылись [204, 6–10]. Единственным постоянным музыкальным коллективом был симфонический оркестр Королевской капеллы; при нем действовала школа для молодых музыкантов (с 1834 г. в ней учился Н. Гаде). В 1820–1830-х гг. критики часто сокрушались о состоянии концертной деятельности Копенгагена. Они находили программы консервативными и неинтересными, писали, что оркестровым произведениям уделялось мало внимания, и что если симфония и появлялась в программе, она почти никогда не исполнялась полностью.

В XIX в. наблюдается постепенное возникновение культурных учреждений и творческих коллективов. В 1836 г. композитор Й. П. Э. Хартман учредил *Музыкальное общество* (Musikforeningen). В 1836–1841 гг. директором Музыкального общества был композитор И. Ф. Фрёлых, дирижером — композитор и скрипач И. Бредаль (1800–1864) [204, 213]. Затем существование общества прерывалось на несколько лет, и его деятельность возобновилась в 1848 г. под руководством Н. Гаде, когда концертная организация пережила новый расцвет. Композитор основал постоянно действующий симфонический оркестр и хор, с которыми поднял концертную жизнь Копенгагена до международного уровня. Под управлением Гаде в Дании состоялась премьера Девятой симфонии Л. Бетховена, «Страстей по Матфею» И. С. Баха.

В программы концертов часто включались произведения композиторов-романтиков: Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Листа [238, 406].

Деятельность, начатая в Золотой век, принесла богатые плоды: уже в 60-е гг. XIX в. Копенгаген приобрел значение культурного центра всей Скандинавии. В связи с этим выглядит закономерным тот факт, что молодой Э. Григ после обучения в Лейпцигской консерватории приехал именно в Копенгаген (1863). Стимул для дальнейшего творческого роста ему дало не только общение с Гаде, но и сближение с кружком молодых датских музыкантов, объединившихся вместе с Григом в общество «Эвтерпа»¹⁶. В него входили композитор и издатель Эмиль Хорнеман (1840–1906), органист-виртуоз Готфрид Маттисон-Хансен (1832–1909), композитор, автор национального гимна Норвегии Рикард Нурдрок (1842–1866). Грига особенно поразила самобытный национальный стиль, проявившийся в ряде романсов и хоровых песен Нурдрока. Годы спустя он сказал: «Без него мне пришлось бы, наверное, Бог знает как долго метаться в поисках самого себя» (перевод Н. Мохова [18, 53]). Памяти Нурдрока Григ посвятил первую редакцию Фортепианного концерта a-moll (1869). Таким образом, Хартман и, в особенности, Гаде создали в Копенгагене творческую атмосферу, в которой Григ сделал важнейшие шаги к осознанию своего стиля.

Наряду с концертами Музыкального общества большим успехом у публики пользовались выступления оркестра Х. К. Лумбю (Hans Christian Lumbye, 1810–1874). Коллектив был создан в 1839 г. для исполнения популярной музыки. Лумбю сочинил множество вальсов, полек, галопов, маршей, многие из которых — программные (например, галопы «Телеграф», «Шампанское», «Первая паровая железная дорога в Копенгагене»). Постепенно Лумбю стал включать в программы концертов произведения Гайдна и Моцарта, пропагандируя «серьезную» музыку. Оркестр часто выступал в парке развлечений «Тиволи» в Копенгагене (открытом в 1843 г.), гастролировал в Швеции, Германии, Франции, России [261, 22–23].

¹⁶ Одноименное музыкальное общество существовало в Лейпциге в 1824–1886 гг.

Долгое время в Дании не было условий для профессионального музыкального образования. Частная консерватория Дж. Сибони¹⁷, открытая в Копенгагене в 1825 г., существовала недолго и не создавалась для таких серьезных целей. Й. П. Э. Хартман, происходивший из музыкальной династии, выучился музыке дома (одновременно получая образование юриста), Н. Гаде, как уже упоминалось, был воспитанником школы Королевской капеллы (и несколько лет играл в оркестре на скрипке), а также брал частные уроки теории музыки и много занимался самостоятельно. Приехав в 1843 г. в Лейпциг, Гаде начал преподавать в основанной Мендельсоном консерватории, а в 1867 г. открыл консерваторию в Копенгагене (при ближайшем участии композиторов Й. П. Э. Хартмана и Х. С. Паулли). В качестве преподавателей были приглашены ведущие музыканты Дании: Г. Маттисон-Хансен (орган, фортепиано), Э. Нойперт (фортепиано), И. К. Гебауэр (гармония, контрапункт). Огромную роль в развитии национальной скрипичной школы сыграл В. Тофте (1832–1907).

В стенах Копенгагенской консерватории обучались многие датские музыканты: Виктор Бендикс (1851–1926), Зигфрид Ланггор (1852–1914), Георг Вальдемар Хёзберг (1872–1950), Аксель Гаде (1860–1921, младший сын Н. Гаде). Все они впоследствии — выдающиеся композиторы и преподаватели Копенгагенской консерватории. Среди знаменитых учеников консерватории — Карл Нильсен (1865–1931), который обучался по классу скрипки у Тофте и по теории музыки у Гаде. В 2017 г. Копенгагенская консерватория отметила 150-летний юбилей (она лишь на год младше Московской консерватории)¹⁸.

Важнейшие процессы в музыкальной жизни Дании XIX в. связаны с деятельностью балетмейстера и педагога *Августа Бурнонвиля* (August Bournonville, 1805–1879). Его роль для датской культуры огромна: он создал

¹⁷ *Джузеппе Сибони* (1780–1839) — итальянский оперный певец. В 1819–1839 гг. жил в Копенгагене [211].

¹⁸ Копенгагенская консерватория (Københavns Musikkonservatorium) с 1902 г. называется Королевской датской консерваторией (Det Kongelige Danske Musikkonservatorium).

датский балет, большой балетный репертуар (свыше 50 спектаклей), «датскую школу» как особенную технику. Многие балеты Бурнонвиля сегодня в Дании идут практически без изменений со времени их постановки. Он привлекал к работе не собственно «балетных», а ведущих «серьезных» датских композиторов. Например, музыку к балету «Неаполь» (“Napoli”, 1842) написали Х. Паулли, К. Хельстед, Н. Гаде и Х. К. Лумбю. Композиторами балета «Народное предание» (“Et Folkesagn”, 1854) стали Н. Гаде (I и III акты) и И. П. Э. Хартман (II акт).

Творческий метод Бурнонвиля отличает внимание не только к «технической», но и к содержательной стороне спектакля, что балетмейстер подчеркнул в своем труде «Хореографические этюды» (1861): «Танец — это прекрасное искусство, ибо оно устремлено к идеалу не только пластической красоты, но также лирической и драматической выразительности» (перевод В. Красовской [80, 454]). «Образов дивных чреду ты создáл, чьи согласны движенья, / Сплавившие красоту с огненным вихрем страстей», — так начинается стихотворение Эленшлегера «Августу Бурнонвилю», в котором поэт воздал хвалу деятельности хореографа, назвал его «искусным художником» и «любимцем Терпсихоры» (перевод А. Парина [172]).

Среди учеников Бурнонвиля — датчанка Люсиль Гран (Lucile Grahn, 1819–1907) и швед Христиан Иогансон (Christian Johansson, 1817–1903), танцевавший на сцене Мариинского театра (1841–1883), преподававший в Петербургском театральном училище и внесший огромный вклад в русскую балетную школу [140]. Наследие Бурнонвиля по сей день имеет статус национального достояния Дании.

Своеобразие Золотого века заключалось еще и *в тесном сотрудничестве представителей различных видов искусства*. Датский литературовед Свен Кристенсен (Sven Kristensen, 1909–1991) отметил специфику культурной ситуации в Дании XIX в.: законодателем вкусов была академически образованная «верхушка» общества, а единственным культурным центром — Копенгаген [226, 78]. (Исследователь связывает это с тем, что Дания в XIX в.

была сельскохозяйственной страной без какой-либо важной промышленности, с разрушенными торговыми отношениями и с «затянувшимся абсолютизмом».) В таком небольшом государстве, как Дания, где культурная жизнь была сконцентрирована в Копенгагене, было «неизбежно» общение деятелей искусств между собой.

Одной из фигур, объединившей вокруг себя деятелей Золотого века, был Кнуд Люне Рабек (Knud Lyne Rahbek, 1760–1830) — датский писатель, поэт, критик, литературовед, издатель, профессор Копенгагенского университета, член Королевского театрального совета. Жена Рабека, Карен Маргрет (Karen Margarethe), или Камма Рабек (Kamma Rahbek, 1775–1829), была хозяйкой литературного салона. В салоне Рабеков в доме «Баккехусет» (“Bakkehuset”) встречались многие писатели: Х. К. Андерсен, А. Г. Эленшлегер, Н. Ф. С. Грундтвиг, Б. С. Ингеман и др. (Сегодня дом «Баккехусет» является музеем.)

Другим важнейшим центром культурной жизни был Королевский театр. Известно, что Торвальдсен после возвращения в Копенгаген в 1838 г. по вечерам встречался с Эленшлегером и Андерсеном в театре, где у них были постоянные места [25, 7]. Х. К. Андерсен рассказывает в автобиографии «Сказка моей жизни»:

Вечера я обыкновенно проводил в театре <...> Торвальдсен просил меня садиться рядом, чтобы беседовать с ним и объяснять ему все непонятное; я и занимал соседнее с ним кресло во все последние годы его жизни. Эленшлегер также часто бывал моим соседом <...> Я каждый вечер видел здесь Торвальдсена и Эленшлегера, оба дарили меня своей дружбой, оба сияли крупнейшими звездами на северном небосклоне... (Глава IX. Перевод П. А. Ганзена и А. В. Ганзен [11, 143])

Эта «общительность» проявилась и в искусстве. Так, современный литературовед Б. Кирммсе (Bruce Kirmmse) отмечает:

...Писатели Золотого века представляли собой очень компактную, взаимосвязанную и удивительно однородную группу. Их аудитория... была довольно узкой; часто они писали друг для друга. Каждый из

них... был либо из академически образованной, либо из высокопоставленной официальной семьи, либо умудрился войти в эту социальную группу. Каждый из них... рассматривал Копенгаген как единственный центр внимания [226, 80–81].

Но эту мысль можно распространить не только на писателей, но и в целом на датских творцов XIX в. Й. П. Э. Хартман дружил с Х. К. Андерсеном и написал две оперы на его либретто: «Ворон» (1832) и «Маленькая Кирстен» (1846). К пьесе Андерсена «Агнета и Водяной» создал музыку Н. Гаде (1842). В наследии Й. П. Э. Хартмана и Н. Гаде есть целый ряд сочинений по произведениям А. Эленшлегера. А. Бурнонвиль работал со всеми крупными композиторами Дании, а балеты создавал по произведениям датских писателей. Например, по романам Б. С. Ингемана созданы балеты «Вальдемар» (1835), «Детство Эрика Менведа» (1843) (музыку к этим балетам написал датский композитор И. Фрелих). На текст поэмы Ингемана «Охота Короля Вальдемара» (1816) Н. Гаде написал вокальную балладу (1838), мелодия которой позже была использована в его Первой симфонии (1841–1842).

Начало XIX в. ознаменовано также рождением выдающегося датского философа Сёрена Кьеркегора (Søren Kierkegaard, 1813–1855). В его работах, среди которых «О понятии иронии» (“Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates”, 1841), «Или — или» (“Enten — eller”, 1843), «Стадии жизненного пути» (“Stadier på Livets Vej”, 1845), были заложены основы неклассической философии. Его мировоззрение заметно разнится с пониманием мира и искусства, присущим творцам Золотого века (и потому не рассматривается в настоящей работе), однако нельзя не отметить, что взгляды Кьеркегора имели огромное влияние и предвосхитили философию экзистенциализма.

1.1.2. Эстетика и поэтика искусства Золотого века

В Золотой век в искусстве Дании проявилось множество тенденций, характерных для *романтизма*. Если Французская революция 1789 г. не имела большого значения для искусства Золотого века, то военные конфликты с Англией стали непосредственной причиной национального подъема в Дании. Процесс погружения в национальный фольклор, охвативший многие страны в романтическую эпоху, получил в Дании мощное и многообразное выражение. Довольно часто в произведениях искусства Золотого века появляется тема странствий. В творчестве датских мастеров широко представлены образы природы, и они перекликаются с «интимной, сокровенной природой» в «шубертовских вокальных циклах и миниатюрах Шумана» (по выражению Н. С. Николаевой [118, 20]).

Важные новаторские решения, характерные для романтизма, также наблюдаются в произведениях, созданных датчанами в эпоху Золотого века. Так, А. Эленшлегер в своей первой исторической трагедии «Ярл Хакон» (“*Nakon Jarl hin Rige*”, 1807) намеренно отходит от классического канона и правила трех единств (места, времени и действия), декларируя новаторский подход в предисловии. Н. Гаде в ранней увертюре «Отзвуки Оссиана» (“*Efterklange af Ossian*”, 1840) и Первой симфонии (1841–1842) — произведениях, в которых были заложены основные принципы его симфонического творчества — не только опирается на составленную им литературную программу¹⁹, но и обращается к особым приемам формообразования (например, «зеркальная» реприза в увертюре, что в контексте концентрической структуры целого идеально отвечает эпическому характеру литературного первоисточника). К. Экерсберг впервые начинает работать на пленэре (до него датские мастера классического направления лишь намечали эскизы на природе,

¹⁹ Составление подробной литературной программы было первым этапом работы над указанными сочинениями. Программа увертюры была составлена с помощью цитат из «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона, программа симфонии включала фрагменты из сборника «Избранные средневековые датские песни» (“*Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen*”, 1812–1814). Подробнее об этом см. в соответствующем разделе.

однако завершали полотна всегда в мастерской [107, 16]); в связи с этим художник по-новому подходит к построению пространства, перспективы. Андерсен создает в Золотой век ряд «канонических» образцов литературной сказки (eventyr). Впоследствии он работает в новом жанре истории (historie), соединившей в себе признаки сказки и романтической новеллы²⁰. В романах Андерсена «Импровизатор» (“Improvisatoren”, 1835), «Всего лишь скрипач» (“Kun en Spillemand”, 1837), «Счастливчик Пер» (“Lykke-Peer”, 1870) уделяется огромное внимание фигуре художника, обнажается конфликт между индивидуальностью творческой личности и равнодушным (а иногда — враждебным) окружающим миром.

В начале XX в. литературовед К. Ф. Тиандер назвал стихотворение А. Эленшлегера «Золотые рога» (1803) «увертюрой датского романтизма» [153, 231], подразумевая, что в стихотворении проявился интерес к национальному фольклору, тяга к идеализации ушедших времен. Отметим, что современные исследователи не всегда в должной мере подчеркивают романтическую природу искусства Золотого века. Патрисия Берман пишет: «...Представление о живописи XIX в. основано на смене четко очерченных направлений — классицизм, романтизм, реализм и натурализм, импрессионизм... Такая модель неприменима в датском искусстве. История датской живописи может быть представлена как постоянное балансирование между национальным и интернациональным...» [191, 9]. Эта мысль становится интереснее в свете того, что в книге А. Селенцы «Ранние произведения Гаде. В поисках поэзии» [204] творчество композитора освещается преимущественно в категориях «национального» / «интернационального».

Д. Шор справедливо называет «Маленькую Кирстен» Й. П. Э. Хартмана «первой датской романтической оперой» [270, 190], однако почти не касается специфики романтизма в Дании. К. Монрад в одной из своих работ указывает, что «создателем датской художественной школы по праву является

²⁰ Проблемы генезиса истории в творчестве Андерсена разработаны в диссертации российского литературоведа А. Коровина [78] и ряде его статей [76; 79].

К. В. Экерсберг», и что «его художественные новации... легли в основу эпохи, получившей название Золотой век датской живописи» [107, 10], но не акцентирует внимание на романтических тенденциях в творчестве художника. Хотя представляется вполне очевидным, что они заметно проявились в важнейшем для Экерсберга жанре марины.

Вместе с тем проявление романтической эстетики в Дании имеет ряд характерных особенностей. В искусстве Золотого века заметно выражены *черты классической традиции*: классическая «умеренность», ясность и «уравновешенность» приемов и средств, отсутствие стремления к радикальному обновлению. Применяются классический тип портретной живописи (К. Экерсберг, К. Кёбке, В. Марстран и другие), классическая структура симфонического цикла (Н. Гаде). В 1810–1813 гг. Экерсберг стажировался у Ж.-Л. Давида в Париже, и, как указывает К. Монрад, именно в этот период в художественной технике Экерсберга появилось внимание к деталям, точность в передаче светотени; его композиции приобрели более строгий, классический характер [107, 11]. Художественный стиль и творческие принципы Гаде сформировались под влиянием личности и творчества Мендельсона, что в первую очередь выразилось в постоянном стремлении композитора к сохранению классической традиции в искусстве.

Одно из высших достижений эпохи Золотого века — творчество Б. Торвальдсена, идеал классического совершенства и гармонии. Как отмечает тот же К. Монрад, «творчество Торвальдсена опиралось исключительно на классическое античное искусство...» [107, 11]. Отечественный искусствовед Л. И. Таруашвили (род. 1946) в работе «Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма» (1992) рассматривает творчество скульптора как «классическое по своей сущности», отражающее «посредством идеала... природу человека в ее подлинном, неискаженном виде» [149, 5–6].

Не все стороны романтизма были одинаково привлекательны для датских мастеров Золотого века. Очень редко в искусстве рассматриваемого периода воплощаются мятежные настроения, бурные душевные порывы...

Искусство Золотого века Дании лучше всего характеризуют слова «гармония», «благородство», «сдержанность». Причины этого кроются как в национальном менталитете, так и в особой эстетической платформе.

Эстетические позиции Золотого века сформулировал А. Эленшлегер в авторском предисловии к сборнику «Северные поэмы» (1807). В нем высказываются идеи о «гармонии» и «упорядоченности»²¹:

Поэта захватывает какое-то событие, и он хочет представить его нам в гармонии и полноте. Благословен будет труд его! [176, 7]

Хаос бытия понуждает человека обратиться к искусству, чтобы с помощью силы разума создать лучший мир, в котором упорядочено и закончено все запутанное и незавершенное в земной жизни [176, 8].

Наблюдая гармонию и прочность целого, человек вдохновляется благороднейшим, высочайшим мужеством [176, 8].

По мнению Эленшлегера, «неумение сдерживаться в жизни есть первопричина всякого зла» [176, 8]. А «незыблемый закон на все времена», который писатель провозгласил в предисловии, звучит так: *«произведение искусства должно быть гармонично и своеобразно»* [176, 7] (“Et Kunstværk maa være ordnet harmonisk og selvstændigt” [256, 17]). В этой фразе в сжатой, концентрированной форме определено некое «амбивалентное» понимание искусства, присущее творцам Золотого века — в обязательном сочетании категорий «гармоничного» (“harmonisk”) и «своеобразного» (“selvstændigt”). С одной стороны, в художественном произведении должна быть опора на классику, преемственность с традицией («гармоничное»). С другой стороны, без «творческой искры», без оригинальной идеи произведение будет мертво («своеобразное»). В понимании мастеров Золотого века идеал заключается в балансе, равновесии между почти полярными категориями «гармоничного» и «своеобразного». Стремление к «золотой середине» в творчестве — одна из главных особенностей эстетики Золотого века. Это характерно, например, для композиторов Й. П. Э. Хартмана и Н. Гаде, художника К. Экерсберга,

²¹ Фрагменты из предисловия даются в русском переводе А. Сергеева и А. Чеканского.

драматурга Й. Л. Хейберга. Датский писатель, литературовед и публицист Георг Брандес (Georg Brandes, 1842–1927) сказал об этом так (в 1873 г.):

Датские писатели отличаются чаще всего тем достоинством, что они избегают излишеств фантазии и извращений вкуса... Они умеют останавливаться вовремя, избегать парадоксов... Они почти никогда не бывают бесстыдными, дерзкими, богохульниками, мятежными, необузданно-фантастичными, совершенно нереальными или совершенно чувственными. Они редко стремятся вперед напролом, никогда не берут штурмом небо, никогда не падают в пропасть. Это и придает им особенную популярность среди соотечественников. Уверенный вкус и изящество, которые отличают поэзию Хейберга и музыку Гаде, здоровые и естественные природные особенности, которые запечатлены в лучших произведениях Эленшлегера и Хартмана, будут всегда высоко цениться датчанами, как выражение благородного и сдержанного искусства. (Перевод М. Лучицкой [22, 11].)

В цитированном фрагменте Брандес приводит в пример не только датских писателей, но и композиторов (Гаде, Хартман), представляя Золотой век как целостное мировоззрение.

Сто двадцать лет спустя Л. Таруашвили опубликовал работу «Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма» (1992), в которой сказал об изобразительном искусстве Дании:

...До последнего времени... датской школе уделялось меньше внимания, нежели она того заслуживает... Дело здесь... в неспособности зрителя послеромантической эпохи оценить по заслугам те качества, которые как раз и составляют национальный характер искусства Дании. Мы напрасно станем искать в этом искусстве экзальтацию... Не найдем мы в нем и мистическую отрешенность <...> Хотя изобразительному искусству Дании не чужды и драматизм, и лирический строй чувств, и монументальность, однако в лучших произведениях эти качества, как правило, сочетаются со спокойной просветленностью художнического видения, с ясностью и чистотой формы [149, 119].

По сути, мы вновь имеем дело с категориями «гармоничного» («просветленность видения», «чистота формы») и «своеобразного» («драматизм», «лирический строй чувств»), а точнее — с их неперменным сочетанием

в художественном произведении. Интересно, что и Г. Брандес в цитированном выше труде относит «ясность формы» к одной из главных черт датского искусства первой половины XIX в.

Рассуждая о воплощении традиций немецкого романтизма в Дании, Брандес формулирует ряд существенных особенностей этого процесса:

На датской почве романтизм <...> делается менее таинственным, решается под покрывалом выйти на солнце. Он чувствует, что явился к здоровому, разумному народу <...> в другую природу, более улыбающуюся, мягкую и идиллическую; он сбросил с себя все страшное, чудовищное; его густые, бесформенные туманы еще более сгустились и образовали гибких лесных фей (перевод М. Лучицкой [22, 10]).

Характеризуя особенности романтизма, автор косвенно отмечает в его эстетике особую роль «разума», что более свойственно классицизму. Используемый Брандесом образ солнечного света, развеивающего ночные страхи и видения, очень важен для эстетики Золотого века. Ирреальность и трагизм в образной системе датских мастеров по большей части находятся где-то на периферии, и, даже присутствуя в произведении, не определяют его облик и содержание. Так, в кантате Н. Гаде «Дочь короля эльфов» (“Elverskud”, 1854) третья часть открывается хором «Солнце встает на востоке...» (“I østen stiger solen op...”, № 7, C-dur), и светлый, жизнеутверждающий характер этой музыки становится сильным контрастом к образам второй части кантаты, включающей сцены волшебных танцев эльфов в ночном лесу. И хотя в финале кантаты главный герой, Олаф, погибает от смертельного проклятия эльфийской принцессы, все же самая последняя сцена — это неспешный хоровой эпилог в E-dur, создающий «арку» с прологом и позволяющий отстраниться от основного действия.

В датском искусстве XIX в. найдется немного трагических страниц, но гораздо больше «хэппи-эндов». Искусствовед Аллан Фридеричиа (Allan Fridericia, 1921–1991) в монографии о Бурнонвиле [159] сказал о датском балетмейстере:

Художник нередко прибегал к аллюзиям, иносказаниям, сложным конфликтам, где неизменно побеждало добро... Его спектакли в большинстве своем завершались счастливым финалом, несмотря на остроту столкновений и естественно predetermined трагический финал... он властно утверждал победу добра (перевод Н. Крымовой [159, 16]).

«Победу добра» утверждал и Н. Гаде в торжественных финалах Первой, Пятой, Седьмой симфоний, полных подлинно эпической мощи. Счастливым воссоединением влюбленных заканчивается опера Й. П. Э. Хартмана «Маленькая Кирстен» на либретто Х. К. Андерсена. О творчестве «великого сказочника» К. Паустовский поэтично сказал:

В канун трудного и великого двадцатого века мне встретился милый чудак и поэт Андерсен и научил меня вере в победу солнца над мраком и доброго человеческого сердца над злом. Тогда я уже знал пушкинские слова «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» и был почему-то уверен, что Пушкин и Андерсен были закадычными друзьями и, встречаясь, долго хлопали друг друга по плечу и хохотали²² [125, 7].

О Золотом веке в творчестве Х. К. Андерсена написал шведский драматург А. Стриндберг (в 1905 г.):

Повседневный быт с его мелочностью и несправедливостями, унылое однообразное существование в детской, где мы росли чересчур плотно и тесно... все это казалось мне невыносимым, ибо сказочный мир Андерсена был другим, в нем царил Золотой век, в нем были справедливость и милосердие... (Перевод К. И. Мурадян [146, 278].)

То, как Стриндберг понимает Золотой век, близко к эстетическим воззрениям датских творцов первой половины XIX в. Мир, полный гармонии, справедливости и красоты; мир, в котором свет всегда торжествует

²² Паустовский написал статью «Великий сказочник» в 1955 г., в год 150-летнего юбилея со дня рождения Андерсена. В этом же году Л. Брауде (впоследствии — крупнейший советский андерсеновед) прочитала в Пушкинском доме доклад «Автограф Пушкина в архиве Андерсена», по материалам которого позже опубликовала статью [23]. Как показала Брауде, с мая 1865 г. у Андерсена хранилась первая страница так называемой «Капнистовой тетради», на которой рукой А. С. Пушкина были написаны стихотворение «Пробуждение» и начало элегии «Друзьям». Сегодня эта страница находится в Копенгагенской королевской библиотеке, а сама тетрадь считается утраченной.

над мраком, даже если препятствия кажутся непреодолимыми. Неслучайно датский искусствовед Б. Скавениус (Bente Scavenius, род. 1944) пишет: «Снова и снова в произведениях художников и писателей Золотого века мы можем наблюдать, как короткая забавная история неожиданным образом проливает свет на самые большие жизненные трудности» [264, 9].

Позиция А. Эленшлегера в отношении трагического (историческая трагедия — главный жанр в его творчестве) созвучна изложенному выше. В рассказе «Два железных кольца» (“De to jernringe”, 1832), окончание которого, по сути, является эстетическим манифестом, драматург сказал:

Трагический сюжет писатель берет из истории, из прозаической действительности, но облагораживает ее, показывая прекрасное, сильное, трогательное, предостерегающее, утешающее, типичное и поучительное. Он растворяет диссонансы действительности в гармонии искусства и религии, и в этом заключается наивысшая радость. (Перевод Н. Беляковой [174, 413].)

Двадцать пять лет отделяют этот текст от предисловия к «Северным поэмам», но по-прежнему во взглядах Эленшлегера присутствует представление об искусстве как о воплощении высшей гармонии; противопоставляются реальный мир и мир, сотворенный художником. В предисловии (1807): «хаос бытия» / мир, созданный «силой разума»; в рассказе «Два железных кольца» (1832): «диссонансы действительности» / «гармония искусства и религии».

Поскольку в датском искусстве 1800–1850 гг. нередко фигурирует религиозная тема, необходимо хотя бы в общих чертах осветить и этот аспект. Несомненно, что в этот период декларируются христианские устои. Так, уже в ранних произведениях А. Эленшлегера запечатлен переломный момент скандинавской истории — смена эпохи язычества на эпоху христианства: в стихотворении «Смерть ярла Хакона, или Введение христианства в Норвегии» (1803), в трагедии «Ярл Хакон» (1807). В интерпретации автора утверждение христианства тождественно началу новой эры — более разумной, прогрессивной, гуманной. Но это не означает, что языческое прошлое

отрицается и выводится в негативном свете. В трагедии «Ярл Хакон» присутствует некая «диалектическая двойственность» в образе Хакона. С одной стороны, жестокость и порочный нрав героя олицетворяют дикую и кровавую эпоху язычества. С другой стороны, в силе его духа, в преданности языческим богам запечатлено величие Севера. Когда в последней сцене трагедии любовница ярла, Тора, произносит свой монолог над гробом Хакона, можно невольно задаться вопросом: кем же был Хакон для Эленшлегера? Злодеем или героем? Безжалостным убийцей или могучим воином, властителем Норвегии?.. Гаснет свет на сцене, и вопрос остается без ответа.

Показателен опыт художника Йоханна Людвиг Лунда (Johann Ludwig Lund, 1777–1867), который по заказу короля Фридерика VI создал монументальное полотно «Введение христианства в Дании»²³ (1827). Однако художник счел работу завершённой лишь после того, как написал еще четыре картины, изображающие различные этапы религиозной жизни Дании: «Скандинавское жертвоприношение во времена Одина»²⁴, «Поклонение солнцу»²⁵, «Крестный ход в католической Дании»²⁶ и «Служба в лютеранской церкви»²⁷. В рамках серии Лунд «объединил» несколько религий, и именно в виде серии эти полотна были размещены во дворце Кристиансборг в Копенгагене (Malerisamlingen på Christiansborg Slot), где находятся и сегодня [221, 32].

Тенденция к «мирному сосуществованию» различных религий наблюдается и в творчестве Н. Ф. С. Грундтвига. Как отмечает Л. Григорьева, «северная мифология и христианство были для него [Грундтвига. — Д. Б.] проявлениями общей религии: Один и Христос для него — оба сыновья одного верховного бога-отца» [42, 259]. Это стало фундаментом его научных и философских взглядов, запечатленных в работах «Об учении асов» (“Om Asalæren”, 1807) и «Мифология Севера» (“Nordens Mytologi”, 1808).

²³ “Christendommens Indførelse i Danmark” (1827). Холст, масло.

²⁴ “Nordisk offerscene fra den Odinske periode” (1831). Холст, масло.

²⁵ “Solens tilbedelse” (1834). Холст, масло.

²⁶ “Procession ved Kristi Legemsfest fra den katolske tid i Danmark” (1834). Холст, масло.

²⁷ “Luthersk gudstjeneste” (1843). Холст, масло.

Появление религиозной темы в датской литературе Золотого века может быть связано с постановкой этической проблемы: что есть святость? (независимо от того, оговаривается это специально или нет). В качестве примера можно рассмотреть вторую историческую трагедию А. Эленшлегера «Пальнатоке». В ней, как и в трагедии «Ярл Хакон», отражен конфликт между язычеством и христианством. Но если в «Хаконе» христианин Олаф Трюггвасон является воплощением всех добродетелей, то в трагедии «Пальнатоке» конфликт несколько усложнен. Злобный епископ Попо «крещеный, но не христианин». С другой стороны, Торвальд — язычник, но добротой своей «истинный христианин» и «святой».

В произведениях Андерсена наблюдается некая «оппозиция» между верой как религией и верой в Бога как внутренним состоянием души. Так, фигура служителя церкви часто изображается Андерсеном в негативном или ироническом ключе: глупый пономарь (сказка «Большой и маленький Николай»), жестокий архиепископ (сказка «Дикие лебеди»), злой и лицемерный пастор Патерманн (роман «Всего лишь скрипач»). Напротив, несмотря на все свои горести и невзгоды юноша Кристиан в романе «Всего лишь скрипач» верит, что Бог «могущественнее и мудрее любых фей», а мир — это царствие Божие. Неоднократно в сказках Андерсена показано, как бессмертная душа возносится на небеса, словно торжествуя над «всем запутанным и незавершенным в земной жизни» (говоря словами Эленшлегера).

...И спички вспыхнули таким ярким пламенем, что стало светлее, чем днем. Никогда еще бабушка не была такою красивою, такою величественною! Она взяла девочку на руки, и они полетели вместе в сиянии и в блеске высоко-высоко, туда, где нет ни холода, ни голода, ни страха: к Богу!²⁸ («Девочка со спичками» [4, 274].)

Бог для Андерсена присутствует во всем: создав мир, он присматривает за каждой травинкой и былинкой, является в виде солнечного света. В своих

²⁸ Здесь и далее фрагменты из сказок Х. К. Андерсена даются в переводах П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен.

сказках писатель показывает мир «глазами» ромашки, росинки, проявляя большое внимание к микрокосмосу природы. При этом природа предстает *одухотворенной*, пронизанной неким высшим разумом и полной благодарности Создателю.

Ромашка <...> сидела на своем стебельке и училась у ясного солнышка и у всей окружающей природы, училась познавать благодать Божию. Ромашка слушала пение жаворонка, и ей казалось, что его громкие, звучные песни высказывают как раз то, что таится у нее на сердце. («Ромашка» [10, 101].)

Светлое царство божественной гармонии в природе предстает в сказке «Дорожный товарищ» (“Reisekammeraten”, 1835):

На следующее утро Йоханнес и его товарищ ушли из гостиницы, взобрались на высокие горы и вступили в необозримые сосновые леса. Путники поднялись наконец так высоко, что колокольни внизу казались им какими-то красненькими ягодками в зелени, и, куда ни оглянись, видно было на несколько миль кругом. Такой красоты Йоханнес еще не видывал; теплое солнышко ярко светило с голубого прозрачного неба, в горах раздавались звуки охотничьих рогов. Божий мир был так чудно хорош, что у Йоханнеса выступили на глазах от радости слезы, и он не мог не воскликнуть: «Боже ты мой! Как бы я расцеловал тебя за то, что ты такой добрый и создал для нас весь этот чудесный мир!» [5, 44]

Иногда можно заметить, как природа и Бог у Андерсена «сплетаются» в нечто единое, почти в пантеистическом ключе. Самый показательный пример — аллегорическая сказка «Колокол» (“Klokken”, 1845). Вечерами на закате из леса вокруг города доносится колокольный звон. Люди стремятся найти источник звона, но в своих поисках не проникают дальше лесной опушки. Лишь двое детей (бедный юноша и королевич) решаются пойти вглубь леса. Множество красот встречают юноши: прекрасные цветы и деревья, «чудесные зеленые лужайки», где резвятся олени и лани, «тихие озера», в которых плавают дикие лебеди. Поет соловей, журчат ручьи, но все это меркнет рядом с неведомым торжественным звоном. Непростой путь в тернистую чащу, подъем на мокрые скалы словно символизируют постижение

самой сути искусства. Упорные поиски вознаграждаются: в финале сказки юноши находят невидимый священный колокол. Природа здесь — это величественный храм, в котором все охвачено ликованием:

Перед ним волновалось беспредельное чудное море, а там, где море сливалось с небом, горело, словно большой сияющий алтарь, солнце. Все сливалось, все тонуло в чудном сиянии красок. Лес и море пели, сердце королевича вторило им. Вся природа была одним обширным чудным храмом; деревья и медлительные облака — стройными колоннами, цветы и трава — богатыми коврами, небо — огромным куполом. Яркие, блестящие краски потухали вместе с солнцем, зато вверху зажигались миллионы звезд, миллионы бриллиантовых огоньков, и королевич простер руки к небу, морю и лесу... <...> Юноши бросились друг к другу и обнялись в этом обширном храме природы и поэзии, а над ними все звучал невидимый священный колокол и хоры блаженных духов сливались в одном ликующем «Аллилуйя!» [8, 245]

Интересно упомянуть, что знаменитый датский физик, исследователь явлений электромагнетизма Ханс Кристиан Эрстед (Hans Christian Ørsted, 1777–1851) занимался натурфилософией. На исходе Золотого века он опубликовал двухтомный труд «Дух в природе» (“Aanden i Naturen”, 1850), в котором, опираясь на результаты современной науки, обратился к идее универсальной *одухотворенности* мира. Как отмечает философ В. Н. Порус (род. 1943), главная мысль этой работы такова: «Изучение природы раскрывает перед исследователем вечную духовность мироздания, определяющую собой все явления, и условия, при которых Дух являет себя в мире вещей и человеческих мыслей» [129, 180]. Известно, что взгляды Эрстеда формировались под влиянием философии Шеллинга. В то же время, датский ученый был другом Эленшлегера и Андерсена. Как указывает А. В. Сергеев, Эрстед горячо поддержал первый сборник сказок Андерсена (1835) и предсказал, что именно сказки подарят писателю бессмертие [137, 13]. «Соприкосновение» Андерсена и Эрстеда в идее всеобщей одухотворенности неслучайно. Та параллель, которую натурфилософия Эрстеда образует с эстетикой Золотого века, наглядно демонстрирует, что мировоззрение, свойственное датским ма-

стерам, проявилось не только «локально» (в искусстве), но и более «глобально» — в науке, философии Дании XIX в.

Здесь появляется повод вступить в полемику с Л. Таруашвили, который, размышляя о национальном своеобразии шведской и датской культур, особенно выделяет «антропоцентричность» последней. По мнению автора, в Швеции больше проявился интерес к природе, в Дании — к человеку. «Если в истории шведской науки самым прославленным остается имя естествоиспытателя Карла Линнея, ... то среди датских ученых наибольшее значение для мировой науки до XIX в. приобрели астрономы и анатомы», — пишет Таруашвили [149, 116–117]. Достижения в области анатомии свидетельствуют об интересе к человеку, и в искусстве Дании этот интерес становится предпосылкой развития жанров, в которых на первом плане находится гармония и совершенство человеческого тела, пластика его движений — скульптуры (Торвальдсен), балета (Бурнонвиль). Не отказывая Таруашвили в оригинальности его концепции (и признавая, что именно эти мастера, наряду с Андерсеном, удостоились наибольшей мировой славы), отметим все же, что нельзя упускать из внимания достижения Эрстеда в науке и философии, связанные с интересом к природе, а не к человеку.

Образы датской природы сыграли огромную роль и в создании национально-своеобразной живописи Золотого века. Вняв призыву К. Экерсберга как можно чаще работать на пленэре, многие его ученики изображали различные регионы Дании. Например, Йохан Томас Лундбю (Johan Thomas Lundbye, 1818–1848) писал долины, дюны, проселочные дороги Зеландии, одного из датских островов (например, «Гусиная башня» в Вординборге²⁹). Данкварт Драйер (Dankvart Dreyer, 1816–1852) первым обратился к природе полуострова Ютландия («Пейзаж близ Тёринга в Ютландии»³⁰). Интересно, что ранее пейзажи и быт этого региона воплотились в рассказах датского

²⁹ “Gåsetårnet i Vordingborg” (1842). Холст, масло, 141,2 x 156,5 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS6731.

³⁰ “Landskab ved Tørring” (1843). Картон, масло, 29,5 x 40 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS3194.

писателя Стена Стенсена Бликера (Steen Steensen Blicher, 1782–1848) и, как отмечает Л. Брауде, эти произведения вдохновили Андерсена совершить путешествие по Ютландии в 1859 г. и написать историю «На дюнах» [24, 260].

В искусстве Золотого века нашло художественное преломление своеобразие датской природы. Оно в значительной степени предопределено климатом страны — умеренно-морским, континентальным, с влиянием теплого течения Гольфстрим. В Дании мягкая зима и прохладное лето, без резких перепадов температур в течение года. Природа страны — это зеленые буковые леса, невысокие холмы, изрезанные морские побережья³¹. В датской культуре почти нет мотивов борьбы с Севером, преодоления трудностей, созданных недружелюбной природой. В ней иначе, чем в других северных странах, выглядят персонажи народных преданий. Например, если в легендах Норвегии тролль — это суровый гигант, очертаниями напоминающий неприступные горы, то датский тролль миролюбив и размерами уступает человеку.

Потому и пейзажи датских мастеров проникнуты покоем и безмятежностью. Для примера рассмотрим две работы Петера Кристиана Скоугора (Peter Christian Skovgaard, 1817–1875) — художника, который любил изображать буковые леса. На картине «Вид на лес Дельховед у озера Скарре. После полудня»³², лес не выглядит дремучим и непроходимым, в нем царят тишина и спокойствие. В то же время, как и на других полотнах Скоугора, монументальность формата подчеркивает величие природы. Несомненно, что именно лес — главное «действующее лицо» картины, а миниатюрные фигуры деревенских жителей лишь дополняют композицию. На картине «Буковый лес в мае. Возле усадьбы Изелинген»³³ также передано характерное для искус-

³¹ Природа и характерные ландшафты страны воспеваются в стихотворении Эленгшлегера «Прекрасная земля» (“Der er et undigt land”, 1819). С музыкой Х. Е. Кройера (1835) оно стало национальным гимном Дании. Это подчеркивает, что природа является большой ценностью для датчан.

³² “Parti af Delhoved Skov ved Skarre Sø. Eftermiddagsbelysning” (1847). Холст, масло, 137 x 190 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS529.

³³ “Vøgeskov i maj. Motiv fra Iselingen” (1857). Холст, масло, 189,5 x 158,5 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS4580.

ства Золотого века идиллическое настроение. Мощные стволы деревьев тянутся вверх, к голубому небу. Композиция картины с играющими детьми на переднем плане гармонирует с общим колористическим решением: свежий, насыщенный зеленый цвет в нежных лучах солнца словно выступает символом беззаботного и радостного детства.

Итак, вопреки утверждению Л. Таруашвили, природа не только становится важной темой в датской живописи, но и в значительной степени способствует созданию самобытного облика искусства Золотого века, формированию специфического мировоззрения эпохи. Интересно отметить, что «следы» этого мировоззрения простираются далеко за рамки 1850 г. и находят отголоски у К. Нильсена (1865–1931). Его детство прошло на Фюне (одном из датских островов), неподалеку от города Оденсе, родины Х. К. Андерсена. В своем эссе «Песнь Фюна» (“Den Fynske Sang”, 1925), изданном в сборнике «Живая музыка» (“Levende Musik”), композитор написал:

Все на Фюне отличается от остального мира, и тот, кто прислушается — поймет это. Пчелы жужжат по-своему, с особым фюнским акцентом, и в ржании лошадей и мычании коров всем слышится что-то особенное... Колокольчики звенят, а петухи кукарекают на фюнском диалекте, и из каждого птичьего гнезда слышится радостная симфония, когда мать кормит своих птенцов. Тишина поет ту же мелодию, и даже деревья видят сны и разговаривают по-фюнски. (Цит. по: [98, 57]. Перевод Н. Мамонтовой.)

Тон повествования, образы этого текста очень созвучны Золотому веку, хотя стилистика творчества Нильсена совершенно другая.

Теперь обратимся к другой важнейшей проблеме. Своеобразие искусства Золотого века в огромной степени определено наличием в датской культуре первой половины XIX в. черт *бидермайера*. Понятие «бидермайер» традиционно связывается с немецкой и австрийской культурой 1815–1848 гг. (от окончания наполеоновских войн и до революционных событий 1848 г.) Это течение проявилось не только в искусстве, но также в стиле мебели, одежды, и, главное, — в мировоззрении современников.

А. В. Михайлов отмечает двойственное отношение бидермайера к традиции романтизма: «он [романтизм — Д. Б.] отвергался как свободное движение погруженной в иронию мысли... и принимался как момент “поэтизации”, “романтизации” действительности. Романтизм становился всеобщим достоянием, утратив жало своих парадоксов...» [103, 51]. Нечто подобное наблюдается в Дании в эпоху Золотого века: искусство, вполне романтическое в области «поэтизации действительности», не является исключительно романтическим по духу. Оно лишено той «парадоксальности», «заостренности», которая свойственна романтизму (вспомним слова Брандеса: «не брать штурмом небо», но и «не падать в пропасть»). Однако отсутствие «жала парадоксов» не делает датское искусство «лучше» или «хуже». В нем воплощено иное представление о мире и иное отношение к жизни — в чем-то более «здоровое» и «целостное», чем в немецком романтизме, а в чем-то более «наивное», «приземленное».

Во времена Золотого века бидермайер дал о себе знать у датских мастеров самого высокого ранга, и он «очищен» от каких бы то ни было «филистерских» черт. Произведения Андерсена, Гаде, Хартмана проникнуты некоей *поэзией бидермайера*. В то же время, размеренный, спокойный, «бюргерский» образ жизни датских мастеров (за исключением Андерсена) — это тоже бидермайер. Бидермайер в быту и в искусстве Дании отличаются, как отличаются народно-бытовая мазурка и шопеновская «опоэтизированная» мазурка (или знаменитое «воспоминание о мазурке»).

Важнейшей исторической предпосылкой развития бидермайера принято считать реакцию на наполеоновские войны. В Дании, как уже упоминалось, военные события начала XIX в. нанесли существенный ущерб экономике, культуре страны и ударили по национальной гордости. В связи с этим восприятие мира датчанами оказалось «расколото надвое». Обратимся к воспоминаниям композитора Н. Гаде, которые он записал в возрасте 68 лет (1885). Он начинает с рассказа о родителях и о доме:

...В доме молодоженов [родителей Гаде — Д. Б.] царил идилия, освещенная солнечным светом любви. Они не замечали бури тех лет, и скромная еда была для них самой замечательной пищей.

В этом тихом доме я появился на свет 22 февраля 1817 года и был крещен как Нильс Вильгельм Гаде. <...>

Я отчетливо помню, как играл в комнате, в то время как лучи солнца проникали в окна, создавая квадраты света на полу и стенах и распространяя ощущение уюта. <...>

...Мир и радость цвели в нашем доме; сангвинический темперамент и бодрость мыслей отца всегда создавали солнечную погоду и радостное настроение, даже когда задумчивая и погруженная в себя мать видела темные тучи на горизонте [249, 5–7].

Отметим, что жизнь за пределами дома определяется словами «бурный» (“stormfuldt”), «буря» (“stormen”), что связано с политической и экономической обстановкой в Дании начала XIX в., но жизнь в доме характеризуется словами «идилия» (“Idyl”), «радость» (“Glæde”), «тихий» (“stille”), «уютный» (“hyggeligt”), и часто связывается с образом солнечного света (“solskin”). На наш взгляд, это частный случай общей тенденции. Для датчан в начале XIX в. мир словно «распадается» на жизнь в доме и вне дома, разделяется на «уютное» (“hyggeligt”) и «бурное» (“stormfuldt”). Сквозь призму этих категорий датские творцы Золотого века смотрят на мир и искусство. Когда «снаружи» бушует буря, особую притягательность приобретает спокойствие, тепло и уют родного дома.

Этим объясняется огромное значение, которое имела в датской живописи поэтизация быта, изображение семейной идилии. В качестве примера назовем картины Эмиля Бэрэнцена (Emil Bærentzen, 1799–1868) «Семейный портрет»³⁴, Вильгельма Марстрана (Wilhelm Marstrand, 1810–1873) «Жена и дети художника в его мастерской»³⁵. В музыке Золотого века эстетика бидермайера проявилась в развитии жанров, предназначенных для домашнего,

³⁴ “Familiebillede” (1828). Холст, масло, 68,4 x 59 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS8588.

³⁵ “Kunstnerens hustru og børn i atelieret på Charlottenborg” (1862). Холст, масло, 95 x 82 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS3464.

семейного музицирования³⁶, примерами которых можно считать фортепианные миниатюры и пьесы для фортепиано в четыре руки в творчестве Гаде³⁷.

На наш взгляд, разделение мира на «домашний» и «внешний» в датском искусстве — это одно из выражений романтического двоемирия. Конфликт, связанный с вторжением одного мира в другой, в датском искусстве может иметь «бидермайеровскую» основу. Вспомним «Снежную Королеву» Андерсена. Столкновение двух миров происходит в «Рассказе втором», когда Кай, находясь в тепле и уюте дома, наблюдает сквозь оттаявший кружок замерзшего окна явление Снежной королевы. Летом, когда Кай и Герда сидят «в своем маленьком садике на крыше <...> под кустами благоухающих роз» [12, 211], осколок дьявольского зеркала попадает мальчику в глаз и в сердце. Мир Снежной королевы вторгается в мир «бидермайера» и буквально «вырывает» Кая из него. Это толкает Герду на немислимые жертвы, цель которых — спасти Кая, вернуть его в «идеальный» мир тепла, уюта и цветущих роз. В балете Бурнонвиля «Народное предание» (“Et Folkesagn”, 1854) с музыкой Гаде и Хартмана тоже сталкиваются два мира: земной (мир «бидермайера») и подземный (мир троллей, магии и колдовства). В финале под звуки свадебного вальса обручаются Хильда и Юнкер Ове, спасший девушку из плена троллей.

Специфическую трактовку в живописи Золотого века получает образ открытого окна — одно из выражений идеи двоемирия в романтическом искусстве. Обратимся к картине К. Экерсберга «У окна в мастерской художника»³⁸. В данном случае центральным элементом композиции является не окно

³⁶ С. Грохотов упоминает понятие “Hausmusik”, утвердившееся в немецком языке во времена бидермайера и обозначающее музыку, предназначенную для исполнения в домашней обстановке [44, 23]. Г. Демчено связывает с традицией бидермайера «Песни без слов» Мендельсона [51].

³⁷ Как известно, большой вклад в эту область фортепианной музыки был сделан Шубертом. В связи с этим интересно, что романсы Гаде были популярны на заседаниях «Общества шубертианцев» в Австрии [156, 12].

³⁸ “Ved et vindue i kunstnerens atelier” (1852). Бумага, тушь, карандаш, акварель. Копенгаген, Государственный музей искусств.

с его миром больших свершений и странствий. Взгляд притягивают две дочери художника, изображенные со спины около окна в его мастерской. Настроение этой картины — ностальгическая тоска и светлая мечта, что замечательно передает «воздушная», «прозрачная» акварельная техника. На картине М. Рёрбю «Вид из окна в доме художника»³⁹ главное внимание уделено изображению быта, обстановки комнаты: ухоженные цветы на подоконнике, шторы с бахромой, зеркало, столик с книгой, раскрытой на середине. Из окна открывается вид на пристань — корабли выступают символом странствий. Но вода и корабли в отдалении являются лишь фоном, тогда как пышно цветущая гортензия с отблесками солнца на лепестках написана ярко и сочно. Домашний мир кажется уютным и безопасным. Символическое значение приобретает изображение клетки с птичкой в оконном проеме: подобно певчей птице, художник Золотого века творит внутри «золотой клетки» — уютной квартиры, откуда он наблюдает за «большим миром» в обрамлении оконной рамы.

Одной из примечательных деталей искусства Дании Золотого века является особое внимание к теме детства. Как отмечает С. Грохотов, во времена бидермайера «детство начинают понимать как особый и важный период в формировании человека, имеющий самостоятельную ценность» [44, 20]. Возникает специальная детская литература — иллюстрированные детские книги (“*Bilderbogen*”), ряд журналов, среди которых, например, «Берлинский детский еженедельник» (“*Berliner Kinderwochenblatt*”). Создается и детская музыка: так Грохотов объясняет предпосылки к возникновению «Альбома для юношества» Шумана. И, пожалуй, неслучайно Д. Житомирский ассоциирует пьесу «Засыпающий ребенок» из этого цикла со сказкой Андерсена «Оле-Лукойе» [54, 372].

В связи с Данией сразу же вспоминаются сказки Андерсена. Конечно, сложность и глубина не позволяют трактовать их как исключительно детский

³⁹ “*Udsigt fra kunstnerens vindue*” (1825). Холст, масло, 38 x 29,8 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS7452.

жанр. Однако в них есть и содержательный пласт, обращенный к ребенку. О работе над первыми сказками, вошедшими в сборник «Сказки, рассказанные детям» (“Eventyr, fortalte for børn”, 1835–1842, в шести выпусках), Андерсен написал Б. Ингеману: «Я написал их так, как рассказывал бы ребенку» (цит. по [41, 166]). Свою сказку «Идочкины цветы» (“Den lille Idas Blomster”) Андерсен сочинил для маленькой Иды, дочери датского фольклориста Ю. М. Тиле. Художник К. Кёбке в 1832 г. написал ее портрет⁴⁰ и преподнес как подарок на день рождения ее отцу [264, 8–9]. К жанру детского портрета обратился и К. Хансен: «Девочка с корзиной фруктов»⁴¹, «Девочка. Элизабет Кёбке с чашкой»⁴². В наследии Н. Гаде есть фортепианный цикл «Детское Рождество» (“Vørnenes Juul”, 1859, op. 36).

Многие творцы в Дании XIX в. находили самое большое счастье именно в кругу семьи, в семейных радостях и заботах. Бурнонвиль с любимой супругой воспитали пятерых детей. Двое сыновей было у Эленшлегера: Иоганн (в честь Гёте) и Уильям (в честь Шекспира) [25, 10]. У Гаде было трое детей: сын Феликс (1855–1928), дочь Дагмара (1863–1952) и младший сын Аксель (1860–1921). Каждый из них написал биографические материалы об отце. Трое детей было и у Скоугора: сыновья Йоаким (1856–1933) и Нильс (1858–1938) и дочь Сюзетта (1863–1937). И они, и их дети (внуки Скоугора) связали жизнь с художественной карьерой. Сегодня в датском городе Виборг (Viborg) расположен Музей Скоугоров (Skovgaard Museet), в котором можно познакомиться с работами пяти (!) поколений художников. На сайте этого музея представлено генеалогическое дерево семьи Скоугор⁴³.

Изучая культуру Золотого века, можно подумать, что вся творческая интеллигенция Дании состояла в родстве друг с другом. Н. Гаде был женат

⁴⁰ “Ida Thiele, senere gift Wilde, som barn” (1832). Холст, масло. 22,5 x 20 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS3136.

⁴¹ “Pige med frugter i en kurv” (1827). Холст, масло. 59 x 48,5 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS3336.

⁴² “En lille pige, Elise Købke, med en kop foran sig” (1850). Бумага на холсте, 39 x 35,5 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS3388.

⁴³ <http://www.skovgaardmuseet.dk/skovgaard-familien/>

на дочери Й. П. Э. Хартмана, Эмме Софии. Матерью драматурга Й. Л. Хейберга была писательница Томазина Гиллембург (Thomasine Gyllembourg, 1773–1856). Двоюродным братом Н. Ф. С. Грундтвига был ученый, философ Х. Стеффенс [226, 80], который оказал большое влияние на Эленшлегера. Сам Эленшлегер был женат на сестре Каммы Рабек, Кристиане (Christiana) [253, 22]. Сестра писателя, Софи (Sophie), вышла замуж за юриста и политика Андерса Сандё Эрстеда (Anders Sandøe Ørsted, 1778–1860) [253, 26]. Его братом был уже упоминавшийся физик и философ Х. К. Эрстед. Оба Эрстеда были друзьями детства для Эленшлегера, а Х. К. Андерсен написал о них сказку «Два брата»:

На одном из датских островов, где среди хлебных полей лежат полукругами камни, обозначающие места древних тингов, а в лесах зеленеют мощные буки, есть городок; застроен он низенькими домишками, крытыми красной черепицей. В одном из домиков на очаге пылали угля и стряпалось что-то диковинное: в стеклянных сосудах что-то варилось, что-то такое мешали, перегоняли, в ступке толклись коренья <...> В горнице сидели возле доброй хозяйки двое сыновей... [3, 138]

В приведенном начальном фрагменте Андерсен несколькими штрихами связывает прошлое и настоящее («места древних тингов», т. е. собраний викингов), упоминает бук как символ датской природы, а затем показывает атмосферу домашнего уюта, столь любимого художниками Золотого века. Сам же Х. К. Андерсен — трагическая фигура на общем фоне. Возможно, поэтому в опере Хартмана «Маленькая Кирстен», написанной на текст Андерсена, так проникновенно звучит интродукция в начале II акта, где юноша Сверкель, вернувшийся домой после долгой военной службы, поет: «Я дома, в Дании родной, / с теми, кого я люблю, и кто любит меня» (“Ja, jeg er hjemme, i mit kjære Danmark, / hos dem, jeg elsker, og som elske mig”). Для Андерсена Дания не была в полной мере «родным домом»⁴⁴, но сколько уюта

⁴⁴ Хотя в Дании у Андерсена было много друзей, готовых поддержать писателя, зачастую его творчество встречало на родине не самый дружелюбный прием. Королевский театр неохотно принимал к постановке пьесы Андерсена. Критики прохладно или равнодушно

и тепла в его сказках! Словно он создавал на бумаге мир домашнего счастья, которого не имел в реальной жизни...

Л. И. Таруашвили пишет: «Творчество Торвальдсена — не романтизм, не классицизм и не бидермайер» [149, 136]. Продолжая эту мысль, отметим, что Золотой век датской культуры — это *и* романтизм, *и* классицизм, *и* бидермайер. В стилевом отношении искусство Дании этого периода представляет собой уникальный «сплав». С одной стороны, в нем проявилось множество черт, характерных для романтизма. С другой стороны, в произведениях многих представителей Золотого века наблюдается опора на классическую традицию (при этом Торвальдсен черпал вдохновение в шедеврах античной классики). Внутри различных видов искусства проявились признаки бидермайера, что обусловлено как историческими обстоятельствами (реакция на наполеоновские войны), так и определенными «национальными» особенностями, присущими датской культуре в начале XIX в. (менталитет, система ценностей, в которой большое значение имеют дом и семья). Для искусства Золотого века важны религиозные, философско-эстетические взгляды датских мастеров, их отношение к природе. Ряд специфических особенностей искусства Дании можно рассматривать в рамках антитез, приобретающих значение эстетических категорий: «гармоничное» / «своеобразное»; «уютное» / «бурное».

относились к произведениям писателя (например, к роману «Всего лишь скрипач», который в Германии был принят с восторгом). Известно также о ненависти Андерсена к датскому климату с «туманом, который так вкусен, что его можно резать на куски; с освежающей снежной водой, которая так прохладно заливается в сапоги...» (цит. по: [41, 93]). Огромную часть жизни Андерсен провел в путешествиях, что наделяет его фигуру романтическим статусом «скитальца». Вспомним также, что судьба отказала писателю в личном счастье и семейном очаге, у которого можно было бы согреться в Дании.

1.1.3. Дания и страны Центральной Европы: творческие параллели

Представляет большой интерес рассмотреть культурные взаимоотношения Дании и стран Центральной Европы, и в первую очередь — многообразные датско-немецкие связи. Как известно, искусство Дании с давних времен находилось под большим влиянием немецкого искусства, что обусловлено территориальным положением страны (наличие сухопутной границы с Германией на юге — в отличие от других скандинавских стран).

В Дании работал знаменитый немецкий композитор Генрих Шютц (1585–1672)⁴⁵, датчанином был Дитрих Букстехуде (1637–1707), один из крупнейших представителей северогерманской органной школы. В XVIII в. большой вклад в датскую культурную жизнь внес немец И. А. П. Шульц (Johann Abraham Peter Schulz, 1747–1800), который в 1787–1795 гг. был капельмейстером Королевского Театра. Он написал произведения на тексты датских поэтов: ораторию «Мария и Иоанн» (“Maria und Johannes”, 1788) на текст Й. Эвальда, кантату «Смерть Христа» (“Christi Tod”, 1792) на текст Й. Баггесена. В зингшпиле «Праздник урожая» (“Høstgildet”, 1790) Шульц обратился к сюжету из датской народной жизни, но моделью произведения стала комическая опера К. фон Диттерсдорфа «Доктор и Аптекарь» (“Doktor und Apotheker”, 1786) [270, 51]. Сборник Шульца «Песни в народном духе» (“Lieder im Volkston”, 1782) на долгие годы определил облик романса в Дании: песенные мелодии в народном стиле, несложный аккомпанемент, строфические формы [187; 261, 10].

В 1795 г. преемником Шульца на посту капельмейстера Королевского театра стал Ф. Л. Э. Кунцен (Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen, 1761–1817), уроженец Любека. Будучи главой театра более 20 лет, он исполнил множество произведений классиков (в том числе ораторию Й. Гайдна «Сотворение мира», оперу В. А. Моцарта «Дон Жуан») [261, 11; 224]. Кунцен написал ряд

⁴⁵ Шютц прибыл в Копенгаген в 1633 г. для организации свадьбы кронпринца Дании и работал капельмейстером короля Кристиана IV до возвращения в Дрезден в 1635 г.

ораторий и зингшпилей, множество романсов и песен. Наиболее знаменитым сочинением композитора стала опера «Хольгер Датчанин» (“Holger Danske”), написанная на либретто Й. Баггесена по поэме К. Виланда «Оберон». Вместо Гюона Бордосского главным героем стал национальный герой Дании Хольгер Датчанин. Согласно легендам, Хольгер служил Карлу Великому, но оставил службу и вернулся в родную Данию, где и по сей день спит в замке Кронборг. Если стране будет угрожать опасность, он воспрянет и защитит Данию от врагов⁴⁶. Несмотря на обращение к фигуре национального героя, опера Кунцена не имела успеха в Дании. Сразу же после премьеры 31 марта 1789 г. она вызвала волну полемики, что в конечном счете привело к вынужденному отъезду композитора из Дании. Исследователь Д. Шор считает одной из причин резкой критики оперы ее музыкальный язык: отказ от разговорных диалогов в пользу мелодизированных речитативов, наличие музыкальных «связок-переходов» между сценами, широкое использование тематических связей. В 1789 г. все эти приемы были восприняты в Дании как «чуждые» национальной оперной традиции [270, 40–48].

В XIX в. усиление немецко-датских культурных взаимоотношений связано с деятельностью Ф. Кулау (Friedrich Kuhlau, 1786–1832) — композитора, который сегодня больше известен как автор «педагогического репертуара» (его фортепианные сонаты часто исполняются учениками детских музыкальных школ). Однако Кулау был автором ряда крупных сценических произведений, которые он создавал после переезда в Копенгаген из Гамбурга (1810). Для датской культуры особенно важна его музыка к пьесе Й. Л. Хейберга «Холм Эльфов» (“Elvershøj”), созданная в 1828 г. Композитор включил в нее множество мелодий датского фольклора. В увертюре и в заключительном хоре используется народная баллада «Король Кристиан стоял у высокой мачты» (“Kong Christian stod ved højen mast”). Еще в 1780 г. Й. Эвальд сочинил текст к этой мелодии, и в обработке Кулау этот номер стал королевским гим-

⁴⁶ Позже Х. К. Андерсен посвятил этому легендарному персонажу сказку «Хольгер Датчанин» (“Holger Danske”, 1845).

ном Дании, который и сегодня исполняется в присутствии членов королевской семьи⁴⁷.

Еще большее укрепление связей Дании и Германии произошло благодаря деятельности Н. Гаде (1817–1890). В его творческом становлении огромную роль сыграли пять лет, проведенные в Лейпциге (1843–1848), общение с Шуманом и Мендельсоном. В музыкальном языке Гаде проявилось взаимопроникновение черт национального и общеевропейского языка. Во время пребывания в Лейпциге композитор внес значительный вклад в немецкую художественную жизнь, а после возвращения на родину творчески переработал опыт Ф. Мендельсона — в течение многих лет руководил Музыкальным обществом, открыл в Копенгагене консерваторию.

В связи с литературой нужно сказать, что в 1751–1770 гг. в Копенгагене находился немецкий поэт Ф. Г. Клопшток (Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724–1803), который близко общался с датчанином Й. Эвальдом. В одном из писем Й. Эвальд подчеркивал, что творчество Ф. Клопштока оказало на него сильное влияние [270, 163]. Драматургия Эвальда, испытавшего воздействие «Бури и натиска», отразила предромантические тенденции. В начале XIX в. связи между немецкими и датскими литераторами усилились. Огромный вклад в датскую литературу (и, шире, в эстетику искусства Золотого века) внес датско-норвежский ученый, писатель Х. Стеффенс (Henrik Steffens, 1773–1845). В 1797–1800 гг. он учился в Йенском университете — в одном из центров немецкого романтизма, — а в 1802 г. читал в Копенгагене курс введения в философию. Его деятельность способствовала раннему проявлению романтических тенденций на датской почве. Молодой А. Эленшлегер отмечал, что взгляды Стеффенса сыграли огромную роль в его творческом формировании. Связь с немецкой литературой важна для Эленшлегера: еще в детстве он зачитывался произведениями Лессинга и Гёте, а в своей первой

⁴⁷ На тему этого гимна написана «Торжественная увертюра» П. И. Чайковского D-dur (op. 15). В иных случаях исполняется упоминавшийся гимн «Эта прекрасная земля» (“Der er et undigt land”) с музыкой Х. Е. Кройера и текстом А. Г. Эленшлегера. Интересно отметить, что оба государственных гимна Дании возникли в Золотой век.

исторической трагедии «Ярл Хакон» использовал творческие достижения Ф. Шиллера (см. об этом подробнее в соответствующем разделе).

Некое обратное влияние (Дании на Германию) можно отметить в изобразительном искусстве. На рубеже XVIII–XIX вв. в копенгагенской Академии художеств обучалось много молодых художников из северной Германии, в том числе К. Д. Фридрих (в 1794–1798 гг.) и Ф. О. Рунге (в 1799–1801) [191, 20]. Датский искусствовед К. Монрад отмечает, что в те времена в Академии «немецкая речь звучала так же часто, как и датская» [107, 15]. В то же время, как указывают Л. Б. Коринг и Б. Флориан, в начале эпохи Золотого века многие датские мастера-пейзажисты находились под сильным влиянием Фридриха [158, 67]. В целом, К. Монрад называет связи с немцами «жизненно важными» для датского изобразительного искусства, и считает начавшуюся в 1848 г. датско-прусскую войну фатальной для Золотого века: она привела к художественной изоляции Дании и обрыву датско-немецких контактов [107, 24].

Итак, очевидно, что влияние немецкого искусства было важным фактором для развития культуры Дании. Но стоит также отметить, что помимо влияния Германии датское искусство испытало на себе влияние других стран. Различным образом в культуре Дании проявились связи с итальянским искусством. Так, в 1753–1773 гг. в Копенгагене работал Дж. Сарти, который создал более двадцати опер на итальянском языке, а также ряд зингшпилей. Как отмечает Д. Шор, эти зингшпили исполнялись на датском языке, но по стилю почти не отличались от итальянских опер Сарти [270, 10]. Исследователь также пишет о том, что «засилье» итальянской музыки вызывало большое недовольство датской публики, и это привело к вынужденному отъезду Сарти в 1773 г. Непосредственным «поводом» к этому можно считать премьеру оперы П. Скалабрини «Любовь без чулок» (“Kiærlighed uden Strømper”, 1773) по одноименной пьесе норвежского драматурга Й. Весселя. В опере авторы высмеяли стиль итальянского композитора. Это было «сигналом» к тому, что датское искусство требует обновления. (Таким образом, музыка

Сарти также стимулировала развитие датского искусства, но по принципу «от обратного».) В XIX в. связи с Италией почти не проявились в датской музыке, но имели большое значение в изобразительном искусстве (особенно в творчестве Торвальдсена).

Культурные связи с Францией также повлияли на развитие датского искусства. Один из ведущих композиторов Дании XVIII в. Йоханн Эрнст Хартман (дед Й. П. Э. Хартмана) в своих зингшпилях «Рыбаки» (“Fiskerne”, 1780) и «Смерть Бальдра» (“Balders Død”, 1779) ориентировался на стиль П.-А. Монсиньи и А. Гретри [270, 10]. Таким образом, французская *opéra-comique* фактически стала одним из истоков датской оперы. Под влиянием французской комедии формировались эстетические взгляды драматурга Й. Л. Хейберга. Как уже упоминалось, воздействие французского изобразительного искусства испытал художник К. Экерсберг, который стажировался в Париже у Ж.-Л. Давида в 1810–1813 гг.

Итак, в искусстве Дании периода Золотого века важную роль сыграл процесс восприятия и адаптации значительных культурных явлений стран Центральной Европы (главным образом, Германии), творческая деятельность композитора и капельмейстера Ф. Кулау, писателя и философа Х. Стеффенса. В то же время Дания в XIX в. оказывала влияние на искусство других европейских стран, что связано с творческой деятельностью выдающихся датских мастеров Б. Торвальдсена, Х. К. Андерсена, Н. Гаде, и — косвенно — знаменитых представителей немецкого романтизма К. Д. Фридриха и Ф. О. Рунге, обучавшихся в Копенгагене.

1.1.4. Фольклор и эпос в культуре и искусстве Дании XIX в.

В наследии Г. Лонгфелло (1807–1882) есть стихотворение «Старому датскому сборнику песен» (“To An Old Danish Songbook”), в котором автор подчеркивает значимость датского фольклора:

...Скальд в исландских ледниках

Пел под рокот непогоды

Эти саги и сказанья

Викингам в ночи.

В Эльсиноре на пирах

Гамлету-отцу когда-то

Йорик с шумными друзьями

Эти песни пел.

Пела их в былые дни

Стража принца Фредерика,

И английских пушек грохот

Вмешивался в хор.

Поселяне на полях,

Моряки в ревущем море,

Лавочники и студенты —

Пел их весь народ.

(Перевод Г. Бена [93, 54–55].)

В первой половине XIX в. в Дании (как и в других северных странах) народное творчество было осознано как национальное достояние, что стало важнейшим фактором в становлении скандинавского романтического искусства. В эпоху Золотого века в Дании значительная роль отводилась изучению фольклора родной страны, записи и изданию народных песен, сказок, баллад, саг и легенд. Эти процессы настолько важны, что представляется необходимым дать «панорамный» обзор. В российском искусствознании подобный обзор приводится впервые.

Одним из главных событий в изучении *народно-песенного творчества* Дании в XIX в. стала публикация сборника «Избранные средневековые датские песни» (“Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen”, 1812–1814), который

составили В. Х. Ф. Абрахамсон (W. H. F. Abrahamson), Р. Ньюеруп (R. Nyerup) и К. Л. Рабек (K. L. Rahbek). Первые четыре тома [284; 285; 286; 287] содержат тексты 222 народных песен, а в пятом томе [288] опубликованы 125 мелодий данных песен. Если тексты уже издавались в Дании раньше в сборниках А. С. Веделя (A. S. Vedel) (1591) и П. Сюва (P. Syv) (1695), то мелодии были напечатаны впервые [270, 98]. Их в течение нескольких лет присылали музыканты, любители фольклора и все заинтересованные в издании сборника. Мелодии публиковались без аккомпанемента; под каждым напевом авторы помещали слова одной строфы (чаще всего — первой). Д. Шор отмечает, что в мелодиях «обнаруживается много признаков, более характерных для начала XIX века, чем для Средневековья» [270, 102]. Это означает, что ладовый, интонационный, ритмический облик напевов был далек от достоверности, что было нормой на том историческом этапе.

Издание сборника стало крупным событием в Дании. Наряду с такими сборниками, как «Памятники старинной английской поэзии» Т. Перси в Англии (1765), «Волшебный рог мальчика» А. фон Арнима и К. Brentano в Германии (1806–1808), «Избранные средневековые датские песни» вызвали колоссальный интерес к национальному фольклору. Видные датские композиторы первой половины XIX в. оставили ряд обработок песен из этого сборника. Так, в 1816 г. Ф. Л. Э. Кунцен опубликовал фортепианное переложение пятнадцати напевов, гармонизованных в четырехголосной фактуре (с подтекстовкой на немецком языке) [206, 61]. Позже его примеру последовал К. Ф. Э. Вайзе (Christoph Ernst Friedrich Weyse, 1774–1842) в сборнике «Пятьдесят старинных песен» (“Halvtredsindstyve gamle Kæmpeviser-Melodier”, 1840–1842), где народные напевы изложены в виде вокальной партии с несложным «романсовым» фортепианным аккомпанементом [206, 55]. Н. Гаде обращался к «Избранным средневековым датским песням» как к поэтическому и музыкальному источнику во время работы над Первой симфонией и увертюрой «Представление в ночь на Ивана Купалу»,

а Х. К. Андерсен использовал тексты из этого сборника в либретто оперы «Маленькая Кирстен».

Важнейшей ступенью в развитии датской фольклористики стала деятельность композитора, педагога и собирателя песен Андреаса Петера Берггрёна (Andreas Peter Berggreen, 1801–1880). Его главный труд — фундаментальная одиннадцатитомная антология для голоса и фортепиано «Народные песни и мелодии, отечественные и зарубежные» (“Folke-sange og melodier, fædrelandske og fremmede”, первое издание в 1842–1855, второе расширенное издание в 1861–1871). Достижение Берггрёна состоит в глубоком и всестороннем охвате фольклора разных народностей. Зачастую в своих сборниках он помещает несколько версий одной мелодии (начало этому было положено уже в «Избранных средневековых датских песнях»).

Деятельность Кунцена, Вайзе, Берггрёна способствовала популяризации народных песен, создавала возможность использования фольклорного материала в домашнем музицировании. Заслуга Берггрёна также в том, что, будучи учителем Гаде, он привил ученику любовь к фольклору. Гаде выполнил несколько обработок народных песен в 1830–1840-е гг., а позже помогал готовить к публикации тома антологии [204, 32]. Интересно, что в то время, когда Берггрён издавал свой труд, идея собирания фольклора приобрела национально-патриотический смысл и проникла в литературу: герой романа Ингемана «Дети деревни» (“Landsbybornene”, 1852), талантливый музыкант, посвящает жизнь возрождению забытых народных мелодий.

Процесс поиска и записи народных мелодий в первой половине XIX в. происходил и других северных странах. В 1814–1816 гг. в Швеции появились сборники народных песен А. А. Афцелиуса и Э. Г. Гейера, а в 1840-х гг. — Р. Дюбека [18, 40]. (Интересно, что в 1818 г. в Копенгагене были изданы фортепианные обработки песен из сборника Афцелиуса и Гейера, выполненные композитором П. Грёнландом [P. Grønland].) В Финляндии Э. Лённрот (Elias Lönnrot, 1802–1884) собирал народные песни-руны, составившие финский эпос «Калевала» (первое издание в 1835 г., второе в 1849 г.). В Норве-

гии органист и композитор Л. М. Линнеман в 1841 г. выпустил «Норвежские горные мелодии» (“Norske Fjeld-Melodier”), а позже опубликовал собрание «Старинные и новые мелодии норвежских гор» (“Ældre og nyere norske Fjeldmelodier”, 1853–1867), куда вошло около 600 напевов [67, 15].

В Золотой век большое внимание уделялось собирательству *народных сказок*. Датский ученый, литератор, библиотекарь Юст Матиас Тиле (Just Mathias Thiele, 1795–1874) издал четыре сборника собранных им сказок (“Danske Folkesagn”, I–IV, 1818–1823)⁴⁸. Его соратник и ученик Кристиан Винтер тоже опубликовал свой сборник «Датские народные сказки» (1823). Известно, что Х. К. Андерсен тоже занимался собиранием народных преданий [24, 196].

Датская литературная сказка в XIX в. формируется, с одной стороны, на базе фольклорной традиции, и с другой стороны — под влиянием сказок немецких романтиков⁴⁹. Как отмечает А. В. Сергеев, в ранних произведениях Андерсена заметно влияние немецкого романтизма — например, в сказках «Водолазный колокол» (1829), «Мертвец» (1830). В них «Андерсен, с одной стороны... сохраняет простую и естественную интонацию народной сказки, а с другой, — вводит фантастическое начало в духе немецких романтиков» [137, 10]. Однако уже в первом выпуске «Сказок, рассказанных детям» (1835) писатель обращается к традиции датской народной сказки. Речь о сказках «Огниво», «Маленький Клаус и большой Клаус», «Принцесса на горошине». Последовавшие пять выпусков этого сборника (1835–1841) тоже тесно связаны с народной традицией. В меньшей степени это касается более поздних сказок Андерсена.

⁴⁸ Тиле также был близким другом Б. Торвальдсена и оставил две работы о нем: «Датский скульптор Бертель Торвальдсен и его творчество» (“Den danske Billedhugger Bertel Thorvaldsen og hans Værker”, I–IV, 1831–1850), «Биография Торвальдсена» (“Thorvaldsens Biographie”, I–IV, 1851–1856).

⁴⁹ В 1816 г. Эленшлегер издал «Сказки разных писателей» — сборник авторизованных переводов произведений немецких романтиков. В 1821 г. были опубликованы сказки братьев Гримм в датском переводе Д. Ф. Линденкране [137, 9].

«Фольклорная тема» менее актуальна для *изобразительного искусства* Золотого века. В 1844 г. специалист по истории искусств Нильс Лауритс Хойен (Niels Laurits Høyen, 1798–1870) выступил с докладом «Об условиях развития скандинавского национального искусства» (“Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling”). Он критиковал немецкое влияние, призывал художников развивать национальную живопись, предлагал изучать старинные нравы и обычаи, сохранившиеся среди рыбаков [107, 22]. Под воздействием призыва Хойена многие художники стали изображать жизнь крестьян — например, Т. Лундбю («Доильная площадка у поместья Воунсеруп»⁵⁰). Однако наибольшую силу идеи Хойена возымели уже во второй половине XIX в., когда народная тема стала преобладающей в датской живописи. Назовем мастеров «скагенской школы» (П. Крёйера, М. Анкера, Г. Смидта), связавших свое искусство с бытом ютландских рыбаков.

Многие датские мастера черпали вдохновение в хрониках, мифах, сагах. Фундаментальным источником сведений о скандинавской истории с древнейших времен и до конца XII в. был шестнадцатитомный труд Саксона Грамматика «Деяния данов» (“Gesta Danorum”)⁵¹. Крупнейшими памятниками скандинавского эпоса являются Старшая и Младшая Эдды. Свод так называемых «королевских саг» приведен в «Круге земном» (др.-исл. “Heimskringla”) Снорри Стурлусона (Snorri Sturluson; 1178–1241) — исландского скальда и историка (который также считается автором «Младшей Эдды»). В освоении древних эпических памятников была важна деятельность Н. Ф. С. Грундтвига, который делал переводы с исландского языка и латыни (например, датский перевод «Круга земного» в 1818–1821 гг. [77, 80]).

А. Г. Эленшлегер обращался к древнескандинавским сюжетам при работе как над масштабными трагедиями — например, «Ярл Хакон» (“Након Jarl hin Rige”, 1807), «Пальнатоке» (“Palnatoke”, 1808), «Аксель и Вальборг»

⁵⁰ “Malkeplads ved herregården Vognserup” (1847). Холст, масло, 54 x 77,5 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS528.

⁵¹ В 2017 г. «Деяния данов» были впервые полностью опубликованы на русском языке в переводе А. С. Досаева [134; 135].

(“Axel og Valborg”, 1810), «Хагбарт и Сигне» (“Hagbarth og Signe”, 1815), — так и над произведениями малой прозы. Назовем, например, сборник новелл «Древние северные сказания» (“Nordiske Oldsagn”, 1840), сюжеты которых подчерпнуты у Саксона Грамматика и в древних исландских сагах [77, 75]. Н. Ф. С. Грундтвиг обратился к северным легендам в драматургическом цикле «Сцены упадка героической жизни на Севере» (“Optrin af Kæmpelivets Undergang i Nord”, 1809). В более позднем цикле «Четыре картины борьбы норн и асов» (1811) Грундтвиг опирался на «Сагу о Вэльсунгах» [42, 259].

По мотивам древнескандинавского эпоса созданы кантаты Й. П. Э. Хартмана «Свадьба дриад» (“Dryadens Bryllup”, 1858), «Прорицание вэльвы» (“Vølvens Spaadom”, 1872), балеты А. Бурнонвиля с музыкой Хартмана «Валькирия» (“Valkyrien”, 1861), «Песнь о Тримере» (“Thrymsqviden”, 1867–1868). Бурнонвиль писал в 1820-е гг.: «Любовь к Дании заполняла мое сердце, а древние нордические саги — голову» [80, 428].

Целый ряд произведений создан на основе легенды о Бальдре — боге весны и света в германо-скандинавской мифологии. Он погиб от руки своего брата, слепого бога Хёда, которого бог Локи хитростью заставил выстрелить в Бальдра. В 1775 г. датский поэт Й. Эвальд написал драму «Смерть Бальдра» (он заимствовал материал у Саксона Грамматика). На этот текст четыре года спустя была создана опера (зингшпиль) Йоханна Эрнста Хартмана. К. Экерсберг «по прочтении» драмы Эвальда написал картину «Смерть Бальдра» (1817) [191, 50]. В 1832 г. к этой же драме сочинил музыку К. Ф. Э. Вайзе. Перу Эленшлегера принадлежит диалогия «Бальдр добрый» (1807), одна из частей которой также называется «Смерть Бальдра» (Эленшлегер опирался на материалы Снорри Стурлусона [25, 13]). В наследии Гаде есть кантата «Сон Бальдра» на текст А. Герца (1857). Интересно, что Р. Вагнер в эти же годы (1856–1857) работал над созданием тетралогии, важным истоком которой был скандинавский эпос.

Определенный научный интерес представляет проблема взаимодействия различных пластов эпического искусства в творчестве мастеров Золо-

того века. В связи с этим обратимся к фигуре датского скульптора Германа Эрнста Фройнда (Hermann Ernst Freund, 1786–1840). С 1818 по 1827 гг. он обучался в мастерской Торвальдсена в Риме. В Италии он создал ряд произведений по мотивам северной мифологии, среди которых скульптуры «Локи»⁵², «Один»⁵³, «Сидящий Тор с молотом»⁵⁴. Однако Фройнд испытал большое влияние античного искусства и творчества Торвальдсена, что заметно проявилось в его собственных произведениях. Ряд исследователей считают, что скандинавские боги Фройнда — это всего лишь «греческие боги, облаченные в северные одежды» [289, 65].

Тонкое переплетение античного искусства и скандинавской мифологии заметно в трагедии Эленшлегера «Смерть Бальдра». Она написана «античным размером» — шестистопным ямбом с дактилическими окончаниями. Как отмечает Л. Брауде, «Эленшлегер решал на материале скандинавских сказаний те же проблемы, которые привлекали внимание романтиков в античной трагедии. Трагическая вина Фригги в ее высокомерии (хибрис), и это приводит к гибели ее сына Бальдра» [25, 13].

Упомянем также англосаксонский эпос «Беовульф». Историк английской литературы М. П. Алексеев отмечает, что рукопись «Беовульфа» была впервые издана датчанином Торкелином в 1815 г., тогда как первое английское издание относится лишь к 1833 г. [1, 30]. Н. Ф. С. Грундтвиг в 1820 г. опубликовал датский перевод «Беовульфа». Этот эпический памятник интересен тем, что в начале рассказывается именно о датчанах («Истинно! истари / слово мы слышим / о доблести данов, / о конунгах датских, / чья слава в битвах / была добыта!» — перевод с др.-англ. В. Тихомирова).

Наряду с северной мифологией важнейшим источником образов для датских мастеров были «Поэмы Оссиана» (“The Poems of Ossian”) — памятник гэльского (шотландско-ирландского) эпоса. О «Поэмах Оссиана» невоз-

⁵² “Loke” (1822). Патинированный гипс. Копенгаген, Новая глипготека Карлсберга (Ny Carlsberg Glyptotek).

⁵³ “Odin” (1825–1827). Бронза. Копенгаген, Новая глипготека Карлсберга.

⁵⁴ “Thor siddende, støttet til sin hammer” (1829). Мрамор. Новая глипготека Карлсберга.

можно говорить, не упомянув хотя бы в общих чертах уникальную судьбу этого литературного произведения. Изданные в 1761–1763 гг. шотландским писателем и поэтом Джеймсом Макферсоном (James Macpherson, 1736–1796), «Поэмы Оссиана» на протяжении долгих десятилетий были предметом страстного увлечения читателей европейских стран. В романе И. В. Гёте «Страдания юного Вертера» (1774) герой восторженно отзывается об оссиановской поэзии:

Оссиан вытеснил из моего сердца Гомера. В какой мир вводит меня этот великан! Блуждать по равнине, когда кругом бушует буря и с клубами тумана, при тусклом свете луны, гонит души предков, слушать с гор сквозь рев лесного потока приглушенные стоны духов из темных пещер и горестные сетования девушки над четырьмя замшелыми, поросшими травой камнями, под которыми покоится павший герой, ее возлюбленный! И вот я вижу его, седого странствующего барда, он ищет на обширной равнине следы от шагов своих предков, но, увы, находит лишь их могилы и, стеная, поднимает взор к милой вечерней звезде, что закатывается в бурное море, и в душе героя оживают минувшие времена, когда благосклонный луч светил бесстрашным в опасности и месяц озарял их увитый цветами победоносный корабль. (Перевод Н. Касаткиной [40, 69].)

Уже в конце XVIII в. «Поэмы Оссиана» были переведены на основные европейские языки. Успех этих книг был невероятным; современный исследователь Р. Ларри Тодд назвал это «оссиановской лихорадкой» и «оссиановским безумием» [283, 51]. На протяжении длительного времени «Поэмы Оссиана» сопровождал также «шлейф» споров и дискуссий о подлинности текста. Хотя Макферсон позиционировал «Поэмы Оссиана» лишь как *переводы* старинного эпоса на современный ему язык, благодаря усилиям нескольких поколений исследователей сегодня установлено, что генезис «оссиановских» текстов гораздо сложнее⁵⁵. Подлинные эпические материалы, которые Макферсон собрал в экспедициях по Шотландии и Гебридским островам,

⁵⁵ «Итоговый» характер имеет монография Д. Томсона «Гэльские источники “Оссиана” Макферсона» (*Thomson D. The Gaelic Sources of Macpherson's "Ossian"*. Edinburgh; London: Oliver and Boyd, 1952). Основные её положения рассмотрены в статье Ю. Левина [87].

подверглись сложной литературной обработке. Макферсон по-разному обращался с подлинным гэльским материалом: это могло быть тематическое заимствование, пересказ, вольный перевод. Использовались фрагменты из Библии, «Илиады» Гомера, «Энеиды» Вергилия, «Потерянного рая» Мильтона. Многие просто сочинялись Макферсоном. При таком многообразии источников объединяющим началом выступал особый «оссиановский» стиль повествования, который сложился при соединении особенностей эпической поэзии, характерных черт предромантической эстетики XVIII в. и литературного языка самого Макферсона.

«Поэмы Оссиана» — это цикл лиро-эпических сказаний. Их главный герой — Фингал⁵⁶, великий воин, властитель легендарного шотландского государства Морвен. Вместе со своей дружиной он бьется с врагами (захватчиками из Лохлина, т. е. Скандинавии), пирует во дворце, охотится. Повествование ведется от лица его сына, барда Оссиана. Когда-то великий воин Морвена, ныне Оссиан — слепой немощный старец, доживающий свой век. С арфой в руках он воспекает доблесть героев, погибших в боях, и эпоху, навсегда канувшую в небытие. Он живет только воспоминаниями об ушедших днях. Неслучайно в «Поэмах» господствует меланхолическое настроение. Оно поддерживается пейзажами: суровые вересковые пустоши, мрачные горы и холмы, порывы холодного ветра, густой туман, морские волны, с пеной и брызгами бьющиеся о скалы, непроницаемые тучи и тени павших героев, проносящиеся на фоне луны.

Ночь темна и уныла. Тучи лежат на холмах. Не мерцает луч зеленой звезды, луна не глядит с небес. ... Поток в долине шумит, но шум печален и глух. Над могилою клонится дерево, там протяжно кричит сова. Что-то смутно белеется в поле! Это дух! — он тает — он улетел. Здесь пройдет погребальное шествие: метеор отмечает путь [95, 153]. (Поэма «Крома»⁵⁷)

⁵⁶ В гэльском эпосе нет имени «Фингал», его придумал Макферсон.

⁵⁷ Здесь и далее фрагменты из «Поэм Оссиана» даются в русском переводе Ю. Левина.

Оссиан и его герои погружены в состояние меланхолии, они «наслаждаются» тоской и горем, возникающими даже в моменты радости:

Пир начался. Арфа звенит, и веселье царит в чертоге. Но это веселье скрывало вздох, что сумрачно в каждой груди таился. Было оно, как слабый луч луны, скользящий по туче небесной [95, 152]. («Крома»)

Особенно выделяется состояние-оксюморон «радость скорби» («joy of grief») — характерная примета оссиановских поэм:

[Кухулин:] Карил, возвысь свой голос и поведай о подвигах былых времен. Отгони ночь своим пением и подари нам радость скорби [95, 25]. («Фингал», книга I)

[Натос:] Скажи вождю, что сын его пал со славой, что мой меч не чурался брани. Скажи ему, что я пал среди тысяч, и да возвысится радость скорби его [95, 115]. («Дар-Тула»)

Большую часть времени оссиановские герои проводят в боях; они могучи, полны достоинства. Сцены сражений масштабны и динамичны:

[Оссиан:] И вот я вижу вождей, гордых свершенными подвигами. Души их возжены памятью о битвах старинных и деяньях минувших времен. Глаза их, сверкая огнем, ищут врагов отчизны. Могучие длани сжимают мечи, и латы стальные мечут молнии. Словно потоки горные хлынули они, с ревом бросился каждый со своего холма. Сверкают вожди брани в доспехах предков своих. Темные, мрачные, следуют за ними ратники, словно стаи туч грозowych позади метеоров багряных. Оружия лязг все громче звучит... [95, 18] (Поэма «Фингал». Книга I)

Смерть не страшит героев. После смерти они превращаются в духов и спешат примкнуть к сонму павших воинов. В оссиановском эпосе отсутствуют боги; лишь духи предков с небес наблюдают за смертными. Явление духов, полет духов — ярчайшие образы «Поэм Оссиана»:

[Оссиан:] Я коснулся арфы пред королем, звук был печален и тих. «Склонитесь со своих облаков, — сказал я, — духи предков моих, склонитесь! Остановите ужас багровый полета вашего и примите вождя сраженного, придет ли он из далекой страны иль поднимется с бурного моря. Приготовьте ему одеяние из тумана, сотворите копье из облака. На

бедро возложите метеор угасающий, вместо меча геройского» [95, 116].
(Поэма «Дар-Тула»)

Важнейшую роль в «Поэмах Оссиана» играет фигура барда, воспевающего память ушедших времен. Это не только сам Оссиан, но и его сын Оскар, и десятки других имен. Некоторые сцены музицирования отличаются поистине «орфической» силой:

Запели сто голосов, заиграли сто арф. Пели они о былых временах и могучих вождях прошедших годов [95, 57]. («Фингал, книга VI)

В приведенных фрагментах необычны не только сами образы, но и организация повествования в виде ритмизованной прозы. Это закономерно, поскольку ирландский эпос, в отличие от эпоса других европейских народов, сложился именно в прозе, а не в стихах [139, 549]. Характерная особенность «речи» Макферсона — короткие, лаконичные, словно «рубленые» фразы. (Этот стиль довольно точно передается в русском переводе Ю. Левина.)

Целый ряд уникальных образов «Поэм Оссиана», их лиризм, обращение к пласту народной культуры — все это было новаторским явлением в литературе второй половины XVIII в., и потому неудивительно, что тексты Макферсона вызвали широкий резонанс. Влияние оссиановского эпоса различным образом проявилось в искусстве развитых европейских стран (Англии, Германии, Франции и др.)⁵⁸. На сегодняшний день известно почти триста музыкальных произведений, вдохновленных «Поэмами Оссиана» (наиболее полный список приводится в диссертации П. Молтона [246, 83–101]). «Поэмы Оссиана» оказали большое влияние на теоретические взгляды И. Г. Гердера, которые, в свою очередь, были важны для представителей движения «Бури и натиска» (“*Sturm und Drang*”). В недрах этого движения

⁵⁸ Эта проблема поднимается в статье Д. Белянского «“Поэмы Оссиана” в европейском искусстве...» (2019) [17]. В ней же более подробно, чем здесь, освещена история возникновения «Поэм Оссиана» и ряд других вопросов. В настоящей работе сосредоточим внимание на проблемах, непосредственно связанных с Данией.

произошло новое рождение жанра баллады: в 1773 г. была написана «Ленора» Г. Бюргера, на долгие годы ставшая образцом жанра.

В Дании уже в 1760-е гг. знали об Оссиане: молодой датский поэт Й. Эвальд и немецкий поэт Ф. Г. Клопшток увлекались «Поэмами Оссиана» и даже задумали экспедицию по Шотландии (которая так и не состоялась) [200, 360]. Однако влияние «оссиановского» эпоса почти не отразилось в датской литературе. И сам Эвальд, и А. Г. Эленшлегер с интересом читали «Поэмы Оссиана» [205, 6], [270, 13–14], но вдохновение для собственного творчества они черпали в скандинавской мифологии⁵⁹. И все же в Дании дважды было издано полное собрание «Поэм Оссиана» на датском языке: в 1791 г. в переводе Андреаса Альструпа (Andreas Christian Alstrup, 1763–1821)⁶⁰ и в 1807–1809 гг. в переводе С. Бликера⁶¹. Второй перевод был более удачен. Есть мнение, что Бликер вдохновился суровыми оссиановскими пейзажами: они напоминали ему природу родной Ютландии [200, 368], [205, 12]. Хотя позже были другие переводы «Оссиана» на датский язык, перевод Бликера остается наиболее популярным и авторитетным.

«Оссиановский» эпос широко воплотился в датском изобразительном искусстве и музыке. В конце XVIII в. главным пропагандистом Оссиана в Дании стал художник Николай Абельгор (Nicolai Abildgaard, 1743–1809). Он получил образование в Академии художеств Копенгагена, а в 1772–1774 гг. совершил поездку в Рим, где увлекся «Поэмами Оссиана» и сделал многочисленные эскизы и рисунки на оссиановские сюжеты [200, 368]. Он рисовал также сцены из «Эдды» и греческой мифологии, однако интерес к Оссиану пронес через всю жизнь. Когда в 1780 г. датчане получили право преподавать в Академии художеств (до этого в качестве педагогов приглашались ино-

⁵⁹ В то же время, о первой новелле Эленшлегера «Эрик и Роллер. Романтический рассказ» (“Erik og Roller. Romantisk Fortælling”, 1802) А. Коровин пишет: «История двух братьев, заимствованная у Саксона [Грамматика. — Д. Б.], переосмыслена Эленшлегером в духе Оссиана...» [77, 70].

⁶⁰ Ossiands Digte oversatte af de Engelske ved Andreas Christian Alstrup. Copenhagen, 1791.

⁶¹ Ossiands Digte. Oversatte af S. S. Blicher. I to bind. Copenhagen, 1807–1809.

странцы), Абильгор стал ее профессором [107, 10]. Позже он дважды занимал пост директора — в 1789–1791 гг. и в 1801–1809 гг. [191, 56] Он включил оссиановские сюжеты в список обязательных тем для исторической живописи. Как отмечает Ш. Кристенсен, одной из таких «учебных» работ стала картина К. Экерсберга «Лорма и Альдо» (“Lorma og Aldo”), ныне утерянная [205, 25]. Среди учеников Абильгора, вдохновившихся «Поэмами Оссиана», были А. Карстенс (A. J. Carstens)⁶², К. Стаб (C. Stab)⁶³, К. Хойёр (C. F. Høyer). Последний в 1811–1855 гг. создал тридцать две «оссиановские» работы, в том числе эскизы для вестибюля Копенгагенского Университета [205, 24].

Важно отметить, что в период преподавательской деятельности Абильгора в копенгагенской Академии художеств обучались немцы К. Д. Фридрих и Ф. О. Рунге. Это повлияло на их интерес к мифологии и к «Поэмам Оссиана». Рунге в 1804–1805 гг. создал серию графики пером и тушью на «оссиановские» сюжеты (из 12 рисунков). Оссиан и Фингал в его рисунках предстают могучими исполинами, которые находятся в полной гармонии с окружающим их природным ландшафтом; в этих изображениях есть дух величия и торжества. Образы и персонажи оссиановского эпоса трактовались художником в символическом ключе. Так, Фингал для Рунге был подобен солнцу, Оссиан — земле, а сын Оссиана Оскар — луне [236, 400].

«Оссиановские мотивы» стали существенным элементом философско-эстетической системы Фридриха. Как отмечает М. Меньщикова, в «Поэмах Оссиана» Фридриху оказались близки меланхолическая тональность, состояние «радости скорби», «метафоричность и живописность», «зыбкость границ реального и ирреального пространства и времени», «балансирование на границе между днем и ночью, земным и потусторонним миром, прошлым

⁶² «Оссиан и Альпин, играющие на арфе» (“Ossian und Alpin, zur Harfe singend”, 1788). Бумага, черный мел, 39,7 × 30,7 см; Веймар, Национальный музей Гёте (Goethe-Nationalmuseum). «Фингал бьется с духом Лоды» (“Fingals kamp med Lodas ånd”), 1797. Холст, масло, 78,5 × 100,5 см; Копенгаген, Государственный музей искусств.

⁶³ «Оссиан и сын Альпина...» (“Ossian og Alpíns søn hører Malvinas ånd gribe i harpens strenge. Motiv fra Ossians Svanesang”, 1816). Холст, масло, 115.5 x 89.5 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS840.

и будущим» [100, 899–900]. Отсюда исходит ряд художественных решений на полотнах Фридриха: композиционное разделение пространства на два пласта (земля и вода), частые изображения тумана, могилы, корабля или паруса (символ поиска, перехода), дерева (символ связи миров и, одновременно, — рубежа между ними)⁶⁴ [100, 901].

Сам Абильтгор оставил несколько «оссиановских» работ. На картине «Фингал видит тени своих предков в лунном свете»⁶⁵ он воплотил суровый оссиановский пейзаж: ночь, плотные тучи, луна, отражающаяся в море. «Оссиановским» здесь можно назвать само построение композиции: старец Фингал, изображенный со спины в нижней правой части картины, простирает руки к небу, взывая к духам. Мотив «взывания» к прошлому, к предкам очень важен в «Поэмах Оссиана». У Абильтгора духи предков словно доминируют над всей композицией. Нельзя не отметить экспрессию, даже «театральность» в жестах Фингала. (Интересно, что много позже композиция и эмоциональный колорит картины отозвались на полотне Фридриха «Берег с кораблекрушением»⁶⁶ [271, 13].)

Картина «Последняя песнь Оссиана»⁶⁷ стала одним из самых известных изображений барда. Вся «мизансцена» трактована в драматическом ключе, в том числе фигура барда с воздетой к небу рукой и затуманенным, «потусторонним» слепым взглядом, направленным прямо на зрителя. На картине словно запечатлены порывы ледяного ветра, растрепавшего плащ и длинную седую бороду.

⁶⁴ Так трактует эти образы автор статьи, М. Меньщикова, анализируя тексты Макферсона и полотна Фридриха.

⁶⁵ “Fingal ser sine forfædres ånder ved månens skin” (1782). Холст, масло, 49,5 × 61 см. Копенгаген, Государственный музей искусств.

⁶⁶ “Coast with Shipwreck” (1806). Бумага, перо, сепия; Германия, Хемниц, Галерея Герштенбергер (Galerie Gerstenberger).

⁶⁷ “Ossian. Den gamle blinde skotske barde synger til harpen sin svanesang” (1780–1782). Холст, масло, 42 × 35,5 см; Копенгаген, Государственный музей искусств.

Возможность проследить работу художника с текстом первоисточника дает полотно «Призрак Кулмина является своей матери»⁶⁸, при создании которого Абильтгор вдохновлялся сценой из V книги поэмы «Темора»:

Кулмина мать в чертоге своем... Подъемлетя вихрь над рекой, мрачно клубясь вкруг тени сына. Псы его взвыли на привязи; кровь обагрила щит, висевший в чертоге. «Ужели ты пал, мой сын златокудрый, в пагубной брани Эрина?» [95, 211]

С одной стороны, художник следует за текстом, изображая псов, окровавленный щит и призрак «златокудрого» Кулмина, павшего на поле брани. С другой — усиливает драматические черты. Если Макферсон дает лишь одну «скупую» фразу матери, то Абильтгор показывает убитую горем женщину. «Фоном» служит характерный для оссиановских поэм пейзаж — полумесяц на мрачном ночном небе.

Отличительными чертами «оссиановских» картин Абильтгора являются смелые, «спонтанные» линии, резкие контрасты света и тени, сгущенные краски. Художник передал мрачный колорит, некую «ирреальность» происходящего. Искусствоведы А. Селенца [200, 382] и П. Берман [191, 29] отмечают влияние швейцарского художника И. Г. Фюссли (Johann Heinrich Füssli, 1741–1825), с которым Абильтгор сблизился в Риме и позаимствовал у него склонность к «театральной» манере, драматической интерпретации сюжета, изображению «демонического» (например, свирепые псы с горящими глазами). От «оссиановских» работ Абильтгора тянутся нити к его знаменитой картине «Ночной кошмар»⁶⁹ (1800).

Первые попытки воплощения оссиановских поэм в музыке сделаны «датскими немцами». В 1801 г. композитор Ф. Кунцен написал оперу «Арфа Оссиана» (“Ossians Harfe”) на либретто датского поэта Й. Баггесена (Jens

⁶⁸ “Culmins genfærd viser sig for moderen” (1794). Холст, масло, 62 × 78 см. Стокгольм, Национальный музей (Nationalmuseum).

⁶⁹ “Mareridt” (1800). Холст, масло, 35,3 × 41,7 см. Дания, Художественный музей г. Сорё (Vestsjællands Kunstmuseum, Sorø). В работе также очевидно влияние Фюссли, который гораздо раньше обратился к этому сюжету.

Baggesen, 1764–1826), а 10 лет спустя Ф. Кулау исполнил в Дании «Сцены из “Комалы” Оссиана» (“Szene aus Ossians *Comala*”; сочинение не сохранилось) [200, 381]. В датской музыке наиболее яркое воплощение «Поэмы Оссиана» получили в произведениях Н. Гаде — программной увертюре «Отзвуки Оссиана» (1840) и драматической поэме «Комала» (1846). Об этих произведениях будет подробно рассказано в соответствующем разделе в связи с исследованием творчества Гаде. Здесь же отметим, что именно благодаря «Поэмам Оссиана» композитор сделал важный шаг на пути поисков своего стиля. Эпическая тема, затронутая в увертюре «Отзвуки Оссиана», была продолжена в Первой симфонии, отсылающей к истории и легендам средневековой Дании. Народная легенда о рыцаре Олафе, ставшая программной основой II части Первой симфонии, позже вновь воплотилась в кантате «Дочь короля эльфов» (“*Elverskud*”). Различные связи с эпосом можно обнаружить во Второй, Пятой, Седьмой симфониях, в увертюре «В Шотландии», кантате «Сон Бальдра». Названные произведения напрямую не связаны с «Поэмами Оссиана», но можно говорить об *опосредованном* влиянии оссиановского эпоса, во многом определившего поэтику музыки Гаде.

Увлечение «Поэмами Оссиана» в Дании — это не только своеобразный «диалог» с эпической традицией других народностей и не только «дань моде» той эпохи. В образе Оссиана в творчестве датских мастеров словно концентрируется весь комплекс представлений об эпическом наследии Севера, об искусстве древних сказителей эпоса. Оссиан на полотнах Н. Абильтора и в музыке Н. Гаде — это в некотором смысле «собирательный образ»; это одновременно и шотландский бард, и исландский скальд, и древний сказитель эддических саг. В его лике — тоска по былым временам, в его руках, по выражению Гердера, — «дивная многострунная золотая арфа, из которой персты датчанина-скальда умеют извлекать всевозможные волшебные, мощные, поэтичные, сказочные созвучия...» («Из переписки об Оссиане и о песнях древних народов», перевод Е. Г. Эткинда, см.: [39, 36]). Удивительно, но остается констатировать, что фигура сказителя была взята датчанами не из

национального эпоса, так богато представленного в скандинавской культуре, а из гэльского. О причине этого явления пока можно только догадываться. (Возможно, сыграли роль некие «глубинные связи» скандинавского и гэльского эпоса, но эта тема требует отдельного исследования.)

Поэтому нам видится существенный недостаток в позиции А. Селенцы, изложенной в книге «Ранние произведения Гаде...» в связи с увертюрой «Отзвуки Оссиана». Автор указывает, что «в прошлом ученые ошибочно предположили, что в Дании интерес к Оссиану был равен немецкому», что «в самой Дании мода на оссиановский миф... не связывалась с идеями национальной идентичности», и что Гаде выбрал «Поэмы Оссиана», так как «хотел обратиться к литературным вкусам немецких судей» [204, 135].

Автор, безусловно, права в том, что «немецкий интерес» было почти невозможно превзойти. Как указывает Ю. Левин, еще до конца XVIII в. в Германии было опубликовано четыре полных перевода и тридцать четыре частичных [87, 493]. А согласно данным самой Селенцы, к 1850 г. количество «оссиановских» текстов в Германии увеличилось до двухсот [200, 362]. И если для французов увлечение Оссианом было скорее модой (чему способствовало личное пристрастие Наполеона к «оссиановской» поэзии), то в Германии шотландский бард стал настоящим «властителем дум». Уже упоминались имена Гёте, Гердера, Фридриха и Рунге. Добавим, что до 1850 г. в Германии было создано более сорока музыкальных произведений, так или иначе связанных с «Поэмами Оссиана» [200, 382]. Среди них выделяются произведения Мендельсона — не только увертюра «Гебриды» и «Шотландская симфония», непосредственно связанные с путешествием композитора по Шотландии, но и сцена для баса-соло и оркестра «На угрюмой пустоши Лены» (1842), написанная на подлинный английский текст Макферсона из III и IV книг поэмы «Фингал» (литературные фрагменты выбрал и скомпоновал английский певец-бас Генри Филлипс [283, 69–70]). К «Поэмам Оссиана» в разные годы обратились также Л. Шпор, К. Лёве, И. Брамс [17]. В целом, в Германии труды Макферсона приобрели огромную популярность как

у широкой публики, так и у деятелей искусства, а сам Оссиан на этом историческом этапе стал почти национальным героем.

В искусстве Дании немного обращений к «Поэмам Оссиана», однако в произведениях таких мастеров, как Абельгор и Гаде, они воплощались с большой художественной силой и выразительностью. Гипотеза о том, что Гаде хотел лишь угодить «вкусам немецких судей», опровергается уже тем фактом, что композитор изучил «Поэмы Оссиана» «насквозь» (это доказывает авторская программа увертюры — см. об этом в разделе о Гаде). Очевидно, что «оссиановские» образы были созвучны интересам и устремлениям композитора. Творчество Гаде и стало «зенитом» оссианизма в Дании (хотя Селенца и пишет, что к 1840 г. «зенит прошел» [204, 135]).

Отрицая национальную направленность «оссиановской темы» в творчестве Гаде, Селенца отмечает, что кантата «Комала» была с успехом исполнена в Лейпциге, но не имела успеха в Дании. Однако для Гаде очень важны связи с немецким искусством. Все его симфонические произведения (а это важнейшая область его творчества) были изданы вначале в Лейпциге, и лишь затем в Копенгагене. Премьеры его оркестровых сочинений — в том числе «Отзвуков Оссиана» и Первой симфонии, написанных в Дании, — также проходили в Лейпциге, и лишь начиная с Четвертой симфонии — в Копенгагене (композитор вернулся в родной город в 1848 г.) Кроме того, исследование «Комалы» в ракурсе датско-немецких связей дает неочевидные результаты: так, искусствовед Дж. Даверлио анализирует влияние «Комалы» Гаде на стиль поздних вокально-симфонических баллад Шумана [207] (см. об этом подробнее в разделе о Гаде). Таким образом, затронутая проблема заслуживает дальнейшего всестороннего изучения.

1.2. РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО А. Г. ЭЛЕНШЛЕГЕРА И ЗОЛОТОЙ ВЕК ДАТСКОГО ИСКУССТВА

В национальном своеобразии
заключается благороднейшее досто-
инство поэзии.

А. Г. Эленшлегер

«Датская поэзия, вдохновляемая древнескандинавскими преданиями и песнями, поднялась на крыльях патриотического увлечения до небывалой высоты, и среди новых ее звезд блистала самая яркая — Адам Эленшлегер», — писал К. Ф. Тиандер [153, 228]. Заслуга Эленшлегера — в соединении западноевропейской и национальной традиций, в стремлении сохранить индивидуальный характер своей литературы. Как отмечал О. И. Сенковский, Эленшлегер «обновил, придвинул к своему времени мифологические фигуры и сделал их народными, открыл людям Вальгаллу с ее битвами и валькириями» (цит. по: [25, 6]).

Наряду с Эленшлегером в Дании XIX в. творили и другие писатели. Однако во многих областях именно он стал первооткрывателем, его творчество оказало большое влияние на писателей, драматургов, художников, музыкантов. Эленшлегер является одной из наиболее значительных фигур Золотого века. К сожалению, не всегда в научной литературе подчеркивается эта роль Эленшлегера, а в России его творческая деятельность остается малоизученной. В данном разделе предпринята попытка исследовать ранние тексты датского писателя и его творческие принципы в контексте основных тенденций искусства Дании первой половины XIX в.

Адам Готлоб Эленшлегер (Adam Gottlob Oehlenschläger, 1779–1850) происходил из небогатой копенгагенской семьи и провел детство в окружении датских пейзажей, букового леса в окрестностях замка Фредериксборг. Уже в детстве он испытывал большой интерес к истории, северной мифологии, к сочинению стихов и пьес, чтению Г. Лессинга, Ф. Шиллера, И. В. Гёте.

Он играл на флейте и сочинял музыку; Л. Брауде отмечает: «По собственному признанию Эленшлегера, живопись и музыка еще раньше, чем поэзия, начали формировать его творческий дар» [25, 7]. В 1797–1799 гг. будущий писатель учился актерскому мастерству в Королевском театре. В годы учебы в Копенгагенском университете заметное влияние на формирование Эленшлегера оказало общение с датско-норвежским ученым и писателем Хенриком Стеффенсом (Henrik Steffens, 1773–1845), который читал курс введения в философию. В 1802 г. в одном из писем Эленшлегер сказал: «Я познакомился со Стеффенсом и нашел в нем великого гения и симпатичного мне человека» (цит. по: [153, 231]). Х. Стеффенс был учеником Ф. Шеллинга; он дал Эленшлегеру сильный импульс для творчества. Влияние натурфилософии заметно в одном из писем Эленшлегера:

Идеал в поэзии заключается не в том, чтобы писать что-то совершенно отличное от того, что существует в природе; но в выражении поэтической идеи красоты, которую предлагает феномен природы, и в достижении самой сути этой идеи [253, 29].

Эленшлегер был блестяще образован, в круг его общения наряду со Стеффенсом входили также братья Андреас и Ханс Кристиан Эрстеды, К. Л. Рабек и его жена Камма и многие другие представители просвещенной датской интеллигенции. Его уважали, его слово имело вес. Эленшлегер был любим и популярен на родине в течение всей жизни.

Эленшлегер одним из первых в Дании обратился к национальной истории и обычаям, к древней северной мифологии. Это проявилось уже в первом сборнике произведений Эленшлегера, *«Стихотворения»* (“Digte”, 1803). В него вошли стихотворения ранних лет, а также пьеса «Представление в ночь на Ивана Купалу». В произведениях этого сборника проявился интерес писателя к народному творчеству и к временам отдаленного прошлого. Это характерно для романтического искусства, ростки которого на датской почве проявились довольно рано (1803), в чем, несомненно, есть заслуга Стеффенса, выступившего «проводником» идей немецкого романтизма.

Стихотворение «*Золотые рога*» (“*Guldhornene*”) было впервые опубликовано в этом сборнике. Золотые рога в старину украшали шлемы викингов, а также вокругую обходили стол на пирах. Рога, о которых идет речь в стихотворении, были найдены в Галлехусе в Южной Ютландии (Дания). Они изготовлены около 400 г. н. э., на них выгравированы люди, животные, мифологические существа, а на меньшем из рогов написано рунами: «Я, Лигест, сын Холта, сделал этот рог» [281]. Оба золотых рога в 1802 г. были украдены из Национального музея Копенгагена, где они хранились. Это происшествие стало одним из поводов к написанию стихотворения (другой, более «весомый» повод — бомбардировка Копенгагена 2 апреля 1802 г., как уже упоминалось ранее). После продолжительной ночной беседы с Х. Стеффенсом поэт вернулся домой и в короткие сроки записал стихотворение.

В интерпретации Эленшлегера образ золотых рогов приобрел символическое значение: они олицетворяют великое прошлое Севера, славные былые дни, навсегда ушедшие в небытие:

De higer og søger	Нельзя не искать их
I gamle Bøger,	В старинных заклетьях
I oplukte Høie	В небесном просторе,
Med speidende Øie,	На суше и в море.
Paa Sværd og Skiolde	В наточенной стали,
I muldne Volde,	В могильной печали,
Paa Runestene	В истлевших скелетах,
Blandt smuldrede Bene	Но нет их и нет их [175, 87].
[257, 19].	(Перевод В. Топорова)

Эленшлегер вспоминает об «эпохе седой» (“*Af de ældste Tider*”), о днях, когда был сотворен мир — «когда небо на землю упало» (“*Da Himlen var paa Jorden*”). Для молодого поэта золотые рога — священная реликвия, «святыня святыней» (“*Helligdommen*”), некогда дарованная богами и затем найденная в земле простыми крестьянами, девушкой и мужчиной. Находка каждого из рогов — великое событие, сопровождаемое громом и молнией. Поэтическая интерпретация Эленшлегера основана на подлинных исторических фактах. Известно, что первый золотой рог (большой по размеру) нашла крестьянская

девушка Кирстен Свендаттер (Kirsten Svendsdatter) в 1639 г. [185]. Для поэта она «самая прекрасная» (“Det skønneste Skønne”), чистое и непорочное создание, достойное взять в руки святыню. Параллелью к образу девушки становится образ летней природы:

Og Fuglene syng.	И птицы запели.
Duggperler bade	И росы упали —
Blomsterbade	Траву раскачали,
Som Vindene gyng.	Как будто качели.
Og med svævende Fied	И дева, как птица,
En Mø hendanser	На луг вылетает.
Til Marken afsted.	Играет, резвится
Violer hende krands. <...>	И венчик сплетает. <...>
Og som hun iler,	Не зная покоя,
Og paa Elskov grubler —	Мечтает, смеется —
Hun snubler,	И вдруг как споткнется!
Og stirrer, og skuer	И вниз поглядела:
Gyldne Luer <...>	Что там заблестело? <...>
En sagte Torden	Гром грянул
Dundrer.	Повсюду.
Hele Norden	Мир глянул
Undrer [257, 21].	На чудо [175, 89].

Спустя почти сто лет (в 1734 г.) хлебопашец Эрик Лассен (Erik Lassen) нашел второй золотой рог на расстоянии нескольких метров от первого [185]:

Et Sekel svinder.	Проходит столетье.
Over Klippetinder	Вновь молния плетью
Det atter bruser. <...>	Хлестнула по скалам <...>
Da standser Ploven,	Вдруг плуг заедает.
Og en Gysen farer	По лесу и лугу
Igiennem Skoven.	Вмиг дрожь пробегает.
Fugleskarer	И птицы друг друга
Pludselig tier.	Уж не окликают.
Hellig Taushed	Безмолвье святое
Alt indvier.	На царство вступает.
Da klinger i Muld	И золото былое
Det gamle Guld [257, 22–23].	Звенит в перегнутое [175, 90].

Но едва ли свершится третье чудо. Люди видят в золотых рогах только блеск золота, и потому более недостойны владеть бесценным даром (Эленшлегер придает особое значение тому факту, что оба рога были найдены простыми крестьянами, которые не стремились обогатиться). Стихотворение завершается суровым приговором: «что дано, то взято» (“Hvad de gav, de tog tilbage”) — боги навсегда забрали оба золотых рога:

Men I see kun Guldets Lue,	Вас же — манит только златом
Ikke det ærværdigt Høie;	Даже самый купол неба.
Sætte dem som Pragt til Skue	Неужели вороватым
For et mat nysgierrigt Øie.	Тайна выйдет на потребу?
Himlen sortner, Storme brage;	Небо вновь огнем чревато,
Visse Time! du er kommen.	Поднимает Время веки...
Hvad de gav, de tog tilbage.	Тщетно! Что дано, то взято.
Evig bortsvandt Helligdommen	Божество ушло навеки
[257, 25].	[175, 92].

Золотые рога были переплавлены и, таким образом, действительно утрачены навсегда. На основании сохранившихся зарисовок были сделаны копии (из позолоченного серебра), которые ныне хранятся в Национальном музее Копенгагена [281].

Обращает на себя внимание «подвижный», переменный размер стихотворения, энергичные и выразительные рифмы, четкий ритм, восходящие к традиции песен «Эдды» — Эленшлегер словно заново открывал мир старинных саг. С определенным пафосом поэт объявлял об утрате ценностей великой эпохи, которая представляется идеалом. Когда упоминается «чреда дивнолицых» (богов), подаривших людям золотые рога, кажется, что события современности интерпретируются в категориях мифологического мышления. (Это напоминает такой мотив, как дар Прометея людям.) Вероятно, все эти особенности и дали основание Тиандеру назвать стихотворение «увертюрой датского романтизма», как уже упоминалось ранее.

Помимо стихотворения «Золотые рога» в сборник было включено стихотворение «Смерть ярла Хакона, или Введение христианства в Норвегии»

(“Nakon Jarls Død eller Christendommens Indførsel i Norge”), в котором Эленшлегер впервые обратился к этому сюжету. Стихотворение «Природные темпераменты» (“Natur-temperamenter”), четыре части которого соответствуют четырем человеческим темпераментам (“Phlegma”, “Sangvinitet”, “Color”, “Melancholie”), создает неожиданную параллель со Второй симфонией датского композитора К. Нильсена «Четыре темперамента», написанной почти на сто лет позже (1901–1902).

Тенденция к соединению европейских и национальных традиций наблюдается в комедии «Представление в ночь на Ивана Купалу» (“Sankt Hansaften-Spil”, буквально — «Игры в ночь на святого Ханса»). Это одноактная пьеса (с прологом), где бытовой элемент сочетается с гротескным, сказочным и аллегорическим. Согласно сюжету, обычная копенгагенская семья (Хозяин, Хозяйка и дочь Мария) намеревается провести день в буковой роще и попадает в эпицентр гуляний во время праздника летнего солнцестояния. Помимо пестрой толпы веселящихся датчан (Офицер, Трактирщик, Статский советник, Стеклодув, барышни, горожане и т. д.) в пьесе появляются фантастические персонажи: Арлекин, Старик с волшебным фонарем, Смерть, Святая Христина, Гений Любви. На фоне этой красочной атмосферы развивается линия любви главных героев, Людвига и Марии. Родители Марии против их брака из-за аристократического происхождения Людвига, что заставляет юношу появиться на карнавале в маске. В конце пьесы, под светом полночных звезд, влюбленные торжественно воссоединяются и сбегают, благословленные Гением Любви.

В пьесе неоднократно совершаются резкие переключения контрастных сцен, меняется стихотворный размер. Карнавальная, полуфантастическая атмосфера произведения может напомнить о комедиях Л. Тика, пьесе «Ярмарка в Плундерсвейлерне» И. В. Гёте⁷⁰, эпизодах из пьесы «Сон в летнюю ночь»

⁷⁰ «Ярмарка в Плундерсвейлерне» (“Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern”, 1773) — одноактная пьеса (фарс) И. В. Гёте. Автор создает картину ярмарки, где появляется пестрая вереница персонажей: Шут, Шарлатан, Экономка, Нюрнбержец, Доктор, Цыганский ата-

У. Шекспира⁷¹, о главе «Танец масок» (“Larventanz”) из романа Жан Поля «Озорные годы» (“Flegeljahre”)⁷².

Любимый в Скандинавии праздник летнего солнцестояния, к которому обращается Эленшлегер, в Дании отмечается в ночь с 23 на 24 июня и называется “sankthansaften”, буквально — «канун дня святого Ханса». У датчан в эту ночь принято гулять до утра, жечь костры, отгоняя злые силы (или сжигать чучела), петь песни⁷³. Праздник не раз находил художественное воплощение в произведениях скандинавских мастеров. После Эленшлегера он был воспет в романе Х. К. Андерсена «Всего лишь скрипач» (1837) и его путевом очерке «По Швеции» (1857), на картине датского художника Йоргена Сонне (Jørgen Sonne, 1801–1890) «Ночь святого Ханса»⁷⁴ (1860). По пьесе Эленшлегера в 1842 г. была написана увертюра Н. Гаде. В начале XX в. к празднику солнцестояния обратились датский художник Педер Северин Кройер (Peder Severin Krøyer, 1851–1909) на полотне «Костер Святого Иоанна на пляже Скагена»⁷⁵, шведский композитор Хуго Альвен (Hugo Alfvén, 1872–1960) в «Шведской рапсодии № 1» (op. 19, “Midsommarvaka”, 1903).

В пьесе присутствует тенденция к отражению жизни народа, что косвенно связано с большим интересом датчан к изучению фольклора в начале XIX в. Это определяет важную «национальную» роль произведения. Как отмечает А. Погодин, бытовая комедия вызвала множество подражаний и стала основой расцвета датского водевиля [128, 8].

ман, Кесарь Агасфер и другие. На текст из этой пьесы написана песня Л. ван Бетховена «Сурок» соч. 52 № 7 (на ярмарке поет Мальчик с сурком).

⁷¹ Эленшлегер хорошо знал «Сон в летнюю ночь», поскольку опубликовал датский перевод пьесы Шекспира.

⁷² Как известно, эта глава стала связующей сюжетной нитью «Бабочек» Р. Шумана.

⁷³ Сегодня гимном этого праздника является песня «Мы любим нашу страну» (“Vi elsker vort land”), которую написали в 1885 г. поэт Х. Драхман (H. Drachmann) и композитор П. Э. Ланге-Мюллер (P.E. Lange-Müller).

⁷⁴ “Sct. Hans aften” (1860). Холст, масло, 106,5 x 148 см. Дания, Музей искусств в г. Рибе (Ribe Kunstmuseum), инв. № RKMm0656.

⁷⁵ “Sankthansbål på Skagen strand” (1906). Холст, масло, 257 x 149,5 см. Дания, музей искусств в г. Скаген (Skagens Museum).

Второй сборник сочинений Эленшлегера *«Поэтические произведения»* (“Poetiske Skrifter”, в двух томах) вышел в 1805 г. «Сага о Вёлюндуре» (“Vaulundurs saga”), опубликованная в этом сборнике, дает пример развития творческих принципов писателя. Наблюдается интерес к скандинавской древности, к героическим сюжетам, к национальному эпосу. Первоисточником «Саги» стала «Песнь о Вёлюнде» из «Старшей Эдды» (первая песня героического цикла — см.: [142, 68–73]). Кратко изложим сюжет песни:

Жили три брата. Избрали они себе в жены трех валькирий, и прожили с ними восемь зим. А на девятую валькирии покинули их и улетели искать битв. Два брата отправились вслед за девами, а третий — Вёлюнд — остался дома. Он был искусным кузнецом и выковал много золотых колец. Однажды конунг Нидуд взял Вёлюнда в плен и заточил на острове Севарстёд, чтобы кузнец ковал ему драгоценности. Но Вёлюнд сумел отомстить, убив обоих сыновей Нидуда и обесчестив его дочь.

«Сага» Эленшлегера полностью вобрала в себя события этой песни, со многими деталями. Сравним, например, имена и географические наименования, которые сохранены или изменены незначительно:

«Старшая Эдда». «Песнь о Вёлюнде» (др.-исл. “Völundarkviða”)	А. Эленшлегер. «Сага о Вёлюндуре» (дат. “Vaulundurs saga”)
Три брата: Слагфид (Slagfiðr), Эгиль (Egill), Вёлюнд (Völundr)	Три брата: Слагфидур (Slagfidur), Эгиль (Eigil), Вёлюндур (Vaulundur)
Конунг Нидуд (Níðuðr), его дочь Бёдвильд (Böðvildr)	Конунг Нидудр (Konning Nidudr), его дочь Бёдвильд (Baudvild)
Остров Севарстёд (Sævarstöð), долина Ульвдалир (Úlfðali)	Остров Севарстед (Sævarsted), долина Ульфсдален (Ulfsdalen)

В обоих произведениях валькирии в момент встречи с братьями сидят на берегу озера в облике девушек и прядут лен, а рядом лежит их лебяжье оперение (девушки превращаются как в валькирий, так и в лебедей).

Сопоставим фрагменты произведений, чтобы наглядно увидеть, как Эленшлегер работает с текстом «первоисточника» — насыщая текст описаниями, эпитетами и т. д., но сохраняя детали:

«Старшая Эдда»

Нидуд проведал,
 что Вёлунд один
 остался в Ульвдалире.
 В кольчугах воины
 ночью поехали,
 под ущербной луной
 щиты их блестели
 [142, 69].
 (Перевод А. Корсуна)

«Сага о Вёлундуре»

Лишь только солнце закатилось, облачились
 ратники в железные доспехи... и со сверкающи-
 ми копьями в руках медленно поехали верхом
 к Вёлундуровой усадьбе Ульфсдален. По дороге
 конунг Нидудр выказывал немалое беспокой-
 ство: всякий раз, когда свет ущербной луны оза-
 рял копье ратника, сердце конунга трепетало от
 страха, как бы этот блеск его не выдал [180, 222].
 (Перевод Л. Брауде)

Рассмотрим также эпизод с кровожадной женой конунга. Согласно сюжету, конунг с дружиной прячутся у кузнеца дома и связывают его во сне. Затем конунг забирает себе меч, одно из 700 золотых колец отдает дочери, и спрашивает жену, как поступить с Вёлундуром. Та отвечает (у Эленшлегера — поет под аккомпанемент арфы):

«Старшая Эдда»

«Увидит ли меч он,
 кольцо ли у Бёдвильд —
 зубы свои
 злобно он скалит:
 глаза у него
 горят, как драконьи;
 скорей подрежьте
 ему сухожилья, —
 пусть он сидит
 на острове Севарстёд!
 [142, 70]

«Сага о Вёлундуре»

Верно, он оскалит зубы,
 Когда меч он свой узреет
 И когда на пальце Бёдвильд
 Он кольцо свое увидит,
 А глаза-то засверкают,
 Будто змей он ядовитый.
 Так подрежьте Вёлундуру
 сухожилия могучие
 Да посадите на цепь
 На острове Севарстед!
 [180, 225]

Как и в «Старшей Эдде», у Эленшлегера сочетаются прозаические и поэтические фрагменты.

В описании мести Вёлундура Эленшлегер следует сюжету «Эдды». Отрубив головы сыновьям Нидудра и спрятав тела под кузнечными мехами, Вёлундур сделал из их черепов две серебряные чаши для конунга, из глаз-

ных яблок — золотые запястья для его жены, а из зубов — ожерелье для Бёдвильд. Когда же Бёдвильд повредила кольцо и пришла к кузнецу починить его, он опоил девушку сонным зельем и взял силой.

Многие события «Саги» автор добавил от себя. Его «Сага о Вёллундуре» несравнимо крупнее по масштабу, чем песня из «Эдды», и напоминает полноценную повесть. Писатель значительно расширил историю братьев, показав, что до встречи с валькириями они занимались добычей руды и однажды нашли золотой самородок, а в нем — три камня-самоцвета. Слагфидур выбрал себе зеленый камень, Эгиль — голубой, а Вёллундур — алый. Этот символический образ — зеленый, голубой и алый цвета на золотом фоне — проходят у Эленшлегера через всю сагу, подобно лейтмотиву. Например, одеяния трех валькирий на фоне золотого луга (в начале) и на фоне золотой колесницы Фрейи (в конце). Также это могут быть три цвета природы: трава (или зеленая листва), небо (или вода) и огонь.

Рассуждая о жанровой природе «Саги о Вёллундуре», А. Коровин отмечает: «Для своего произведения Эленшлегер избирает название “сага”, подчеркивая скорее его прозаический и нарративный характер, что в целом присуще сагам, но фактически... перед нами уже новый для датской литературы жанр — романтическая новелла, со всеми присущими ей атрибутами: фантастичностью, непроясненностью происходящего, явно выраженным представлением о двоимирии» [77, 71]. В то же время литературовед Л. Брауде назвала «Сагу о Вёллундуре» «первой литературной сказкой в Дании» [25, 14], и основанием для этого могут служить «сказочные» черты и приемы в тексте. Например, широко используется число «три» (три брата, три валькирии, три пещеры, три самоцвета, три ключа, три шлема, троекратные повторы и т. д.). В «Саге» есть фольклорные герои, среди которых русалка, водяной, черные альвы (Svart-Alfer): маленькие человечки («так кишмя и кишат») в серых кафтанчиках и красных колпачках; их красные глаза сверкают, а черные языки «непрерывно что-то лопочут». В финале «Саги» появляется целая вереница волшебных персонажей, которые спускаются вслед за колесницей Фрейи

по радуге. Таким образом, хотя «канонические образцы» литературной сказки в Дании XIX в. созданы Андерсеном, Эленшлегер в некотором смысле «заложил основы» этого жанра.

В «Саге» обращает на себя внимание «нравственный подтекст». Драгоценности заколдованных пещер открылись только Вёллундуру, которому присущи скромность, щедрость, сострадание к ближнему и другие добродетели. Трусливый и завистливый конунг Нидудр вслед за Вёллундуром открывал волшебными ключами каждую из трех пещер, но вместо сокровищ его дружина нашла там погибель (сам властитель не пошел в пещеры, отправив туда слуг). В конце «Саги» богиня Эйр излечивает Вёллундура от всех телесных ран, поскольку душа его чиста — лишь тогда Эйр может врачевать.

Интересно, что в упоминавшемся ранее рассказе «Два железных кольца» (1832) Эленшлегер пишет, что моральный аспект обязательно должен присутствовать в художественном произведении, и корни этого он возводит к северной мифологии:

Где же тогда, как не в религии, поэзии и философии, воплощать прекрасные моральные идеи, чтобы они находили путь к человеческому сердцу, чтобы век наш не вернулся назад к варварству? ... Одухотворенная северная мифология... тесно связана с моральными идеями, с понятиями о добродетели и пороке. (Перевод Л. Брауде [174, 412])

Для Эленшлегера очень важно наличие моральной составляющей; это проявляется не только в «Саге о Вёллундуре», но и в других произведениях писателя. Его установки оказались близки Андерсену, также отразившему в своих произведениях «понятия о добродетели и пороке».

К достоинствам «Саги о Вёллундуре» можно отнести картины природы, создающие поэтическое настроение:

Стояла середина лета, настала вечерняя прохлада, листва в лесу, что зеленым сводом возвышался над их головами, разливала живительное, освежающее благоухание, а птицы, что порхали вокруг с ветки на ветку, щебетали изо всех сил. <...> Голубое мерцание самоцвета... так же удивительно смешивалось с блеском голубых волн, которые набегали

на берег реки, и с голубизной поднимавшегося над ними светлого небесного свода [180, 213].

Тон и настроение этого фрагмента созвучны эстетике Золотого века (вспомним образы природы в датской живописи).

Итак, целый ряд особенностей «Саги о Вёллундуре» очень важны для эпохи Золотого века. Это обращение к пласту национального эпоса и фольклора, создание жанра литературной сказки, внимание к «моральному» аспекту художественного творчества, отражение национального своеобразия искусства.

Во втором томе сборника помещена драма *«Аладдин, или Волшебная лампа»* (“Aladdin eller den forunderlige lampe”, 1805). Исходным мотивом пьесы стала одна из сказок «Тысячи и одной ночи». Замысел возник у Эленшлегера под влиянием творчества Л. Тика. Однако, отдавая дань романтической традиции, драматург создал пьесу в самобытном и в характерном для эстетики Золотого века духе. В произведении есть философски выраженная идея победы добра над злом, света над мраком. Присутствует мораль (счастье достигается в борьбе). Символическая трактовка предметов (кольцо и лампа Аладдина) — в некотором смысле продолжение идеи «Золотых рогов», которые в интерпретации Эленшлегера представлены как дар богов, напоминание о древней связи человека и высших сил.

Некая «уютность» пьесы также уходит корнями в эстетику Золотого века. Датский искусствовед Бенге Скавениус отмечает:

Даже среди экзотической фантасмагории, в финале которой соединяются Аладдин и Гульнара, Эленшлегер стоит на твердой почве (“terra firma”) — он заставляет Моргину, мать Аладдина, говорить на широко распространенном в Копенгагене диалекте, и позже хоронит ее под кустом бузины. Султан предстает вполне домашним, расхаживая по дворцу в пижаме и тапочках. Аладдин, даже окруженный роскошью, не забывает, что он всего лишь обычный юноша... Эленшлегер остается несколько «приземленным», что характерно для изображения повседневной жизни в Золотой век [264, 9].

Драма «Аладдин» заслужила широкое признание в литературных кругах. Королевская стипендия позволила Эленшлегеру отправиться в путешествие по Европе в 1805–1809 гг. Во время этой поездки Эленшлегер познакомился с И. В. Гёте, Ф. и А. Шлегелями, Ж. де Сталь. Как отмечает Е. Паникова, по приглашению Стеффенса в 1805 г. Эленшлегер посетил город Галле, где часто гостил в доме И. Ф. Рейхардта. Среди гостей были также Й. фон Эйхендорф, А. фон Арним, Л. Тик [124, 67]. Под влиянием новых знакомств развивались эстетические взгляды молодого писателя; он осваивал традиции У. Шекспира, Ф. Шиллера, французской классицистской трагедии и немецкой романтической драмы.

Поворотным моментом для Эленшлегера стало создание исторической трагедии *«Ярл Хакон»* (*“Hakon Jarl hin Rige”, 1807*). Теперь тема героического прошлого приобрела определяющее значение в драматургии писателя. Одна из причин обращения к жанру национально-исторической трагедии — большой патриотический подъем, связанный с началом англо-датской войны. В трагедии «Ярл Хакон» впервые столь многогранно раскрыты образы главных персонажей, столь глубоко воплощен дух и колорит древней эпохи (можно говорить о глубоком историзме произведения).

Трагедия «Ярл Хакон» вошла в третий сборник сочинений писателя, *«Северные поэмы»* (*“Nordiske Digte”, 1807*), куда также была включена эпическая поэма в пяти песнях «Путешествие Тора в Ётунхейм» (*“Thors Reise til Jothunheim”*) и диалогия «Бальдр добрый» (*“Baldur hin gode”*). Представляет большой научный интерес изучение идей, высказанных в авторском предисловии к сборнику — фактически, литературном манифесте. С одной стороны, в тексте содержатся «общеэстетические» воззрения автора, во многом определившие принципы искусства Золотого века Дании. Это тяга к «гармонии», «упорядоченности», но в неременном сочетании с категорией «своеобразного» (фрагменты предисловия цитировались ранее). С другой стороны, в тексте сформулированы установки автора, значимые именно для «Хакона»

(и — шире — для новой датской драмы). Во-первых, это тематика. По мнению Эленшлегера, «самой высокой темой драматического произведения служит для поэта исторический подвиг»⁷⁶ [176, 7]. Богатая история народа является залогом богатства и многообразия национальной драматургии.

Одна из ключевых проблем, о которой рассуждает драматург, — это проблема отношения к классическому канону, в том числе — правилу трех единств. Эленшлегер пишет:

Все существующие поэтические законы есть не что иное, как составленный в последующие эпохи свод правил, согласно которым творили художники прошлого. Эти правила сами по себе полезны... только следовать им нужно так, чтобы не задушить ростки нового искусства [176, 7].

Мне непонятно, почему достойными воплощения считаются лишь такие события, которые можно уложить в двадцать четыре часа и заключить в пространство, ограниченное четырьмя стенами... Мне непонятно, почему более благородно и возвышенно следить за действием, если оно происходит в одной только зале, а не переносится в другое помещение, в лес, на площадь... Изменение обстановки, когда оно осуществляется со знанием дела, оживляет воображение. И часто сама обстановка усиливает интерес к событию [176, 10].

Интересно сопоставить теоретические установки Эленшлегера с аналогичными требованиями Гюго, изложенными в предисловии к драме «Кромвель» — признанным романтическим манифестом:

Действие, искусственно ограниченное двадцатью четырьмя часами, столь же нелепо, как и действие, ограниченное прихожей... Уделять одну и ту же порцию времени всем событиям! Мерить все одной и той же мерой! [50, 100] (Перевод Б. Реизова)

Эленшлегер написал свое предисловие на двадцать лет раньше Гюго («Северные поэмы» вышли в 1807 г., «Кромвель» — в 1827 г.). При этом французский писатель очень резко критикует правило триединства, а датчанин предлагает более широкое толкование. По мнению Эленшлегера,

⁷⁶ Фрагменты из предисловия даются в русском переводе А. Сергеева и А. Чеканского.

Если единство времени соблюдается в рамках какой-то эпохи, единство места — в границах обширного пространства, а единство действия — внутри какого-либо крупного самостоятельного события, то произведение... можно назвать драматическим [176, 8].

Именно такой подход применен писателем в трагедии «Ярл Хакон». Все события трагедии строятся вокруг борьбы язычества и христианства, что придает единство действию; местом действия служит вся Норвегия, а о времени действия Эленшлегер указывает:

Зритель привык к пьесам, действие которых длится день, полтора, два; в моем «Хаконе» оно продолжается *три* дня... Шиллер в Германии несколько расширил время действия драмы, и в этом я ему следую... Зритель вряд ли ощутит, что происходящее раздвинуто во времени, ибо в самих актах нет пауз и даже между актами эти паузы весьма невелики, поскольку действие пьесы протекает непрерывно день и ночь [176, 13].

Упоминание имени Ф. Шиллера неслучайно: известно, что в период работы над трагедией «Ярл Хакон» Эленшлегер находился под сильным впечатлением от драматической трилогии Шиллера «Валленштейн» (“Wallenstein”, 1799) — например, об этом пишет Н. Ингверсен [218, 250]. Действительно, при сравнении этих произведений можно найти некоторые параллели: это обращение к «переломным» моментам истории (Французская революция у Шиллера и времена установления христианства в Норвегии у Эленшлегера). У Шиллера, как и у Эленшлегера, трилогия предваряется прологом, который, как отмечает литературовед Н. Славягинский, приобретает значение важнейшего литературного манифеста. В нем Шиллер провозглашает наступление «новой эры» в немецкой драматургии и театре, и это выразилось в том, что начиная с «Валленштейна» в Германии утвердился новый тип драмы: высокая историческая трагедия [138, 462].

Не менее важным образцом художественного творчества для Эленшлегера была драматургия «бессмертного Шекспира» с его могучими, смелыми характерами, широтой плана пьесы, драматическим напряжением, разнообразием места и времени действия. Здесь мысли Эленшлегера вновь переключи-

каются со взглядами Гюго, который расценивал драматургию Шекспира как вершину литературы Нового времени, образец соединения комического и трагического, возвышенного и низкого. Ранее уже упоминалось о большой роли Эленшлегера в открытии подлинного Шекспира в Дании.

С одной стороны, Эленшлегер выступил революционером, находился в русле важнейших течений романтического искусства: реформа драматического театра, утверждение новых принципов драмы (что созвучно творческим устремлениям Шиллера, Гюго), возрождение интереса к Шекспиру. С другой стороны, он опирался на специфически национальный материал и выбрал тему, остро актуальную именно для Скандинавии.

В основу трагедии положены подлинные исторические события — победа Олафа Трюггвасона (норв. Olav Trygvason, ок. 963–1000) над ярлом Хаконом⁷⁷ в войне за королевский трон Норвегии и обращение норвежцев в христианскую веру в конце X в. Одним из главных источников сведений об этом историческом периоде является «Круг земной» (др.-исл. “Heimskringla”) Снорри Стурлусона, в частности, «Сага об Олафе, сыне Трюггви». В трагедии Эленшлегера узнаваемы многие детали этой саги. Например, Стурлусон описывает Хакона как известного соблазителя женщин:

...С течением времени случилось так, что ярл стал распутничать. Доходило до того, что по его велению хватали дочерей почтенных людей и приводили к нему домой, и он делил с ними ложе неделю или две, а потом отсылал домой [133, 127]. (Пер. М. И. Стеблин-Каменского)

Этот мотив использует и Эленшлегер: в его трагедии распутник Хакон тоже пытается похитить крестьянскую девушку Гудрун. Как и в саге, это становится «последней каплей» народного недовольства и приводит к восстанию крестьян⁷⁸.

И у Стурлусона, и у Эленшлегера Олаф убивает старшего сына Хакона, Эрленда, приняв его за самого ярла. Еще один общий «мотив» — перед смер-

⁷⁷ *Ярл* — один из высших титулов в средневековой Скандинавии. Первоначально означал племенного вождя, позже стал означать титул верховного правителя страны.

⁷⁸ С кратким содержанием трагедии можно ознакомиться в Приложении I.

тью ярла его раб видит вещие сны, а Хакон пытается толковать их. Есть и другие подобные примеры, но в целом нужно отметить, что Эленшлегер довольно свободно обращается с событиями истории. Например, в саге Стурлусона ярл Хакон не выходит на битву с Олафом. Узнав о прибытии Олафа и начавшемся восстании крестьян, он сбегает из дворца и прячется у любовницы Торы. В трагедии Хакон появляется на пороге дома Торы уже в V действии, проиграв в битве с войском Олафа (и скрывается не в хлеву, а в подвале дома). В саге нет и намека на одну из ключевых сцен трагедии, в которой ярл приносит в жертву богам своего младшего сына в IV действии. Олаф идеализирован и «романтизирован» Эленшлегером. Согласно Стурлусону, он отправился в Норвегию, чтобы захватить власть. У Эленшлегера Олаф не помышлял о короне; он пристал к норвежским берегам, потому что тосковал по родине. Как отмечает историк А. Гуревич, в конце X в. в Норвегии была «расшатана» вера в языческих богов; немало людей были готовы принять христианство [48, 118–120]. Это не показано Эленшлегером, как и то, что среди норвежцев была сильная оппозиция политике Олафа.

Разумеется, полная достоверность была бы невозможна, поскольку Эленшлегер создавал не летопись, а художественное произведение. Он подверг осмыслению исторические события, и его заслугой является не точное их воссоздание в тексте, но построение жизнеспособного художественного мира, отражение глубокого конфликта, затронувшего все стороны жизни Норвегии, а также психологизм трагедии.

Трагедия А. Эленшлегера — компактная, динамичная, с продуманной композицией. В пятиактной структуре произведения прослеживаются две экспозиции: в I действии происходит завязка и дается портрет ярла Хакона, во II действии представлен портрет Олафа Трюггвасона (в первой картине). В конце II действия показано начало народного восстания (клятва норвежцев). В III действии сталкиваются Хакон и Олаф (сцена в хижине). В IV действии Хакон приносит в жертву сына — это кульминация всей трагедии. В V действии происходит развязка — смерть ярла Хакона и победа Олафа.

Уже в самом начале трагедии ясно обозначен конфликт; легко определяются узловые точки произведения (конец II действия, конец IV действия).

Конфликт язычества и христианства предстает в интерпретации драматурга как конфликт эпох. Воинам уходящей языческой эпохи свойственен не только отчаянный героизм, но и дикость, грубое своевластие. Ярче всего эти черты воплощены в образе самого ярла Хакона. Это жесткий и расчетливый правитель, уверенный в своей правоте и готовый на все ради власти. Таким он предстает в монологе из I действия:

Хакон: Друзья мои! Всю жизнь
 Боролся я, вел битвы неустанно
 И много сорных трав, кустов, камней
 Пришлось разбить мне, выполоть и вырвать <...>
 Недаром Хакон ярл на целый север
 Прославился. И недруги лишь могут
 Не отдавать мне должного. Ничтожный
 И слабый Харальд с братьями своими
 Страну губил. Из них никто ведь не был
 Силен настолько, чтобы отстоять
 Права свои; они как псы и грызлись,
 Пока не пали все.
 (Перевод А. В. Ганзен [181, 35].)

Хакон безжалостен, способен на любую хитрость и подлость. Однако его образ отличается большой психологической глубиной: ярл показан не только как жестокий правитель, но и как любящий отец. Сложность характера Хакона еще больше раскрывается во взаимодействии с Торой — любовницей ярла. Это страстная, импульсивная женщина с открытой душой и любящим сердцем. Образ Торы вышел удивительно живым и рельефным. Здесь несомненна заслуга Эленшлегера, поскольку в саге Стурлусона вся характеристика Торы ограничивается одной фразой («Тора была могущественная женщина и одна из любовниц ярла»). Неслучайно датский литературовед В. Андерсен, автор трехтомной монографии об Эленшлегере, назвал Тору «первой женщиной в датской поэзии» («den første Kvinde i den danske Poesi»)

[182, 172]. Несмотря на то, что во II действии трагедии (во второй картине) ярл выгоняет Тору, намереваясь жить с новой любовницей (крестьянкой Гудрун), а позже в битве с Олафом Хакон убивает обоих братьев Торы, в V действии она все равно укрывает ярла в своем доме. Она по-настоящему любит Хакона, для нее он герой, завоеватель всего скандинавского Севера. Глазами Торы зритель будто бы смотрит на Хакона с другой стороны.

Линия ярла в трагедии идет по нисходящей — к полному разложению. В I действии это сильный, властный правитель. Обращаясь к Олафу в конце III действия (сцена в лесной хижине), ярл произносит:

Хакон:

Во мне ты зришь последний отблеск, искру

Сиянья славы севера седого! <...>

Ведь христианам только лишь и дела,

Что обращать, да исправлять, да хныкать;

А наше дело — всех вас презирать

И замышлять вам гибель, как безумцам,

Врагам богов и славы северян!

И Хакон *это* же себе поставил целью,

И только в *этом* низость вся его!

Огонь священный севера родного

Не даст, клянусь, он загасить тебе

Твоей туманной верой!

[181, 83]

Но в IV действии под влиянием вестей о восстании крестьян под руководством Олафа и о смерти старшего сына Хакон переживает сильное эмоциональное потрясение. В его голове сплетаются собственное честолюбие и фанатичная преданность языческим богам. Когда ему приносят найденный в земле древний золотой рог, он воспринимает надпись на роге («Лучшее пожертвуй / Асам всемогущим») как призыв к убийству сына — в качестве жертвы богам. В проникнутой невероятным драматизмом сцене в конце IV действия Хакон собственными руками закалывает любимого маленького сына Эрлинга. Таким образом представлена бесчеловечная, кровавая сторона язычества, олицетворением которого является Хакон.

Отчаяние, страх, слабость ярла показаны в заключительной сцене с Торой в V действии, когда побежденный и бежавший с поля битвы Хакон тайно появляется в ее доме в Римоле. Ярл едва стоит на ногах, он почти безумен, ему видится лик богини смерти, себя он называет тенью. Сцена в тайнике Торы, когда задремавший ярл поднимается во сне и видит тени убитых им жертв, — это очевидная параллель со сценой сомнамбулизма в «Макбете» Шекспира. С другой стороны, направленность к полной деградации персонажа вызывает ассоциации с образом самого Макбета. Разбитый, уничтоженный Хакон погибает в подвале, заколотый кинжалом раба.

Но точку в развитии образа ярла ставит не сцена смерти, а последняя сцена V действия трагедии — пронзительный монолог Торы у гроба Хакона. «Моя ж любовь к тебе с твоею смертью / Не умерла!», — произносит Тора. Она называет Хакона «истинным героем», «жертвой рока / и заблуждений времени». Она верит, что его «геройская душа» ныне отдыхает в Вальгалле. Во время монолога на сцене находится только Тора. Уходя, она гасит светильник, и все погружается во мрак. Этот финал настолько эффектен, что сегодня даже странно читать свидетельства о том, что Королевский театр требовал убрать или изменить заключительную сцену [218, 260]. Но сам автор очень ценил ее и отказался что-либо менять. Это подтверждает высказанную выше мысль о том, что образ Торы создает некое «дополнительное измерение» в понимании образа Ярла Хакона.

Хакону противостоит *Олаф Трюггвасон*, в образе которого запечатлены лучшие черты — мужество, благородство, трезвый ум и истинное милосердие. Олаф стремится жить в мире и любви, в согласии с Божьей волей. Он должен воевать за трон, чтобы исполнить волю Бога и освободить родную Норвегию от власти ярла. Монолог Олафа из II действия, обращенный к Богу, является центральным моментом в показе характера персонажа. Отметим, что образ Олафа в некотором смысле статичен, поскольку в дальнейшем развитии в нем не появляются иные качества. Он остается воплощением благородства во всех своих поступках: например, отпускает безоружного Хакона

из хижины, не желая быть убийцей (III действие). Создается впечатление, что Олафу сопутствует какая-то невероятная удача. Так, злодея Торира Клаке, которому приказано убить Олафа отравленным кинжалом, этим же кинжалом закалывает раб (а Олаф затем принимает раба в свою дружину). Главное «назначение» этого образа — быть контрастом Хакону.

Любопытно, что Ярл Хакон является протагонистом (главным героем), а Олаф противостоит ему в достижении целей, т. е. фактически становится антагонистом. По сравнению с более ранней пьесой «Аладдин» ситуация «вывернута наизнанку», поскольку там протагонист — это Аладдин, а антагонист — злодей Нуреддин. Такая «расстановка сил» более привычна. Но отметим, что в шекспировском «Макбете» против главного героя выступает добродетельный Макдуф (который в некотором смысле тоже становится антагонистом). То, что именно Хакон является главным героем, отражено в названии — «Ярл Хакон» (а не «Олаф Трюггвасон», как назвал свою трагедию Б. Бьёрнсон). Трагедия Эленшлегера — о Хаконе, о его судьбе на фоне переломного момента истории. Образ Хакона гораздо интереснее, многоплановее, чем образ Олафа.

Некоторая «плоскость» основного конфликта трагедии компенсируется сценой с Ауденом (в IV действии). Этот одноглазый старец в широкополой шляпе вызывает очевидные параллели с богом Одином. Ауден убеждает Олафа в том, что тот попирает исконные верования скандинавского Севера, пытается «насадить южные розы» среди «скал» и «ущелий горных», «вырубая леса могучих сосен и берез» [181, 92]. Монолог Аудена впервые вызывает сомнения в душе Олафа. К сожалению, потенциал нового конфликта почти никак не раскрывается. Появляется пастор Тангбранд — постоянный спутник Трюггвасона и само олицетворение христианских ценностей. Он приводит неопровержимый аргумент: «...нельзя / на алтари богов лить кровь людскую» [181, 94]. Это словно «отрезвляет» Олафа, и вплоть до конца трагедии он более не вспоминает об Аудене.

Отметим, что Тангбранд проявляет поразительную настойчивость в декларации христианских устоев. Например, рассказывая Олафу о надписи на золотом роге («Лучшее пожертвуй / асам всемогущим...»), он специально подчеркивает: «Какая жертва богу так угодна, / Как чистое, признательное сердце?» [181, 95] Как уже говорилось ранее, для язычника Хакона жертвой стало убийство сына. На этот случай у Тангбранда тоже есть комментарий: услышав весть о поступке Хакона, он вспоминает притчу о жертвоприношении Авраама. В сюжете трагедии есть параллель: перед убийством Эрлинга из руки ярла выпал нож, но Хакон поднял его и все-таки нанес сыну смертельную рану. Это становится явной аллюзией на библейские события, с акцентом на том, что даже «знамение свыше» не остановило кровожадного язычника Хакона, как произошло с христианином Авраамом.

В том, что Эленшлегер всеми силами пытается «застолбить» ценности христианской веры, можно вновь усмотреть склонность автора к «морализаторству». С другой стороны, в некотором смысле это созвучно древним северным текстам. Например, М. Стеблин-Каменский пишет, что в последних сагах «Круга земного» пересказываются «рассказы о чудесах Святого Олава, усиленно распространявшиеся церковью как пропаганда» [143, 584]. Эленшлегер поступает примерно так же по отношению к своему Олафу. И его склонность к провозглашению христианских устоев не пройдет бесследно для Андерсена. Специфическая «христианская» платформа является одной из основ мировоззрения Золотого века.

Выразительно очертив центральную линию трагедии, Эленшлегер ввел в пьесу много персонажей из народа, сделав их активными участниками действия. В пьесе есть впечатляющая народная сцена — клятва крестьян в конце II действия. Однако в целом акцент А. Погодина на важности роли народа представляется избыточным. (Вступительная статья Погодина создавалась в советское время и содержит мысли о «праве народа на тираноборческое восстание» и т. п. [128, 13].) Важно, что крестьяне, воины, рабы наделены индивидуальными характерами. Первая сцена трагедии — это не сама карти-

на пира, а рассказ двух рабов о ней. Позже (во II действии) рабы рассуждают о судьбе Торы, и их речи вносят комический элемент в ткань трагедии. Это напоминает о строении хроник Шекспира — например, о «Генрихе IV». Также важно отметить, что в первой части упоминавшейся трилогии Ф. Шиллера «Валленштейн» («Лагерь Валленштейна») огромное внимание уделено изображению жизни простых солдат (интересно, что «Лагерь Валленштейна» автор называл комедией [138, 470]). Н. Славятинский отмечает, что Шиллер проявил мастерство речевой характеристики, сумев наделить многочисленных представителей народной массы индивидуальными «портретами» [138, 473]. В этом, а также в масштабности народных сцен Эленшлегер следует примеру немецкого драматурга, но на национальной почве.

* * *

В трагедиях «Пальнатоке» (1807), «Аксель и Вальборг» (1808), «Корреджо» (1809) Эленшлегер продолжил и развил художественные принципы, заложенные в трагедии «Ярл Хакон». В дальнейшем Эленшлегер написал не один десяток пьес, но, как отмечает А. Погодин, «в новых трагедиях он [Эленшлегер. — Д. Б.] нередко возвращается к темам и проблемам первого десятилетия своей творческой деятельности» [128, 19]. Таким образом, трагедия «Ярл Хакон» является, с одной стороны, вершиной и кульминацией раннего периода творчества, к которой «подводят» произведения, рассмотренные выше. С другой стороны, «Ярл Хакон» — это фундамент последовавшего творчества драматурга. Обратим внимание, что творческие пути А. Эленшлегера и Н. Гаде похожи. Подобно тому, как для драматурга основой более чем сорокалетней творческой деятельности является «Ярл Хакон», для Гаде фундаментом симфонического творчества становятся увертюра «Отзвуки Оссиана» и Первая симфония. Эленшлегер и Гаде на протяжении всей жизни обладали очень целостным и гармоничным взглядом на мир, и уже в раннем творчестве они сумели выдержать «идеальное» для них соотношение традиции и новаторства («гармоничного» и «своеобразного»), найти свой художественный язык. И хотя в дальнейшем они находились в процессе

постоянного творческого поиска, истоком для них было творчество раннего периода. В некотором смысле это напоминает о творческом пути Ф. Мендельсона, который уже в ранние годы задал себе высочайшую творческую планку созданием увертюры «Сон в летнюю ночь».

Значение творчества Эленшлегера можно рассматривать на трех уровнях: национальном, общескандинавском и общеевропейском.

Национальное значение заключается в том, что многие особенности творчества Эленшлегера определили облик искусства Дании первой половины XIX в. В его произведениях ярко проявились романтические тенденции на датской почве. Это выразилось в обращении к древности, в присутствии мотива утраты ценностей великого прошлого («Золотые рога»), в работе с эпическим наследием («Сага о Вёллундуре»), в отражении жизни народа («Представление в ночь на Ивана Купалу») и образов датской природы. Патриотический дух наиболее ярко воплотился в трагедии «Ярл Хакон», созданной во время войн с Англией. Эленшлегер не только активно развивал жанр исторической трагедии, но и стал создателем первой литературной сказки в Дании, что протягивает нити к Андерсену. В эстетическом плане важно, что именно Эленшлегер сформулировал и провозгласил ряд теоретических установок Золотого века.

Новаторства Эленшлегера в целом ряде жанров (драматургия, малая проза, поэзия) оказали большое влияние на датских писателей. Продолжателями его традиций стали Йоханнес Йенсен (Johannes Jensen, 1873–1950), Йенс Петер Якобсен (Jens Peter Jacobsen; 1847–1885), Хенрик Понтоппидан (Henrik Pontoppidan, 1857–1943), Карл Гьеллеруп (Karl Gjellerup; 1857–1919). Композиторы писали музыку по произведениям Эленшлегера. Н. Гаде создал программную увертюру «Представление в ночь на Ивана Купалу» (1841), музыку к пьесе «Аладдин» (1843), кантату «Гефион» на текст Эленшлегера (1869). Й. П. Э. Хартман создал целый ряд сочинений по произведениям драматурга, среди которых особенно выделяются мелодекламация «Золотые рога» и музыка к трагедии «Ярл Хакон» (об этих произведениях будет расска-

зано в соответствующем разделе). Раннее творчество драматурга послужило импульсом для обновления датского искусства XIX в. Ф. Геббель (F. Hebbel, 1813–1863) сказал об Эленшлегере: «...Он для Дании то же, что Шиллер для Германии. Значительный памятник культуры своей нации» [25, 5].

Деятельность Эленшлегера имела и *общескандинавское значение*⁷⁹. Отметим, что шведский поэт Эсайас Тегнер (Esaías Tegnér; 1782–1846) величал датского собрата по перу «королем певцов Севера, Адамом скальдов» [25, 4]. 28 июня 1829 г. шведские поэты во главе с Э. Тегнером увенчали Эленшлегера лавровым венком в Лундском соборе. Влияние драматурга испытали на себе швед Август Стриндберг (August Strindberg, 1849–1912), норвежцы Бьёрнстьерне Бьёрнсон (1832–1910), Хенрик Ибсен (1828–1906). Как отмечает А. Возгрин, в становлении панскандинавизма (движения к объединению северных стран) была важна роль Эленшлегера «как проводника этой идеи, воспевавшего величие Скандинавии в далеком прошлом, когда она была единой» [36, 55].

На *мировом уровне* Эленшлегер стал одним из мастеров, кто сумел соединить общеевропейские и национальные традиции. В. Г. Белинский в «Литературных мечтаниях» назвал имя Эленшлегера в одном ряду с именами крупнейших европейских писателей: В. Гюго, А. Мицкевича, А. Мандзони [116, 7]. И. В. Гёте восторгался произведениями Эленшлегера, а Г. Гейне писал датчанину: «Среди драматургов нашего времени Вы — мой самый любимый автор, которого я почитаю больше всех других» [25, 5].

⁷⁹ А. Коровин отмечает: Эленшлегер был «склонен различать понятия Родина (fødeland) и Отечество (fædreland), под первым понимается только Дания, а под вторым весь скандинавский мир, объединенный общей историей и языческими верованиями» [77, 68].

1.3. ТВОРЧЕСТВО Х. К. АНДЕРСЕНА. МУЗЫКА В ЕГО ЖИЗНИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Надо обладать мужеством, чтобы иметь талант. Надо иметь храбрость довериться своему вдохновению... Но как счастлив Андерсен!

Г. Брандес

В московском парке «Музеон» стоит бронзовый бюст Х. К. Андерсена работы Г. В. Потоцкого (2006). Ближайшие «соседи» датского писателя — А. С. Пушкин и Н. В. Гоголь. Место Андерсена среди русских классиков не случайно: в России его творчество тоже стало классикой (в первую очередь, классикой детской литературы, хотя несомненно, что сказки Андерсена адресованы не только детям, но и взрослым). Огромную историческую роль в этом сыграла деятельность переводчиков Петра Готфридовича Ганзена (1846–1930) и его супруги Анны Васильевны Ганзен (1869–1942)⁸⁰. Но необходимо отметить, что не все произведения датского писателя хорошо известны в России. Роман «Всего лишь скрипач» впервые был переведен на русский язык лишь в 2001 г.⁸¹ Некоторые значительные произведения Андерсена по-прежнему не опубликованы в русском переводе. Издание их в России значительно обогатит существующий комплекс представлений о творчестве датского писателя.

⁸⁰ Как отмечает Л. Ю. Брауде, П. Г. Ганзен и А. В. Ганзен «подарили России в переводах с подлинника, а не с языка-посредника... целую библиотеку скандинавской литературы и прежде всего — Ибсена и Бьёрнсона, Андерсена и Гамсуна» [30, 328–329]. «До ганзеновского все переводы из Андерсена, за редким исключением, производились с немецкого или французского языков» [26, 340]. Г. К. Орлова анализирует процесс «оформления образа “русского” Андерсена, сказки которого в 1890-е годы становятся едва ли не частью “культурного канона” в России» [120, 102]. В этом, по мнению исследователя, важна не только деятельность супругов Ганзен (четырёхтомник произведений Андерсена в их переводах выходил в 1894–1895 гг.), но и «интерес к фантастическому в литературе», «увлечение скандинавскими культурами» [120, 103], а также расцвет жанра детской литературы в России в эпоху Серебряного века.

⁸¹ Как отмечает переводчик романа С. Белокриницкая, в 1890 и 1909 гг. «Всего лишь скрипач» издавался в России в пересказе Е. А. Сысоевой [2, 348]

Творчество Андерсена, как и любое значительное художественное явление, по-прежнему содержит ряд аспектов, заслуживающих исследования. Одним из них является многообразное проявление романтической эстетики в произведениях писателя. Андерсен обращается к темам и образам, характерным для европейского романтизма, выступает новатором. В то же время творчество Андерсена обладает национальным своеобразием. В произведениях писателя отразился процесс изучения датского фольклора (в частности, народных сказок, хотя Андерсен проявил заметный интерес и к народно-песенному творчеству), проявились многие особенности, свойственные искусству Дании периода Золотого века.

Тема «Музыка в жизни и творчестве Андерсена», рассматриваемая в настоящей работе, дает возможность по-новому взглянуть на творчество писателя, известного в первую очередь благодаря его сказкам. На протяжении всей жизни Андерсен был связан с миром музыки. В самом начале творческого пути он собирался построить карьеру актера и оперного певца. В зрелые годы Андерсен часто посещал концерты, оперные спектакли не только в родной Дании, но и за рубежом. Он сыграл заметную роль в музыкальной жизни Дании XIX в. — как автор поэтических текстов, пьес (к которым писали музыку датские композиторы), оперных либретто. В его биографии есть ряд творческих пересечений с выдающимися европейскими музыкантами, среди которых Р. Шуман, Ф. Лист. Известно, что Андерсен был влюблен в шведскую оперную певицу Йенни Линд (Jenny Lind). Интерес писателя к музыке заметно проявился в его творчестве (например, в романах, которые будут рассмотрены далее). Обратимся же к творческому пути Андерсена и его произведениям.

* * *

Жизненный путь *Ханса Кристиана Андерсена* (Hans Christian Andersen, 1805–1875) вряд ли можно назвать легким. В изложении биографии писателя нет необходимости: она хорошо освещена как в научной литературе, так

и в книгах более «легкого» жанра и в кинематографе⁸². Важна интерпретация жизненных трудностей: зачастую герои произведений Андерсена испытывают те же проблемы, что и их создатель. Например, один из персонажей романа «Импровизатор» — педагог Иезуитской академии Аббас Дада, который в силу своей ограниченности не мог понять произведений Данте, но обожал критиковать своего ученика Антонио (главного героя романа) и исправлять его стихотворения. Очевидно, это аллюзия на школьного учителя Андерсена Мейслинга, который часто унижал мальчика и запрещал ему писать. Подобных примеров множество. *Автобиографичность* свидетельствует о связи творчества Андерсена с романтизмом. Отметим также, что это выделяет писателя среди мастеров Золотого века — они не были склонны отражать события своей жизни в художественных произведениях. Для Андерсена же события его биографии часто становятся «материалом», из которого (после должной «обработки») создается ткань литературного произведения.

Другая особенность, на которую нужно обратить внимание в связи с биографией Андерсена — его романтическая тяга к странствиям. Она не только определила облик жизни писателя, но и заметно проявилась в творчестве. Андерсен оставил путевые очерки «Теневые картины путешествия по Гарцу, в Саксонскую Швейцарию и т. д. и т. д. летом 1831 года», «По Швеции» (1851), «В Испании» (1853), «В Швейцарии» (после 1860), «Юрские горы» (1862), «Посещение Португалии» (1866), «По Дании» (1867). Путешествуют герои сказок и романов Андерсена. Это роднит писателя с творцами романтиками.

В своих странствиях Андерсен знакомился со многими знаменитыми музыкантами — например, с Ф. Мендельсоном, Ф. Листом, Кларой Шуман и Робертом Шуманом. Как указывает Д. Житомирский, среди оперных сюжетов, занимавших Шумана в 1840-е гг., была пьеса Андерсена «Цветок счастья» [54, 689]. Р. Шуман посвятил Х. К. Андерсену цикл «Пять песен для

⁸² Назовем, например, двухсерийный фильм Эльдара Рязанова (1927–2015) «Андерсен. Жизнь без любви» (2006), снятый к 200-летию со дня рождения писателя.

голоса и фортепиано» (1840, op. 40), в котором четыре песни написаны на тексты Андерсена в переводе А. фон Шамиссо⁸³. Упоминая об этом цикле в своей монографии [54, 608–614], Д. Житомирский не освещает взаимоотношения Шумана и Андерсена. Современный зарубежный исследователь Б. Микуси (Balázs Mikusi) отмечает, что Шуман был очень вдохновлен текстами датчанина. Отправляя рукопись цикла Андерсену 1 октября 1842 г., Шуман написал: «Музыка может показаться Вам довольно странной на первый взгляд. Но Ваши стихотворения поначалу показались мне такими же. Когда я погрузился в них больше, моя музыка приобрела еще более необычный характер» [243, 37].

Особый интерес в этом цикле представляет № 4 «Музыкант» (“Der Spielmann”). Герой стихотворения — бедный скрипач, который находится на свадьбе своей любимой с другим. С одной стороны, эта драматическая сцена близка песне «Напевом скрипка чарует» из цикла Шумана «Любовь поэта», что повлекло и некоторые музыкальные аналогии (трехдольное вальсовое движение музыки). С другой стороны, возникают параллели между стихотворением Андерсена и его же романом «Всего лишь скрипач», в котором рассказывается о трагической судьбе талантливого, но бедного музыканта. Интересно, что Шуман был увлечен Андерсеном в 1842 г., незадолго до приезда в Лейпциг другого датчанина, Н. Гаде.

С музыкальной жизнью Дании Андерсен впервые соприкоснулся в 14-летнем возрасте. Оказавшись в Копенгагене в 1819 г., он отправился в дом певца Дж. Сибони, где талантливого юношу заметили поэт Й. Баггесен и композитор К. Э. Ф. Вайзе. Благодаря поддержке Вайзе Андерсен смог сделать первые шаги на музыкальном поприще. Он занимался в балетной школе, пел в хоре, брал уроки вокала и выступал на сцене Королевского театра⁸⁴.

⁸³ «Мартовская фиалка» (“Maerzveilchen”), «Сон матери» (“Muttertraum”), «Солдат» (“Der Soldat”), «Музыкант» (“Der Spielmann”). Последний номер цикла — греческая народная песня «Раскрытая тайна» (“Verratene Liebe”) в переводе А. фон Шамиссо.

⁸⁴ Андерсен появлялся на сцене в качестве статиста. Весной 1821 г. он играл пажа в «Маскараде» Л. Хольберга, тролля в балете К. Далена «Армида» [41, 36].

Этот эпизод биографии демонстрирует многогранность дарования Андерсена, его стремление овладеть различными видами искусства.

Впоследствии Андерсен неоднократно писал произведения для Королевского театра. К их числу относится малоизвестное сегодня сочинение «Прогуливаясь по оперной галерее» (“Vandring gjennem Opera-Galleriet”, 1841). В попытке разнообразить программу одного из концертов (и сделать его более прибыльным) солисты театра обратились к Андерсену для написания «повествовательных связок» (“narrative frames”), которые объединили бы различные оперные номера в единое целое [202, 185]. Тот пошел дальше и представил произведения, звучавшие в концерте, в виде череды живописных полотен. Слушатель будто «прогуливается» от картины к картине, в то время как чтец «подводит» публику к следующему номеру концерта, рассказывая о музыкальном номере так, словно это живописное полотно⁸⁵. Момент «созерцания картины» соответствует прослушиванию музыкального произведения в исполнении солиста театра. Оперные сцены, упомянутые Андерсеном, взяты из произведений, наиболее популярных на датской сцене в первой половине XIX в. Среди них — «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка, «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Оберон» К. М. Вебера, «Норма» В. Беллини, «Севильский цирюльник» Дж. Россини [202, 187]. Таким образом, это произведение Андерсена не только свидетельствует о тяге писателя к синтезу искусств, но и дает информацию о музыкальной жизни Дании в период Золотого века.

К концу 1830-х гг. относится знакомство Андерсена с Н. Гаде (вскоре они стали друзьями). В 1842 г. Андерсен написал пьесу «Агнета и Водяной» (“Agnete og Havmanden”), основанную на одноименной драматической поэме (созданной Андерсеном в 1836 г. по датской народной легенде). Гаде сочинил музыку к этой пьесе (оркестровые фрагменты, сольные номера, хоры, мелодрамы в финалах I и II актов) [204, 115–122]. К сожалению, «Агнета

⁸⁵ Здесь возможна ассоциация с «Картинками с выставки» М. П. Мусоргского, однако в воображении Андерсена, вероятно, происходил обратный процесс: преобразование музыкального образа в живописный.

и Водяной» не имела большой популярности на сцене; опубликованы были шесть музыкальных номеров, написанных Гаде, в переложении для пения с фортепиано (ор. 3, 1845)⁸⁶. В конце 1840-х гг. Андерсен по просьбе Гаде работал над либретто кантаты «Дочь короля эльфов» (“Elverskud”, 1854) по датским народным балладам (подробнее о кантате см. в разделе о Гаде).

Продолжительное сотрудничество и общие творческие устремления связывали Андерсена с Й. П. Э. Хартманом. Об этом будет рассказано в разделе о творчестве композитора.

* * *

Из шести романов, созданных Андерсеном⁸⁷, три буквально пронизаны музыкальными образами и повествуют о творцах: поэте Антонио («Импровизатор»), скрипаче Кристиане («Всего лишь скрипач»), певце, поэте и композиторе Пере («Счастливчик Пер») ⁸⁸. Внимание к фигуре творца очень характерно для романтического искусства. Как отмечают Л. Б. Коринг и М. Флориан, в начале XIX в. в Дании «сформировался новый взгляд на художника как на одухотворенную личность... Особую привлекательность ... приобрела мастерская художника. Для публики она превратилась в мистическое, овеянное легендами место зарождения произведений искусства...» [158, 41]. В живописи появился интерес к изображению художника за работой: назовем для примера картину Дитлева Бланка (Ditlev Blunck, 1799–1854) «Батальный живописец Йорген Сонне в своей мастерской»⁸⁹.

⁸⁶ 1. Песня Хемминга (“Der voxed’ et Træ”), 2. Хор русалок (“Jeg veed et Slot”). 3. Колыбельная Агнетты (“Sol deroppe ganger under Lide”). 4. Хор охотников (“Trara! Trara! Trara!”). 5. Баллада Хемминга (“Agnete var elsket”). 7. Баллада рыбака (“Lærken synger sin Morgensang”).

⁸⁷ Помимо рассматриваемых здесь, это «О. Т.» (“О. Т.”, 1836), «Две баронессы» (“De to Baronesser”, 1848), «Быть или не быть» (“At være eller ikke være”, 1857).

⁸⁸ С кратким содержанием романов «Импровизатор» и «Всего лишь скрипач» можно ознакомиться в Приложении I. События романа «Счастливчик Пер», в силу его небольшого объема, будут ясны из основного изложения.

⁸⁹ “En bataljemaler, Jørgen Sonne, i sit atelier” (1826). Холст, масло, 121,5 x 101 см. Копенгаген, Государственный художественный музей. Инв. № KMS57.

В восприятии Андерсена талант, творческая индивидуальность — нечто более весомое, нежели материальное благополучие, высокое положение в обществе. Для Андерсена (как и для многих романтиков) тема социального неравенства всегда имела особую актуальность. Герои рассматриваемых в настоящем разделе романов бедны, вынуждены «пробиваться» в жизни, однако благодаря своему таланту они поднимаются над прозаической действительностью, достигают огромных успехов в творчестве.

«Импровизатор» (“Improvisatoren”, 1835) — первый роман Андерсена. Повествование в нем ведется от имени главного героя, поэта Антонио, талант которого заключается в умении импровизировать на заданную публикой тему⁹⁰. Как отмечает И. Карташова, само название романа свидетельствует о романтическом происхождении произведения. «Известно, какое большое значение теоретики романтизма придавали фантазии и воображению, внезапному поэтическому озарению, полету вдохновения, непреднамеренности творчества. Что же касается романтической поэзии, то она в большой степени была именно импровизационной» [65, 51].

Как отметил В. Г. Белинский в рецензии на роман (1844), «самая интересная сторона его — итальянская природа и итальянские нравы, очерченные не без таланта и не без увлекательности» [13, 491]. Действие «Импровизатора» целиком происходит в Италии, на фоне итальянских пейзажей. К Италии обращались в своих произведениях многие романтики, среди которых писатели Ж. Санд (роман «Консуэло»), Ж. де Сталь (роман «Коринна, или Италия»), главная героиня которого — поэт и импровизатор), композиторы Ф. Мендельсон («Итальянская симфония»), Г. Берлиоз («Гарольд в Италии»), Ф. Лист (например, итальянские пьесы цикла «Годы странствий»).

«Итальянская тема» заметно проявилась в датском искусстве. Напомним, что с римских пейзажей Экерсберга фактически начинается история живописи Золотого века. Вслед за ним многие его ученики ездили в Италию.

⁹⁰ Интересно, что в 1830-е гг. к теме импровизации обратились также В. Ф. Одоевский (рассказ «Импровизатор», 1833), А. С. Пушкин («Египетские ночи», 1837).

На картине К. Хансена «Компания датских художников в Риме»⁹¹ изображены М. Рёрбю, В. Марстран, А. Кюхлер, Д. Бланк и Й. Сонне. А на полотне Бланка «Датские мастера в остерии в Риме»⁹² художники находятся в компании Торвальдсена, который объединил датчан вокруг себя в Риме. В творчестве каждого из названных мастеров есть картины на сюжеты из итальянской жизни. Как отмечают М. Флориан и Л. Б. Коринг, для датских живописцев Италия является «страной мечты», воплощает представления об идеальной жизни в теплом южном климате [158, 93–95].

В Италии происходит действие рассказов А. Эленшлегера «Рейхмут фон Адохт» (“Reihmuth von Adocht”), «Портрет» (“Maleriet”), «Искатели приключений» (“Lykkeridderne”). Н. Гаде в 1844 г. совершил путешествие по Италии и позже написал зингшпиль «Мариотта» (1849), действие которого происходит в Италии, увертюру «Микеланджело» (1861). Жизнь итальянского народа представлена в балете А. Бурнонвиля «Неаполь» (1842) на музыку Э. Хельстеда, Х. С. Паулли (I акт), Н. Гаде (II акт) и Х. К. Лумбю (III акт). По мысли датских творцов, обращение к «итальянской теме» обогащает национальное искусство. Так, Эленшлегер в стихотворении «Когда я отправился в Италию» пишет:

Ты объявляешь странствия мои
 Прямой изменой Одину и Тору,
 Но разве гордых викингов ладьи
 Не доверялись ветру и простору?
 Своих богов по миру пронесли
 Воители, — завет их принимая,
 Не забывал и я родной земли,
 И, нежную ломбардку обнимая,
 В ней вижу я, пусть и в чужом краю,
 Землячку белокурую свою.
 (Перевод Д. Шнеерсона [177, 56])

⁹¹ “Et selskab af danske kunstnere i Rom” (1837). Холст, масло, 62 x 74 см. Копенгаген, Государственный музей искусств. Инв. № KMS3236.

⁹² “Danske kunstnere på et romersk osteri” (1837). Холст, масло, 71 x 94,5 см. Дания, Музей национальной истории замка Фредериксборг.

«Итальянская тема» многообразно воплощается не только в искусстве Дании, но и в искусстве других скандинавских стран. М. Мищенко отмечает, что путешествие на Юг (нередко — «итальянское путешествие») было обязательной темой в творчестве художников европейского Севера. Вильгельм Стенхаммар побывал в Италии дважды (1907 и 1911) и в 1909 г. комментировал свое творчество как «северное томление по солнцу, достигнуть которого мне не дано...» [106, 18]. Как указывает А. Шихерина, антитеза «Север — Юг» («Швеция — Италия») определяет драматургию Серенады для оркестра Стенхаммара F-dur op. 31 (1913–1919). Однако «противопоставление двух национальных культур не приводит к конфликту...»; в сюжете сюиты «запечатлено мирное сосуществование Севера и Юга» [165, 17].

«Мирное сосуществование» Италии и Дании присутствует и в романе Андерсена «Импровизатор». Друг Антонио, Федерико, восклицает:

— Чудная Италия! <...> Глядя на наши ивы, я думал о твоих оливковых рощах, любуясь золотистыми яблоками в саду датского крестьянина, близ благоухающего клеверного поля, мечтал о твоих апельсиновых рощах! Но зеленоватые волны нашего моря никогда не играют такую лазурью, как Средиземное море! Северное небо никогда не стоит так высоко, никогда не тешит глаз такой роскошью красок, как дивное теплое южное небо. <...> Дания — цветущий сад, который может поспорить красотой со всем, что есть по ту сторону Альп. В ней есть буковые леса и море. Но что значит земная красота в сравнении с небесной! Италия — страна фантазии, царство красоты [6, 128].

Андерсен в сказке «Калоши счастья» описал и реальную Италию, какой ее видит путешественник («В воздухе носились тучи ядовитых мух и комаров... Солнце село, и путников охватил ледящий холод... Желудок был пуст, тело просило отдыха, все мечты неслись к ночлегу...» [7, 98–99]). Но в романе «Импровизатор» Андерсен следует традициям Золотого века, и показывает Италию «идеальную», солнечную, непохожую на северную и дождливую Данию. Это «страна мечты», в которой происходят необыкновенные приключения Антонио.

Большое место в романе отводится музыке. Согласно сюжету, в Риме Антонио видит на сцене оперную певицу Аннунциату, в которую моментально влюбляется⁹³. Помимо описания внешности примадонны («Она была в высшей степени женственна, нежна, прелестна духовной красотой рафаэлевских типов» [6, 72]), Андерсен уделяет внимание характеристике исполнения партии Дидоны:

Как поразительно выразила она в своей арии произошедший в душе ее переворот — отчаянье, боль, бешенство! Звуки вздымались, словно волны морские, бросаемые бурей к облакам. <...> И все же эта ария уступала дуэту второго действия, когда Дидона умоляет Энея не уезжать так поспешно <...> В голосе ее звучала такая искренность, такое горе, что у меня слезы выступили на глазах [6, 73].

Интересно, что Андерсен делает акцент не на вокальных способностях певицы, а на ее артистическом даровании: «...Дидона, покинутая супруга, это — фурия! Прекрасные черты дышат смертельной ненавистью; Аннунциата сумела придать своему лицу такое выражение, что у всех кровь застыла в жилах; все жили и страдали теперь вместе с нею» [6, 73]. И хотя на следующем концерте примадонна поражает слушателей виртуозными возможностями голоса («переходами от самого низкого альты к высочайшему сопрано» [6, 82]), именно роль Дидоны остается для Антонио «проявлением высшего искусства» [6, 82].

Знакомство Антонио с Аннунциатой происходит дома у певицы, где она рассказывает юноше о непростом уделе либреттиста (очевидно, в этом монологе запечатлен опыт самого Андерсена):

— Вы создаете вещь, вкладываете в прекраснейшие стихи всю вашу душу... но вот является композитор. У него своя идея, и ее надо про- вести, а вашу побоку. Он желает ввести барабаны и дудки, и вы должны плясать под них. Примадонна говорит, что не станет петь, если у нее не будет блестящей выходной арии; ей нужна ария в темпе *furioso maestoso*,

⁹³ Здесь отметим сходство с биографией Андерсена, который, как уже упоминалось, был влюблен в оперную певицу Йенни Линд. Удивительно, что «Импровизатор» был написан в 1835 г., а с Линд писатель познакомился только в 1840 г.

а кстати это или не кстати, это уж не ее дело. Первый тенор предъявляет такие же требования. Вы должны метаться от примы к терция-донне, от басов к тенорам, кланяться, улыбаться, переносить все наши капризы, а их немало! <...>

— Затем является сам директор, взвешивает, соображает и бракует. Вы же должны разыгрывать роль его покорнейшего слуги во всем, даже в глупостях и нелепостях. Заведующий монтировочной частью уверяет, что средства театра не позволяют такой-то обстановки, таких-то декораций, и вот вы должны изменить в вашей пьесе то и то-то... Затем оказывается, что синьора не может брать трель на том слоге, которым кончается какой-нибудь стих; ей нужен слог на «а», откуда же вы возьмете его — ей нет никакого дела... И, когда, наконец, ваше либретто, в неузнаваемом для вас самих виде, появится на сцене, вам предстоит удовольствие присутствовать при провале оперы и услышать вопль композитора: «Все погубило невозможное либретто! Даже мои мелодии не могли окрылить такого истукана; он и провалился!» [6, 78]

Когда Антонио находится у Аннунциаты, в окно гостиной врываются звуки карнавала. Но каково значение этого приема? Карнавал погубил мать Антонио (на празднике цветов в Дженцано ее раздавила толпа) и обрек мальчика поехать жить в Кампанию. В конце первой части романа во время карнавала Антонио придется бежать из Рима, чтобы не быть обвиненным в убийстве своего друга Бернардо. Образ карнавала в «Импровизаторе» выступает неким символом рока, вторгающимся в жизнь Антонио, в его отношения с Аннунциатой (которые окончатся трагически — болезнью и смертью девушки). Этот символ связан со слуховым восприятием, и апелляция к «внутреннему слуху» читателя, на наш взгляд, — один из признаков тесной связи музыки и литературы в романе. Вместе с тем Андерсен словно предвосхищает приемы оперной драматургии Дж. Верди (финал «Травиаты») и Ж. Бизе (финал «Кармен»). Благодаря «вторжению» образа карнавала достигается эффект «многомерности» сцены, совмещения контрастных планов. В то же время, можно говорить о противопоставлении категорий «уютного» и «бурного» (уютная обстановка гостиной Аннунциаты / образ карнавала как признак враждебного внешнего мира).

Важную роль в развитии сюжета играет песня гондольера, которую Антонио слышит в Венеции («Целуй пунцовые уста, завтра ты уже будешь добычей смерти!» [6, 212]). С детства юноша бежал от любви (о чем с иронией писал Белинский [13, 491]), но слушая песню о кратковременности земных радостей, он говорит себе: «Годы бегут, юность уходит!» [6, 212]. И немного позже: «Я хочу жить! Наслаждаться жизнью, осушить чашу наслаждений до дна!» [6, 216]. Впоследствии это приводит к женитьбе Антонио на девушке Ларе. Таким образом, песня гондольера не только выступает «жанровым фоном», но и приобретает драматургическое значение, вызывает существенные изменения в характеристике главного героя. Многообразные связи литературы и музыки подчеркивают романтическую природу романа «Импровизатор», принесшего Х. К. Андерсену европейскую известность.

Роман *«Всего лишь скрипач»* (“Kun en Spillemand”, 1837) повествует о судьбе талантливого музыканта Кристиана. Но, как справедливо отмечает Бо Грэнбек, в романе два главных героя: юноша Кристиан и девушка Наоми [41, 129]. У каждого из них своя «линия» в этом произведении; иногда эти линии пересекаются и влияют друг на друга, подобно главной и побочной партиям. Структура романа, состоящего из трех частей (подобно экспозиции, разработке и репризе), и заметная роль музыки в сюжете дают повод в настоящей работе впервые рассмотреть роман «Всего лишь скрипач» как «литературно-музыкальную поэму».

Начало первой части романа можно трактовать как вступление. Изображается характерная для искусства Золотого века идиллическая атмосфера маленького датского города Свеннборга, где живут семьи Кристиана и Наоми. Дети проводят много времени вместе (они напоминают Кая и Герду из сказки «Снежная королева»). Но врывается «тема рока»: пожар, в котором погибает дедушка Наоми. За девочкой приезжает богатая графиня и забирает ее на воспитание.

После отъезда Наоми начинается большая «экспозиция» произведения. Первый ее раздел связан с бурным развитием «главной партии» — в жизни

Кристиана происходит целая череда злоключений: весть о гибели отца на войне, тягостная жизнь с отчимом. В качестве «лейттембра» главной партии легко представить звучание скрипки. Ярчайший образ этой части — крестный отец Кристиана, скрипач и первый учитель мальчика. В нем воплощено характерное для романтического искусства «дьявольское» начало (можно вспомнить о слухах, которыми была окружена фигура Паганини). Встретившись с Кристианом в темном лесу, крестный рассказывает мальчику историю своей жизни: в детстве по ночам к нему приходил «сатана с черной козой и давал младенцу сосать ее молоко, так что в крови у него забурлила необузданность» [2, 99]. Однажды в нем пробудилось чудовище, и он задушил в лесу женщину (позже выяснится, что этой женщиной была мать Наоми). Кульминацией в развитии «главной партии» становится самоубийство крестного и бегство Кристиана в Копенгаген.

В Копенгагене Кристиан с улицы сквозь окна видит Наоми на балу — вступает «побочная партия». Она контрастна «главной», «написана в мажоре», в ней возможна опора на жанр вальса. Кристиан беден, Наоми богата и красива. Этот контраст «производный», поскольку герои родились в городе Свеннборге, подобно тому, как главная и побочная партии рождаются из единого тематического истока. «...Посреди зала стояла черноглазая Наоми, и смеялась, и хлопала в ладоши. А снаружи шел холодный мокрый снег, и серый туман окутал своим влажным плащом “грязного оборванца”, крепко державшегося за отсыревшие снасти» [2, 128]. Итак, «экспозиция» представлена двумя большими «блоками»: драматическое развитие «главной партии» и несколько обособленное, лирическое проведение «побочной».

Вторую часть можно воспринимать как «разработку». Кристиан начинает часто навещать Наоми в доме ее отца (графа) в Копенгагене. Так сталкиваются «главная» и «побочная» партии. Юноша испытывает сильное влияние Наоми, которая внушает ему, что он должен достичь величия, стать самым лучшим скрипачом. Но Кристиан (как и Антонио в «Импровизаторе») не отличается волевым характером; он мечтает добиться успеха, чтобы

заслужить любовь Наоми. Поэтический склад характера юноши и честолюбивый нрав Наоми вступают в конфликт, и происходит разрыв. Так завершается первый этап «разработки».

Второй этап связан с вторжением «эпизодической темы»: в город приезжает цирковая труппа, и Наоми влюбляется в циркача Владислава. Как и образ карнавала в романе «Импровизатор», образ цирковых гуляний здесь окрашен в мрачные тона. Владислав оказывается жестоким юношей; музыкальное воплощение «темы Владислава» можно представить как некое «злое скерцо». В конце второй части Наоми переодевается в юношу, называет себя Кристианом и сбегает с цирковой труппой. Таким образом, в «разработке» «главная партия» изменилась под влиянием «побочной» (Кристиан во время общения с Наоми все же почувствовал в себе скрытые творческие ресурсы), но и «побочная» изменилась под влиянием «главной» (Наоми притворилась Кристианом и вырвалась из богатой и «скучной» жизни).

Третью часть романа можно воспринимать как «репризу», поскольку вновь представлены самостоятельные линии «главной» и «побочной» партий. Наоми рвет отношения с Владиславом и вместе с отцом уезжает в Рим, где возвращается к беззаботной богатой жизни. Как и в первой части, в ее «партию» проникают танцевальные жанры (Наоми участвует в «вакханалии» художников в остерии). Кристиану же не удается построить карьеру скрипача, и он живет в Копенгагене вдвоем с матерью в каморке на чердаке, влача жалкое существование и пытаясь заработать уроками игры на скрипке. Пронзительное соло скрипки могло бы символизировать его боль и отчаяние.

Раздел «12 лет спустя» можно трактовать как масштабную «коду», в которой каждая из тем приходит к своему финалу. Происходит возвышение «побочной партии» (Наоми удачно выходит замуж за маркиза и живет в Париже) и постепенное нисхождение «главной партии» (Кристиан становится сельским музыкантом, играет «на пирушках и свадьбах», а затем умирает в одиночестве и бедности). В самом конце «коды» появляется Наоми — вместе с маркизом они проезжают через места, где жил Кристиан. Возникает

«арка» с первой частью произведения: в самом начале Наоми уезжает от Кристиана, а в конце возвращается к нему и проносится в повозке мимо похоронной процессии, которая несет гроб с телом Кристиана. Скорбно звучит последний «аккорд»: «Покойник был бедным человеком. Всего лишь скрипачом» [2, 347] (эта фраза и вынесена в заголовок романа)⁹⁴.

Бо Грёнбек отмечает, что жизнь обоих героев складывается печально: «Кристиан умирает в нищете в безвестности, светская дама Наоми, стиснув зубы, продолжает играть комедию жизни» [41, 129]. В этом романе проявилась тема социального неравенства, влияния жизненных обстоятельств на судьбу талантливого музыканта. Как указывает Л. Брауде, в словах «всего лишь скрипач» звучат «горькая ирония и упрек всем, кто повинен в трагической судьбе художника» [24, 220].

Роман «*Счастливчик Пер*» (“Lykke-Peer”, 1870)⁹⁵ — это история творческого становления одаренного юноши, в образе которого запечатлен «идеал творца» в представлении Андерсена. Главный герой произведения, Пер, родился на чердаке и рос в бедности, однако ему от природы дан огромный талант, острый ум и любовь к искусству. У Пера блестяще получается все, за что он берется (потому его и прозвали «счастливчиком»).

Начальные главы романа, в которых мальчик Пер начинает карьеру танцора и певца в Королевском театре, несомненно, имеют автобиографический характер. Позже в процессе обучения Пера в доме господина Гофа юноша понимает, что его любимые композиторы — Л. Бетховен и Й. Гайдн, а среди произведений Бетховена ему милее всего «Пасторальная симфония».

⁹⁴ Предлагаемый ракурс анализа заставляет задаться вопросами: понимал ли сам Андерсен логику сонатной композиции? И сознательно ли драматургия романа «Всего лишь скрипач» была выстроена в соответствии с законами сонатной формы? Однозначно ответить на эти вопросы не представляется возможным. Однако отметим, что композиция романа (вероятно, найденная интуитивно) как нельзя кстати соответствует образному содержанию произведения и вновь демонстрирует поразительную музыкальность Андерсена. Внутреннее тяготение писателя к синтезу литературы и музыки характерно для романтической эпохи с ее тенденцией к объединению различных видов искусства.

⁹⁵ В переводе А. В. Ганзен и П. Г. Ганзена [9]: «Пер» — «Петька», «Джордж Браун» — «Георг Браун».

Особенно сильное впечатление произвело на нашего юного друга *andante* «Сцена у ручья». Эти звуки несли его на лоно природы, в свежий зеленый лес, где раздается пение жаворонка и соловья, кукованье кукушки. Что за роскошь, что за свежесть! [9, 284]

На уроках вокала у него лучше всего получались песни из цикла «Прекрасная мельничиха» Шуберта:

Молодой человек уделял одинаковое внимание и мелодии, и тексту; они составляли в его исполнении одно целое, дополняли и освещали друг друга, как это и следует. Из него вырабатывался настоящий драматический певец... [9, 284]

Как и для Антонио в романе «Импровизатор», для Пера высшим достижением является не совершенство вокальной техники, но умение верно передать образ. Это удастся ему во время дебюта в партии Джорджа Брауна в опере Ф. А. Буальдьё «Белая дама»⁹⁶:

...Из романа Вальтера Скотта он [Пер. — Д. Б.] составил себе ясное представление и о самой личности героя, молодого офицера, являющегося на родину и нечаянно попадающего в замок своих предков... Скоро Пер до того сжился со своим героем, что приключения Джорджа стали казаться ему чем-то пережитым им самим. Мелодичная музыка еще более помогала ему проникнуться нужным настроением [9, 287].

Готовя партию Гамлета в опере А. Тома, Пер знакомится с трагедией Шекспира. Юноша вновь проявляет себя не только певцом, но и актером; в то же время, слушатели на премьере «поражены объемом и свежестью голоса певца, звучавшего одинаково прекрасно и на высоких, и на низких нотах» [9, 292–293].

В романе мягко противопоставляются «традиция» и «новаторство», выраженные в фигурах Гофа и Пера. Для господина Гофа идеалом является «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, в то время как «музыка будущего» Р. Вагнера находит в лице Пера горячего поклонника. «Он [Пер. — Д. Б.] говорил, что в операх этого композитора характеры очерчены удивительно ре-

⁹⁶ Либретто Э. Скриба по романам В. Скотта «Монастырь» и «Гай Мэннеринг».

льефно, речитативы строго обдуманной, а ход драматического действия необыкновенно жив и естествен, его не тормозят вечно повторяющиеся мотивы» [9, 296]. С огромным успехом Пер выступает в роли Лоэнгрина, что побуждает господина Гофа сделать «шаг вперед к признанию “музыки будущего”» [9, 296].

...Никто еще не передавал так сцену первой встречи с Эльзой, когда молодой таинственный рыцарь приплывает в лодке, которую влечет лебедь! Никто не увлекал так слушателей и в сцене задушевной беседы с молодой женой в брачном покое, и в сцене прощания с нею, когда над рыцарем, который явился, победил и должен опять исчезнуть, парит белый голубь Грааля! [9, 296].

Как отмечает А. Селенца, Андерсен присутствовал на датской премьере «Лоэнгрин», и «влияние оперы на его роман неоспоримо» [202, 189].

Венцом творческого пути Пера становится создание оперы «Аладдин», в которой он выступает либреттистом, композитором и исполнителем главной роли. В обращении к сюжету «Аладдина» несомненна отсылка к произведению Эленшлегера. Господин Гоф говорит о музыкальном языке Пера: «Как на Вагнере заметно отразилось влияние Карла-Мари Вебера, так на тебе — влияние Гайдна» [9, 304]. Вспомним о том, что для искусства Золотого века характерна опора на классическую традицию. Это проявилось и здесь, даже когда речь идет об опере вагнеровского типа. Исполнение оперы становится последним триумфом Пера:

Букеты дождем посыпались к ногам Алладина, и скоро он стоял на настоящем ковре из цветов. Какое торжество! Какая блаженная минута. Выше, блаженнее ее у него уже не будет в жизни!.. Лавровый венок, коснувшись его груди, упал к ногам его... Словно огненная струя пробежала по его телу, сердце расширилось в груди до боли, он выпрямился, прижал венок к сердцу и упал навзничь [9, 306].

Пер умирает на вершине славы — вероятно, таким был идеальный творческий путь в понимании Андерсена.

Образы господина Гофа и Пера очень важны в свете эстетики Золотого века. Они олицетворяют категории «гармоничного» (Гоф) и «своеобразного» (Пер), существующие в неразрывном единстве. Гоф показан как хранитель традиции, но не чуждый новому; Пер предстает талантливым новатором, знающим о важности опоры на традицию. В романе Андерсена заложена идея преемственности поколений в мире искусства, баланса между «старым» и «новым». Названные особенности позволяют расценивать роман «Счастливчик Пер» как одним из образцов искусства Золотого века, хотя произведение создано в более поздние годы.

* * *

Бо Грёнбек пишет об Андерсене: «...Форма романа была не для него. Его сила заключалась в точном описании ситуации, в меткой реплике, которая мимолетно показывает типаж... Ему трудно было удержать характер персонажа в течение всех многочисленных и сложных перипетий романа и осветить его в разнообразных ситуациях... Только в “Импровизаторе” и “Счастливчике Пера” Андерсену удалось объединить героя и действие романа в некое целое...» [41, 136–137]⁹⁷. Продолжая мысль о специфике романа в творчестве Андерсена, отметим, что в произведениях крупной формы заметно проявились жанровые особенности сказки. На это обратил внимание Белинский в рецензии на роман «Импровизатор»: «Между многочисленными его [Антонио. — Д. Б.] приключениями много поистине чудесных, естественность которых впоследствии объясняется как-то натянуто» [13, 491]. Об этом написал и А. Стриндберг: «“Всего лишь скрипач” — большая сказка и одна из лучших у Андерсена» (перевод К. Е. Мурадян [146, 278]). В романе «Счастливчик Пер» также есть сказочные черты.

Романы Андерсена занимают видное место в творческом наследии Золотого века. В них запечатлен дух времени, отражены эстетические взгляды

⁹⁷ Андерсен — скорее «миниатюрист» по творческому складу, что очень созвучно романтическому искусству XIX в.

писателя, его отношение к различным явлениям музыкального искусства. Благодаря многочисленным связям с музыкой романы Андерсена могут рассматриваться как «литературно-музыкальные композиции», воплотившие в себе процесс синтеза искусств, характерный для романтической эпохи. При этом отметим, что связи литературы и музыки в творчестве Андерсена проявляются на различных уровнях: от простого упоминания музыкальных произведений до использования конкретных драматургических приемов, создания целых романов о музыкантах.

Завершая очерк об Андерсене, нельзя не упомянуть об огромном влиянии писателя на скандинавскую литературу. Воздействие творчества Андерсена испытали датчане Й. П. Якобсен, Й. В. Йенсен, Х. Понтоппидан. Традиции Андерсена продолжили С. Топелиус и Т. Янссон в Финляндии, С. Лагерлёф, А. Линдгрэн и М. Грипе в Швеции, Т. Хауген и С. Хопп в Норвегии. А. Стриндберг закончил статью «Х. К. Андерсен» (1905) словами: «У меня было много учителей: Шиллер и Гёте, Виктор Гюго и Диккенс, Золя и Палудан, но я подписываю эту статью как “Август Стриндберг, ученик Х. К. Андерсена”» (Перевод К. Е. Мурадян [146, 279]).

ГЛАВА 2.

МУЗЫКА ДАНИИ В ЗОЛОТОЙ ВЕК. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Й. П. Э. ХАРТМАНА И Н. ГАДЕ

В XIX в. в Дании творили многие талантливые композиторы. Среди них особенно выделяются фигуры Йоханна Петера Эмилиуса Хартмана и Нильса Вильгельма Гаде. Оба они вели многогранную общественную деятельность, превратив Копенгаген в один из центров европейской музыкальной культуры XIX в. Велик и их исторический вклад в национальное музыкальное искусство. Хартман стал создателем датской романтической оперы, благодаря Гаде была создана национальная симфоническая школа. Творчество этих композиторов стало одним из наиболее выдающихся достижений искусства Золотого века Дании.

Ф. Бенестад и Д. Шельдеруп-Эббе в монографии об Э. Григе пишут: «Хартман являл собой гораздо более оригинальное дарование, чем его зять Гаде, и его творческое совершенствование продолжалось до глубокой старости» [18, 40]. Такое «противопоставление» Гаде и Хартмана не вполне обоснованно: разумеется, Гаде был не менее оригинален, чем Хартман, и его «творческое совершенствование» также не прекращалось, что демонстрирует исследование симфонических произведений композитора.

Как отмечают те же авторы, Григ очень ценил творчество обоих мастеров. В одной из неопубликованных статей (1881) он написал о расцвете датской музыки, которая «озарилась светом благодаря гениальным мастерам Хартману и Гаде» [18, 41]. После смерти Хартмана в 1900 г. Григ сказал в одном из писем: «Итак, Гаде и Хартман превратились в сагу! Но в прекрасную сагу. И где только она не вплеталась в мистерию моего собственного существования...» [18, 41]

2.1. Й. П. Э. ХАРТМАН И ДАТСКАЯ ОПЕРА

Кто из музыкантов Скандинавии, обладающий истинным чутьем северного духа, не вспомнит сегодня, чем он обязан Хартману!

Э. Григ

2.1.1. Творческий портрет Й. П. Э. Хартмана

Йоханн Петер Эмилиус Хартман (1805–1900, Johann Peter Emilius Hartmann) был одним из крупнейших скандинавских композиторов своего времени. О нем восторженно отзывались Р. Шуман и Э. Григ.

Й. П. Э. Хартман принадлежал к знаменитой датской музыкальной династии. Композитором был его дед, Йоханн Эрнст Хартман (Johann Ernst Hartmann, 1726–1793). Отец Хартмана, Август Вильгельм (August Wilhelm Hartmann, 1775–1850), был скрипачом в оркестре королевской капеллы (1796–1817), а затем органистом и хормейстером в гарнизонной церкви Копенгагена (1817–1824). Дядя Йоханн Эрнст Хартман (1770–1844) работал органистом и хормейстером Роскильского собора. Сын Й. П. Э. Хартмана, Эмиль Хартман (Emil Hartmann, 1836–1898), стал органистом и композитором в четвертом поколении и писал как церковную музыку, так и произведения для театра.

Формирование Хартмана происходило в благоприятных условиях. В 1810 г., когда мальчику было пять лет, его мать назначили гувернанткой при дворе короля Кристиана VIII (1786–1848), и Хартман не только бывал в замке, но и подружился с датским принцем, будущим королем Фредериком VII (1808–1863). Отец обучил Хартмана теории музыки, игре на органе, фортепиано и скрипке. Однако Август Вильгельм видел много трудностей в судьбе музыканта, и настоял на том, чтобы сын получил достойное академическое образование. Хартман окончил Копенгагенский университет по специальности «право», и был настолько удачлив, что получил место

в государственном департаменте (1828) и вскоре женился на дочери богатого комиссионера [277, 3].

Параллельно с государственной службой Хартман сочинял музыку и вел активную музыкально-общественную деятельность. Его роль в музыкальной жизни Дании была огромна. В течение 76 лет Хартман работал органистом — сначала в Копенгагенской гарнизонной церкви, а затем в Кафедральном соборе Копенгагена (“Vor Frue Kirke”). В 1827 г. он начал преподавать фортепиано, вокал и гармонию в недавно открытой частной консерватории Джузеппе Сибони. В 1836 г. Хартман основал Музыкальное общество (Musikforening). В 1867 г. вместе с Н. Гаде и Х. Паули Хартман стал одним из основателей Копенгагенской консерватории, где преподавал до конца своих дней (с 1890 г., после смерти Гаде, Хартман исполнял обязанности директора). В 1868 г. Хартман возглавил Студенческое хоровое общество (Studentersangforening, основано в 1839 г.), для которого ранее написал множество кантат и хоровых произведений. За свои заслуги Хартман был удостоен многих наград, среди которых звание профессора (1849) и почетного доктора (1874) Копенгагенского университета.

Хартман имел определенную известность в Европе. В 1836 г. он совершил поездку по Германии, Швейцарии, Австрии и Франции и встретился со Спонтини, Россини, Керубини, Шопеном, Шпором. В Париже Хартман показал Россини партитуру своей оперы «Корсары», и тот тепло отозвался о музыке, но сказал: «Слишком много нот! Вы должны чаще возвращаться к своим темам!» (“Trop des notes! il faut toujours revenir à ses motifs!” [214, 47]). В Касселе Л. Шпор впервые исполнил симфонию Хартмана g-moll (1837). В 1839 г. композитор снова путешествовал по Германии, на этот раз встретившись с Кларой Вик в Берлине, с Мендельсоном и Шуманом в Лейпциге [214, 55–64].

В 1842 г. в «Новом музыкальном журнале» Шуман написал об участии Хартмана в композиторском конкурсе Северонемецкого музыкального общества в Гамбурге (статья «Три премированные сонаты для фортепиано», № 45

от 3 июня 1842 г., см.: [169, 80–84]). В качестве конкурсного сочинения Хартман предоставил Сонату для фортепиано d-moll (op. 34), в которой, по словам Шумана, «раскрывается душевный мир, исполненный глубокого смысла; композиция движется вперед, несомая чудесным потоком мыслей... После этой музыки чувствуется пожатие руки художника» [169, 83]. Шуман также отметил, что именно это произведение было бы достойно первой премии конкурса (Хартман получил третью премию; первую выиграл К. Фольвайлер, вторую — Ю. Леонхард):

«Эта в первую очередь достойна награды», — говорил в нас внутренний голос после окончания сонаты... Если в первой сонате (Фольвайлера) мы познакомились с пианистом, талантливо обратившимся и к сочинительству, во второй, леонхардовской, — с музыкантом, который игрой рассудка несколько затрудняет себе путь к совершенству, то в сонате Й. П. Э. Хартмана к нам обращается художник, который нас примиряет гармоническим развитием своих способностей и который, будучи господином формы, но не рабом своих чувств, всегда умеет нас растрогать и обворожить [169, 84].

В статье «Обзор песен», опубликованной в одном из следующих номеров журнала (№ 3 от 8 июля 1842 г., см.: [169, 84–93]), Шуман написал о цикле из шести песен Хартмана op. 35. Критик сразу же отметил: «Эти песни заслуживают похвального отзыва. В каждой виден превосходный музыкант» [169, 86]. Рассуждая о связи музыки с текстом в песнях Хартмана, Шуман написал:

...В наши дни в песенном творчестве появляется уж слишком много весьма посредственных сочинений; у большинства композиторов, даже у популярных, музыка зачастую до такой степени не соответствует стихотворению, что кажется, будто они вовсе и не читали этих стихов... Смеем заверить, что подобного ученического косноязычия в хартмановских песнях не встретишь [169, 87].

Шуман особенно выделил первый и последний номера цикла: «Песню охотника» на текст Э. Мёрике и «Три светлых царя» на стихи Г. Гейне. Очерк о Хартмане завершается словами:

Мы мерили композитора высшей меркой, ибо он слишком успешно развивающийся и дельный художник, чтобы притязать на снисхождение. Если мы сравним эти новые сочинения с его прежними, то обнаружим, помимо всего прочего, большой прогресс, особенно в том, что касается вкуса в области гармонии и сфере мелодии. В первой он раньше делал слишком много, во второй — слишком мало. Он намного приблизился к мастерству; мы можем ожидать от него все более богатых и прекрасных даров [169, 87].

В творчестве Хартмана широко воплотились национальные мотивы датского романтического искусства. Композитор написал целый ряд сочинений по произведениям *А. Г. Эленшлегера*, интерес к которым испытывал с самых ранних лет. На первом авторском вечере в 1826 г. — публичном композиторском дебюте Хартмана — исполнялись кантаты на тексты Эленшлегера. Затем была написана мелодекламация для оркестра и чтеца «Золотые рога» (“Guldhornene”, 1832) — один из шедевров раннего периода творчества Хартмана. Композитор сочинил мелодраму для датского актера Н. П. Нильсена, который мечтал прочитать стихотворение Эленшлегера со сцены Королевского театра под аккомпанемент оркестра. Премьера с успехом прошла 19 февраля 1832 г. [277, 6]

В построении формы произведения композитор следует за текстом стихотворения (который декламируется чтецом как на фоне музыки, так и в паузах). Суровый характер интродукции (с-moll) с преобладающим тембром низких струнных соответствует настроению первой строфы, где говорится о потере священных даров. Светлая грациозная музыка (Es-dur) соответствует описаниям природы и крестьянской девушки, нашедшей золотые рога. Торжественный маршевый эпизод с использованием медных духовых (C-dur) соответствует моменту, когда, согласно сюжету стихотворения, боги даруют людям золотые рога. Лавина свирепых пассажей струнных обрушивается в оркестровом заключении (с-moll) — это олицетворение гнева богов на глупость и алчность людей, которые недостойны владеть священной реликвией. В музыке используются и элементы звукоизобразительности —

например, трели флейты соответствуют пению птиц, тремоло и бурные пассажи появляются, когда речь идет о громе и буре.

Затем Хартман не раз обращался к произведениям Эленшлегера, создав ряд программных увертюр к трагедиям «Олаф Святой» (1838), «Ярл Хакон» (1844), «Аксель и Вальборг» (1856), «Ирса» (1883). Среди них центральное место занимает *увертюра «Ярл Хакон»*. Композитор начал работу над ней 7 марта 1844 г. Премьера увертюры состоялась 9 апреля 1844 г. на вечере памяти Торвальдсена в Королевском театре (Торвальдсен умер 23 марта 1844 г. в театре во время представления). В тот вечер увертюра Хартмана исполнялась перед трагедией Эленшлегера [277, 8].

Ключевые образы произведения заложены в *интродукции*. В первой теме (*Allegro ma non troppo, c-moll*), звучащей *pp* у низких струнных и фаготов, обращают на себя внимание напряженный характер, острый пунктированный ритм, «извилистый» рисунок мелодии, обилие уменьшенных гармоний:

Пример 1. «Ярл Хакон». 1-я тема интродукции⁹⁸



Эту тему можно ассоциировать с образом ярла Хакона. Возможно, Хартман был вдохновлен также первыми строками из более раннего стихотворения Эленшлегера «Смерть Ярла Хакона»: «Северной ночью во мраке суровом / Так тускло звезды горят...» (перевод С. Петрова). («De Nætter ruge saa lange og sorte. / Syvstiernen skimter saa mat».)

Вторая тема интродукции контрастна и может ассоциироваться с образом Олафа Трюггвасона. Тема звучит у виолончелей и флейты с аккордовой

⁹⁸ Примеры из увертюры даются по изданию: *Hartmann J. P. E. Overture og Mellemaktsmusik til Hakon Jarl, tragedie af Adam Oehlenschläger / Klaver-Udtog af. Aug. Winding. København : Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik, 1873. 17 s.*

поддержкой арфы, в светлом As-dur, в аккордовой фактуре, в характере хора-ла или гимна:

Пример 2. «Ярл Хакон». 2-я тема интродукции

Контрастные главная и побочная партии *сонатного allegro* также свя-заны с образами Хакона и Олафа соответственно. В главной партии (с-moll), как и в первой теме интродукции, используется унисонное изложение, опора на звуки уменьшенного септаккорда:

Пример 3. «Ярл Хакон». Главная партия

В развитии главной партии большую роль играют имитационные при-емы, что согласуется с обликом этой темы.

Побочная партия (Es-dur) отличается хоральным складом (в противовес линейности главной), тема имеет лирическую природу; используются темб-ры деревянных духовых (кларнет, флейта):

В разработке темы сталкиваются; используются различные контрапунктические сочетания (например, главная партия со второй темой интродукции). Яркая картинность увертюры подчеркнута большим составом медных духовых (четыре валторны, две трубы, три тромбона и туба). В музыке наблюдаются определенные параллели с деталями сюжета трагедии А. Эленшлегера. В конце IV акта трагедии войска Хакона и Олафа собираются на финальную битву. В тексте есть ремарка: «*Слышны призывные звуки боевых рогов*».

Ярл Хакон (обнажает меч):

Так час настал!.. Час выбора настал
 Между Христом и Одином! Призывно
 Звучат рога, сливаясь с свистом крыльев
 И с бранным кликом хищных дев-валькирий!
 В свой рог трубит сам Хеймдаль так, что жилы
 На лбу его вздуваются, чернеют!..
 (перевод А. В. Ганзен [181, 100])

В разработку увертюры Хартман включил большую «переключку» медных духовых, при этом добавив удар гонга, словно подчеркнув языческую атмосферу. Большая кода в C-dur на материале второй темы интродукции («победа Олафа») звучит как апофеоз. В целом, можно говорить о высокой степени детализации программности в увертюре.

Увертюра Хартмана с успехом исполнялась в Дании, а также в Лейпциге оркестром Гевандхауза — в 1844 г. под управлением автора и в 1876 г. под управлением К. Райссигера. В 1857 г. Хартман вернулся к трагедии «Ярл Хакон» и сочинил три музыкальных номера: «Утро» (“Morgenstemning”) — интродукция ко II акту; «Хакон Ярл должен умереть» (“Hakon Jarl skal dø”) — антракт между II и III актами, «Крестьяне собираются в войско» (“Bondehærens Sammenstimlen”) — интродукция к IV акту.

Необходимо отметить, что трагедия Эленшлегера вдохновила Б. Сметану на создание увертюры «Ярл Хакон» (во время работы над увертюрой в 1860–1861 гг. композитор находился в Швеции). Можно вспомнить и незавершенную оперу Э. Грига по драме Б. Бьёрнсона «Олаф Трюггвасон».

«Древнескандинавские» мотивы творчества Хартмана проявились и в произведениях, созданных в сотрудничестве с *А. Бурновилем*. Хартман написал музыку к балетам «Народное предание» (1854, совместно с Н. Гаде), «Легенда о горе Трим» (1868), «Аркона» (1875). Наиболее успешной их совместной работой стал балет «Валькирия» (1861), основанный на древней «Саге о сыновьях щита», написанной Саксоном Грамматиком в XIII в. («Деяния данов»). Персонажи этого балета — викинги, валькирии, русалки, гномы. В красочной партитуре Хартмана почти нет цитат, но эпический характер музыки созвучен саге Грамматика. Для этого балета Хартман написал некоторые из своих наиболее захватывающих музыкальных номеров — например, Танец валькирий и «Марш в Вальгалле» из I акта, мягкую и деликатную музыку для флейты, арфы и скрипки из III акта (сцена в храме), сцену битвы из IV акта. «Валькирия» часто исполнялась при жизни композитора и очень ценилась в Дании.

Особое место в творческом пути Й. П. Э. Хартмана занимает его сотрудничество с *Х. К. Андерсеном*. Их связывала многолетняя дружба. Андерсен впервые встретил молодого композитора в доме полковника Петера Фредерика Вульфа весной 1830 г., когда обоим мастерам было по 25 лет, с тех пор они были друзьями.

Андерсен часто бывал у Хартманов дома. Жена композитора, Эмма София Амалия Цинн (1807–1851), превратила их дом в место встреч всех значительных творческих личностей Дании того времени. Она была умной, интеллигентной, творческой женщиной; под псевдонимом «Фредерик Палмер» она сочиняла песни. Андерсен был очарован Эммой и глубоко скорбел о ее ранней кончине в 1851 г.⁹⁹ Но он поддержал друга, когда тот решил жениться вновь спустя четыре года. Когда Андерсен был за границей, Хартман часто писал ему письма о музыкальной жизни Копенгагена. Композитор одним из последних видел Андерсена перед его смертью в июле 1875 г. На похоронах Андерсена в церкви Фру-Кирке (Frue Kirke) в Копенгагене он исполнил свой похоронный марш, который был изначально написан на смерть Б. Торвальдсена.

Первая их совместная работа — волшебная опера «Ворон» (“Ravnen”, 1832). Об этом произведении Р. Шуман опубликовал статью «Датская опера» в «Новом музыкальном журнале» (№ 13 от 12 августа 1840 г., см.: [168, 266–270])¹⁰⁰. Критик высоко оценил либретто Андерсена: «Поэт сочинил волшебную оперу... осмысленную, разумную и имеющую к тому же поэтическое содержание. Вы найдете здесь мысли, достойные самого лучшего поэта, и вообще самобытную жизнь; да и диалог, хоть он и редко встречается, написан умно и остро» [168, 266]. Шуман доброжелательно отозвался и о музыке, выделив ряд номеров (песню Панталоне и каватину Дженнаро в I акте, арию Миллона из II акта, хор вампиров из III акта и др.) и отметив, что «композитору очень помог простой, понятный текст» [168, 268]. Большая статья свидетельствует о близком знакомстве Шумана с оперой и завершается мыслью о том, что «произведение делает честь своему автору» [168, 270]. К сожалению, сценическая судьба оперы «Ворон» сложилась неудачно¹⁰¹.

⁹⁹ Вскоре после смерти жены Хартмана постигло второе несчастье: в 1855 г. умерла его дочь (тоже Эмма София). В 1852–1855 гг. она была женой Нильса Гаде.

¹⁰⁰ Шуман познакомился с произведением в клавираусуге с немецким переводом.

¹⁰¹ После 6 представлений на сцене Королевского театра (1832–1833) произведение было снято с репертуара. Во 2-й редакции (1865) опера исполнялась в театре 4 раза [260].

Андерсен и Хартман совместно работали также над трагедией «Мавританка», кантатами, песнями. Андерсен написал также несколько поэтических интродукций (эпиграфов) к фортепианным пьесам Хартмана. Вершиной творческого сотрудничества мастеров стало создание оперы «Маленькая Кирстен», о которой будет рассказано далее.

95-летний жизненный путь Хартмана охватил все этапы развития датской музыки XIX в. Хартман родился на 12 лет раньше Гаде и на 10 лет пережил его. Когда Хартман был ребенком, Ф. Кулау и К. Вайзе создавали свои театральные произведения. Когда он был почтенным старцем, К. Нильсен уже написал Первую симфонию.

В 1863–1864 гг. в Копенгагене Э. Григ слушал оперу Хартмана «Маленькая Кирстен» и смотрел его балет «Валькирия». Ф. Бенestad и Д. Шельдеруп-Эббе отмечают, что в Фортепианной сонате Грига (1865) «поражает воздействие на молодого композитора яркого и свежего музыкального языка Сонатины (1863) и пьесы для фортепиано “Сон жены викинга” (1864) Хартмана. Последнее произведение будто предвосхищает III часть сонаты Грига» [18, 57]. Григ высоко ценил творчество Хартмана. В 1885 г. к 80-летию Хартмана композитор опубликовал поздравительную статью в газете “Musikbladet” в Копенгагене. В статье есть замечательные слова:

Никто более, чем он, не заслужил такой чести — на закате жизни быть увенчанным лаврами, как один из высших священнослужителей музыки... Кто из музыкантов Скандинавии, обладающий истинным чувством северного духа, не вспомнит сегодня, чем он обязан Хартману! Лучшие, глубочайшие мысли, которыми потом жило и питалось целое поколение более или менее значительных музыкальных умов, он высказал первый, он первый заставил их отозваться в нас (перевод Н. Н. Мохова [18, 41]).

2.1.2. Опера «Маленькая Кирстен» (“Liden Kirsten”)

Несмотря на то, что наследие Х. К. Андерсена достаточно хорошо известно в России, созданное им либретто оперы «Маленькая Кирстен» никогда не публиковалось на русском языке и совсем неизвестно русскоязычному читателю. Неизвестна в России и опера Й. П. Э. Хартмана, написанная на этот текст. Сведения, впервые приводимые на русском языке в настоящей работе, позволят обогатить сегодняшние представления как о творчестве Андерсена, так и о датском оперном искусстве.

В 1833–1835 гг. Андерсен работал над пьесой «Маленькая Кирстен» (“Liden Kirsten”). Он хотел воплотить национальный дух, отразить обычаи и характеры датчан. Андерсен изначально не мыслил свой текст как либретто оперы; он сочинял драматическую пьесу, в которой предполагалось спеть несколько народных песен [232]. В процессе работы Андерсен обращался к текстам из сборника Х. Ф. Абрахамсона, Р. Ньюерупа и К. Л. Рабека «Избранные средневековые датские песни» (“Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen”). Его увлечение этим сборником стало главным импульсом к созданию «Маленькой Кирстен». Андерсен писал: «Эти народные песни — настоящая золотая жила» [270, 162] (“Kjæmpeviserne er en Guldbrube af Sujets” [232]). Среди текстов песен, использованных Андерсеном, — «Господин Сверкель» (“Herr Sverkel”) [232], «Господин Лаве и господин Йон» (“Herr Lave og Herr Jon”), «Королеве Дагмаре гадала русалка» (“Dronning Dagmar spraaes af en Havfrue”) [270, 175–176].

Сюжетная основа «Маленькой Кирстен» довольно проста. Выросший в замке фру Мальфред, ее воспитанник Сверкель долгое время находился на рыцарской службе. Вернувшись в замок, он увидел и полюбил подругу детства — дочь фру Мальфред, Кирстен. Любовь юноши находит отклик в сердце Кирстен; молодые люди собираются обвенчаться, но внезапно возникает предположение, что они брат и сестра. В финале произведения недоразумение рассеивается.

Действие происходит на протяжении одного дня; собственно «событийная» сторона отходит на второй план. На первом же плане находится опозитизированный быт датчан, живших в овеванном романтическом ореолом далеком прошлом (время действия обозначено «около 1100 г.»). Различные песни и танцы крестьян, предполагаемые Андерсеном, представляют обобщенный образ народной жизни, на фоне которой развивается любовная линия Сверкеля и Кирстен. Повествуя о событиях прошлого, текст Андерсена очень хорошо раскрывал характер датской культуры XIX в., с ее тенденцией к поэтизации быта. Сюжет напоминает добрую сказку о мире гармонии и согласия, в котором все «жили долго и счастливо».

Долгое время идеи Андерсена оставались непонятыми. Когда он подал пьесу в театр (1835), цензор К. Мольбех (С. Molbech) заключил, что текст страдает «пустотой и драматической бедностью» и имеет «необычайно скудный сюжет» [265, *iii*]. Композитор Бредаль, который должен был выбрать и аранжировать народные песни, не выполнил работу, и пьеса так и не была поставлена.

Почти десять лет спустя Андерсен переработал пьесу в либретто для Й. П. Э. Хартмана и вновь представил в театр. Рецензентом выступил знаменитый датский драматург Й. Л. Хейберг. Он заключил:

В «Маленькой Кирстен»... в сущности нет никакого сюжета, но сама ситуация романтическая и имеет определенный поэтический дух, что в сочетании с музыкой (если она будет удачной) могло бы создать довольно привлекательный эффект [265, *iv*].

«Маленькая Кирстен» была рекомендована к постановке в Королевском театре, и весной 1845 г. Й. П. Э. Хартман начал работу над музыкой. Он выступил чутким соавтором и сумел музыкальными средствами воплотить светлую атмосферу наивных чувств, свойственную либретто. Музыка Хартмана полна искренности, незатейливости и простоты (в самом высоком смысле этого слова). Композитор использовал характерные черты датского зингшпиля: широкое воплощение народно-бытовых и комических образов,

обилие строфических форм, силлабический склад вокальной партии¹⁰². Однако Хартман отказывается от разговорных диалогов, используя мелодизированные речитативы. Это создает параллель с оперой Ф. Л. Э. Кунцена «Хольгер Датчанин» (“Holger Danske”, 1789), в которой также нет разговорных диалогов¹⁰³.

«Маленькая Кирстен» Й. П. Э. Хартмана — это лирико-бытовая опера в двух действиях¹⁰⁴. Произведение имеет номерную структуру, однако некоторые номера представляют собой сцены сквозного строения: № 6 «Квинтет, каватина и хор» (финальный номер I акта), № 9 «Хор и танцы», № 10 «Терцет с хором, романс и финал». Прочие номера — портреты персонажей, ансамбли, песни и танцы — более «статичны» с точки зрения сюжета; развитие действия происходит в речитативах. В них передается «фабула» произведения. Андерсену, по-видимому, был близок подход Хартмана. Когда ранее (1836) композитор Вайзе написал музыку на либретто Андерсена «Пир в Кенилворте» (“Festen paa Kenilworth”, по роману В. Скотта «Кенилворт»), писатель был недоволен тем, что Вайзе заменил подразумевавшиеся в либретто речитативы на разговорные диалоги и «превратил оперу в зингшпиль» [201, 53]. Роман «Счастливчик Пер» (1870), написанный много лет спустя после «Кирстен», свидетельствует о том, что взгляды Андерсена по этому поводу остались неизменными:

Пер предпочитал настоящие оперы смешанным пьесам, в которых пение чередуется с разговорами. Ему казались неестественными эти переходы от пения к разговорной речи и наоборот. «Это все равно, — говорил он, — что с мраморной лестницы перейти на деревянную или веревочную, а потом опять на мраморную! Гораздо лучше, если все

¹⁰² Об этом пишет Д. Шор, анализируя такие образцы датского зингшпиля, как «Смерть Бальдра» (“Balders Død”, 1779) и «Рыбаки» (“Fiskerne”, 1780) Йоханна Эрнста Хартмана, «Праздник урожая» (“Høstgildet”, 1790) Й. А. П. Шульца, «Сонное зелье» (“Sovedrikken”, 1809) К. Э. Ф. Вайзе и др. [270]

¹⁰³ Об опере Ф. Л. Э. Кунцена «Хольгер Датчанин» упоминалось в разделе 1.1.3.

¹⁰⁴ Изначально написанная в одном действии, опера впоследствии (в 1858 г.) была разделена авторами на два акта, и в таком виде ставится и сегодня.

произведение составляет одну цельную музыкальную эпопею!» (Глава XV, перевод А. В. Ганзен [9, 296].)

Пластичное, гибкое речитативное письмо Хартмана сформировалось, вероятно, под влиянием творчества К. М. Вебера. Р. Шуман в статье об опере Хартмана «Ворон» (1832) писал: «Что же касается характера музыки в целом, то он безусловно немецкий, северный. Часто сказывается пристрастие автора к Веберу; да и Шпора можно было бы назвать в числе его любимцев; кое-где и Маршнера...» [168, 268]. В «Маленькой Кирстен», написанной позже, также можно предположить влияние немецкого искусства; однако несомненно, что музыке Хартмана свойственна самобытность.

Композитор сумел подчеркнуть индивидуальность персонажей. Так, уже в первом номере оперы (Дуэттино, Es-dur) он несколькими штрихами набрасывает портреты Кирстен (сопрано) и ее горничной Этле (меццо-сопрано). Кирстен готовится уйти в монастырь, у нее с этим связаны радостные ожидания. Ее партия имеет ариозный склад, на первом плане находится выразительная мелодия «широкого дыхания». Использование диатоники Es-dur с движением по аккордовым звукам, акцент на тоническом трезвучии и тонический органнй пункт, арпеджио арфы словно подчеркивают непопечность девушки, чистоту ее помыслов:

Пример 5. Дуэттино (№ 1). Партия Кирстен¹⁰⁵

Allegro moderato

KIRSTEN

Guds Mo - der staaer i

Hrp. smorz. Ped.

¹⁰⁵ Примеры из оперы «Маленькая Кирстен» даются по изданию: *Hartmann J. P. E. Liden Kirsten. København : Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik, 1975. VIII, 206 p.*

Sil - ke og i Guld paa Al - tret, hvor de

gyld - ne Lam - per bræn - de,

* Red. * Red.

* Red. * Red. smorz. *

[Кирстен:

Богоматерь в шелке и золоте,
 На алтаре, где горят золотые лампы.
 Она утешает каждого скорбящего,
 где можно жить лучше, чем с ней?]

Этле отвечает, что лучше жить в замке, где звучит музыка и проходят веселые праздники. Появляется темп *Allegro agitato*, размер 6/8; однородность ритма и квадратность структуры подчеркивают танцевальную природу темы (пример 6). Контраст песенности и танцевальности отражает различие характеров Кирстен и Этле.

Allegro agitato ♩ = 108

ETLE

Cl.
p
Br.

Bed - re dog i Fru - er - Borg,
hvor Mu - sik - ken klin - ger: der i Dand - sen hver en Sorg
bort fra Hjer - tet sprin - ger.

mf *dim.* *p*

Третий номер оперы, Романс — портрет Ингеборг (контральто), родной матери Сверкеля (об этом станет известно только в финале второго действия). Она поет о любви к сыну: «Пред алтарем Господним я клянусь, / что Сверкель — моя плоть и кровь!» (“For Herrens Altar tør jeg sværge, / at Sverkel er mit Kjød og Blod!”) Ингеборг — крестьянка, ее лирика простая

и незатейливая, о чем свидетельствуют скромная по масштабам куплетная форма, размер 2/4, песенная мелодика, «пасторальная» тональность F-dur:

Пример 7. Романс Ингеборг (№ 3)

Moderato ♩ = 76

INGEBORG

1. For Her - rens Al - tar tør jeg svær -
2. Han os for - lod, ak, hvor den Tid er gaa -

Str. p *sempre legato*

- ge, at Sver - kel er mit Kjød og Blod!
- et! Den - gang var li - den Kir - sten ot - te Aar.

Bl. mf *p*

Шут (тенор) — комический персонаж, который часто появляется в ансамблях, речитативах, выступает в качестве бойкого запевалы в хоровых песнях. Используется характерный для этого персонажа набор выразительных средств: подвижный темп, высокий регистр, скачки на широкие интервалы, триоли, форшлаги, акценты, нюансы агогики. Названные приемы создают портрет персонажа, передают его «кривляния», особенности речи (примеры 8 и 9).

Пример 8. Танцы, песня и хор (№ 2). Фрагмент

Allegro moderato
NARREN

"Jeg føl - ger dog ik - ke med!" sag - de skjø n Jom - fru.

p

Пример 9. Романс Ингеборг (№ 3). Окончание. Реплика Шута

Più moto $\text{♩} = 132$
NARREN

"Tan - ker er' told-fri!" - si - ger Nar - ren.

pp

Str. + Hr. *colla parte* + Fag. *leggiero*

Cl. Hr. Hr. Bl.

Герои не меняются на протяжении оперы, оставаясь в своих «амплуа»: застенчивая, романтично-мечтательная Кирстен, веселая и беззаботная Этле,

непоседливый Шут. Хозяйка замка Фру Мальфред (контральто) не получает развернутой характеристики, появляясь только в ансамблевых сценах. Лишь ее небольшое ариозо из второго действия дает представление о персонаже. Минорный лад, хроматизмы, ламентозные интонации передают страдания Фру Мальфред, много лет назад вынужденной отдать своего младенца на воспитание Ингеборг:

Пример 10. Ариозо Фру Мальфред

Maestoso ♩ = 112

FRU MALFRED

smorz.

Det er min Synd, min Smer-te! Det er min Synd, min Smer - te!

pp *Cl.* *Str. sost.* *smorz.*

Более сложную характеристику получает Сверкель (тенор), которому присущи благородство, рыцарская галантность. Впервые персонаж появляется в Квартете с хором из первого акта (№ 4), приветствуя Ингеборг после долгой разлуки. В его вокальной партии «решительные» ходы на кварту сочетаются с мягкими опеваниями:

Пример 11. Квартет с хором (№ 4). Начало

Allegro agitato ♩ = 100

SVERKEL

God Af - ten, Mo - der! kan du kjen - de mig?

pp *VI.* *p* *Str.*

В каватине из первого действия (№ 6 «Квintет, каватина и хор») Сверкель восхищается красотой Кирстен, которую не видел много лет. Каватина отличается светлым, лирическим характером (тональность Es-dur), с широкой распеvностью в вокальной партии:

Пример 12. Каватина Сверкеля

Andante sostenuto ♩ = 66

SVERKEL

Li - den Kir - sten, det er

Hr. + Cl.

Str. *dolce*

smorz.

hen - de, hvert et Træk jeg kan gjen - kjen - de;

Ob.

Радостной взволнованностью отмечено обращение Сверкеля к Кирстен (*Andantino, quasi Allegretto, g-moll*).

Интродукция и романс Сверкеля в начале второго акта — единственный в опере пример монологического высказывания, в котором раскрывается внутренний мир персонажа. Сверкель предстает романтическим героем; его радость от возвращения на родину усиливается вспыхнувшим любовным чувством к Кирстен. В вокальной интродукции «Я дома, в Дании родной...» («Ja, jeg er hjemme, i mit kjære Danmark...») передан поэтичный нрав Сверкеля, его восторги и сомнения, «радость и муки любви». Гармонический язык

Интродукция отличается использованием средств мажоро-минора, хроматики, эллипсиса, что создает образ «романтического томления». Устойчивыми областями являются две совершенные каденции: половинная в h-moll (тт. 32–33) и заключительная в D-dur (тт. 41–43).

Пример 13. Интродукция Сверкеля

Poco lento, sostenuto ♩ = 92

7

13

18 **SVERKEL**

Ja, jeg er hjem-me, i mit kjæ - re Dan - mark, hos dem, jeg el -

p

smorz.

sost.

red.

Tempo I

con anima

23

- sker, og som el - ske mig. Alt er saa nyt, og

28

dog saa dei - ligt gam - melt, alt, som jeg gjem - te det her i mit

Ob.

p

33

Bryst, alt, som jeg gjem - te det her i mit Bryst,

p

smorz.

p smorz.

Red. Red. Red. Red.

38 **Recit.**

kun li - den Kir - sten er en skjøn For - vand - ling.

p *Cl.*

[Сверкель:

Я дома, в Дании родной,

С теми, кого люблю и кем любим;

Все так ново и восхитительно привычно,

Все, что я хранил в своем сердце,

Лишь маленькая Кирстен стала прекрасней.]

Велика роль оркестра: из 60 тактов Интродукции 17 приходится на вступление и 18 — на оркестровое заключение.

Следующий затем романс «Далеко-далеко от родных берегов» (“Langt, langt fra hjemmets Kyst”, g-moll) написан в более порывистом характере:

Пример 14. Романс Сверкеля

Poco andante ♩ = 60

Langt, langt fra Hjem - mets Kyst, paa een - some Gang,

p sost.

blev sol - be - lyst mit Bryst ved in Barn - doms Sang.

[Сверкель:

Далеко-далеко от родных берегов,
в одиноком путешествии,
Мое сердце согревала
песня из детства.]

В динамизированной репризе простой трехчастной формы словно преодолеваются все сомнения героя; музыка приходит от взволнованного *g-moll* к радостному, просветленному *G-dur*.

Любовная линия Кирстен и Сверкеля развивается в их дуэте из II акта (№ 8). Юноша и девушка, оставшиеся наедине, поют старинную народную песню (“*vexelsang*”). Она повествует о том, как мальчик-паж играет в кости с принцессой и выигрывает ее честь. Юноша оказывается переодетым принцем, и молодые люди обретают счастье. Текст песни был создан Андерсеном на основе подлинной датской баллады (найденной в сборнике «Избранные средневековые датские песни»). Музыка Хартмана свободна от цитат. Дуэт написан в светлом *F-dur*, в строфической форме с рефреном (который исполняется дуэтом); вокальная партия имеет силлабический склад. Музыка словно воплощает невинную радость двух влюбленных, которые повстречали друг друга спустя много лет и вновь поют любимую песню. Герои на время дистанцируются от своих ролей: на протяжении всего дуэта Сверкель исполняет реплики паж, а Кирстен — реплики принцессы. Счастливый финал этого дуэта словно предвещает финал всей оперы, когда молодые люди смогут обвенчаться.

Пример 15. Дуэт Сверкеля и Кирстен (№ 8)

Allegro moderato ♩ = 76

KIRSTEN **SVERKEL**

1. Hør Un-ger-svend, siig ik - ke nei, leeg Tav-le-bord med mig! Jeg ei - er ei det
2. Hør Un-ger-svend, siig ik - ke nei, leeg Tav-le-bord med mig! Det rø - de Guld jeg

f > *p*

KIRSTEN **Lo stesso movimento**

rø - de Guld, at sæt-te op mod Dig. Sæt Du kun op din go - de Hat, og
ei - er ei, at sæt-te op mod Dig. Sæt Du din Kjør - tel da paa Spil, ja

smorz. *legato*

fast om den er graa, see jeg min Per - le Snør har sat,
fast om den er graa, min Kro - ne af Guld jeg sæt - te vil,

L'istesso tempo

tag den, kan Du den faae. Den før - ste Gang Guld - ter - ning paa
tag den, kan Du den faae. Den an - den Gang Guld - ter - ning paa

SVERKEL

Den før - ste Gang Guld - ter - ning paa
Den an - den Gang Guld - ter - ning paa

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is another vocal line, starting with a rest and then singing. The bottom staff is a piano accompaniment with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. There are dynamic markings like *v* and *>* in the piano part.

Tav - le - bor - det randt, den Un - ger - svend han tab - te, men Jom - fru - en hun vandt, han

Tav - le - bor - det randt, den Un - ger - svend han tab - te, men Jom - fru - en hun vandt,

p *mf*

The second system also consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is another vocal line. The bottom staff is a piano accompaniment. The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4. There are dynamic markings *p* and *mf* in the piano part, along with phrasing slurs and accents.

a piacere

tab - te, hun vandt, hun vandt.

han tab-te, hun vandt.

dim. *pp* *colla parte*

Vers 1*Kirsten*

Hør ungersvend, sig ikke nej,
leg tavlebord med mig!

Sverkel

Jeg ejer ej det røde guld,
at sætte op mod dig.

Kirsten

Sæt du kun op din gode hat,
og fast om den er grå,
se jeg min perlesnor har sat,
tag den, kan du den få.

Kirsten, Sverkel

Den første gang guldterning
på tavlebordet randt,
den ungersvend han tabte,
men jomfruen hun vandt.

Vers 2*Kirsten*

Hør ungersvend, sig ikke nej,
at sætte op mod dig.

Sverkel

Det røde guld jeg ejer ej,
at sætte op mod Dig.

Kirsten

Sæt du din kjortel da på spil,
ja fast om den er grå,
min krone af guld jeg sætte vil,
tag den, kan du den få.

Куплет 1*Кирстен*

Эй, мальчик-паж, не откажи:
Сыграем в кости раз!

Сверкель

Я не имею ни гроша,
Чтоб ставить против вас.

Кирстен

Поставь поношенный берет,
Чтоб мы могли сыграть.
Поставлю жемчуг я в ответ —
Бери, коль сможешь взять!

Кирстен, Сверкель

Слуга в игру вступает,
Но тут, ему назло,
Принцессе выпадает
Победное число.

Куплет 2*Кирстен*

Эй, мальчик-паж, не откажи:
Сыграем в кости раз!

Сверкель

Я не имею ни гроша,
Чтоб ставить против вас.

Кирстен

Поставь заплатанный жилет,
Чтоб мы могли сыграть.
Корону ставлю я в ответ —
Бери, коль сможешь взять!

Kirsten, Sverkel

Den anden gang guldterning
på tavlebordet randt,
den ungersvend han tabte,
men jomfruen hun vandt.

Vers 3

Kirsten

Hør ungersvend, sig ikke nej,
leg tavlebord med mig!

Sverkel

Jeg ejer ej det røde guld
at sætte op mod dig.

Kirsten

Din lykke har du ret i spil,
nu vel, sæt dine sko.
Mod dem mig selv jeg sætte vil,
min ære og min tro.

Kirsten, Sverkel

Den tredje gang guldterning
på tavlebordet randt,
den jomfru tabte spillet,
men ungersvenden vandt.

Vers 4

Kirsten

Til fruurbur den jomfru går:
”Var jeg slig skæbne værd!”

Sverkel

Den ungersvend i gården står,
stolt støttet til sit sværd.

Kirsten

Gud, lad mig dø, var hendes bøn.

Sverkel

”De tårer blive spildt;
du får den bedste kongesøn,
og ingen gangerpilt!”

Kirsten

Er du den bedste kongesøn,
jeg dig da hører til.

Kirsten, Sverkel

Er du den bedste kongesøn,
jeg dig da hører til.

Кирстен, Сверкель

Слуга в игру вступает,
Но вновь, ему назло,
Принцессе выпадает
Победное число.

Куплет 3

Кирстен

Эй, мальчик-паж, не откажи:
Сыграем в третий раз!

Сверкель

Я не имею ни гроша,
Чтоб ставить против вас.

Кирстен

Ставь пару старых башмаков —
Последнее, что есть,
И если ты сыграть готов,
Свою поставлю честь.

Кирстен, Сверкель

И вновь они играют,
И, девушке назло,
Парнишке выпадает
Победное число.

Куплет 4

Кирстен

Принцесса в церкви слезы льет:
«О, как несчастна я!»

Сверкель

А юноша снаружи ждет,
Свой щит и меч храня.

Кирстен

«Оставь мольбы и улыбнись, —

Сверкель

Он нежно молвил ей. —
По роду я наследный принц,
И быть тебе моей!»

Кирстен

Я счастлива с тобою
И радостно твержу:

Кирстен, Сверкель

«И сердцем, и душою
Тебе принадлежу!»¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Перевод с датского выполнен автором настоящей работы.

Наряду с дуэтом Кирстен и Сверкеля в опере есть ансамбли с хором: Квартет (№ 4), Квинтет (№ 6), Терцет (№ 10). Можно отметить мастерство ансамблевого и хорового письма Хартмана.

В опере ярко представлены жанрово-бытовые сцены: танцы, хоровые песни. Для хоровых песен характерно участие запевалы; эту роль берут на себя Шут и Этле, близкие жанрово-бытовой сфере. Танцы крестьян помещены в начале оперы (№ 2 «Танцы, песня и хор»). Характерные приемы — быстрый темп, диатоника C-dur, автентические обороты.

Пример 16. Танцы из первого действия

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and slurs, starting with a forte (ff) dynamic. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The score is marked 'BONDEDANDS tutti' and 'ff'.

В следующей затем песне с хором «Менестрель играл на арфе» («Den spillemand sin Harpe tog») ведущая роль принадлежит партии Шута; привлекают внимание мощные унисоны хора и оркестра.

Более сложно построена сцена с танцами из второго акта (№ 9 «Хор и танцы»), на празднике в замке Фру Мальфред. После небольшого вступительного раздела звучит Романс Этле с хором (Allegro moderato, h-moll) «От монастыря до церкви гуляют монахини» («Fra Klostrel til Kirken er Nonnens Gang»), который, несмотря на подвижный темп и танцевальный ритм в размере 3/8, имеет элегический характер. Привлекает внимание небольшое инструментальное вступление к Романсу, где у кларнета (а позже — у скрипки) появляется оборот I–VII#–V, знакомый также и по норвежской музыке¹⁰⁷ (пример 17).

¹⁰⁷ Как отмечает М. Мищенко [105], оборот I–VII#–V, часто воспринимаемый как «григговский мотив», сделался общенорвежским еще до Э. Грига, он встречается в музыке Х. Хьерульфа и Ю. Свенсена. Оборот использовался и вне норвежской музыки: в произведениях Ф. Шопена, Б. Сметаны, С. Франка, Дж. Верди, К. Дебюсси, М. Равеля и др.

ROMANZE med CHOR og DANDS
Allegro moderato ♩ = 176

pp *p leggiero*

Red. *

Ранее такой же мелодический ход дважды встречался в Интродукции в начале II акта (см. тт. 31–32 и 35–36 в примере 13).

Затем следуют контрастные по характеру балетные эпизоды: стремительные танцы с прыжками (пример 18) и неторопливый менуэт — танец благородных дам и кавалеров (пример 19):

Пример 18. Танцы из II акта. Фрагмент

DANDS II med CHOR

Str. + Hrp. Trbl.

p *poco cresc.*

Пример 19. Танцы из II акта. Фрагмент

Tempo di Menuetto ♩ = 72

fp *fp*

Центральный эпизод этой большой сцены — Песня Шута с хором (“Hr. Lave han reed sig under ø”). Эта песня особенно выделяется в драматургии оперы, появляясь несколько раз: в увертюре, в сцене на празднике в замке, а также в финале оперы. Текст песни, написанный Андерсеном на основе датской народной баллады, повествует о подвигах храброго господина Йона,

который завоевывает сердце прекрасной девушки. Запев и припев в этой песне контрастны. В запеве (Vise, A-dur), который исполняет Шут, используется мелодия широкого диапазона в быстром темпе, что создает эффект «скороговорки» (пример 20). Хоровой припев «Надевай золотой шлем и следуй за Йоном» (“I binde op Hjelmen af Guld og følge Hr. Jon”, fis-moll) отличается рельефным тематизмом, эпически-суровым характером; сочетает в себе мощь торжественного шествия и галантность менуэта (пример 21).

Пример 20. Песня Шута с хором. Запев

VISE Allegro assai $\text{♩} = 92$

NARREN poco rit.

La - ve han reed sig un - der Ø, der fæ - sted' han sig saa væn en Mø,
 Sat - te de Bru - den paa Bru - de - bænk, lø - ste de ei hen - des Snø - re - lænk,
 La - ve raa - ber høit paa sin Brud, han ban - ker paa Dø - ren: "Hr. Jon kom ud!"

Str. *p* *colla parte*

Red.

a tempo

"jeg ri - der med!" sag - de Jon.
 "jeg lø - ser den!" sag - de Jon.
 "see om jeg gjør!" sag - de Jon.

con fuoco *mf* *fz* *fz* *fz*

tutti *tr* *tr* *tr*

Red. * *Red.* * *Red.* *

Эта песня играет важную драматургическую и сюжетную роль. Во время ее исполнения среди танцующих пар встречаются Кирстен и Сверкель, которые признаются друг другу в любви (из-за реплик героев значительно расширен пятый куплет песни, в связи с чем можно говорить о куплетно-вариантной форме). Торжественное завершение песни в A-dur созвучно ликованием влюбленных: «Ты любишь меня?» «Я люблю тебя!» (“Du elsker mig?” “Jeg elsker Dig!”)

Пример 21. Песня Шута с хором. Припев

Tempo di Menuetto ♩ = 72
NARREN

The musical score is for a piece titled "NARREN" in A major, 3/4 time, with a tempo of "Tempo di Menuetto" (♩ = 72). It features a solo voice part and a three-part vocal chorus (Soprano, Tenor, Bass) with piano accompaniment. The lyrics are in Danish: "I bin - de op Hjelm - en af Guld og føl - ge Hr. Jon!". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and various musical notations like slurs and accents.

I bin - de op Hjelm - en af Guld og føl - ge Hr. Jon!

S.

T.

B.

I bin - de op Hjelm - en af Guld og føl - ge Hr. Jon!

I bin - de op Hjelm - en af Guld og føl - ge Hr. Jon!

I bin-de op Hjelm-en af Guld og føl - ge Hr. Jon.

p dolce
I bin-de op Hjelm-en af Guld og føl - ge Hr. Jon.

p
I bin-de op Hjelm-en af Guld og føl - ge Hr. Jon.

p
bin - de op Hjelm-en af Guld og føl - ge Hr. Jon.

f

В большой заключительной сквозной сцене (№ 10 «Терцет с хором, романс и финал») активизируется развитие действия. В Терцете (Allegro, D-dur) Кирстен и Сверкель обращаются ко Фру Мальфред за материнским благословением, но внезапно узнают о том, они брат и сестра. В следующем затем свободно построенном эпизоде (Maestoso — Poco più moto — Andante maestoso — Andantino) передано их смятение. Романс (дуэт) Сверкеля и Фру Мальфред (Allegretto, F-dur), основанный на ритме сицилианы, словно отвлекает на время от мрачных событий. Драматизм накаляется к Финалу, когда Ингеборг решает открыть правду: ребенок Фру Мальфред, отданный крестьянке на воспитание, умер в младенчестве. А Сверкель, которого Фру Мальфред принимала за родного сына, на самом деле — сын Ингеборг. Поэтому Кирстен и Сверкель могут обвенчаться.

Во всей заключительной сцене следует отметить большую роль хора, который выступает «комментатором» событий, чутко реагирует на реплики

героев, передает их отчаяние, а затем — ликование. В заключение оперы вновь звучит песня Шута с хором из второго акта (один куплет с припевом), завершая произведение в торжественно-приподнятом характере.

Увертюра, написанная композитором в последнюю очередь, обобщенно передает образы произведения. Во вступлении проявились галантность, стилизация под благородный менуэт, натуральный минор и плагальность в гармонии. Вместе с тем начало вступления с арпеджио арфы звучит словно эпический зачин. Неторопливость повествования также подчеркивает эпические черты.

Пример 22. Увертюра. Вступление

Moderato ♩ = 72

The musical score is presented in three systems. The first system shows the Harp (Hrp.) part with dynamics *mf*, *dim.*, and *p*. The Clarinet (Cl.) part is marked *dolce* and *p*. The second system features the Violin (Vlc.) part with a *p* dynamic. The third system shows the Strings (Str.) part with a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also some handwritten-style annotations below the staff, including "Red.* Red." and asterisks.

Главная партия сонатного *allegro* (*Allegro molto assai*, 12/8) начинается в В-dur, но уже во втором предложении модулирует в основную тональность g-moll. Драматический характер главной партии оттеняется беззаботной танцевальностью побочной (В-dur). Интересно, что быстрое движение в размере

12/8 напоминает об Ариозо Сверкеля (E-dur), которое не вошло в окончательную версию оперы (см. примеры 23 и 24)¹⁰⁸:

Пример 23. Главная партия увертюры (начало)

Allegro molto, assai ♩. = 92

VI.
p fp leggieremente e grazioso dim.

Пример 24. Ариозо Сверкеля E-dur

Allegro non troppo, grazioso ♩. = 80

p dolce

rit. **SVERKEL** **più lento, quasi Recit.**

Ja, jeg er hjem - me! Ja, jeg er i Dan - mark!

pp colla parte

¹⁰⁸ На премьере оперы в 1846 г. исполнялось Ариозо E-dur. Затем Андерсен по просьбе Хартмана написал новый текст, и композитор заменил Ариозо Интродукцией и романсом. Новая версия оперы была впервые исполнена 4 марта 1847 г. [233].

Между экспозицией и разработкой появляется реминисценция темы вступления (g-moll), в первоначальном тембровом и ритмическом облике. Краткая разработка основана на главной партии. В репризе значительно драматизируется побочная партия, но заключительную точку ставит кода (L'istesso movimento, 3/2), в которой цитируется припев песни Шута с хором из II акта (“I binde op Hjelmen af Guld og folge Hr. Jon”). Тема звучит в мажоре (G-dur), мощно и торжественно (*ff sempre, tutti*). Создается «арка» между вступлением, написанным в эпическом духе, и кодой, звучащей с эпическим размахом. При этом присутствует целенаправленная линия тонального развития: от g-moll к G-dur.

* * *

Опера «Маленькая Кирстен» впервые была поставлена в Королевском театре Копенгагена 12 мая 1846 г. Ведущие роли исполнили самые талантливые певцы театра: Паулина Рунг (Pauline Rung [Кирстен]) и Кристиан Хансен (Christian Hansen [Сверкель]) [233].

Х. К. Андерсен был за границей во время премьеры «Маленькой Кирстен». Вернувшись в Данию, он посетил одно из представлений оперы в Королевском театре и позже рассказал об этом в автобиографии «Сказка моей жизни» (гл. XIII):

Во время моего отсутствия на сцене Королевского театра поставили оперу Хартмана “Liden Kirsten” («Маленькая Кирстен»), текст для которой написал я. Опера имела большой успех. Музыку оценили по достоинству, находили ее очень колоритной, чисто датской и в высшей степени оригинальной и задушевной, а текст мой был одобрен даже Хейбергом. Известие об этом, полученное мною за границей, очень обрадовало меня. Я уже заранее предвосхищал удовольствие послушать и посмотреть ее сам, и случилось как раз, что она шла в самый день моего приезда в Копенгаген.

— Ну вот, теперь тебя ждет удовольствие! — сказал мне Хартман.
— Все очень довольны и музыкой, и текстом!

Я явился в театр, меня заметили — я видел это — и, когда опера окончилась, слышались аплодисменты, смешанные с довольно сильным шиканьем.

— Этого еще ни разу не было! — сказал Хартман. — Ничего не понимаю!

— А я так понимаю! — ответил я. — Ты-то не огорчайся, тебя это не касается. Это земляки мои увидели, что я вернулся, ну вот и встретили меня! (Перевод П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен¹⁰⁹ [11, 201].)

Этот эпизод показывает, что датчане-современники Андерсена неоднозначно, а порой и недружелюбно относились к присутствию писателя в Дании¹¹⁰. Но это свидетельство подтверждает и большой успех оперы.

Несмотря на хорошие рецензии и теплый прием публики, оперу вскоре сняли с репертуара и возобновили только в сезоне 1858–1859 гг., разделив на два акта. В этот раз опера прошла с еще большим успехом; критик одной из газет писал:

Прием в пятницу свидетельствовал о том, что это милое произведение получило полностью оправданное признание, которое ранее не было достаточно выражено [232].

В 1856 г. опера была дважды исполнена в Веймаре: 17 января и 1 февраля (под названием «Маленькая Карин» — “Klein Karin”). Это исполнение состоялось по инициативе Ф. Листа. Он был знаком с Й. П. Э. Хартманом (они встречались в Гамбурге в 1841 г. и затем вместе прибыли в Копенгаген)

¹⁰⁹ У Ганзенов: «Гартман», «Кирстиночка», «Гейберг».

¹¹⁰ Бо Грэнбек отмечает: «Андерсен и копенгагенцы нелегко понимали друг друга. <...> Его [Андерсена. — Д. Б.] личность и поведение были настолько необычными, что он просто не укладывался в привычные мелкобуржуазные мерки» [41, 199]. Однако «обида» Андерсена на датчан, иногда высказываемая в «Сказке моей жизни», не вполне обоснованна в контексте всей биографии писателя. Как уже упоминалось ранее, пьесы Андерсена, поставленные в театре «Казино», хорошо принимались датской публикой. Л. Брауде отмечает, что в 1860-е гг. Андерсен был признан в Дании, «ему пожаловали почетное звание профессора, его любили студенты и солдаты... Его сказки читались в замке короля и лачугах бедняков, а дети разных сословий восторженно встречали его» [24, 225]. В 1867 г. Андерсен стал статским советником и был избран почетным гражданином г. Оденсе. На похороны писателя 8 августа 1875 г. «пришли бедняки и знать, студенты, депутаты города Оденсе, иностранные послы, министры и датский король» [24, 227–228].

и с Андерсеном, который встречался с Листом в 1855 г. и обратил его внимание на оперу «Маленькая Кирстен». Лист заинтересовался произведением и организовал постановку¹¹¹. Невероятную популярность опера имела в Королевском театре. Известно, что к 1891 г. «Маленькая Кирстен» была исполнена уже 100 раз, а во время празднования 150-летия со дня рождения Хартмана 14 мая 1955 г. состоялось 312-е исполнение произведения [233].

Датский историк музыки В. Каппель называет оперу «Маленькая Кирстен» «исполненной грации и шарма», «благоухающей ароматами лета» и продолжает: «Хоть темные силы и грозятся уничтожить идиллию средневекового замка, буря проходит, и воздух кажется еще мягче и свежее. Андерсен и Хартман соткали нить, уводящую в глубины народных напевов» [223, 20]. (Обратим в этой фразе внимание на противопоставление «идиллии» и «бури» — в продолжение мысли об «уютном» и «бурном» как эстетических категориях искусства Золотого века.)

В опере «Маленькая Кирстен» воплотилось множество тенденций, характерных для Золотого века. Это погружение в фольклор, обращение к временам средневекового прошлого; огромное внимание, отведенное теме семьи; это «сказочная» композиция, когда интриги и трудности заканчиваются неожиданным счастливым финалом. Это простота сюжета, опора на традицию датского зингшпиля («гармоничное») в сочетании со множеством оригинальных музыкальных находок («своеобразное»). Как отмечает музыковед Дж. Смит, «для современников Хартмана музыка “Маленькой Кирстен” стала настоящим ключом к датскому национальному характеру» [272, 44].

¹¹¹ Исполнители на премьере 17 января: Кирстен — Роза фон Милде-Агтхе (Rosa von Milde-Agthe), Сверкель — Карл Кноп (Karl Knopp), дирижер — Карл Стэр (Carl Stör). На концерте 1 февраля: те же, дирижер — Ф. Лист (?) [233]

2.2. ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Н. ГАДЕ

Немногие художники прожили столь же прекрасную жизнь в гармонии сердца и разума.

К. Рюбнер о Н. Гаде

В одной из «Лирических пьес» (op. 57 № 2) Э. Григ запечатлел портрет *Нильса Вильгельма Гаде* (1817–1890) — композитора, дирижера, педагога. Светлый колорит, мелодичность и грация этой музыки создают образ добродушного человека, живущего в гармонии с миром и с самим собой:

Пример 25. Э. Григ. «Гаде» (op. 57 № 2)



Но такой портрет отражает лишь человеческие качества Гаде. Его друг, великий Роберт Шуман, однажды сказал о нем: «Самый одаренный из нынешних музыкантов, гениальный художник» [207, 255]. Нильс Гаде стал одним из выдающихся представителей Золотого века культуры Дании и сыграл колоссальную роль в создании музыкальной классики Скандинавии.

Гаде работал почти во всех жанрах; его творческое наследие обширно (см. список произведений Гаде в Приложении II). Особенно выделяется симфоническое творчество — восемь симфоний, семь увертюр и ряд других сочинений. Здесь проявились сильные стороны таланта Гаде: мастерство архитектоники, широкий охват образов, крепкая техника, знание выразительных возможностей оркестра. Музыковед Р. Тарускин называет симфонические произведения Гаде его «главным композиторским достижением», подчеркивая «верность жанру» и «плодовитость» [279, 740].

В XIX в. Гаде первым в Дании начал серьезно и последовательно работать в жанре симфонии. К. Э. Ф. Вайзе написал семь симфоний в духе раннего венского классицизма в ранний период творчества (1795–1799) и более не обращался к оркестровой музыке. Й. П. Э. Хартман оставил лишь две симфонии: g-moll op. 17 (1835) и E-dur op. 48b (1848), которые заметно «теряются» на фоне его опер и программных увертюр. Автор шести симфоний, датчанин Асгер Хамерик (Asger Hamerik, 1843–1923), ученик Хартмана и Гаде, обратился к этому жанру значительно позднее (его первая «Поэтическая» симфония op. 29 написана в 1881 г.). Своим творчеством Гаде заложил основы датского симфонизма.

В симфониях и увертюрах Гаде заметна связь со значительными явлениями европейской музыкальной культуры. Личность и творчество Ф. Мендельсона, как уже упоминалось ранее, оказали огромное влияние на стиль датского композитора. Один из истоков эпического симфонизма Гаде стала симфония Ф. Шуберта C-dur. С Мендельсоном и Шубертом композитора роднит тонкость, проникновенность лирики, которая проявилась в тематизме его симфонических произведений (медленные части Первой и Шестой симфоний, первая часть Четвертой симфонии, побочные партии увертюр «Отзвуки Оссиана» и «В Шотландии» и многие другие темы). Различным образом в симфоническом творчестве Гаде проявляются связи с музыкой В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, К. М. Вебера.

В то же время, музыке Гаде свойственно национальное своеобразие. Важным истоком тематизма композитора стал датский фольклор. Главная партия увертюры «Отзвуки Оссиана» напоминает народный напев «Рамунд был лучшим из людей» (“Ramund var sig en bedre mand”); побочная партия «Представления в ночь на Ивана Купалу» словно заимствована из сборника «Избранные средневековые датские песни». В Первой симфонии огромное значение имеет мелодия вокальной баллады «Охота короля Вальдемара», сочиненная Гаде в духе датских народных песен. В статье «Нильс Гаде» (1843) Шуман высоко оценил индивидуальность тематизма датского композитора:

«Мелодика всюду совершенно самобытная и по своему характеру народная настолько, насколько это в более высоких жанрах инструментальной музыки еще никогда до сих пор не наблюдалось» [169, 163].

Во всех восьми симфониях Гаде опирается на классический четырехчастный цикл (сонатное *allegro*, медленная часть, скерцо и финал), при этом в Первой и Восьмой симфониях скерцо находится перед медленной частью. Интересно, что так же поступил Мендельсон в «Шотландской симфонии», оконченной в то же время, что и Первая симфония Гаде (1842). В Третью симфонию (a-moll, 1847) вместо скерцо композитор ввел лирическую танцевальную часть, напоминающую вальс или менуэт.

В упоминавшихся во Введении зарубежных работах о Гаде сложилась тенденция уделять основное внимание ранним симфоническим произведениям композитора (увертюра «Отзвуки Оссиана», Первая симфония). Это объяснимо: именно в них сформировались важнейшие константы творческого метода Гаде. Однако несмотря на большую значимость ранних лет и лейпцигского пятилетия, все же основная масса сочинений Гаде создана в Копенгагене после возвращения из Германии (1848–1890). Представляет огромный интерес проследить путь Гаде-симфониста¹¹².

Рассмотрение творческого пути композитора позволит опровергнуть ряд стереотипов, уже сложившихся в российском музыковедении — несмотря на то, что российское исследование его творчества никогда не проводилось. Например, О. Левашева пишет: «Со временем стиль Гаде приобрел академические черты и, утратив прежнюю яркую самобытность, стал консервативным» [85]. В монографии Ф. Бенестада и Д. Шельдерупа-Эббе (переведенной на русский язык Н. Моховым) сказано: «Гаде не обладал способностью к самообновлению, и его поздние произведения в наши дни производят

¹¹² В данном разделе рассматриваются не только симфонии и увертюры, но и некоторые кантаты Гаде («Дочь короля эльфов», «Комала»). Эта важнейшая область творчества композитора заслуживает отдельного исследования.

впечатление более слабых и менее оригинальных» [18, 40]. Ошибочность данных утверждений становится очевидной в процессе знакомства с творческим наследием Гаде.

2.2.1. Творчество раннего периода

Нильс Вильхельм Гаде (Niels Wilhelm Gade) родился 22 февраля 1817 г. в Копенгагене в семье мастера по изготовлению музыкальных инструментов. Детство будущего композитора прошло в окружении любви и заботы. Родители не готовили сына к карьере музыканта, но привили ему любовь к литературе и к театру. Среди любимых писателей Гаде были Ф. Шиллер, И. В. Гёте, а также датские авторы — А. Эленшлегер, Й. Хейберг [204, 7]. Годы спустя композитор писал:

...В двадцатые годы, когда жили и писали свои лучшие произведения Эленшлегер, Хейберг, Грундтвиг и Ингеман, поэзия в Дании процветала. Мой отец был музыкально одарен... Мама тоже любила музыку, но самой большой ее страстью был театр, и особенно трагедии, в которых проявили себя таланты того времени. Герои и северные девы в трагедиях А. Г. Эленшлегера были превосходно исполнены Н. П. Нильсеном и мадам Нильсен... Й. К. Рюге был выдающимся исполнителем ролей Ярла Хакона, Пальнатоке... Комические роли играли такие же прекрасные мастера... Словно все эти замечательные поэты и драматические актеры были даны [Дании] в качестве компенсации за нашу политическую несостоятельность [249, 7].

В юности Гаде грезил о карьере актера. Его интерес к поэзии, театру, проявившийся с ранних лет, свидетельствует о понимании искусства в родственных связях, в синтезе. Позже это проявилось в симфоническом творчестве. И хотя у Гаде немного именно *программных* произведений, в ряде случаев можно говорить о скрытой программности. Сын композитора, Феликс, рассказывал о том, что неизменным источником вдохновения для композитора была литература:

Сидя у себя в кабинете, отец читал произведения любимых авторов... Внезапно дверь открывалась, он высовывал голову и говорил: «Это нечто исключительное — вы должны это услышать». Затем он громко и выразительно декламировал ту или иную вещь — например, поэму Эленшлегера, его любимого датского писателя, или один из монологов Фальстафа... Смех отца был заразителен, его светлые голубые глаза сияли. Затем он вновь уходил в свой кабинет, и до позднего вечера оставался в компании любимых книг... Там у него часто рождались идеи новых сочинений [204, 41].

Тяга Гаде к синтезу музыки и литературы важна в контексте романтической эстетики. Близкое взаимодействие различных видов искусства очень характерно для эпохи Золотого века, одним из ярчайших представителей которой стал Гаде.

Учителями Гаде были Ф. Т. Вексшаль (скрипка), А. П. Бергрён и К. Э. Ф. Вайзе (теория музыки). Он усердно занимался; в нотных библиотеках Копенгагена брал клавиры произведений Генделя, Моцарта, Гайдна, Бетховена и делал переложения для камерного ансамбля [204, 8–9]. В 1834 г. Гаде был принят в оркестр Королевской капеллы, что дало ему возможность изучить сложный механизм оркестра «изнутри». Впоследствии в статье «Нильс Гаде» Р. Шуман отмечал:

Он [Гаде] попал в качестве скрипача в королевскую капеллу (Копенгаген), и здесь ему представилась возможность подслушать у инструментов все те тайны, которые он их заставляет нам поведать в своих пьесах. Практическая школа, иным недоступная, многими используемая без понимания, вероятно, прежде всего воспитала его как мастера инструментовки, что бесспорно следует за ним признать [169, 162].

Огромное влияние на будущего композитора оказал «Новый музыкальный журнал» Р. Шумана. В 1834 г., вскоре после появления журнала, Гаде со сверстниками основали «Копенгагенский Давидсбунд». В него входили скрипачи Фриц Шрам (1818–1887), Карл Хельстед (1818–1904) и Эдвард Хельстед (1816–1900), гимназист Фредерик Хейдт (1820–1885) и актер

Майкл Виэ (1820–1864)¹¹³. Молодые люди музицировали, посещали музеи, сочиняли стихи и музыку, обсуждали литературные шедевры и философские труды. Иногда собрания «Давидсбунда» посещал Х. К. Андерсен, с которым Гаде познакомился в Королевском театре в конце 1830-х гг. [204, 13–16].

Гаде с ранних лет тяготел к симфонической музыке и мечтал создавать крупные произведения для оркестра. Юношеская увертюра к пьесе Эленшлегера «Сократ» (1835), уничтоженная автором после первой оркестровой репетиции, стала «пробой пера» и побудила Гаде всерьез заняться оркестровкой. В 1838 г. Гаде отправился в концертный тур по Норвегии и Швеции. Во время этого путешествия он задумал увертюры «Агнета и Водяной» и «Юношеские мечты», но эти произведения остались незавершенными¹¹⁴. По возвращении в Копенгаген Гаде познакомился с А. Бурнонвилем, для которого вскоре написал музыку к балетам «Аладдин» (1839, по пьесе А. Эленшлегера) и «Музы отечества» (1840, совместно с И. Ф. Фрелихом).

Поворотным моментом в судьбе молодого композитора стало создание увертюры «*Отзвуки Оссиана*» (“Efterklange af Ossian” op. 1, 1840), написанной для конкурса Музыкального общества Копенгагена. В жюри были приглашены маститые немецкие композиторы Л. Шпор, Ф. Шнейдер и Ф. Мендельсон. Гаде подробнейшим образом изучил «Поэмы Оссиана» Макферсона в переводе С. Бликера и составил подробную литературную программу, куда включил цитаты из «Фингала» и «Теморы», а также из малых поэм «Смерть Кухулина», «Ойна-морул», «Картон», «Конлат и Кутона» (полностью программу приводит А. Селенца: [204, 123–136]). Очевидно, работа над произведением началась с «подготовительного этапа» — композитор подбирал поэтические фрагменты, которые должны были определить характер музыкаль-

¹¹³ В «Давидсбунде» также состояли певцы Питер Шрам (1819–75) и Кристиан Ферслоу (1817–83), танцор Фердинанд Хоппе (1815–1890), актер Николай Питер Нильсен (1795–1860).

¹¹⁴ К сюжету «Агнеты и Водяного» Гаде обращался несколько раз. В 1840 г. он записал подробную литературную программу пятичастной симфонии «Агнета и Водяной», которая также осталась незавершенной [204, 111]. В 1842 г., как упоминалось ранее, Гаде создал музыку к пьесе Андерсена «Агнета и Водяной».

ных тем, и на их основе выстраивал драматургию целого. Нужно было не просто «проиллюстрировать» музыкой эпизоды из «Поэм Оссиана», а создать стройную форму. И Гаде успешно решил эту задачу, проявив мастерство архитектоники уже в первом оркестровом произведении. Опираясь на сонатную форму, композитор выстроил увертюру по концентрическому принципу: центром произведения является разработка, погружающая в образы сражений и битв, по обе стороны от нее располагаются сонатная экспозиция и зеркальная реприза, а по краям (в начале и в конце) находятся пролог и эпилог, построенные на одном тематическом материале. Этому соответствуют и тональные арки:

Схема 1. Структура увертюры «Отзвуки Оссиана»

А	В	С	Д	С	В	А
Пролог	ГП	ПП	Разработка	ПП	ГП	Эпилог
a-moll	a-moll	F-dur	—	A-dur	a-moll	a-moll

В то же время облик музыкальных тем вполне соответствует содержанию первоначальных поэтических фрагментов. Например, для пролога и эпилога Гаде выбрал начальные строки поэмы «Картон»:

Повесть времен старинных! Деяния минувших лет! Ропот твоих потоков, о Лора, пробуждает память о прошлом¹¹⁵ [95, 91].

Обращение к памяти о былых временах — один из важнейших мотивов оссиановского эпоса. Инструментальный *пролог* (альты, виолончели, контрабасы) написан в характере эпического зачина:

¹¹⁵ Цитаты из «Поэм Оссиана» приводятся в переводе Ю. Левина.

Allegro moderato

В увертюре «Отзвуки Оссиана» ярко проявились черты *лирико-эпического симфонизма*. Это сказалось в «закругленной», замкнутой форме целого, созвучной эпическому характеру первоисточника, в характере тем и способах их развития, в фактуре и инструментовке (так, видная роль в партитуре отведена арфе, которая словно аккомпанирует пению сказителя древних саг).

Эпический склад имеет *главная партия*, в которой воплотились черты скандинавского фольклора: диатоника, интонации секунды, кварты, квинты в мелодике, повторность «ритмических ячеек», вариационная структура (пример 27). Очевидно сходство главной партии увертюры с народным датским напевом «Рамунд был лучшим из людей» (“Ramund var sig en bedre mand”, пример 28)¹¹⁷:

Пример 27. Главная партия увертюры «Отзвуки Оссиана»

¹¹⁶ Здесь и далее примеры из увертюры «Отзвуки Оссиана» даются по изданию: *Gade N. Nachklänge von Ossian. Ouverture. Op. 1. Leipzig: August Cranz, n.d. 50 s.* В этом издании партитура содержит дополнительную нижнюю строку с двуручным фортепианным переложением.

¹¹⁷ Впервые на это сходство указал немецкий музыковед Ф. Шпитта [274]. Мелодию народного напева приводит А. Селенца [204, 129].

Пример 28. Напев “Ramund var sig en bedre mand”



Показательно, что на протяжении трех проведений в экспозиции сама мелодия остается неизменной; вариационному развитию подвергается тембровая, фактурная, динамическая сторона. При первом появлении тема дается в самой тихой звучности (солирует группа виолончелей), в аскетичной фактуре (педаль валторн и струнных, тремоло литавр); мелодия звучит как бы издалека. При втором проведении тема приобретает более четкие контуры — она проходит у кларнетов, фаготов и валторн. В третий же раз тему громко проводят духовые (гобои, кларнеты, фаготы, валторны, тромбоны) на фоне широких отрывистых аккордов арфы и струнных. Здесь проявляются мощь, широта, «размашистость», заложенные в теме (см. пример 29). При третьем проведении тема впервые звучит полностью — в предыдущих проведениях звучали лишь две начальные фразы. Такое изложение темы, с ее последовательным «разворотом», позволяет провести аналогию со вступлением из I части Симфонии C-dur Ф. Шуберта. Вероятно, пребывая под сильным впечатлением от шубертовской симфонии, А. Селенца относит главную партию «Отзвуков Оссиана» к области вступления [204, 131].

В качестве программного фрагмента для главной партии Гаде выбрал цитату из VIII книги поэмы «Темора»:

Внезапно над Леною песнь раздалась наших бардов; в лад ей бойцы ударяли в щиты [95, 245].

В главной партии присутствуют изобразительные моменты: и едва уловимая рябь на воде (секундовое движение восьмыми у струнных), и всплески волн северного моря (пассажи альтов и виолончелей), и «удары в щиты» (аккорды струнных и арфы).

Пример 29. «Отзвуки Оссиана». Главная партия (3-е проведение в экспозиции)

Allegro moderato

ff marcato

В связующей партии воплотились картины сражений: появляются фанфары меди, пунктированный ритм, стремительные пассажи. Этот раздел мыслился Гаде именно как эпизод битвы:

И тогда зловещий, ревуший, глубокий и яростный сумрак сражения простерся, словно туман, над долиной клубящийся, когда бури застыт мирный солнечный свет небес. Вождь во всеоружии шествует впереди, словно гневный дух пред тучей [95, 245]. («Фингал». II книга)

Бурный раздел сменяется лирической *побочной партией* (пример 30). Мелодия темы пластична и напевна, а тональность фа мажор, диатоника, тембр гобоя (вскоре присоединяется фагот в высоком регистре) придают теме светлый пасторальный оттенок. Кажется, луч солнца вырвался из-за свинцовых туч и осветил суровый северный пейзаж:

Пример 30. «Отзвуки Оссиана». Побочная партия

Для Гаде этот эпизод был связан с образом чарующей ночной песни:

Ночью лежал я в чертоге. Очи мои еще не совсем сомкнула дремота. Нежное пенье достигло моих ушей; было оно, словно ласковый ветер, что пух чертополоха закружит сперва, а потом пролетит легкой тенью над травами [95, 270]. («Ойна-Морул»)

Пой же, пой, сладостный голос! ты так приятен и наполняешь радостью мою ночь [95, 101]. («Смерть Кухулина»)

Несмотря на образный контраст, главная и побочная партии имеют ряд общих черт: идентичен ритм первых двух тактов, повторное строение, диатоника, опора на интонации секунды и кварты. Использование производного контраста подчеркивает симфоничность мышления композитора.

Разработке присущ драматический характер, она продолжает «военную линию» — снова возникают героические фанфары, ритмы скачки. Для разработки Гаде выбрал цитату из II книги поэмы «Фингал», связанную с образами духов:

Духи летают на тучах и мчатся на ветрах... Они покоятся вместе в пещерах своих и там толкуют о смертных [95, 30].

В конце разработки неожиданно стихает динамика, и появляется «скорбная» тема виолончели (основанная на предшествовавшем материале). Гаде ассоциировал этот эпизод со сценой смерти воина из поэмы «Смерть Кухулина»:

«Карил, — тихо сказал король, — изменяют силы Кухулину. Дни мои уходят к прошедшим годам, и утро уже для меня не настанет. Они будут искать меня в Теморе, но нигде не смогут найти. Вынь стрелу из груди моей, и положи Кухулина под этим дубом» [95, 106].

Принимая во внимание авторский план увертюры (где есть указания на пение бардов, битву, смерть воина и т. д.), можно говорить о достаточно высокой степени детализации программности. Интересно, что к форме с зеркальной репризой Гаде вновь обратится в увертюре «В Шотландии» (1844), в которой вернется к легендам и пейзажам страны кельтов.

Вдохновленный «Поэмами Оссиана», Гаде в самом начале творческого пути создал одно из лучших и самых известных своих сочинений. Оригинальность образов, наличие «авторской интонации», мастерство письма, умелое обращение с оркестром обеспечили успех увертюры. В ноябре 1840 г. Гаде представил ее на конкурс под девизом из поэмы Л. Уланда «Свободные искусства»: «Формула не связывает нас, наше искусство называется поэзией»

(“Formel hält uns nicht gebunden, Unsre Kunst heißt Poesie”)¹¹⁸. 30 марта 1841 г. произведение было удостоено первой премии конкурса. Премьера состоялась в Копенгагене 19 ноября 1841 г.; вскоре увертюра была напечатана в издательстве «Breitkopf & Härtel», исполнена в Лейпциге оркестром «Эвтерпа» (18 января 1842 г.), а затем и оркестром Гевандхауза под управлением Мендельсона (5 февраля 1842 г.). С тех пор Мендельсон тесно общался с Гаде и был для него наставником, покровителем и верным другом.

Иное решение жанра представлено во второй увертюре Гаде — *«Представление в ночь на Ивана Купалу»* (1841, по пьесе А. Эленшлегера). В ней композитор широко использовал общеромантические приемы и средства. *Вступление* пронизано «лесными мотивами», используется музыкальная звукопись: щебетание птиц, журчание ручья, шелест листвы в буковой роще. На фоне педальных звуков струнных вступает тема валторны. Мелодия движется по трезвучию, отличается ясностью и простотой (пример 31). Здесь уместна аналогия с творчеством Вебера: вспомним тему леса из увертюры к опере «Вольный стрелок»; тему валторны во вступлении к «Оберону».

Пример 31. «Представление в ночь на Ивана Купалу». Вступление¹¹⁹

The musical score shows the beginning of the introduction. The top staff is for Cor I (Horn I) with a dynamic marking of *p*. The middle staff is for V-c (Violin) and V-la (Viola), with a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is for V-c (Violin) and C-b (Cello), with a dynamic marking of *pp*. The tempo is marked 'Moderato' and the key signature is two sharps (A major). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs.

Главная партия увертюры (*Allegro con viverra*, A-dur) связана с образом карнавала, чему способствуют быстрый темп, динамика *ff*, черты танцеваль-

¹¹⁸ Людвиг Уланд (Ludwig Uhland, 1787–1862) — немецкий поэт и литературовед. В своем творчестве обращался к формам баллады и старинной народной песни, черпая темы и образы из средневековых легенд и поэм.

¹¹⁹ Нотные примеры даются по изданию: *Gade N. St. Hans' evening play overture / Edition and Introduction by Anna Harwell Celenza. Middleton : A-R Editions, Inc., 2001. xvii, 107 p.* Двуручное переложение выполнено мной (Д. Б.).

ности. В *побочной партии* (E-dur, пример 32), воплощающей образ любви Людвига и Марии, звучит соло кларнета, словно парящее над нежным синкопированным сопровождением струнных. Интересно, что соло кларнета появляется и в лирической побочной партии увертюры к «Оберону» Вебера.

Пример 32. «Представление...». Побочная партия (тема кларнета)



Побочная партия интонационно связана с темой вступления (движение по звукам трезвучия), при этом она напоминает один из напевов сборника «Избранные средневековые датские песни» (напев приводит А. Селенца в книге «Ранние произведения Гаде...» [204, 114]):

Пример 33. «Избранные средневековые датские песни», мелодия 48b



Опираясь на традиции немецкого романтизма, соединяя их с национально своеобразным тематизмом, Гаде словно развивает принципы Эленшлегера. В увертюре реализован обобщенный подход к программности, но тема валторны в эпилоге может также ассоциироваться с окончанием пьесы Эленшлегера: по лесу идет охотник с собакой, который произносит небольшой монолог, и, *играя на рожке, уходит* [179, 167]. Таким образом, вновь наблюдается тенденция к детализации программности.

На примере двух ранних увертюр Гаде виден разный подход к жанру. В «Отзвуках Оссиана» — суровый эпический дух, драматизм, в «Иване Купале» — лирический характер, образы природы. Обе эти линии найдут продолжение и развитие в дальнейшем творчестве композитора.

Первая симфония (с-moll, 1841–1842) стала вершиной раннего периода творчества Гаде. В ней композитор продолжил лирико-эпическую линию с элементами драматизма, заложенную в увертюре «Отзвуки Оссиана». В то же время жанр симфонии в силу большей масштабности и многогранности взгляда позволил композитору дать более развернутую картину мира. В произведении предстает череда романтических образов: битвы средневековых рыцарей, волшебные танцы эльфов, сцены охоты. Скромно, естественно и задумчиво воплощаются картины природы.

Работу над симфонией композитор начал с того, что составил в своем дневнике литературную программу (автограф и расшифровку дневника приводит А. Селенца [204, 43–46, 154]). Для первых трех частей он подобрал поэтические фрагменты в сборнике «Избранные средневековые датские песни» и в стихотворении Х. Херца (для III части). Поэтического фрагмента для финала симфонии в программе нет. Как отмечает А. Селенца, четвертая часть создавалась уже после того, как были завершены остальные [204, 157].

С Первой симфонией связан еще один поэтический текст — баллада Б. С. Ингемана «Охота короля Вальдемара» (1816). В 1838 г., за три года до начала работы над Первой симфонией, Н. Гаде сочинил на этот текст одноименную вокальную балладу. Приведем первую строфу баллады Ингемана и ее музыкальное воплощение:

På Sjølund's fagre sletter
ved Østersøens bred,
hvor skoven kranse fletter
om engens blomsterbed,
hvor sølverkilden glider
nu ved ruinens fod,
dér stolt i gamle tider
en kongebolig stod.

Среди равнин зеландских,
Близ Балтики берегов,
Где лес венки сплетает
Вокруг сырых лугов,
Где среди руин у фьорда
Ручей меж трав журчит,
Там замок строгий, гордый,
С былых времен стоит.

Пример 34. Баллада Н. Гаде «Охота короля Вальдемара»¹²⁰

Voice

Piano

Paа Sjø - lands fa - gre Slet - ter, Ved Øs - ter - sø - ens Bred, Hvor
 Сре - ди рав - нин зе - ланд - ских, близ Бал - ти - ки бре - гов, где

Sko - ven Krand - se flet - ter Om En - gens Blom - ster - bed, Hvor
 лес ве - нок спле - та - ет во - круг сы - рых лу - гов, где

Søl - ver - kil - den gli - der Nu ved Ru - i - nens Pod, Der
 средь ру - ин у фьор - да ру - чей меж трав жур - чит, там

stolt, i gam - le Ti - der, En Kon - ge - bo - lig stod.
 за - мок стро - гий, гор - дыи с бы - лых вре - мен сто - ит.

¹²⁰ Ноты баллады набраны по автографу, который приводит А. Селенца в книге «Ранние произведения Гаде» [204, 157].

Баллада Гаде написана в строфической форме. Музыкае присущи повествовательный характер, суровое, несколько меланхолическое настроение, силлабический склад вокальной партии, строгая, аскетичная фактура, ритмическое единообразие, плавное поступенное движение мелодии, ладовая переменность. Как характерные приемы используются выдержанные органые пункты, пустота квинтовых и октавных звучностей, несовершенная каденция с остановкой на V ступени в мелодии.

Мелодия этой баллады стала главным носителем эпического начала в Первой симфонии Гаде и лейттемой всего произведения. В первой части она полностью проводится во вступлении, появляется в экспозиции между главной и побочной партией и в начале разработки, становится основой побочной партии и основой коды. Тема баллады возникает и в разработке финала, образуя тематическую арку. Кроме того, главная партия финала ведет происхождение из баллады:

Схема 2. Тематические связи в Первой симфонии

I часть
Тема
вступления
(c-moll)



I часть
Побочная
партия
(As-dur)



Финал
Главная
партия
(C-dur)



The image displays three musical excerpts from the first symphony of Carl Nielsen, illustrating thematic connections. The first excerpt, labeled 'I часть Тема вступления (c-moll)', shows the main theme in the Violin I and Violin II staves. The second excerpt, labeled 'I часть Побочная партия (As-dur)', shows the side theme in the Clarinet and Bassoon staves. The third excerpt, labeled 'Финал Главная партия (C-dur)', shows the main theme in the Clarinet I and Violin II staves, and the accompaniment in the Violin I and Violin II staves. The excerpts are connected by dashed lines, indicating their thematic relationship.

Логика построения четырехчастного цикла симфонии заключается в направленном движении от драматической первой части к оптимистичному финалу, что подчеркнуто тонально (от *c-moll* к *C-dur*). Связь музыки с литературным первоисточником, интонационные связи тем симфонии, цельность цикла — все это вносит дух поэчности в драматургию произведения.

Первая часть (*c-moll*), написанная в сонатной форме, несет на себе основную драматическую нагрузку. Медленное вступление (*Moderato con moto*, *c-moll*) словно повествует о событиях далекого прошлого. Здесь были бы уместны зачины «давным-давно», «это было когда-то». Мелодия баллады о короле Вальдемаре перенесена из *fis-moll* в *c-moll*, с сохранением гармонии и деталей фактуры (терцовые дублировки, октавные и квинтовые педальные звуки). Однако записанная крупными длительностями в размере 6/4 вместо 6/8, мелодия вступления стала похожа на мелодии древних эпических сказаний. Одна ритмическая ячейка повторяется в теме многократно, чередуясь с остановками на долгом звуке в конце фраз. Мелодия начинается с сильной доли, а не с затакта, что придает больше четкости и веса (см. пример 35). Главная роль во вступлении принадлежит струнным и деревянным духовым инструментам; иногда их поддерживают валторны и литавры (все партии исполняются *p* и *pp*). Тема развивается вариационным способом, что позволяет провести аналогию со вступлением к симфонии Шуберта *C-dur* и с главной партией увертюры Гаде «Отзвуки Оссиана».

Пример 35. Симфония № 1. Тема вступления I части¹²¹

Moderato con moto $\text{♩} = 78$

Alto

pp

V-c

V1

V2

Alto, V-c

¹²¹ Здесь и далее примеры из Первой симфонии даются по изданию: *Gade N. Sinfonie für das groise Orchester*. Leipzig: Kistner, [1843]. Переложения выполнены мной (Д. Б.).

Alto, Corni

V-c

V-ni, Alto

Timp., V-c., C-b

Неторопливое повествование неожиданно прерывается фанфарами меди, после чего вступает *главная партия* первой части (*Allegro energico, c-moll*). Благодаря активному квартовому скачку (с троекратным утверждением этой интонации), пунктированному ритму, быстрому завоеванию диапазона (две октавы) тема приобретает героико-драматический характер. Перед слушателем словно начинают разворачиваться картины сражений и битв (см. пример 36).

Задумывая первую часть симфонии, Гаде выбрал первую строфу старинной датской баллады «Турнир» (“*Tuneringen*”), повествующей о поединке двух воинов [204, 153]. Таким образом, «батальные сцены» предполагались в первой части изначально. Героико-драматический характер главной партии соответствует также сюжету баллады Ингемана, повествующей о деяниях короля Вальдемара IV (1320–1375). Обуреваемый ненасытной жадой охоты, король вместе со своей дружиной сеет страх и смятение в округе, разрушает церкви, грабит и убивает людей. Отлученный епископом от церкви за свои поступки, Вальдемар проклинает церковь и Бога. Баллада заканчивается трагически: король и его приспешники превращаются в призраков и обречены вечно скитаться по свету.

Пример 36. Симфония № 1. Главная партия I части

Allegro energico $\text{♩} = 84$

Pic.
ff

Flauti
ff

Oboi
ff

Clar. in B
ff

Fag.
ff

Corni (Es)
ff

Corni (C)
ff

Trombe (in C)
ff

Alto Tenore
ff

Basso Tromb.
ff

Bass Tuba
ff

Timp.
ff

V 1
ff

V 2
ff

V-la
ff

V-c
ff

C-b
ff

Интересна форма главной партии: она строится как простая трехчастная, с развивающей серединой и тональной репризой. В «репризе» основная тема не возвращается: вместо нее в *c-moll* возникает тема вступления в драматическом варианте (стремительный темп, мощное *tutti*). Следующий затем небольшой связующий раздел плавно уводит в иную образную сферу, связанную с *побочной партией* (*As-dur*, пример 37). Игривая, скерцозная побочная партия составляет контраст главной партии; слушатель легко может представить картину охоты в лесу и сигналы рожков. Впечатление усиливает тембровое оформление темы (кларнеты, гобои или флейты в сочетании с фаготами) и ее пунктированная ритмика. При этом побочная партия производна от лейттемы (темы вступления): начальная последовательность интервалов звучит в мажорном варианте, образуя «золотой ход валторн»:

Пример 37. Симфония № 1. Побочная партия I части

The musical score for Example 37 is presented in two systems. The first system is for Clarinet and Bassoon (Clar., Fag.) and Oboe and Bassoon (Ob., Fag.). The second system is for Violins, Violas, and Cellos (V-ni, V-li, Cl.). The music is in C major and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamics range from *pp* to *ff*.

«Охотничьи сигналы» в побочной партии сплетаются с интонациями темы вступления, звучащей у кларнетов и струнных. Побочной партии свойственная единая линия развития: начинаясь осторожно, в динамике *pp*, она постепенно «разрастается», охватывает все группы инструментов, и вскоре звучит *ff* у всего оркестра. Стремительное движение приводит к яркому, светлому окончанию экспозиции в *As-dur*.

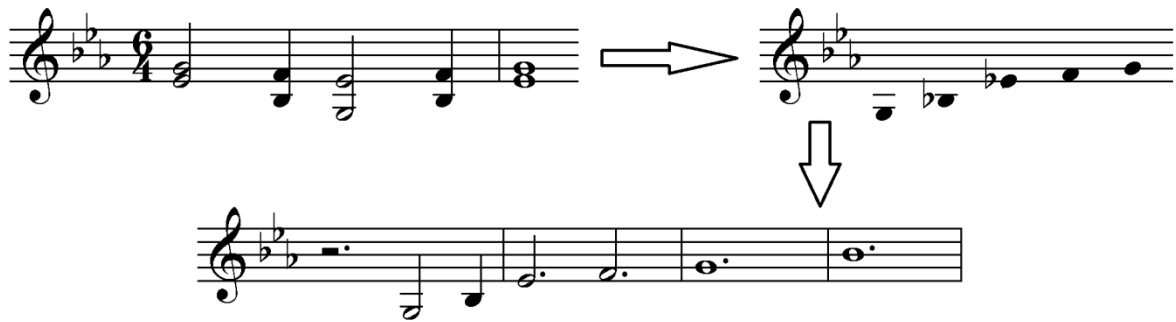
На грани разделов формы появляется тема вступления в основной тональности (альты, pedalные звуки виолончелей и контрабасов, тремоло литавр). Она вновь проходит через вариационное развитие, принося мрачные и тревожные оттенки, но вскоре музыка переключается в другой план: в светлом Es-dur начинается *эпизод*, заменяющий разработку (пример 38). Он целиком выдерживается в динамике *p* и *pp*, звучит затаенно, имеет лирическую окраску. На первый план выходят красочно-колористические приемы. Звучат переключки различных групп инструментов на фоне тихого тремоло скрипок *divisi*:

Пример 38. Симфония № 1. Тема эпизода в I части

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for Corni, Fag. (top), V-ni div. (middle), and V-c, C-b (bottom). The second system continues the V-ni div. and V-c, C-b parts. The music is characterized by a wide ascending melodic theme in the woodwinds and a tremolo accompaniment in the strings.

Широкая восходящая тема эпизода имеет глубинную связь с темой вступления. Если взять начальный мотив в мажорном варианте, а затем расположить все его звуки от нижнего к верхнему, можно получить тему эпизода (см. на схеме 3):

Схема 3. Происхождение темы эпизода из темы вступления



Учитывая, что все темы первой части так или иначе производны от темы вступления, можно говорить об элементах монотематизма.

В репризе музыка возвращается в героико-драматическую сферу. В стремительном темпе проносится обобщающая *кода*: начавшись темой вступления в *c-moll*, она приходит к ликующему звучанию побочной партии в торжественном *C-dur*.

Вторая часть симфонии — скерцо. Задумывая эту часть, композитор выбрал начальные строки баллады «Дочь короля эльфов» (“*Elverskud*”).

Hr. Olaf han rider saa vide.
 Alt til sit Bryllup at byde.
 Der dandse fire, der dandse fem
 Elvekongens Datter rækker Haanden frem.

О́лаф могучий уехал в далекие земли —
 Он созывает гостей именитых на свадьбу.
 Вихрем магическим эльфы кружат в хороводе;
 К танцу волшебному дочь короля приглашает.

Согласно сюжету, Олаф объезжает королевство, созывая гостей на свадьбу. Ночью в лесу он встречает танцующих эльфов. Дочь эльфийского короля просит его остаться с ней, но Олаф отказывается — он любит другую, и утром женится на ней. В гневе дочь короля эльфов проклинает Олафа. Добравшись на рассвете до ворот замка, он падает мертвым к ногам матери.

Взяв из поэтического первоисточника два главных образа (быстрая скачка всадника и волшебный танец эльфов), композитор воплотил их

в главной теме скерцо и в трио. Сопоставление двух образов заключает в себе романтическую антитезу «день и ночь», «реальность и греза».

Основная тема скерцо (*Allegro risoluto quasi presto*, C-dur) обращает на себя внимание активным ритмическим движением триолями, крещендо от *p* к *ff* (см. пример 39). Энергия и сила темы соответствуют образу бодрой скачки Олафа. *Тема трио* (*Meno allegro*, a-moll) противоположна по характеру и облику — на смену жизнерадостному, солнечному до мажору приходит ля-минорный полумрак, вместо насыщенного, плотного звучания — легкая, прозрачная фактура. Трио красочно инструментовано: тему исполняют первые скрипки *divisi* с сурдинами на фоне педальных звуков валторн и деревянных духовых, с добавлением *pizzicato* струнных (см. пример 40). Сказочно-фантастический характер этого эпизода обусловил обращение к романтической скерцозности (например, музыке этого трио созвучно начало увертюры Мендельсона «Сон в летнюю ночь»). Скерцо, построенное на чередовании контрастных образов, заканчивается на оптимистической ноте (как если бы Олаф остался жив).

Пример 39. Симфония № 1. Главная тема скерцо

Allegro risoluto quasi Presto ♩ = 160

The musical score consists of seven staves. The top two staves are for Clarinetti in C and Fagotti, both playing sustained chords with a crescendo. The string section (Violino I, Violino II, Alto, V-cello, C-basso) plays a rhythmic triplet pattern, marked *staccato* and *p*. The woodwinds enter with a *cresc.* marking. The tempo is *Allegro risoluto quasi Presto* with a metronome marking of ♩ = 160.

Flauti
ff unis.

Oboi
ff

Clar. (C)
ff

Fag.
ff

Corni in C
ff

Corni in G
ff

Alto Tbn.
ff

Ten. Tbn.
ff

Basso Tbn.
ff

Vln. I
ff dim.

Vln. II
ff

V-la
ff dim.

V-c
ff

C-b
ff

Detailed description: This page of a musical score, numbered 180, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flutes (Flauti), Oboes (Oboi), Clarinet in C (Clar. (C)), and Bassoon (Fag.). The brass section consists of Cornets in C (Corni in C), Cornets in G (Corni in G), Alto Trombone (Alto Tbn.), Tenor Trombone (Ten. Tbn.), and Bass Trombone (Basso Tbn.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (V-la), Violoncello (V-c), and Contrabass (C-b). The score is written in a common time signature. The woodwinds and brass play a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed together. The strings provide a steady accompaniment. Dynamic markings include fortissimo (ff) for most instruments, and decrescendo (dim.) for the Violin I and Viola parts. The Flute part is marked 'ff unis.', indicating a unison fortissimo performance.

Flauti

Clarineti in C

Fagotti

Corni in C

Violino I *divisi*

Violino I *con. sordini*

Violino II *pizz.*

Alto V-cello *pizz.*

Cl.

Fag.

Cor.

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Al. Vc.

Для *третьей части* (Andantino grazioso, F-dur) композитор выбрал первую и последнюю строфы стихотворения «Шел я как-то летним днем» датского поэта Хенрика Херца (Henrik Hertz, 1798–1870):

Jeg gik mig ud en Sommerdag at høre
Fuglesang, som Hjertet monne røre,
I de dybe Dale,
Blandt de Nattergale.

<...>

Da nu min Hjertenskjæreste var funden,
Sang og blomstrede det rundt i Lunden,
Baade dybe dale,
Og de Nattergale.

Шел я как-то летним днем,
Песня птиц пленила сердце
В глубине одной долины,
Рядом с рощей соловьиной.

<...>

Мне явилась ты, родная.
Расцвела, запела радость
На просторах той долины,
Рядом с рощей соловьиной.

Лирический характер этого фрагмента перекликается с лирикой третьей части симфонии, написанной в пасторальных тонах. Облик всей части, написанной в сложной трехчастной форме, определяет начальная тема — выразительная мелодия гобоя, которому «контрапунктом» вторят альты и виолончели *divisi*:

Пример 41. Симфония № 1. Начало III части

Andantino grazioso ♩ = 69

Oboe

p

Alto e V-c div., C-b

Лирической теме присущи песенность, теплота и особенная задушевность. Облик ее близок побочной партии увертюры «Отзвуки Оссиана» (F-dur, пасторальность, тембр гобоя), что вновь подчеркивает связь между

этими сочинениями. Третьей части симфонии свойственна камерность; в оркестре не появляются медные духовые (кроме валторн).

Масштабный *финал* (*Molto allegro ma con fuoco*, C-dur) подводит итог всей симфонии. Масштабность, эпическая широта финала вновь напоминает о симфонии Шуберта C-dur. Определяющим является образ главной партии, ликующей характер которой воплощается в стремительных пассажах, мощных звучностях *ff* и *tutti* (с большой ролью литавр и меди), плотной аккордовой фактуре (пример 43). Написанная в ослепительном C-dur, главная партия воспринимается как масштабная картина народного праздника. Будучи интонационно связана с темой вступления первой части, носившей сосредоточенный, сумрачный (а затем и драматический) облик, главная партия финала может восприниматься как мажорная трансформация этой темы, возвещающая об окончании тревог и борьбы. Интересно, что интонации главной партии финала вырисовывались уже в главной теме скерцо (движение по звукам *c, d, e* в верхнем голосе):

Пример 42. Симфония № 1. Тема скерцо. Каденция

Побочная партия (e-moll, пример 44) противоположна по характеру и продолжает эпическую линию, заложенную во вступлении первой части. Тема-гимн излагается крупными длительностями, с остановками на долгом звуке в конце фраз; ей присущи строгость и аскетизм фактуры, суровость облика (мелодия звучит унисоном у гобоев, кларнетов, фаготов и двух солирующих виолончелей на фоне *pizzicato* струнных).

Molto allegro ma con fuoco $\text{♩} = 152$

Fl. Picc. *ff*

Flauti *ff*

Oboi *ff*

Clarinetti in C *ff*

Fagotti *ff*

Corni in C *ff*

Corni in G *ff*

Trombe in C *ff*

Alto Trombone *ff*

Tenore Trombone *ff*

Bass Trombone *ff*

Bass Tuba *ff*

Timpani *ff*

Violino I *ff*

Violino II *ff*

Alto *ff*

V-cello *ff*

Basso *ff*

Пример 44. Симфония № 1. Побочная партия финала

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Oboe/Clarinet (C), Bassoon/Contrabass, Violin I, and Violin/Celli/Bass. The second system continues the same instruments. The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, while the strings play a rhythmic accompaniment with 'pizz.' (pizzicato) markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

При втором проведении темы подключаются медные духовые, а в сопровождении появляются мощные аккорды струнных. В таком фактурном облике тема вызывает ассоциации с главной партией увертюры «Отзвуки Оссиана», также воплощающей эпические образы.

В начале *разработки* используются полифонические приемы (имитации на материале главной партии финала). Вскоре в разработке вновь появляется *тема вступления* к первой части (в минорном варианте). Используются ее начальные интонации, которые звучат попеременно у деревянных духовых и струнных. В едином вихре проносятся разработка и реприза. В *коде* (*Molto marcato*) друг за другом проходят тема вступления к первой части, тема побочной партии финала и тема главной партии финала в тональности

C-dur. Эта кода — итог всей симфонии. Эпическая линия завершается на оптимистической ноте, в настроении всеобщего ликования и единения. Такое последовательное *crescendo* свидетельствует о глубокой убежденности композитора в ценности и жизнеспособности искусства родной страны.

В Первой симфонии наблюдается ряд особенностей, характерных для искусства Золотого века. Это обращение к национальной истории, к фольклору и эпосу. Образы природы в III части трактуются в том же духе, как в датской живописи (вспомним буковые леса на полотнах Скоугора), в литературе у Эленшлегера и Андерсена (в связи с последним обращает на себя внимание образ соловья, отраженный в программе симфонии). Программа II части симфонии связана с образами эльфов — персонажей датских легенд. Картина народного торжества в финале (особенно в коде, при объединении тем) может вызвать ассоциации с идеями панскандинавизма и с творчеством А. Эленшлегера, который воспел великое прошлое Скандинавии. Сама идея программной симфонии, с обилием литературно-музыкальных связей, с живописными, зримыми образами — тоже характерна для Золотого века с его тягой к близкому взаимодействию искусств, к их синтезу.

Наряду с увертюрой «Отзвуки Оссиана», Первая симфония принесла Гаде европейскую известность. Не добившись исполнения произведения в Копенгагене (премьера неоднократно переносилась под тем или иным предлогом), Гаде отправил партитуру Мендельсону в Лейпциг. Реакция была восторженной:

Я не могу удержаться от желания сообщить Вам, какое необыкновенное наслаждение Вы доставили мне этим великолепным произведением, и как я сердечно благодарен Вам за столь высокое удовольствие! Уже довольно долгое время ни одно сочинение не производило на меня такого живого и восхитительного впечатления. С каждым тактом музыка все более располагала к себе; я ощущал ее, как свою собственную. Вот почему сегодня я чувствую потребность выразить свою благодарность и признать, что я восхищаюсь Вашим дивным талантом! [204, 171]

2 марта 1843 г. в концерте Гевандхауза состоялась премьера Первой симфонии. Мендельсон дирижировал симфонией, а после написал автору:

Вчера на 18-м концерте нашего абонемента была впервые исполнена Ваша симфония с-moll, к живейшей и единомудушной радости всей публики, громко рукоплескавшей после каждой из четырех частей. Как только мы сыграли скерцо, среди слушателей поднялось возбуждение, ликование и аплодисментам не было конца. То же самое случилось и после Adagio, и после последней, и после первой — после всех частей... Вчерашний вечер сделал всю лейпцигскую публику, право же, любящую музыку, Вашим другом навсегда [37, 225].

Последовавший за успехом Первой симфонии государственный грант дал Гаде возможность поехать в Лейпциг.

О Первой симфонии восторженно отзывался Шуман в письме Гаде от 28 декабря 1844 г.: «Примите мою большую благодарность за симфонию; я снова ее с радостью прочел и искренне наслаждался ею. Вы — победитель дракона!» [171, 107] (Шуман, очевидно, сравнивал Гаде с персонажем скандинавского эпоса.)

2.2.2. В Лейпциге (1843–1848)

В первой половине XIX в. Лейпциг был одним из крупнейших в Европе центров музыкального романтизма. Огромную роль сыграла деятельность Мендельсона, возглавлявшего оркестр Гевандхауза в 1835–1847 гг. Как отмечает музыковед Д. Бродбек, в XIX в. оркестр Гевандхауза одним из первых пришел к новому типу концертной программы: в первой половине вечера исполнялась увертюра и инструментальный концерт, а во второй — симфония [193, 62]. Такое построение концерта (нередко бытующее и сегодня), заменило более привычный по тем временам вариант, когда «смешивались» инструментальные и вокальные пьесы, оркестровые и сольные номера, не всегда исполнявшиеся целиком. В 1820-е гг. оркестр Гевандхауза несколько раз целиком исполнил Девятую симфонию Бетховена, а также некоторые симфонии Гайдна и Моцарта.

Музыка венских классиков часто исполнялась и в 1830–1840-х гг., когда на посту главного дирижера был Мендельсон. Помимо этого, он основал серию «исторических концертов», посвященных музыке Баха, Генделя, Глюка (как известно, уже в 1829 г. в Лейпциге под управлением композитора были исполнены «Страсти по Матфею» Баха). Мендельсон также учредил традицию ежегодно исполнять произведения современных композиторов: три-четыре новые симфонии обязательно появлялись в программах концертов в течение сезона. В период руководства оркестром Гевандхауза Мендельсон исполнил не менее 45 (!) новых симфоний, включая произведения Л. Шпора (№ 5–7), Й. В. Калливоды (№ 5–7), Ю. Рица (№ 1–2), Ф. Лахнера (№ 5–7). В концертах исполнялись симфонии Шумана B-dur (1841), d-moll (1-я версия 1841 года), C-dur (1846), «Фантастическая симфония» Берлиоза (дирижировал автор). Симфония Шуберта C-dur была исполнена Мендельсоном 12 раз! [193, 63] Появлялись в программах и собственные сочинения Мендельсона, в том числе «Шотландская» симфония.

В одном из выпусков «Нового музыкального журнала» (№ 35 от 28 апреля 1840 г.) Шуман высоко оценил уровень концертной жизни в Лейпциге, особенно выделив оркестр Гевандхауза, который «вряд ли может найти себе равных среди немецких оркестров» [168, 250–251]. Шуман также упоминает общество «Эвтерпа», существовавшее в Лейпциге в 1824–1886 гг. По словам критика, общество было «любимым музыкальным объединением города <...> Исполнение им оркестровой музыки не уступает по свежести ее исполнению в зале Гевандхауза» [168, 259]. Впоследствии именно в концерте «Эвтерпы» в Лейпциге впервые прозвучала увертюра Гаде «Отзвуки Оссиана» (18 января 1842 г.). В 1865–1867 гг. в Копенгагене также существовало общество «Эвтерпа», созданное Э. Григом, Р. Нурдроком, Э. Хорнеманом и Г. Маттисон-Хансенем (об этом упоминалось в I главе диссертации).

Лидирующей позиции Лейпцига способствовало и открытие в 1843 г. консерватории по инициативе Мендельсона. Кроме того, в городе находились ведущие музыкальные издательства «Breitkopf & Härtel» (основано

в 1719 г.), «Peters» (основано в 1800), позже — «Senff» (с 1850 г.). Лидерами среди музыкально-периодических изданий были «Всеобщая музыкальная газета» (“Allgemeine Musikalische Zeitung”), выходящая с 1798 г., и «Новый музыкальный журнал» (“Neue Zeitschrift für Musik”), издаваемый с 1834 г. Р. Шуманом.

На страницах «Нового музыкального журнала» в начале 1843 г. появилось и имя Нильса Гаде — еще до приезда композитора в Лейпциг. В статье «Фортепианная музыка» (№ 8 от 26 января 1843 г.) Шуман дал краткую рецензию на цикл из трех фортепианных пьес Гаде «Весенние цветы» (op. 2b, 1840–1841). По мнению Шумана, музыка «изобличает знающего музыканта, глубокую музыкально-поэтическую душу» [169, 118]. Пьесы Гаде — «тихие, скромные порождения его фантазии... чарующие своеобразным северным колоритом» [169, 119].

30 сентября 1843 г. композитор прибыл в Лейпциг, а уже 2 октября он встретился Р. Шуманом и Ф. Мендельсоном [268, 59]. Их связывали с Гаде общие творческие устремления и искренняя дружба. Датчанин дружил и с Кларой Шуман, с которой познакомился во время ее гастролей в Копенгагене (1842). «Гаде в восторге от тебя», — писала Клара мужу. — «Он все о тебе знает, и все может сыграть... Он действительно мне понравился» [234, 48].

Удивительно, насколько рано Гаде сформировался как художник и обрел высокий уровень профессионального мастерства и уважение коллег. В 1843 г. 26-летний музыкант-иностранец занял высокую позицию в музыкальной жизни Лейпцига. Уже 26 октября 1843 г. он продирижировал оркестром Гевандхауза, исполнив свою Первую симфонию [268, 59], а вскоре стал вторым дирижером оркестра. В марте 1845 г. под управлением Гаде состоялась премьера Скрипичного концерта Мендельсона e-moll (солировал Ф. Давид) [210].

Взаимоотношения Гаде с Шуманом свидетельствуют о большой взаимной симпатии. Спустя несколько месяцев после первой встречи в октябре

1843 года Шуман и Гаде всегда были на «ты», совершали прогулки, проводили время в беседах об искусстве, музицировали. После отъезда Шуманов в Дрезден в декабре 1844 г. композиторы продолжали близкое общение по переписке и навещали друг друга во время путешествий. В забавной дневниковой записи от 17 апреля 1846 г. Шуман зафиксировал события дня, проведенного с Гаде в горячем обсуждении проблем искусства («общее отвращение к музыке Мейербера»; «происхождение музыкального произведения»), обмене новостями («о Хансе Кристиане Андерсене») и в веселой возне с детьми Шумана на улице [207, 255].

В письмах 1840-х гг. Шуман называл Гаде не иначе, как «первоклассный поэт» [207, 255], «великолепный парень и музыкант» [171, 89], «законченный мастер, превосходный человек» [171, 196]. А спустя три месяца после приезда датчанина в Лейпциг в «Новом Музыкальном Журнале» была опубликована статья Шумана «Нильс Гаде» (№ 1 от 1 января 1844 г. См.: [169, 161–163]). В ней датский композитор назван «исключительным талантом» [169, 163], «одним из тех людей, какие давно уже не попадались среди молодежи» [169, 162].

Шуман увидел в Гаде «новый тип художника» [169, 162], представляющего искусство родной страны, и упомянул датчанина в одном ряду с Шопеном (Польша), Беннетом (Англия), Ферхюлстом (Голландия). По мнению Шумана, развитию музыкального искусства на Севере способствовала деятельность «выдающихся скандинавских поэтов» [169, 162]. О Гаде критик сказал так:

Отечественные поэты воспитали и нашего молодого композитора; он всех их знает и любит. Старинные сказки и саги уже в детстве сопровождали его во время прогулок, а исполинская арфа Оссиана маячила перед ним с далеких берегов Англии. Поэтому-то в его музыке и как раз в его оссиановской увертюре впервые появился ярко выраженный северный характер [169, 163].

Шуман отметил, что буквы GADE соответствуют струнам скрипки, и предложил записать имя одной нотой в четырех ключах [169, 161]:



Гаде и сам подчеркивал «музыкальность» своей фамилии — так, в его фортепианном цикле «Ребус» (ор. 2а) появляется тема *g-a-d-e*:

Пример 45. Гаде. «Интермеццо» из цикла «Ребус» (ор. 2а)



В цикле Шумана «Альбом для юношества» (ор. 68, 1848) пьеса «Северная песня» (№ 41), посвященная датскому композитору, обозначена *Im Volkston* — «В народном духе». Строгий облик пьесы созвучен скандинавской народной музыке, а в основе — тема *g-a-d-e*:

Пример 46. Шуман. «Северная песня» («Альбом для юношества»)



Шуман посвятил Гаде фортепианное трио № 3 *g-moll* (ор. 110, 1851). Немецкий исследователь Х. Шваб отметил [268, 53], что и здесь зашифрована монограмма *g-a-d-e*:

The musical score consists of three staves. The top staff is for the violin, the middle for the viola, and the bottom for the piano. The tempo is marked 'langsameren Tempo'. The violin part has a melodic line with dynamics like 'cresc.', 'fp', and 'p'. The piano part has a harmonic accompaniment with 'cresc.' and 'fp' markings. Above the first staff, the notes G, a, d, e, e, a, d, G are written above the notes.

Интересно также упомянуть, что Э. Григ во время обучения в Лейпцигской консерватории написал фугу на тему *g-a-d-e* (1861) [86, 417].

Первая скрипичная соната Гаде (op. 6, 1842) посвящена Кларе, а Вторая (op. 21, 1849) — Роберту Шуману. Под управлением Гаде 1 января 1846 г. в зале Гевандхауза состоялась премьера Фортепианного концерта Шумана *a-moll* (солировала Клара Шуман) [268, 60]. Композиторы сохраняли дружеские отношения до последних дней жизни Шумана. Даже в знаменитой статье о Брамсе «Новые пути» (№ 18 от 28 октября 1853 г.) Гаде назван в числе «значительных талантов», «художников новейшего времени, полных самых высоких стремлений» [169, 184].

Участие в кипучей творческой жизни Лейпцига благотворно сказалось на творчестве Гаде. Он написал Вторую (*E-dur*, 1843) и Третью (*a-moll*, 1847) симфонии, увертюру «В Шотландии» (1844) и увертюру *C-dur* (1846), драматическую поэму для солистов, хора и оркестра «Комала» (1846). Эти сочинения с большим успехом исполнялись в Гевандхаузе под управлением автора. Композитор К. Рюбнер вспоминал в 1917 г., что Гаде был любимцем лейпцигской публики [263, 118]. Также отметим, что и эти, и почти все последовавшие симфонические произведения Гаде издавались в Лейпциге. Много лет спустя Э. Григ в одном из писем (1902) привел высказывание своего

лейпцигского учителя Хауптмана о первых оркестровых произведениях Гаде: «Над его партитурами сплошь парят чайки» [18, 41].

Вторая симфония (E-dur, 1843) написана вскоре после переезда композитора в Лейпциг и, по мысли Шумана, «отличается от Первой: звучит мягче и тише; представляешь себе милые сердцу Гаде буковые леса в Дании» [169, 163]. Действительно, Вторая симфония имеет иную концепцию: в ней не получает развития драматическое начало, проявившееся в Первой симфонии, зато новыми красками расцветают лирика и эпос. Поэзия солнечной и безмятежной природы, характерная для искусства Золотого века, образы «лесной романтики» (шелест листвы, переключка охотничьих рогов) воплощаются в *первой части* симфонии. Светлый E-dur главной партии оттеняет подернутый меланхолической дымкой *cis-moll* побочной, в песенной мелодике которой чувствуется влияние Шуберта.

Вторая часть (Andante con moto, a-moll) переносит совсем в иную образную сферу: музыка словно повествует о временах древних викингов. Эпическое начало выходит здесь на первый план. Суровость, «варяжская» сосредоточенность, строгость фактуры отличают главную тему:

Пример 48. Симфония № 2. II часть

Andante con moto

VI. VI.

pp

3

Ритмический рисунок и оригинальная инструментовка (тема струнных на фоне аккордов валторн), использование фригийского оборота позволяют композитору достичь эффекта архаики.

Третья часть симфонии, жизнерадостное скерцо в ля-мажоре, погружает в стихию народного праздника. Изящное движение в размере 6/8, бурдонные звучности, пасторальные наигрыши деревянных духовых рисуют в воображении картину беззаботного веселья на танцах в сельской местности. Симфонию завершает энергичный *финал* (E-dur), которому свойственны ликующий характер, маршевость.

Высоко оценивая Первую симфонию Гаде, Шуман пожелал молодому датчанину, «чтобы его фантазия, “порождающая северные сияния”, <...> проявлялась как можно богаче и многообразнее, чтобы он сумел также заглянуть и в другие сферы природы и жизни» [169, 163]. Кажется, созданием Второй симфонии Гаде успешно выполнил это пожелание.

Увертюра «**В Шотландии**» (D-dur, 1844) написана вскоре после Второй симфонии и исполнена оркестром Гевандхауза под управлением Гаде в ноябре 1844 г. История и легенды Шотландии были очень популярны в начале XIX в. благодаря творчеству В. Скотта. По его поэме «Дева озера» в 1819 г. написана одноименная опера Россини. В 1828 г. создана фантазия для фортепиано с оркестром «Отголоски Шотландии» И. Мошелеса, написанная после путешествия композитора по этой стране. В 1829 г. Шотландию посетил и Мендельсон. Вскоре была написана знаменитая увертюра «Гебриды», а позже — «Охотничья песнь» на текст В. Скотта (op. 120, № 1, 1837), «Шесть шотландских народных песен» (1839) для сопрано и баритона. В 1842 г. была завершена «Шотландская симфония».

В музыке Гаде Шотландия предстает приветливой и мирной страной: здесь не возникает трагическая тень Марии Стюарт, и порывы холодного ветра не гонят вдаль угрюмые серые облака. Ласковое солнце освещает каменистые нагорья, изрезанные морские побережья и пустынные пастбища

Шотландии. В увертюре воплощается лирико-эпический тип симфонизма с элементами героики (в главной партии, в коде).

Увертюра написана в сонатной форме с довольно протяженным вступлением. В *первом разделе вступления* (Andante, D-dur, пример 49), пасторальном по характеру, используются протяженные педальные звуки, словно имитирующие приемы игры на шотландской волынке.

Пример 49. «В Шотландии». Первый раздел вступления¹²²

Во *втором разделе вступления* (Allegro moderato) заметна опора на жанр марша (см. пример 50). Тихая динамика, инструментовка (тема флейт, кларнетов и фаготов на фоне оstinатного *fis* валторн) в сочетании с триольными и пунктированными ритмами могут вызвать образ шествия сказочных персонажей (словно предвосхищая Грига).

¹²² Примеры даются по изданию: Gade N. Im Hochland. Schottische Ouverture für Orchester. Leipzig: Fr. Kistner, [1860]. Переложения выполнены мной (Д. Б.).

Пример 50. «В Шотландии». Второй раздел вступления

Allegro moderato

Flauti
Clar.
Fag.
Corni
Violi

pp

pp

pp

pp

В главной партии сонатного allegro заметны черты героических тем: диатонический склад, простота гармонии, фанфарность мелодии, настойчивые «вдалбливания» фигур с форшлагами, плотная фактура с использованием меди и литавр (пример 51). Триоли и пунктированные ритмы, интонация нисходящей терции происходят из вступления.

Пример 51. «В Шотландии». Главная партия

Allegro di molto

Fl., Ob., Cl.,
V-ni, V-la, Tr. *ff*

Cor., Timp.,
V-c., C-b

Fag., V-c., C-b

Fl., Cl., V-ni, V-la *tutti*

Побочная партия (F-dur) имеет лирический характер. Как и в предыдущих увертюрах Гаде, в побочной партии используется инструментальное соло: тему исполняет гобой, который дублируется в октаву виолончелью

(ср. примеры 30 и 52). Тональность F-dur, тембр гобоя, фигурационный склад сопровождения напоминают о побочной партии увертюры «Отзвуки Оссиана». В фактуре этой темы вновь присутствует «педаля волынки» (звук с, который тянут фаготы, виолончели и контрабасы).

Пример 52. «В Шотландии». Побочная партия

В разработке большее внимание уделяется главной партии. Возможно, этим можно объяснить зеркальное строение репризы: вначале появляется побочная партия в основной тональности, и лишь затем главная. Это также оказывается близко увертюре «Отзвуки Оссиана», в которой также была зеркальная реприза. Сочинение завершается масштабной торжественной кодой, построенной на интонациях и ритмах главной партии.

Известно, что увертюра «В Шотландии» была одним из многих произведений Гаде, которыми Шуман дирижировал в Дюссельдорфе. Его любовь к этому сочинению зафиксирована уже в письме от 28 декабря 1844 г., где он описывает ее как «нечто свежее», противостоящее «слабым и дилетантским новинкам» [207, 256].

Увертюра C-dur (1846) впервые исполнена в Лейпциге 1 января 1847 г. оркестром Гевандхауза под управлением автора. Как отмечает Э. Бёртон, авторское переложение для фортепианного дуэта было издано с заголовком «Ахилл-увертюра» [195, 4]. Таким образом, можно говорить о скрытой программности. В музыке воплотились образы героики; произведение можно

было бы назвать «Героической увертюрой». Несомненно, произведение продолжает линию, заложенную ослепительным финалом Первой симфонии Гаде (также в C-dur). В 1846 г. (в один год с увертюрой Гаде) была завершена Симфония C-dur Шумана, в которой проявилась тяга к героике и монументальности. Также создает параллель «Увертюра с трубами» Мендельсона (C-dur, 1824) — у Гаде та же энергия и устремленность тем, сочность красок, мощь звучания, заметная роль медной группы (особенно труб)¹²³.

Вступление увертюры насыщено тиратами, «бурлящими» трелями, унисонами струнных и фанфарами меди. Экспозиция сонатного *allegro* напоминает некий «монолит»: ее темы почти не контрастны и находятся в героической образной сфере, что отражается на облике тем: пунктированный ритм, широкие призывные скачки с опорой на аккордовых звуках, автентические обороты в гармонии (см. примеры 53, 54 и 55):

Пример 53. Главная партия. Ямбические интонации



Пример 54. Побочная партия. Активные скачки, широкий диапазон



Пример 55. Заключительная партия. «Сигнальный возглас»



В разработке появляются минор, мотивная дробность, тональная неустойчивость. Но в репризе вновь «победным маршем» проносятся темы экспозиции, приводя к торжественной коде.

¹²³ «Увертюра с трубами» была издана лишь в 1867 г. (op. 101). Если в увертюре Мендельсона многообразно раскрывается и лирика (в двух побочных партиях, в разработке), то Гаде концентрируется на героической сфере.

Новые качества симфонизма Гаде, связанные с развитием лирико-драматической линии, демонстрирует *Третья симфония* a-moll (1847). В ее первой части впервые в творчестве датского композитора появляются образы смятения, взволнованности, порыва. Показателен облик главной партии *первой части* (пример 56), в которой можно заметить сходство с главной партией «Патетической» сонаты Бетховена: эмоциональный накал, восходящий рисунок мелодии, тремоло в басу (тему исполняют струнные). Обращают на себя внимание «броские» октавные скачки и широкий диапазон — все это свидетельствует о высоком градусе экспрессии, необычном для скандинавского композитора, склонного скорее сдерживать эмоции, чем открыто выражать их. Такую «трансформацию» можно, вероятно, объяснить сильным влиянием личности и творчества Шумана в лейпцигский период.

Пример 56. Симфония № 3. I часть. Главная партия¹²⁴

Лихорадочное движение в темпе Presto определяет облик всей части; в ней проскальзывают робкие, задушевные интонации, песенные обороты, напоминающие о музыке Шуберта (примеры 57, 58).

¹²⁴ Примеры даются по изданию: *Gade N. Symphonie No. 3 a-moll für Orchester. Partitur. Leipzig: Breitkopf und Härtel, [1848].* Переложения выполнены мной (Д. Б.).

Пример 57. Симфония № 3. I часть. Связующий раздел



Пример 58. Симфония № 3. I часть. Заключительная партия



В связующей теме четко прослеживается связь с главной партией: общим оказывается нисходящий хроматический ход.

Вторая часть (Andante sostenuto, A-dur) выдержана в светлых, спокойных тонах. Обращают на себя внимание пластика линий, красочные перемены мажора–минора. Контраст вносит вторая тема (fis-moll), в которой изломанность мелодии, беспокойное триольное сопровождение словно напоминают о тревогах первой части.

В третьей части (Allegretto, assai moderato, fis-moll) меланхолическое настроение воплощается сдержанно и просто, с опорой на жанр менуэта. Запоминает хрупкость этой музыки: легкие штрихи, едва заметные касания, мелодии, спетые вполголоса. Фактура ясна и прозрачна; строгая лирика раскрывается в изяществе мелких деталей: аккорды staccato, небольшие подголоски, которые появляются и вновь пропадают, подобно бликам солнца на ледяных узорах:

Пример 59. Симфония № 3. III часть

Allegretto assai moderato



Постепенно музыка приходит к звучностям *f* и *ff*, к *tutti* оркестра. Но то лишь воспоминание: оно исчезает, уступая место вальсу снежинок на сумрачных северных просторах.

Стремительный, зажигательный ля-мажорный *финал* (*Allegro molto e con fuoco*) не оставляет и следа драматизма или меланхолии. Музыка стремительно проносится в ритме тарантеллы, ставя заключительную точку. Третьей симфонии свойственен широкий охват образов и состояний: взволнованность, драматизм в первой части, спокойствие во второй, изящная лирика в третьей и беззаботная жанровость в финале.

В драматической поэме (кантате) «*Комала*» (“*Comala*”, 1846) для солистов, хора и оркестра Гаде вновь обратился к оссиановской теме. Текст кантаты был подготовлен немецким поэтом Ю. Кленгелем (Julius Klengel) на основе одноименной поэмы Макферсона. Произведение повествует о трагической судьбе Комалы, которая умерла от горя, решив, что ее возлюбленный Фингал пал в битве. В центре кантаты находится образ Комалы — ее тревожные предчувствия, видения, ее страх и отчаяние. Вой ветра, раскаты грома, явление духов предков — такие образы, характерные для мира оссиановских поэм, созвучны чувствам героини. Масштабное воплощение подобных сцен в кантате является заслугой композитора — в литературной поэме эти мотивы намечены, но не развиты широко. Лирический дуэт Комалы и Фингала также введен композитором. Усиление элементов лирики и фантастики говорит о проникновении в кантату принципов оперной драматургии.

Композиция кантаты отличается стройностью и продуманностью; 12 номеров (с оркестровым вступлением) образуют единое целое. Все действие направлено к заключительному апофеозу в *Хоре бардов и дев* (№ 12), воспе-

вающем силу любви и полном эпической мощи. Небольшое *предсмертное ариозо* Комалы (№ 8), привлекающее своей хрупкостью, камерностью, играет роль «тихой кульминации». По краям от «центра» (№ 5–8) симметрично располагаются «пролог» и «эпилог», портреты Комалы и Фингала, а также «экспозиция» и «реприза» образов войны (*Хоры воинов №№ 1, 3 — № 9* на одном музыкальном материале) и любви (*дуэт Комалы и Фингала № 2 — Хор дев № 10*). Таким образом, композитор вновь (как и в «Отзвуках Оссиана») обращается к концентрической структуре:

Таблица 1. Структура кантаты «Комала»

	Вступление (a-moll)	Эпический зачин. <i>Пролог</i> .
1	Хор воинов и бардов (C-dur)	Любовный дуэт в обрамлении двух воинственных хоров. <i>Экспозиция</i> основных сфер: война и любовь.
2	Дуэт Комалы и Фингала (F-dur)	
3	Хор воинов и бардов (C-dur)	
4	Сцена Комалы (a-moll — A-dur)	Портрет Комалы.
5	Баллада (D-dur)	<i>Центр</i> произведения. Баллада — рассказ о Фингале. В сцене видений — развитие тревоги Комалы. В хоре духов — оссиановская фантастика; трагический перелом в линии Комалы. Ариозо — лирическая кульминация (смерть Комалы).
6	Видения Комалы (раздел тонально неустойчив)	
7	Хор духов (c-moll)	
8	Ариозо Комалы (c-moll)	
9	Хор воинов (E-dur)	<i>Реприза</i> образов войны (большой победный хор).
10	Хор дев (cis-moll)	<i>Реприза</i> образов любви. Проникновенная лирика.
11	Ариозо Фингала (G-dur)	Портрет Фингала.
12	Хор бардов и дев (C-dur)	Эпический апофеоз. <i>Эпилог</i> .

В мир оссиановских образов вводит *оркестровое вступление*. Суровую повествовательную тему исполняют виолончель, кларнеты и фаготы, что окрашивает ее в матовые тона. Тремоло струнных с сурдинами, редкие глухие удары литавр звучат затаенно и настороженно; плагальный оборот усиливает меланхолическое настроение. 36 тактов вступления почти целиком выдержаны в динамике *p* и *pp*. Интересно, что тема, приглушенная динами-

чески и темброво, намеренно заострена интонационно: в мелодии образуются тритон ($f-h$), а затем септима ($f-e^1$), усиленная синкопой!

Пример 60. «Комала». Оркестровое вступление¹²⁵

Molto moderato

Cl., Fag., V-c
pp

Образ Комалы наполнен глубоким психологизмом, что согласуется с природой оссиановского эпоса (его характерной чертой Ю. Левин называет «речи героев, обращенные к самим себе, т. е. в сущности их размышления» [87, 469]). Тревога и тоска Комалы раскрыты в *монологе* (№ 4), характер которого задает самая первая фраза («О тишь, полная скорби!») с ламентозной малосекундовой интонацией и альтерированной субдоминантой:

Пример 61. Монолог Комалы (№ 4), начало

Andante COMALA

O grauen-vol-le Stil-le! Da-hin, da-hin sind die lieb-li-chen Träu-me

Archi
pp

Интересно, что в разделе *Andantino* (A-dur) цитируется начало побочной партии увертюры «Отзвуки Оссиана». Тема звучит у гобоя в том же облике и в той же тональности (F-dur), как в Увертюре.

Образы оссиановской поэзии отражаются в музыке «Комалы» с помощью соответствующих выразительных средств — минорный лад, обилие хроматизмов, тональная неустойчивость, использование тремоло, неожидан-

¹²⁵ Примеры даются по изданию: *Gade N. Comala. Dramatische Gedicht nach Ossian für Solo, Chor und Orchester. Clavierauszug. Leipzig: Breitkopf und Härtel, [1847].*

ных динамических контрастов и т. д. Названные средства нашли воплощение в *сцене видений Комалы* (№ 6). Подобно тому как нарастает чувство страха девушки, постепенно разрастается оркестровая ткань, усиливается динамика, ускоряется темп; в партии Комалы появляются широкие скачки и элементы декламации. Например, на словах Комалы «молния освещает ужасные тела» в вокальной партии, а также у фаготов, валторн, виолончелей и контрабасов звучит нисходящий ход по трезвучию Es-dur:

Пример 62. Сцена видений Комалы (№ 6), фрагмент

The image shows a musical score fragment for the scene 'COMALA' from Wagner's opera 'Die Walküre'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line for COMALA, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are 'ein Blitz - strahl hell-te auf die un - ge - heu - ren Lei - ber'. The vocal line starts with a dynamic marking of *f* and ends with *ff*. The middle staff is the violin part (V-ni, V-li), written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a dynamic marking of *fz* and a crescendo hairpin. The bottom staff is the bass part (Fag., Cor., V-c, C-b), written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a dynamic marking of *ff* and a descending triad in E major.

Сцена заканчивается кульминацией, и ее продолжением является *Хор духов* (с-moll). Низкие мужские голоса, быстрые фигурации струнных (словно порывы ветра), арпеджио арфы еще глубже погружают в атмосферу мрачной «оссиановской» фантастики.

Показательно введение в центральный раздел кантаты *Баллады* (№ 5, *Andantino*), воспевающей силу и отвагу Фингала. Большая роль отводится арфе как инструменту, связанному с фигурой барда и с традицией пения од (так же использована арфа и в увертюре «Отзвуки Оссиана»). Куплетная форма (с хоровым припевом), диатоника, светлая тональность D-dur, ладовая переменность, силлабический склад придают музыке «привкус архаики» (см. пример 63). Интересно, что в 1843 г., за три года до «Комалы», в Дрездене состоялась премьера оперы Р. Вагнера «Летучий голландец». Как известно, центр произведения — баллада Сенты, в которой также проявились черты архаики.

Andante **DERSAGRENA**

Vom Loch - lin kam ge - zo - gen Sua -
 Es stürm - te ü - ber die Hei - de, es
 Wie sinkt der Mond in die Flu - then, so

- ran der stol - ze Held, ü - ber die Mee - res - wo - gen zog
 stürm - te ü - ber die Höhn, Sua - ran im Waf - fen - ge - schmei - de, er
 sank gar bald im Streit der Kö - nig, und muss - te ver - blu - ten, es

er nach Mor - wens Feld. An Fin - gal sich zu
 such - te den Held von Mor - wen. Hoch auf dem Ber - ge ge -
 hat ihn der Kampf ge - reut. Sie flo - hen, wie auf der

rä - chen, schwur er seit Jah - ren schon, die
 -rü - stet, stand Fin - gal, ein Blitz in der Nacht, wenn's
 Hei - de das Roth - wild, vom Jä - ger ge - jagt, denn

f
fz

Lan - ze wollt er bre - chen mit ihm um Land und
 Kö - nig Sua - ran ge - lü - stet, er war be - reit zur
 todt im Waf - fen - ge - schmei - de lag, der's mit ihm ge -

mf *p*
un poco ritard. un poco ritard.

Thron.
 Schlacht.
 -wagt. MELICOMA *mf*

SOPRANO II Solo *mf*

O hö - re Co - ma - la, was Fin - gal ge -

O hö - re Co - ma - la, was Fin - gal ge

p

DERSAGRENA MIT CHOR

mf *f*

- than. O hö - re Co - ma-la, was Fin - gal ge - than, den

mf *f*

- than. O hö - re Co - ma-la, was Fin - gal ge - than, den

mf *f*

O hö - re Co - ma-la, was Fin - gal ge - than, den

p

nie ein Feind ü - ber-wun - den

p

nie ein Feind ü - ber-wun - den

p

nie ein Feind ü - ber-wun - den

p *dim.* *p*

«Комала» и «Отзвуки Оссиана» так тесно связаны, что можно говорить об «оссиановском стиле» Гаде. Приметы его таковы:

- Выразительные средства для воплощения меланхолических образов: минорные тональности (в т. ч. a-moll), «матовые» тембры альтов и виолончелей, умеренные темпы (Moderato, Andante и т. п.), тихая динамика *p-pp* (пролог и начало главной партии Увертюры, вступление к «Комале», монолог Комалы № 4);

- Выразительные средства для воплощения «военных» образов: быстрые темпы, четкие маршевые ритмы, фанфарные интонации, ведущая роль меди, динамика *f-ff* (связующий раздел и разработка в Увертюре, сцены с воинами в «Комале»);

- Выразительные средства для воплощения ирреального: тональная неустойчивость, хроматика, резкие динамические контрасты, смены темпа и метра, тремоло и стремительные фигурации струнных (разработка Увертюры; сцена видений Комалы № 6 и Хор духов № 7);

- Контрасты образов «война / любовь». В Увертюре: главная партия (со связующим разделом) и побочная партия; побочная партия и разработка. В «Комале»: Хор воинов и бардов — Дуэт Комалы и Фингала — Хор воинов и бардов (№№ 1–3); Хор воинов и бардов — Хор дев (№№ 9–10);

- Создание эффекта архаики (например, главная партия Увертюры, Баллада D-dur в Кантате);

- Арфа в оркестре — как символ инструмента, сопровождавшего пение барда;

- Использование концентрических, замкнутых структур. В Увертюре — сонатная форма с прологом и эпилогом на одном тематическом материале и с зеркальной репризой. В Кантате — стремление к «закругленности» формы как на уровне целого (симметричное расположение экспозиционного и репризного разделов, наличие пролога и эпилога), так и на уровне отдельных номеров (№№ 1–3). При этом пролог пишется в характере «эпического зачина», словно подразумевающего голос барда-рассказчика.

Как и в программной увертюре «Отзвуки Оссиана», в кантате «Комала» проявились поэзные принципы (не случайно Гаде определил жанр произведения как «драматическая поэма»). Это сказалось в неразрывной связи литературного источника и музыкального воплощения, в цельности повествования, в единстве драматургической линии, насыщенной контрастными сопоставлениями, в использовании песенных и маршевых жанров, важных для создания поэзных форм. Как и многие композиторы, Гаде в первой половине XIX в. встал на путь «обновления музыки путем ее внутренней связи с поэзией» [90, 289], что впоследствии привело к рождению симфонических поэм Листа, оперы-баллады Вагнера «Летучий голландец» (по аналогии с которой «Комалу» Гаде можно было бы назвать «кантатой-балладой»). «Поэмы Оссиана» привнесли в произведения Гаде «балладный дух», внутреннюю свободу повествования. Слог, стиль, образы оссиановской поэзии глубоко проникли в мышление композитора и в значительной степени сформировали его музыкальный язык.

Р. Шуман с большим энтузиазмом воспринял «Комалу». В одном из писем он сказал: «Она, несомненно, самое значительное произведение нового времени и единственное, которое наконец-то вновь достойно лаврового венка» [171, 184]. Восторг Шумана отмечает зарубежный музыковед Джон Даверио (John Daverio, 1954–2003). В статье «Оссиановская манера Шумана» [207] он утверждает, что образы «Поэм Оссиана» были одним из источников вдохновения для композитора. Такая постановка вопроса интересна уже потому, что Шуман не оставил «прямых» музыкальных воплощений оссиановских сюжетов, а упоминания об Оссиане в эпистолярном наследии композитора крайне скудны [207, 254]. Тем не менее, по мнению автора статьи, «оссиановским духом» проникнуты четыре баллады для солистов, хора и оркестра, написанные в начале 1850-х гг. в Дюссельдорфе: «Королевский сын» (“Der Königsson”, op. 116, 1851, текст Л. Уланда), «Проклятие певца» (“Des Sängers Fluch”, op. 139 posth., 1852, текст Л. Уланда в обработке Р. Поля), «О паже и дочери короля» (“Vom Pagen und der Königstocher”, op. 140 posth.,

1852, текст Э. Гейбеля¹²⁶), «Счастье Эденхалля» (“Das Glück von Edenhall”, оп. 143, 1853, текст Л. Уланда в обработке Р. Газенклевера).

В жанровом отношении баллады Шумана — новаторское явление в музыке XIX в. Каждая из баллад соединяет в себе повествовательные эпизоды (от лица рассказчика), театрализованные номера (солисты и хор), оркестровые фрагменты. Как отмечает Даверио, главным импульсом для такого подхода к жанру стало знакомство Шумана с «Комалой» Гаде. «Не может быть простым совпадением тот факт, что Шуман начал работу над своим циклом баллад в апреле 1851 г., меньше чем через пять месяцев после его дирижерского дебюта с драматической поэмой “Комала” в Дюссельдорфе», — пишет исследователь [207, 263]. В качестве «точек соприкосновения» между кантатой Гаде и балладами Шумана Даверио называет «значительную роль арфы», «угрюмые краски оркестровых интродукций», «военный топос (зовы валторн, фанфары, ритмы марша)», «архаический балладный тон» [207, 263].

Иная точка зрения приводится в диссертации О. В. Лосевой «Поздний Шуман и его вокально-симфонические композиции (к истории немецкого музыкального романтизма)» [94]. По мнению автора, предпосылки для новаторской трактовки жанра баллады вызревали в сочинениях Шумана для сцены — опере «Геновева» (1846) и мелодраме «Манфред» (1849) — и «произведениях ораториального типа»: «Рай и Пери» (1843), «Сцены из “Фауста” Гёте (1844–49), «Странствие Розы» (1851). Кроме того, Шуманом написано около тридцати балладных произведений для голоса и фортепиано, для камерного ансамбля, хора, для мелодекламации, в которых он уже выработал свой балладный стиль. В работе не рассматривается вопрос о воздействии «Комалы» Гаде на творчество Шумана.

Две точки зрения не противоречат друг другу. Учитывая сильный интерес Шумана к жанру баллады, о котором пишет О. Лосева, можно предположить, что знакомство с «Комалой», в которой столь ярко проявился балладный характер, действительно стало большим художественным впечатле-

¹²⁶ Эмануэль Гейбель (Emanuel Geibel, 1815–1884) — немецкий поэт, драматург.

нием для композитора. Как отмечает Дж. Даверио, «в поздних балладах Шумана оссиановская манера есть манера эпическая; <...> архаический флер в строгой манере хорового письма, частые обращения к мелодиям в народном духе, декламационность повествовательных фрагментов тянут нас в прошлое, на родину эпоса» [207, 271].

Итак, можно говорить не только о большом творческом и личном влиянии Шумана на Гаде, но и о некоем обратном влиянии Гаде на Шумана. Другой интересный ракурс — взаимоотношения Гаде с Мендельсоном. У художников было много общего: оба бережно хранили традиции, уважали музыку прошлого, питали интерес к фантастике и к оссиановскому эпосу. Подобно Мендельсону, Гаде начал свой путь с программной увертюры, которая задала высокую творческую планку. Романтическая скерцозность проникла во II часть Первой симфонии Гаде (посвященной Мендельсону и впервые исполненной им). Несомненно, что творчество Мендельсона оказало заметное влияние на Гаде. Однако возможно и обратное влияние. Хотя «Шотландская симфония» была начата еще в 1829 г., импульсом к ее окончанию в 1842 г. могло стать знакомство с увертюрой Гаде «Отзвуки Оссиана», которой Мендельсон продирижировал в Лейпциге в 1842 г. Эти произведения (оба в a-moll) объединяет эпический дух.

Октет Гаде (op. 17), созданный уже после смерти Мендельсона, роднит со знаменитым октетом Es-dur (op. 20) инструментальный состав (4 скрипки, 2 альты и 2 виолончели) и структура цикла:

Таблица 2. Структура цикла в октетах Мендельсона и Гаде

	<i>Октет Мендельсона (1825)</i>	<i>Октет Гаде (1848)</i>
I	Allegro moderato, ma con fuoco (Es-dur)	Allegro molto e con fuoco (F-dur)
I	Andante (c-moll)	Andantino quasi allegretto (a-moll)
III	Scherzo. Allegro leggierissimo (g-moll)	Scherzo. Allegro moderato e tranquillo (C-dur)
IV	Presto (Es-dur)	Finale. Allegro vivace (F-dur)

И у Гаде, и у Мендельсона первая часть — это полное юношеского задора и устремленности сонатное allegro. Вторая часть — неторопливое

меланхолическое интермеццо в размере 6/8. На месте третьей части находится легкое изящное скерцо (2/4); завершает оба октета энергичный мажорный финал. Можно предположить, что Гаде написал свой опус «по модели» октета Мендельсона и так запечатлел память о нем (хотя упоминаний об этом нет, как нет и посвящения).

После смерти Мендельсона (3 ноября 1847 г.) Гаде стал главным дирижером оркестра Гевандхауза, но весной 1848 г. началась война между Пруссией и Данией, и композитор покинул Лейпциг. Между отъездом из Копенгагена и возвращением на родину прошло пять лет (1843–1848). Традиции немецкой музыки, воспринятые Гаде, стали одним из истоков искусства Золотого века Дании. Композитор внес заметный вклад и в немецкую художественную жизнь. Деятельность Гаде укрепила немецко-датские музыкальные связи (заложенные Д. Букстехуде, И. Шульцем, Ф. Кунценом).

2.2.3. Снова на родине (1848–1867)

В сочинениях Гаде не отразились переживания по поводу военных событий и вынужденного отъезда из Лейпцига, где он был так популярен. Напротив, в 1848–1849 гг. он создал одно из самых светлых произведений для оркестра — Четвертую симфонию (В-dur), в которой образы весны и обновления словно знаменуют начало нового, счастливого и плодотворного периода в жизни Гаде.

Четвертая симфония В-dur (1849–1850) был впервые исполнена в Копенгагене в ноябре 1850 г. оркестром недавно возрожденного Музыкального общества под управлением автора. Произведение воплощает солнечное настроение, привлекает свежестью чувства, «духом обновления». Все это очень характерно для искусства Золотого века. С другой стороны, названные особенности, а также тональность В-dur роднят это сочинение с «Весенней» симфонией Шумана. Образы весны встречаются и в творчестве Гаде: в фортепианном цикле «Весенние цветы» ор. 2b (1841), в кантате «Весенняя фантазия» (1852), в концертштюке для хора и оркестра «Весть

о весне» (1858). Кроме того, «классическая» ясность и простота Четвертой симфонии сближают ее с Пятой симфонией Шуберта (тоже в В-dur).

В Четвертой симфонии воплощаются различные грани *лирики*. Искренность и особая грация этой музыки очаровывают с первых тактов. Легкость, прозрачность оркестровки с преобладанием струнных и солирующих деревянных (из меди используются только валторны) придают симфонии почти камерный характер. Это также и самая «компактная» из симфоний Гаде: ее продолжительность всего около 20 минут. «Камерность» Четвертой симфонии — словно отклик на слова Шумана в статье «Новые симфонии» (№ 5 от 16 июля 1839 г.):

Мне бы хотелось, чтобы какой-нибудь молодой композитор написал, наконец, легкую, веселую симфонию... без тромбонов и двойных валторн; правда, это еще труднее, и играть оркестровыми массами может лишь тот, кто умеет ими владеть. Изречение Глюка: «Не писать ничего, что не производило бы эффекта» — одно из самых золотых правил, истинная тайна мастерства [168, 207].

В атмосферу «весеннего обновления», романтической увлеченности погружает *первая часть* симфонии. Тема скрипок, вступающая на фоне «шепота леса» (тремоло струнных), — это настоящий разлив мелодики; удивительно, сколько в этой теме воздуха и простора:

Пример 64. Симфония № 4. Главная партия I части¹²⁷

Allegro vivace e grazioso

¹²⁷ Пример дается по изданию: *Gade N. Sinfonie (No. 4, B-dur) für Orchester. Partitur.* Leipzig: Fr. Kistner, [1851].

Следует отметить тематическую изобретательность: скерцозная тема струнных в связующем эпизоде, пение виолончели на фоне «воздушных» ниспадающих репетиций флейт в побочной партии (F-dur) расцвечивают яркими красками музыкальное полотно.

Нежная созерцательная лирика воплощена в *медленной части* симфонии (Andante con moto, Es-dur), которой свойственны хоральный склад фактуры, мягкость оркестровки (ведущая роль струнной группы). Состояние размеренности, умиротворенности, гармонии мыслей и чувств определяет характер этой музыки. В *третьей части* (Allegro, g-moll) композитор обратился к мендельсоновской скерцозности (ранее сходные образы были воплощены во II части Первой симфонии). Это миниатюрное скерцо — всего 2,5 минуты — напоминает скерцо Мендельсона g-moll из музыки к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь». А форма с двумя разными трио, возможно, заимствована у Шумана (например, из III части «Весенней симфонии» — еще одна параллель с этим сочинением).

Цикл завершает активный *финал* (B-dur), которому свойственны устремленность, приподнятый эмоциональный тонус. Эффектное утверждение тоники в последних тактах придает коде финала торжественный характер. Знаменитый австрийский музыковед и критик Эдуард Ганслик дал благосклонную оценку Четвертой симфонии в рецензии на первое исполнение произведения в Вене:

Четвертая симфония Гаде оставила самое приятное впечатление... «Довольно очаровательная» — именно так слушатель может отозваться о симфонии, в которой чистота духа, мягкость и теплота характера говорят с нами в сдержанных, изысканных выражениях. Ограничения, наложенные композитором на темы и на масштабы частей, идут сочинению на пользу... Мы предпочитаем расхваливать произведения гениев, но скромное обаяние симфонии Гаде скорее слишком велико, чем слишком мало, и это в то время, когда так трудно написать оркестровое произведение без твердого намерения безоговорочно превзойти Бетховена [193, 74].

Увертюра «*В горах*» (“Imellem Fjeldene”, 1850) может рассматриваться как «продолжение» увертюры «В Шотландии». Тональность F-dur, размер 2/4 и бесполутоновый звукоряд в начале главной партии увертюры вызывают очевидные параллели с темой скерцо из «Шотландской симфонии» Мендельсона (см. примеры 65 и 66):

Пример 65. Гаде. «В горах». Главная партия

Allegro molto vivace

pp V-ni, V-la

Пример 66. Мендельсон. «Шотландская симфония». Тема скерцо

p

Интонации главной партии вызревают уже в медленном вступлении, имеющем пасторальный характер; в то же время, начальный оборот главной партии становится основой побочной темы (C-dur). Интонационное родство тем увертюры оказывается близко первой части «Шотландской симфонии» Мендельсона, в которой воплощаются черты монотематизма.

В увертюре нет разработки: после лирической заключительной партии (a-moll) сразу же следует реприза, а затем кода на материале главной партии. Интересно, что впервые в симфоническую партитуру композитор ввел треугольник (в побочной партии), что навеивает мысли о перезвонах пастушьих колокольчиков в горах.

Помимо симфонии и увертюры, Гаде в 1850-е гг. обращается и к другим жанрам. Светлым колоритом, лирическим характером отличаются циклы романтических программных фортепианных миниатюр: «Акварели» (1850), «Листки из альбома» (1852). В 1854 г. завершен фортепианный цикл «Арабески» (op. 27), построенный по модели сонаты: Allegro vivace (F-dur), Andante cantabile (C-dur), Allegretto grazioso (E-dur), Molto vivace (F-dur). Особой цельностью цикла отличается единственная фортепианная соната Гаде (e moll, op. 28), опубликованная в том же 1854 г. и посвященная Ф. Листу (Гаде лично встречался с венгерским композитором в Лейпциге в декабре 1852 г., когда ездил дирижировать на сцене Гевандхауза [204, 108]). В Сонате e-moll четыре части: Allegro con fuoco (e-moll), Andante (G-dur), Allegretto (h-moll), Molto allegro e appassionato (e-moll); при этом между первой частью и финалом есть тематические связи. Влияние Сонаты Гаде чувствуется в Фортепианной сонате Грига e-moll (посвящена Гаде).

С 1851 г. и до самой смерти Гаде работал органистом (сначала в Копенгагенской гарнизонной церкви, а с 1858 г. — в церкви Хольмен), что обусловило интерес композитора к органной музыке. При его жизни были опубликованы только «Три пьесы» op. 22 (1851). Произведение задумывалось как четырехчастный сонатный цикл (о чем свидетельствует рукопись); но впоследствии композитор исключил II часть (Andante) [251, 163]. Строеение цикла «Трех пьес» (Moderato, F-dur — Allegretto, a-moll — Allegro, F-dur) напоминает об органных сонатах И. С. Баха (BWV 525–530), а экспрессивная песенная мелодика, масштабность тем, плотность фактуры, сочетание гомофонной фактуры и имитационных приемов развития — об органном творчестве Мендельсона. В 1870-е гг. Гаде написал ряд произведений для романтического органа — например, Торжественную прелюдию на тему «Славь Бога» (1873), Andante для исполнения в четыре руки (1874) [75, 135].

В кантате «*Дочь короля эльфов*» (“Elverskud”, 1854) для солистов, хора и оркестра композитор обратился к любимым в Скандинавии образам народной фантастики. В определенном смысле кантата продолжает и развивает

круг образов второй части Первой симфонии Гаде (с-moll), поскольку в основу ее сюжета положена та же датская народная баллада «Дочь короля эльфов», которая стала программной основой скерцо симфонии. В центре произведения оказывается трагическая история Олафа, отвергшего любовь эльфийской принцессы ради другой женщины и заслужившего смертельное проклятие¹²⁸. В создании текста кантаты участвовали несколько человек. Первоначальную версию написал Х. К. Андерсен. Затем к работе подключились литераторы К. Мольбех (Christian Molbech, 1783–1857), Карл Андерсен (Carl Andersen, 1828–1883) и редактор Г. Сисби (Gottlieb Siesby). Текст хора, открывающего III часть (“I østen stiger solen op”), написал Б. С. Ингеман в 1837 г. [209].

Кантата отличается довольно большими масштабами (около часа), но в то же время ей свойственна удивительная стройность формы. Произведение состоит из трех больших частей, по три номера в каждой; действие I и III частей происходит в замке Олафа, а II часть переносит в ночной лес, на празднества эльфов, где волшебные существа кружатся в стремительных танцах. Кроме того, кантата обрамляется хоровым прологом и эпилогом, звучащими в одной тональности (E-dur) и построенными на одном тематическом материале. В кантате встречаются как хоры и ансамбли, так и выразительные сольные номера: полный лирического чувства романс Олафа, погруженного в мысли о дочери Короля Эльфов (I часть, № 2), проникнутая тревогой и драматизмом ария Матери (с хором), ожидающей возвращения Олафа в замок (III часть, № 8). Соло и ансамбли чередуются между собой, также оставляя впечатление сбалансированности структуры целого.

¹²⁸ Оригинальное название произведения образовано от двух датских слов: “elver” — эльфы, “skud” — выстрел. Это происходит из народного поверья о том, что эльфы могут поразить человека невидимой стрелой. Это и происходит с Олафом: дочь короля эльфов бросает в его адрес проклятие, которое убивает его. В связи с этим буквальный перевод названия — «эльфийское проклятие». Название «Дочь короля эльфов» использовал И. Г. Гердер, когда перевел народную датскую балладу “Elverskud” на немецкий язык (“Erlkönigs tochter”).

В «Дочери короля эльфов», как и в более ранней «Комале» (1846), принципы оперного жанра во многом определили облик произведения. Здесь и продуманность драматургической линии, и внимание к индивидуальности каждой партии. Средства романтического оркестра, характерные для оперы, также проникли в кантату; особенно это проявилось во II части, связанной с волшебными образами: в партитуре используются тремоло и пиццикато струнных, аккорды деревянных в высоком регистре, мягкий тембр валторн и звучание женского хора (пение эльфов). Национальная основа сюжета, стройность архитектоники, а также художественные достоинства музыки обусловили огромную популярность произведения. Еще при жизни Гаде «Дочь короля эльфов» была исполнена 286 раз [209].

Балет «*Народное предание*» (“Et Folkesagn”, 1853) написан Гаде совместно с Й. П. Э. Хартманом для А. Бурнонвиля. В балете сталкиваются два мира: реальный мир олицетворяет Юнкер Ове, а ирреальный — Хильда, похищенная в детстве горными троллями и знакомая с магией и колдовством. Любовь соединяет героев, и в финале звучит свадебный вальс. Произведение имеет симметричную структуру: балет подразделяется на три акта (№№ 1–5, №№ 6–13, №№ 14–20), при этом действие крайних актов (написанных Гаде) происходит на земле, а события II акта (написанного Хартманом) — под землей, в царстве троллей. Балет предвосхищает некоторые сцены «Пера Гюнта» Грига; например, финальный номер II акта (№ 13) — танцы троллей, вызывающие сюжетные ассоциации с «Пещерой горного короля» [252].

В 1852 г. Нильс Гаде женился на 21-летней Эмме Софии Хартман, дочери композитора Й. П. Э. Хартмана (таким образом, Хартман стал тестем Гаде). На свадьбе был писатель Х. К. Андерсен, который произнес трогательную речь. Как уже упоминалось ранее, в качестве «свадебного подарка» Гаде преподнес супруге Пятую симфонию (d-moll), которая была исполнена в декабре 1852 г. под управлением автора [194, 7].

Пятая симфония d-moll (1852) сразу же привлекает внимание необычным составом оркестра с партией облигатного фортепиано, что, вероятно, обусловлено влиянием жанра концертной симфонии¹²⁹. Партия фортепиано играет большую драматургическую роль. Так, пианисту поручена экспозиция побочной партии в первой части, проведение обеих тем в скерцо; при этом фортепиано ни разу не играет без сопровождения оркестра и не имеет сольных эпизодов или виртуозных каденций. Фортепиано введено в партитуру из-за широких тембровых ресурсов: его токатные возможности (в первой части, в финале), богатое обертонами «пение на рояле» (в медленной части), блеск высоких регистров (в скерцо) позволяют добиться большого звукового разнообразия. Партия фортепиано не содержит больших пианистических проблем, но эпизоды с применением октавной и аккордовой техники, множество пассажей типа *perpetuum mobile* все же требуют серьезной подготовки от исполнителя.

Пятая симфония отличается интересным жанровым решением, в котором сплетаются лирико-драматические и лирико-эпические черты. Логика построения цикла заключается в целенаправленном движении от драматической первой части, через лирику второй части и скерцозность третьей к светлому мажорному финалу, звучащему с эпическим размахом.

Облик *первой части* (*Allegro con fuoco*, d-moll) определяет взволнованная главная партия, песенная мелодия которой звучит у струнных и деревянных духовых в сопровождении фортепиано (пример 67). Атмосфера романтического упоения сохраняется на протяжении всего сонатного *allegro*: и в восторженной побочной партии, и в драматической разработке. В движении нет ни единой передышки: лишь в самом конце, в просветленном D-dur, наступает успокоение.

¹²⁹ Можно вспомнить и об особенно значительной облигатной партии клавира в Пятом Брандербургском концерте Баха. Интересно также, что в кантате Гаде «Весенняя фантазия», написанной в начале 1852 г. (в один год с Пятой симфонией), в состав оркестра также включено фортепиано. Партия облигатного фортепиано включена также в кантату «Поток» (1889).

Allegro con fuoco Cl., V-ni

mf *p*

mf *cresc.*

dim. 6

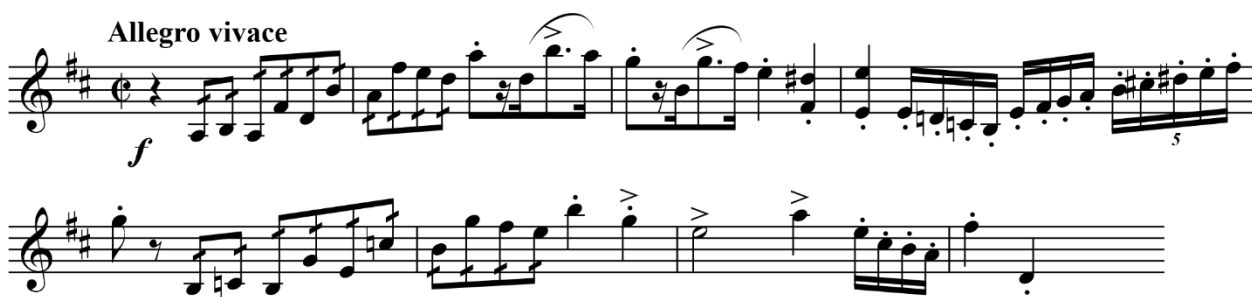
Вторая часть (Andante sostenuto) звучит как прекрасный ноктюрн, чему способствуют изысканный Fis-dur, прихотливый размер 9/8, приглушенно-матовый тембр струнного оркестра с поддержкой деревянных духовых.

¹³⁰ Примеры даются по изданию: Gade N. Symphonie No. 5 d-moll. Partitur. Leipzig: Breitkopf und Härtel, [1853]. Переложения выполнены мной (Д. Б.)

Стремительное *скерцо* (*Allegro molto vivace*, B-dur) словно переносит на побережье Северного моря в солнечный ветренный день: характерные триольные «покачивания» в размере 6/8, «всплески» у фортепиано, «порывы ветра» у деревянных духовых, «всплески волн» у струнных... Звонкие пассажи фортепиано на фоне органного пункта литавр и контрабасов оставляют впечатление причудливой игры. Изрезанные морские побережья — характерный ландшафт датской природы; морские пейзажи нередко изображались живописцами Золотого века.

Финал симфонии (D-dur) отличают эпическая широта, сдержанная мощь, жизнеутверждающий характер. В медленном вступлении словно накапливается звучность: pedalный звук *d* (унисон валторн, литавр и струнных) звучит в различных вариантах гармонизации (фортепианные арпеджио). В главной партии воплощаются элементы героических тем — быстрый взлет на две октавы, динамика *f*, пунктированный ритм:

Пример 68. Симфония № 5. Финал



Неторопливость повествования, использование вариационных приемов развития, густая, плотная оркестровка с большой ролью медных (особенно в коде) свидетельствуют об эпическом происхождении финала.

Оригинальность цикла Пятой симфонии вновь говорит о гармоничном, цельном мироощущении композитора, о многообразии творческих подходов и решений жанра.

Шестая симфония g-moll (1857) стала новым обращением к лирико-драматическим образам, уже представленным в Третьей симфонии. Однако, в отличие от симфонии a-moll, здесь драматический характер носит не только первая часть, но и финал. В симфониях Гаде это первый минорный финал

и первое (и единственное) окончание произведения в миноре. Все это придает концепции цикла трагические черты. Вероятно, такой облик симфонии обусловлен обстоятельствами биографии композитора: в 1855 г. умерла его жена, 24-летняя Эмма София. Именно в Шестой симфонии наиболее искренне проявился «личный тон» автора.

Лирико-драматический характер музыки, тональность g-moll, драматургия построения цикла (взволнованная первая часть, созерцание в медленной части, жанровые элементы в третьей и возврат к драматизму в финале) позволяют предположить, что при создании Шестой симфонии композитор ориентировался на симфонию Моцарта № 40 g-moll как на «образец».

Состояние смятения, тревоги воплощается в главной партии *первой части* (*Allegro molto vivace*, пример 69). В теме словно претворяются речевые интонации, взволнованное дыхание. Здесь можно усмотреть параллель с первой частью симфонии Моцарта:

Пример 69. Симфония № 6. Главная партия I части¹³¹

Allegro molto vivace

Fl., V-ni

fz p dolce fz p dolce

fz p fz fz

Быстрое триольное движение в размере 2/4, вызывающее ассоциацию с жанром тарантеллы, становится главным выразительным приемом этого сонатного *allegro*: оно пронизывает и побочную партию, будто бы «рывками» устремляющуюся вверх, и напряженную разработку.

Вторая часть (*Andante sostenuto*, D-dur) — лирический центр симфонии. Музыкае свойственна широкая распевность, разнообразие гармонических

¹³¹ Примеры даются по изданию: *Gade N. Symphonie No. 6 g-moll. Partitur. Leipzig: Fr. Kistner, [1858].* Переложения выполнены мной (Д. Б.)

красок. «Лейт-интонацией» части становится речитация одного звука в партии валторн (с пунктиром).

Третья часть (*Allegro moderato ed energico*, B-dur) уводит от основного конфликта в область жизнерадостного, активного веселья. «Разудалой» главной теме присущи жанровые черты, танцевальность (пример 70). Ее мощные октавные унисоны вызывают ассоциацию с III частью симфонии Шуберта C-dur (где воплощается жанр лендлера).

Пример 70. Симфония № 6. III часть

Allegro moderato e energico

Archi, Cl., Fag.

Fl., Ob., Cl.
Tr., Corni

fz

fz

Тревога и беспокойство вновь возвращаются в *финале* (g-moll). После небольшого сосредоточенного вступления вихрем врывается главная партия. Жалобные, лирически-задушевные интонации побочной партии не могут быть противопоставлены энергии и напору главной. Безоговорочное утверждение минорной тоники в последних тактах воспринимается как окончательное крушение надежд.

Новую главу в творческом пути композитора открывают симфонические произведения 1860-х гг. Увертюра «*Гамлет*» (1861) написана по знаменитой трагедии Шекспира, события которой были для Гаде страницами из истории его родины. Вспомним о важности событий национальной истории

для искусства Золотого века и о роли Эленшлегера в открытии подлинного Шекспира в Дании (а также о том, что Гаде в юности был завсегдаем Королевского театра, где ставились пьесы английского драматурга).

Произведение открывается мрачной *интродукцией*. Первый ее раздел (*Andante*, *c-moll*) представляет собой траурный марш (пример 71). Он звучит настороженно, исполняется *pp* струнной группой с поддержкой деревянных духовых и литавр.

Пример 71. «Гамлет». Вступление¹³²

Второй раздел интродукции (*Des-dur*) имеет иное образное содержание: перед взором словно вырастают шпили грозного замка Кронборг в Эльсинаоре, где в полночь является зловещий призрак отца Гамлета. Динамика быстро переходит от *pp* к *f*, и на фоне тремоло струнных провозглашается рельефная тема меди (валторны, тромбоны), которую дублируют кларнеты и фаготы (пример 72). В этой теме важна интонация восходящей кварты, пронизывающая всю ткань увертюры (выведение главных тем из единого истока вновь свидетельствует о мастерстве композитора).

Пример 72. «Гамлет». Тема 2-го раздела вступления

Главная партия (*Allegro con fuoco*, *c-moll*) отличается активным, страстным, патетическим характером (пример 73).

¹³² Примеры даются по изданию: *Gade N. Hamlet. Overture. Op. 37. Partitur mit unterlegtem Klavierauszug. Leipzig: August Cranz, n.d.*

Пример 73. «Гамлет». Главная партия

Allegro con fuoco

V-ni, V-li

f *sfz* *tutti* *f*

Fag., V-li, V-c, C-b

Clar., Fag., Cor., V-c, C-b

f *sfz*

Fiati, Archi, Corni

Такая экспрессия — редкий случай в музыке Гаде. Тональность *c-moll*, тембр струнных, а также восходящий квартовый ход (происходящий из вступления) роднят эту тему с главной партией первой части Первой симфонии Гаде. Музыка отражает внутренние «метания» и борьбу, происходящую в душе Гамлета; в то же время, музыка созвучна таким страницам трагедии, как убийство Полония, битва Гамлета с Лаэртом.

Побочная партия (*As-dur*) контрастна главной. В ней раскрывается лирическое начало, чему способствуют динамика *p*, мягкая хроматика, синкопированная ритмика.

Пример 74. «Гамлет». Побочная партия

V-ni, V-li

p V-c

Тему исполняют первые и вторые скрипки (в октаву) на фоне фигурации виолончелей, контрапункта альтов и pedalных звуков в партии кларнетов и валторн. Побочная партия может ассоциироваться с обликом нежной и беззащитной Офелии.

В первом разделе *разработки* развивается главная партия и вторая тема интродукции. Второй раздел — это лирический эпизод в хоральной фактуре, близкий образам побочной партии. В *reprize* после проведения главной партии большое вариационное развитие получает побочная (Es-dur). Но затем вновь вторгаются драматические темы (главная партия и вторая тема интродукции), и после эффектной кульминации музыка постепенно «замирает» (*diminuendo*, выписанное замедление — крупные длительности, «выключение» инструментов). Это может напомнить о сцене смерти Гамлета.

После генеральной паузы вновь появляется тема марша в с-moll, что создает «арку» с началом увертюры. В этот раз темп медленнее (*Andante lento* вместо *Andante*), и автором добавлена ремарка «*Marcia funebre*». Похоронный марш перекликается со словами Фортинбраса:

Кругом лежит и стынет прах убитых.
 В чертогах смерти, видно, пир горой,
 Что столько жертв кровавых без разбора
 Она нагромоздила.
 (Перевод Б. Пастернака)

Траурный марш задуман и самим Шекспиром в завершении пьесы («*Похоронный марш. Уходят, унося трупы, после чего раздается пушечный залп*»). Можно вновь отметить тяготение Гаде к детализации программности, проявившееся и в других увертюрах.

Героика и патетика увертюры (как и тональность с-moll) отчасти созвучны симфонической поэме Листа, которая написана тремя годами раньше (1958). При этом, композитору удалась «внешняя», «событийная» сторона; но в музыке не раскрылся в полной мере глубокий психологизм Шекспира, который найдет воплощение в увертюре-фантазии П. И. Чайковского (1888) и в музыке Д. Д. Шостаковича к кинофильму Г. Козинцева (1964).

В один год с «Гамлетом» создана увертюра «*Микеланджело*» (1861). Это величественное произведение, в котором проявились эпическая мощь,

светлая героика, нежная лирика. Увертюра словно предвосхищает Седьмую симфонию Гаде (тоже в F-dur).

Микеланджело прожил почти 90 лет (1475–1564), выполнял заказы для девяти Римских Пап. Удивительно, но его биография была напечатана еще при жизни! (Биографом стал Дж. Вазари.) В личности Микеланджело для Гаде воплотился собирательный образ искусства Возрождения. Еще в 1844 г. композитор совершил длительное путешествие по Италии.

Облик всего произведения определяет *вступление* (пример 75). Массивные аккорды и октавные унисоны, эпический размах и мощь могут напомнить о монументальных творениях Микеланджело: фресках Сикстинской капеллы, статуе «Давид»:

Пример 75. «Микеланджело». Вступление¹³³

Andante marcato

Flauti
Corni
Archi
Cor., Clar.
Archi
tutti
sfz

Главной партии (Allegro con fuoco, F-dur) присуща радостная, почти ликующая устремленность; тема пронизана непрерывным «пульсом» восьмых. В широкой, пластичной мелодии проявились и лирические черты (см. пример 76).

¹³³ Примеры даются по изданию: *Gade N. Michel Angelo. Concert-Ouverture für Orchester. Partitur. Leipzig: Fr. Kistner, [1862].* Переложение выполнено мной (Д. Б.)

Побочная и заключительная партии более «эпизодичны». Умело написана разработка; развитие устремлено к кульминации в коде, когда тема главной партии торжественно звучит у меди в увеличении.

Дополнительные штрихи в творческий портрет Гаде вносит его общение с молодым Э. Григом, который в 1863–1866 гг. находился в Копенгагене. Как отмечают Ф. Бенестад и Д. Шельдеруп-Эббе, в интервью газете «Даннеброг» (1893) Григ подчеркнул, что не был непосредственным учеником Гаде [18, 54–57]. Однако влияние датского маэстро во многом определило творческие планы Грига в Копенгагене. Его единственная симфония была написана по совету Гаде (1864) и с успехом исполнялась в Бергене, Копенгагене и Кристиании. (Сам же Григ критически относился к этому сочинению и даже написал на титульном листе партитуры «Никогда не исполнять»¹³⁴.) К советам Гаде молодой норвежец прибегал при работе над Фортепианной сонатой e-moll (op. 7, 1865), Скрипичной сонатой F-dur (op. 8, 1866).

Общение Гаде и Грига не было полностью откровенным, поскольку их взгляды и устремления не совпадали. В иерархии музыкальных жанров для Гаде на первом месте была симфония (неудивительно, что именно симфонию

¹³⁴ Надпись появилась после того, как симфония была исполнена пять раз. Причиной стало знакомство Грига с Симфонией D-dur Свенсена (в октябре 1867 г.), в которой композитор увидел «бьющую ключом гениальность, смелое национальное звучание и воистину блестящую манеру использовать оркестр» [18, 48].

он посоветовал написать Григу). Григ сделал важнейшие творческие открытия в камерных жанрах, и хорошо сделанная симфония не являлась для него мерилком композиторской зрелости (при этом его Концерт a-moll — один из ярких образцов симфонизации инструментального концерта в XIX в.). Гаде ценил верность школе и традиции, требовал стройности формы и «гладкости» письма. Григ же стремился к национальному своеобразию, к новизне и свежести звучания.

В 1869 г. Гаде был на премьере Фортепианного концерта Грига в Копенгагене и с энтузиазмом приветствовал это сочинение [86, 193]. Григ, в свою очередь, дирижировал сочинениями Гаде в концертах. В ноябре-декабре 1890 г., незадолго до смерти Гаде, Григ приезжал в Копенгаген и виделся с датским композитором [86, 585]. Нельзя не признать, что воздействие Гаде было полезно для творческого становления Грига. Ведь только при наличии прочной технической базы композитор может найти свой индивидуальный стиль, и Гаде снабдил Грига теми «правилами» и «постулатами», на которые норвежский композитор мог опереться.

Седьмая симфония F-dur (1864) запечатлела всю глубину эпического мышления композитора. В сравнении с другими симфониями она выделяется масштабностью частей, насыщенностью красок, плотностью оркестровки. В лирико-эпической концепции этой симфонии значительно преобладает эпос; кроме того, вторая часть, написанная в характере траурного марша, вносит трагические черты, а в финале можно усмотреть элементы героики. Таким образом, Седьмой симфонии свойственно широкое, подлинно эпическое отражение картины мира. В произведении обобщаются черты предшествовавших симфоний: светлая лирика Второй и Четвертой симфоний, драматизм Третьей и трагизм Шестой, жизнеутверждающая героика финалов Первой и Пятой симфоний.

Первая часть симфонии (Allegro risoluto, F-dur), написанная в размере 6/4, проникнута вальсовым ритмом. В главной партии танцевальность сочетается с действенностью (пунктированный ритм, звучание меди). Мягкая

и светлая побочная партия, лирическая по духу, основана на главенстве мелоса. В этой сонатной форме, по сравнению с другими симфониями, есть довольно обширная разработка и развернутая кода.

Вторая часть (Andante, d-moll) — это траурный марш. В первой его теме — мрачные аккорды, удары литавр, повторяющийся квартовый мотив (пример 77):

Пример 77. Симфония № 7. II часть

The musical score for Example 77 is presented in two systems. The first system shows the piano introduction in the bass clef, marked 'Andante' and 'p'. It features a repeating quartal motif in the bass line and dark chords in the upper part. The second system continues the piano introduction, marked 'mf' and 'p', and includes the entry of the Cor Anglais. The score is in D minor and 3/4 time.

В год создания Седьмой симфонии (1864) Дания потерпела поражение в войне с Пруссией, что стало огромным ударом для датчан. Этим можно объяснить появление траурного марша в произведении. (Вспомним, как в начале столетия Эленшлегер откликнулся на войны с Англией созданием стихотворения «Золотые рога», трагедии «Ярл Хакон».) Структура цикла, где на втором месте находится траурный марш, напоминает о «Героической» симфонии Бетховена. Музыка второй части Седьмой симфонии, проникнутую нехарактерным для Гаде трагическим пафосом, можно воспринимать как «плач о героях». Интересно, что ассоциации с третьей частью «Героической» симфонии Бетховена вызывает энергичное *скерцо* симфонии Гаде (Allegro vivace, B-dur): общими оказываются сила, напор, непрерывность движения в трехдольном метре.

Торжественный *финал* (Allegro vivace, F-dur) венчает цикл Седьмой симфонии. Плотная аккордовая фактура, маршевый ритм придают главной партии финала героические черты (облик этой темы может отдаленно напомнить финал «Симфонических этюдов» Шумана). Финалу симфонии свойственны широта и обобщенность мысли, оптимистичный характер. Эта музыка вызывает перед взором образы величественной и прекрасной скандинавской природы.

В Седьмой симфонии композитор обобщил свои достижения в области симфонической музыки. Произведение запечатлело в себе характерные особенности стиля Гаде: глубокое, подлинно симфоническое отражение картины мира, продуманность драматургии, ясность формы, тематическая изобретательность, мастерство оркестровки, использование «обобщения через жанр» (А. А. Альшванг). В то же время Седьмая симфония выделяется масштабностью письма, эпической силой и мощью звучания. Несомненно, произведение является одной из вершин творчества Гаде.

Помимо Седьмой симфонии и увертюры, в 1860-е гг. Нильс Гаде создал ряд значительных произведений, среди которых кантата «Крестоносцы» («Korsfarerne», 1866) на сюжет «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо (текст Карла Андерсена). «Фантастические пьесы» для кларнета и фортепиано (op. 43, 1864) могут восприниматься как «новый вариант» шумановского цикла (op. 73, 1849). Сочинения этих лет демонстрируют творческую зрелость мастера.

2.2.4. Поздний период (1867–1890)

В 1867 г. Нильс Гаде вместе с композиторами Й. П. Э. Хартманом и Х. С. Паулли основал Копенгагенскую консерваторию и до конца своих дней был ее директором и педагогом (1867–1890). Помимо педагогической работы, в 1870–1880-е гг. Гаде продолжал руководить Музыкальным Обществом. В качестве дирижера он гастролировал в Германии, Нидерландах, Франции, Великобритании, дважды посещал Бирмингемский фестиваль в Англии, где

дирижировал специально написанными кантатами «Сион» (“Zion”, 1874) и «Психея» (“Psyke”, 1882)¹³⁵. Большим музыкальным праздником был и Нижнерейнский фестиваль, на котором Гаде дирижировал хоровыми сочинениями. (Эти концерты проходили с грандиозным размахом — набирался хор из 600–700 человек и оркестр более чем из 100 музыкантов [210, 386].)

Вклад Гаде в общественную жизнь Дании подтверждали многочисленные награды и звания. Так, Университет Копенгагена присудил Гаде почетную докторскую степень, а правительство предоставило ему пожизненную пенсию, звание Королевского профессора и титул Рыцаря Ордена Даннеброга — это высшая официальная награда, которая могла быть присуждена в Дании [244, 143].

В поздний период созданы Восьмая симфония, Скрипичный концерт и ряд других оркестровых произведений.

Лирико-драматическая *Восьмая симфония* h-moll (1869–1870) завершает и подытоживает достижения Гаде в этом жанре. В ней можно обнаружить ряд особенностей, которые роднят ее с Первой симфонией. В музыке обеих симфоний ярко воплощен северный колорит. И в той, и в другой можно увидеть влияние Ф. Шуберта: связь с эпическим симфонизмом «большой» симфонии C-dur заметна в Первой симфонии Гаде, в то время как влияние «Неоконченной» композитор отмечал в своей Восьмой симфонии [199, 494–496] (интересно, что к написанию музыки он приступил вскоре после того, как дирижировал премьерой «Неоконченной симфонии» в Копенгагене)¹³⁶. Объединяет две симфонии и структура цикла: скерцо находится перед мед-

¹³⁵ Фестиваль в Бирмингеме был заметным событием; позднее на одном из них состоялась премьера «Реквиема» Дворжака (1891).

¹³⁶ Можно также вспомнить, что «Неоконченная» симфония Ф. Шуберта была найдена только в 1865 г., тогда как премьера симфонии C-dur состоялась в Гевандхаузе под управлением Мендельсона уже в 1839 г. Интересно, что в симфониях Гаде используются те же тональности, что и в шубертовских «прототипах»: c-moll / C-dur в Первой симфонии и h-moll в Восьмой. В последней также обращает внимание соотношение тональностей h-moll (I, II части, финал) и E-dur (III часть).

ленной частью, что больше у Гаде не встречается¹³⁷. Симфониям свойственна и особая цельность цикла, обусловленная заметной ролью тематических связей. В Первой симфонии, как уже упоминалось, тема вступления первой части становится интонационным истоком для целого ряда тем, а также появляется несколько раз в первоначальном виде, в том числе — в разработке финала. В Восьмой симфонии роль тематического истока играет пластичная, выразительная главная партия первой части (первые скрипки, альты и виолончели):

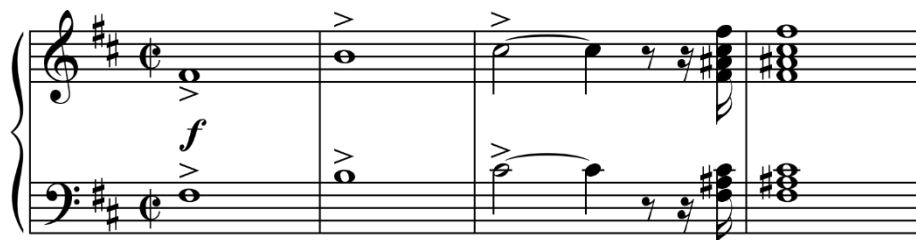
Пример 78. Симфония № 8. Главная партия I части¹³⁸

Allegro molto e con fuoco

Финал Восьмой симфонии начинается тем же восходящим кварто-секундовым ходом (*fis-h-cis*¹), что и главная партия первой части (см. пример 79). В несколько измененном виде (*h-cis*¹-*fis*¹) этот мотив развивается в связующем разделе первой части, и в финале этот ход (*d*¹-*e*¹-*a*¹) появляется в начале разработки (см. примеры 80, 81).

¹³⁷ Структура цикла Восьмой симфонии: I. Allegro molto e con fuoco (h-moll); II. Allegro moderato (h-moll); III. Andantino (E-dur); IV. Allegro non troppo e marcato (h-moll).

¹³⁸ Примеры даются по изданию: *Gade N. Symphonie No. 8 h-moll für Orchester. Partitur.* Leipzig: Fr. Kistner, [1872]. Переложения выполнены мной (Д. Б.)



Пример 80. Симфония № 8. I часть. Связующий раздел



Пример 81. Симфония № 8. Финал. Начало разработки



И в Первой, и в Восьмой симфониях есть прием трансформации тем: элегически-сумрачная тема вступления симфонии с-moll уже в конце первой части звучит в ликующем, гимническом характере; в таком же виде она проходит в коде финала. В Восьмой симфонии главная партия первой части имеет характер лирического высказывания, а в финале эта же тема трансформируется в героический призыв.

В обеих симфониях присутствует обращение к романтической скерцозности. В Первой симфонии она была связана с фантастическими образами второй части (волшебные танцы эльфов). Главная тема скерцо Восьмой симфонии (*Allegro moderato*, h-moll) также может вызвать в воображении картины игр и танцев сказочных существ:

Пример 82. Симфония № 8. Тема скерцо (II часть)



Можно предположить, что в Восьмой симфонии Гаде обратился к началу творческого пути, и между его первой и последней симфониями образовалась «арка». После окончания Восьмой симфонии композитор больше не обращался к этому жанру. Вероятно, его «прощание» с симфонией было сознательным: на вопрос «Будет ли Девятая симфония?», заданный ему однажды, Гаде ответил, что может быть лишь одна Девятая симфония — Бетховена [263, 119].

Однако композитор продолжал писать для оркестра. В программной сюите «Летний день в деревне» (“En Sommerdag paa Landet”, 1879) Гаде опирался на «Пасторальную симфонию» Бетховена как на «образец». В сюите пять частей: «Утро» (“Früh”), «Буря» (“Stürmisch”), «Одиночество в лесу» (“Waldeinsamkeit”), «Юмореска» (“Humoreske”), «Вечером. Народное веселье» (“Abends. Lustiges Volksleben”). С другой стороны, здесь композитор отдал дань изображению датской природы, что было очень характерно для искусства Золотого века.

В Концерте для скрипки (d-moll, 1880) Гаде во многом опирался на Скрипичный концерт e-moll Мендельсона (которым дирижировал на премьере). Это проявилось в тональном плане трехчастного цикла («e — C — E» у Мендельсона, «d — B — D» у Гаде), в облике частей. Первая часть начинается с изложения темы солиста; каденция находится между разработкой и репризой. Второй части присущ спокойный характер и песенный склад тематизма, а третью часть (в форме рондо-сонаты) отличает скерцозность и задор. Все это близко концерту Мендельсона, который можно воспринимать как «модель». Рассматривал Гаде и идею непрерывного следования частей, но затем отказался от нее [258].

Две серии «Новеллетт» для струнного оркестра (1874 и 1883–1886) вызывают ассоциации с творчеством Шумана. Каждый из опусов включает четыре разнохарактерные части, организованные по подобию симфонического цикла: сонатная форма с медленным вступлением, скерцо, медленная часть и оживленный финал. Объединяющим фактором становится и тональный

план «Новеллетт»: первая часть и финал написаны в основной тональности (соответственно, F-dur и E-dur), а средние части — в родственных. Таким образом, «Новеллеты» вполне могли быть названы «симфониеттами».

Образцом для Гаде могли стать и 13 симфоний для струнного оркестра Мендельсона, которые создавались в 1821–1823 гг. (оговоримся, что симфонии Мендельсона стилистически соотносятся с музыкой барокко и классицизма). Большинство симфоний трехчастны; однако в некоторых из них строение цикла напоминает о «Новеллеттах» Гаде. Так, симфонии № 8 и № 9 состоят из четырех частей: сонатное аллегро с медленным вступлением, менуэт (в восьмой симфонии) или скерцо (в девятой), медленная часть в темпе *Andante* и финал. Кроме того, в медленной части Девятой симфонии струнный оркестр делится на шесть партий. Это оказывается близко Гаде: «Новеллеты» ор. 53 написаны для шести партий, а ор. 58 — для семи. Влиянием творчества Мендельсона также можно объяснить обращение к фугато в финале «Новеллетт» ор. 53 (ранее фугированные формы не встречались в симфониях или увертюрах Гаде)¹³⁹. Оригинальность тематизма, мастерство письма, светлый колорит «Новеллетт» вызывают симпатию.

Сюита «Хольбергиана» (1884), как уже упоминалось, была создана в честь 200-летия со дня рождения Людвига Хольберга (1684–1754). В музыке воплощаются жанры менуэта (III часть), токкаты (II часть). Тяжеловесная, почти буффонная тема меди во втором разделе II части вносит элемент театральности. Радостной устремленностью отличается финал сюиты, самая масштабная часть. Отдавая дань славному прошлому Скандинавии, композитор словно с оптимизмом смотрит в будущее, веря в богатый творческий потенциал искусства родной страны.

¹³⁹ Так, фугой открывается 12-я симфония Мендельсона и завершается 13-я. Фуги и фугато часто присутствуют в его сочинениях различных жанров (например, шесть органых сонат ор. 65).

В 1888 г. Нильс Гаде выступил на первом Северном музыкальном фестивале (Nordic Music Festival), где продирижировал увертюрой «Отзвуки Оссиана». Один из оркестрантов впоследствии написал:

Наблюдать за выражением лица Гаде, следить за его взглядом, когда он твердой рукой вел за собой оркестр — все это было для меня незабываемым опытом... Когда у меди зазвучала главная тема «Отзвуков Оссиана», глаза Гаде блестели так, словно вдали он увидел нечто волшебное и могучее... В тот момент композитор целиком слился со своим произведением... [200, 390].

Так возникла своеобразная «арка» между началом и окончанием творческого пути Гаде.

2.2.5. Послесловие

Гаде писал оркестровые произведения на протяжении всего творческого пути. Среди жанров, к которым обращался композитор, особенно выделяются симфония и одночастная программная увертюра (наряду с ними представлены сюита, концерт). Симфонии и увертюры Нильса Гаде — значительное явление европейского романтического симфонизма, имеющее прочные национальные корни. Традиции немецкой музыки стали одним из истоков симфонического творчества датского композитора, что подчеркивал Р. Шуман в статье «Нильс Гаде» (1843):

Сам Гаде будет, конечно, меньше всего отрицать, скольким он обязан немецким мастерам. За величайшее усердие, с каким он изучал их творения (он знает едва ли не все, что каждый из них написал), они вознаградили его тем даром, который завещали всем своим приверженцам, — они посвятили его в тайны мастерства [169, 163].

Вместе с тем симфонизм Гаде возник в эпоху формирования национального самосознания Дании, на волне большого интереса к изучению фольклора, старинных легенд, саг. В ранних симфонических произведениях композитора есть тесные связи с литературным первоисточником («Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона, старинные баллады из сборника «Избранные

средневековые датские песни»). Используются фольклорные или quasi-фольклорные темы и особые приемы их развития. В музыкальной драматургии важную роль начинает играть «нарративный» элемент — например, во вступлениях увертюры «Отзвуки Оссиана» и Первой симфонии, словно подразумевающих голос барда-рассказчика. Все это особенно важно в контексте развития эпического симфонизма в XIX в.

Увертюру «Отзвуки Оссиана» (1840) и Первую симфонию (1841–1842) Гаде написал в начале творческого пути, когда многое в жизни ему еще только предстояло — блестящее будущее в Лейпциге, общение с Ф. Мендельсоном и Р. Шуманом, путешествия по миру, активная деятельность на родине, десятки опусов. Восьмая симфония (1871) написана опытным, признанным мастером, главой музыкальной жизни Скандинавии; в его жизни многое уже свершилось — реализация многочисленных идей, радости и огорчения семейной жизни, потеря близких людей. На протяжении всего творческого пути Гаде было свойственно целостное, гармоничное видение мира, стремление к сохранению классической традиции в искусстве (что роднит его с Мендельсоном).

В то же время в симфонических произведениях Гаде можно отметить процесс постоянного творческого поиска. «Отзвуки Оссиана» и Первая симфония стали «фундаментом»; впоследствии поэтику музыки Гаде во многом определял дух старины, тяготение к временам далекого прошлого. Лирико-эпическая Вторая симфония не повторяет достижения успешной «предшественницы»; в ней большее место отводится образам природы, жанровости. Две лирико-драматические симфонии, Третья и Шестая, различаются по организации цикла. Если драматургия Третьей симфонии основана на движении от бурного порыва в первой части к светлому радостному финалу, то Шестая симфония, давая возможность отстраниться в средних частях от тревог сонатного *allegro*, все же приходит к разрушению надежд в минорном финале.

Четвертая симфония выделяется камерностью облика, интимностью лирики. В ней проявились новые качества тематизма: песенность, пластичность, богатство мелодики. Пятая симфония привлекает внимание жанровым решением (черты концертной симфонии), оригинальностью драматургии (движение от лирико-драматических образов к образам эпическим и героическим), «изысканным» тональным планом (первая часть в d-moll, вторая в Fisdur), тонкостью отделки и многообразием нюансов. Особенно выделяется Седьмая симфония, в которой синтезируются и обобщаются черты предыдущих шести симфоний. Вероятно, такое обобщение было нужно композитору перед тем, как сознательно оглянуться назад (на Первую симфонию) и «подвести итоги» в Восьмой симфонии.

Неизменной «спутницей» симфонии была одночастная программная увертюра. Так, увертюра «Представление в ночь на Ивана Купалу» словно предвосхищает Вторую симфонию — в обоих произведениях видная роль отводится образам природы, трактованным в романтическом духе. Увертюра «В Шотландии» продолжает круг образов, затронутый в «Отзвуках Оссиана», но в то же время ее светлая пасторальность созвучна лирическим страницам Второй и Четвертой симфоний. Драматизм, патетика увертюры «Гамлет» пересекается с образами Первой, Третьей, Шестой симфоний. Обращения к светлой, жизнеутверждающей героине наблюдаются в финалах Первой, Пятой, Седьмой симфоний, в Увертюре C-dur, увертюрах «В Шотландии», «Микеланджело».

Симфоническое творчество Гаде дало «импульс» другим скандинавским композиторам. В Норвегии Юхан Свенсен (1840–1911) написал две симфонии во второй половине XIX в. (1867 и 1874); позже последовали четыре симфонии Кристиана Синдинга (1856–1941) (d-moll op. 21, 1880–1890; D-dur op. 83, 1904; F-dur op. 121, 1920; ‘Vinter og vår’ op. 129, 1921–1936). В Швеции ближе к концу века создан ряд симфоний романтического направления: по пять симфоний написали Хуго Альвен (1872–1960) и Вильгельм Петерсон-Бергер (1867–1942), как автор двух завершенных симфоний изве-

стен Вильгельм Стенхаммар (1871–1927). Таким образом, творческая деятельность Гаде заложила основы скандинавского симфонизма.

Один из учеников Гаде, датский композитор Корнелиус Рюбнер (Peter Martin Cornelius Rybner, 1855–1929), сказал:

Гаде был не только прекрасным музыкантом; природа наградила его и другим величайшим даром: он имел одно из лучших и добрейших сердец, с которым я был благословлен столкнуться. Его чувство справедливости и правды, легкость нрава, а также восхитительное чувство юмора — все это не могло не привлекать каждого, кому посчастливилось его знать. Его ум всегда был открыт для поэзии и красоты... У него не было врагов; он всегда был окружен любовью. Немногие художники прожили столь же прекрасную жизнь в гармонии сердца и разума [263, 116–117].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Первая половина XIX столетия получила в Дании значение Золотого века национальной культуры. Этот период ознаменован мощным национальным подъемом, появлением выдающихся художников в различных областях искусства (литература, музыка, изобразительные искусства, театр). Особенно выделяются фигуры писателей А. Г. Эленшлегера и Х. К. Андерсена, композиторов Й. П. Э. Хартмана и Н. Гаде, скульптора Б. Торвальдсена, художника К. Экерсберга. Их наследие представляет огромную историческую и художественную ценность. Л. И. Таруашвили пишет:

...Период, вошедший в историю датской культуры под названием «Золотого века», справедливо считается эпохой наивысшего расцвета датских литературы и искусств. И если исходить из мнения, что там, где искусство того или иного народа достигает своего наивысшего расцвета, оно достигает одновременно и высшей степени национального самовыражения, то надо заключить, что специфические черты, которые обнаружил датское искусство в период своего Золотого века, являются его национальными чертами [149, 123–124].

Проблема национального своеобразия датского искусства Золотого века проявляется на нескольких уровнях. Один из них — эстетический. Все виды искусства Дании в первой половине XIX в. объединены общей эстетикой, существуют в рамках единой художественной системы. Эстетические воззрения датских мастеров отражены в предисловии к трагедии «Ярл Хакон» А. Эленшлегера. Одной из центральных идей этого манифеста является «амбивалентный» характер произведения искусства — в обязательном равновесии категорий «гармоничного» (“*harmonisk*”) и «своеобразного» (“*selvstændigt*”). Такое понимание искусства становится основой творческого метода датских творцов эпохи Золотого века, определяет их подход к проблеме соотношения традиции и новаторства.

Золотой век — время расцвета романтизма на датской почве. В произведениях А. Эленшлегера, Х. К. Андерсена, Й. П. Э. Хартмана, Н. Гаде,

К. Экерсберга и других мастеров были предприняты важные новаторские шаги, характерные для романтической эпохи. В творчестве представителей Золотого века многогранно проявился характерный для романтизма процесс синтеза искусств; в особенности это касается многочисленных литературно-музыкальных связей в романах Х. К. Андерсена, программных оркестровых произведениях Н. Гаде. В датской культуре и искусстве первой половины XIX в. заметно проявились черты бидермайера — стиливого направления, возникшего в эпоху романтизма. Вместе с тем, в искусстве Дании периода Золотого века заметно выражены черты классической традиции. Специфический характер датского романтизма во многом определяется большой ролью «классического начала», проявившего себя на разных уровнях во всех видах искусства.

Процесс изучения национального фольклора, характерный для романтической эпохи и свидетельствующий о тяге стран к национальному самоопределению, получает в Дании многообразное выражение. Обращение к национальному эпосу и претворение его в художественных произведениях наблюдается в творчестве многих выдающихся датских мастеров. К сочинениям, созданным по мотивам скандинавских саг, легенд, тесно примыкают живописные и музыкальные произведения, вдохновленные «Поэмами Оссиана» Дж. Макферсона — литературным памятником, восходящим к гэльскому (шотландско-ирландскому) эпосу.

Большой интерес представляет проблема соотношения датского и общеевропейского в различных видах искусства Дании Золотого века, а также «культурного диалога» между Данией и странами Центральной Европы. С одной стороны, можно наблюдать процесс ассимиляции принципов европейского искусства на датской почве. Художественное своеобразие произведений И. В. Гёте и Ф. Шиллера, симфонизм Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана и другие значительные пласты европейского искусства оказали заметное влияние на датских мастеров. С другой стороны, А. Г. Эленшлегер, Н. Гаде, Х. К. Андерсен, Б. Торвальдсен сделали вклад в развитие искусства

не только у себя на родине, но и в Центральной Европе. Обучение в Академии искусств Копенгагена оказало влияние на немецких романтиков К. Д. Фридриха и Ф. О Рунге. Творческая деятельность Н. Гаде укрепила давние культурные связи между Данией и Германией¹⁴⁰.

Творчество мастеров Золотого века стало фундаментом национального искусства Дании. Выдающиеся европейские художники XIX в. отмечали свежесть, оригинальность, яркое национальное своеобразие произведений, созданных датскими творцами. А. де Ламартин в беседе с Х. К. Андерсеном в 1843 г. говорил: «На севере и почва ведь так богата, что стоит только поклониться, чтобы поднять древний золотой рог!» [11, 152] (очевидно, подразумеваемая знаменитое стихотворение А. Эленшлегера). Р. Шуман после знакомства с ранними симфоническими произведениями Н. Гаде писал, что «нации, граничащие с Германией, уже готовы эмансипироваться от господства немецкой музыки», и что «Север имеет полное право заговорить на собственном музыкальном языке» [171, 163].

Эпоха Золотого века ознаменована рождением новых значительных жанров в искусстве Дании. Так, А. Эленшлегер стал создателем национальной исторической трагедии, подготовил рождение датской литературной сказки — жанра, богато разработанного Х. К. Андерсеном. К. Экерсберг, впервые начавший работать на пленэре, выступил новатором в жанре пейзажа; его идеи были продолжены многочисленными учениками. Н. Гаде впервые в Дании создал выдающиеся образцы романтической симфонии, кантаты. Й. П. Э. Хартман стал первооткрывателем датской романтической оперы. А. Бурнонвиль основал национальную балетную школу, оставил огромный репертуар. Наследие несравненного Б. Торвальдсена, подарившего новую жизнь традициям Античности и Ренессанса, стало одной из самых ценных страниц во всей истории искусства Дании.

¹⁴⁰ Можно также предположить, что молодые скандинавские композиторы, уезжая учиться в Лейпциг, следовали примеру Н. Гаде.

Деятельность датских мастеров эпохи Золотого века оказала огромное влияние на следующее поколение представителей скандинавского искусства. Воздействие творчества А. Эленшлегера испытали шведы А. Стриндберг, Э. Тегнер, норвежцы Б. Бьернсон, Х. Ибсен. Под влиянием творчества Х. К. Андерсена находились многие скандинавские писателя; неслучайно А. Стриндберг считал себя в первую очередь «учеником Х. К. Андерсена», предпочитая его таким выдающимся мастерам, как Ф. Шиллер, И. В. Гёте, В. Гюго и Ч. Диккенс [146, 279]. Э. Григ с величайшим почтением отзывался о Й. П. Э. Хартмане и Н. Гаде, подчеркивая значимость их творчества для музыкального искусства Скандинавии. Как упоминалось ранее, Э. Григ и К. Нильсен обучались у Гаде в Копенгагене.

Ю. Чернышов в книге «Древний Рим: мечта о золотом веке» (2013) пишет, что понятие «Золотой век» восходит к древним мифологическим представлениям об «утраченном рае», об эпохе благоденствия, «когда люди жили счастливо и без пороков, в гармоничном единстве с природой» [162, 5]. С течением времени этот термин стал обозначать некую наивысшую точку в развитии культуры. Применительно к датскому Золотому веку раскрывается многозначность этого термина. С одной стороны, 1800–1850 гг. — одна из вершин в истории культуры и искусства Дании. С другой стороны, первая половина XIX в. в Дании — это светлая эпоха «благоденствия», «гармонии сердца и разума»; эпоха, в которую солнечный свет всегда сильнее самой страшной бури, а порядок торжествует над хаосом. Это время, когда ценность идеи определяется тем, насколько она позволяет облечь себя в стройную и ясную форму. Это эпоха блестящих умов и замечательных мастеров, сердце которых не «расколото пополам» вместе с миром, а принадлежит их детям, семье и дому. Первая половина XIX столетия — подлинный «Золотой век» датской культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев М.* Литература средневековой Англии и Шотландии : учеб. пособие для филолог. спец. университетов / Предисл. и комментарии Ю. Д. Левина. — М. : Высшая школа, 1984. — 351 с. : ил.
2. *Андерсен Х. К.* Всего лишь скрипач / Пер. с дат. С. Белокриницкой. — М. : Текст, 2001. — 352 с.
3. *Андерсен Х. К.* Два брата // Ханс Кристиан Андерсен. Собр. соч. : В 4 т. Т. 2 / Пер. с дат. П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен. — М. : ТЕРРА, 1995. — С. 138–139.
4. *Андерсен Х. К.* Девочка со спичками // Ханс Кристиан Андерсен. Собр. соч. : В 4 т. Т. 1 / Пер. с дат. П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен. — М. : ТЕРРА, 1995. — С. 273–274.
5. *Андерсен Х. К.* Дорожный товарищ // Ханс Кристиан Андерсен. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки / Пер. с дат. П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен [в ред. И. П. Стребловой] ; закл. статьи, примеч. Л. Ю. Брауде. — М. : Наука, 1983. — С. 39–52. — (Литературные памятники).
6. *Андерсен Х. К.* Импровизатор / Ханс Кристиан Андерсен. Собр. соч. : В 4 т. Т. 3 / Пер. с дат. П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен. — М. : ТЕРРА, 1995. — С. 5–250.
7. *Андерсен Х. К.* Калоши счастья // Ханс Кристиан Андерсен. Собр. соч. : В 4 т. Т. 1 / Пер. с дат. П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен. — М. : ТЕРРА, 1995. — С. 80–100.
8. *Андерсен Х. К.* Колокол // Ханс Кристиан Андерсен. Собр. соч. : В 4 т. Т. 1 / Пер. с дат. П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен. — М. : ТЕРРА, 1995. — С. 244–247.
9. *Андерсен Х. К.* Петька-счастливец [Счастливчик Пер] / Ханс Кристиан Андерсен. Собрание сочинений : В 4 т. Т. 3 / Пер. с дат. П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен. — М. : ТЕРРА, 1995. — С. 251–306.
10. *Андерсен Х. К.* Ромашка // Ханс Кристиан Андерсен. Собрание сочинений : В 4 т. Т. 1 / Пер. с дат. П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен. — М. : ТЕРРА, 1995. — С. 101–103.
11. *Андерсен Х. К.* Сказка моей жизни // Ханс Кристиан Андерсен. Собрание сочинений : В 4 т. Т. 4 / Пер. с дат. П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен. — М. : ТЕРРА, 1995. — С. 5–267.
12. *Андерсен Х. К.* Снежная королева // Ханс Кристиан Андерсен. Собрание сочинений : В 4 т. Т. 1 / Пер. с дат. П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен. — М. : ТЕРРА, 1995. — С. 209–233.
13. *Белинский В.* Импровизатор, или Молодость и мечты италианского поэта. Роман датского писателя Андерсена / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч. : В 13 тт. Т. VIII. — М. : Изд-во АН СССР, 1955. — С. 490–491.

14. *Белянский Д.* Золотой век культуры Дании. Эстетика и поэтика искусства / Д. В. Белянский // Журнал Общества теории музыки. — 2020. — № 2 (30). — С. 31–41. — URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2020_2_%2830%29_4_Belyansky_Danish_Golden_Age_1.pdf. — DOI: 10.26176/otmroo.2020.30.2.004.
15. *Белянский Д.* Музыка в жизни и творчестве Х. К. Андерсена / Д. В. Белянский // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2021. — № 3 (13). — С. 17–24.
16. *Белянский Д.* Нильс Гаде в Лейпциге и Копенгагене / Д. В. Белянский // Ученые записки Российской Академии музыки имени Гнесиных. — 2019. — № 1. — С. 44–59.
17. *Белянский Д.* «Поэмы Оссиана» в европейском искусстве: к вопросу об истоках датского романтизма / Д. В. Белянский // Научный вестник Московской консерватории. — 2019. — № 4 (39). — С. 128–161.
18. *Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д.* Эдвард Григ: Человек и художник / Финн Бенестад, Даг Шельдеруп-Эббе ; пер. с норв. и комм. Н. Н. Мохова ; предисл. Е. Ф. Светланова ; ред. О. А. Сахарова. — М. : Радуга, 1986. — 373, [2] с.
19. *Берковский Н.* Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. — Печ. по изд. 1973 г. — СПб. : Азбука-классика, 2001. — 512 с.
20. *Брандес Г.* Бернгард Северин Ингеман // Собр. соч. : [в 19 томах]. Том 4: Скандинавская литература. Часть 4-я. Датские писатели / Пер. с дат. М. В. Лучицкой. — 2-е изд., испр. и доп. — СПб. : Товарищество «Просвещение», 1896. — С. 141–166.
21. *Брандес Г.* Г. Х. Андерсен как сказочник // Собр. соч. в 12 тт. Т. 2: Скандинавская литература. Шведские и датские писатели / Г. Брандес ; пер. с дат. М. В. Лучицкой. — Киев : Изд-е Б. К. Фукса, 1902. — С. 168–205.
22. *Брандес Г.* Главные течения в литературе XIX века. Романтическая школа в Германии (1873) / Пер. с дат. М. В. Лучицкой // *Брандес Г.* Собр. соч. : в 12 тт. Т. 4. — Киев: Издание Б. К. Фукса, 1902. — 264 с.
23. *Брауде Л.* Автограф Пушкина в архиве Х. К. Андерсена / Л. Ю. Брауде // «По небесной радуге за пределы мира» : к 200-летию юбилею Х. К. Андерсена [: сб. статей] / Отв. ред. Н. А. Вишневецкая, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. — М. : Наука, 2008. — С. 26–31. — (Культура романтизма / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; вып. 4).
24. *Брауде Л.* По волшебным тропам Андерсена / Л. Ю. Брауде. — СПб. : Алетейя. Ист. кн. : Женский проект, 2008. — 262, [1] с., [20] л. ил.

25. *Брауде Л.* Предисловие / Л. Ю. Брауде // А. Г. Эленшлегер. Избранное. Перевод с датского / Сост. Н. Белякова, Л. Брауде, А. Парин. — Л. : Художественная литература, 1984. — С. 5–18.
26. *Брауде Л.* Примечания // Ханс Кристиан Андерсен. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки / Изд. подг. И. П. Стреблова и Л. Ю. Брауде. — М. : Наука, 1983. — С. 338–363. — (Литературные памятники).
27. *Брауде Л.* Сказочники Скандинавии / Л. Ю. Брауде ; АН СССР. — Л. : Наука, 1974. — 240 с. — (Из истории мировой культуры).
28. *Брауде Л.* Скандинавская литературная сказка / Л. Ю. Брауде. — М. : Наука, 1979. — 208 с.
29. *Брауде Л.* Ханс Кристиан Андерсен / Л. Ю. Брауде. — 3-е изд., дораб. — М. : Просвещение, 1987. — 154 с. — (Биография писателя).
30. *Брауде Л.* Ханс Кристиан Андерсен в России // Ханс Кристиан Андерсен. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки / Изд. подг. И. П. Стреблова и Л. Ю. Брауде. — М. : Наука, 1983. — С. 321–337. — (Литературные памятники).
31. *Брауде Л.* Ханс Кристиан Андерсен и его сборники «Сказки, рассказанные детям» и «Новые сказки» // Ханс Кристиан Андерсен. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки / Изд. подг. И. П. Стреблова и Л. Ю. Брауде. — М. : Наука, 1983. — С. 279–320. — (Литературные памятники).
32. *Бурнонвиль А.* Моя театральная жизнь. Из книги «Mit Theaterliv» / пер. с датского яз. К. Жихаревой ; вступ. статья Ю. Слонимского ; очерк о Бурнонвиле Э. Брандеса в пер. К. Жихаревой // Классики хореографии : [сб. статей] / отв. ред. Е. Чесноков. — Л. : Искусство, 1937. — С. 225–330.
33. *Бэлза И.* Исторические судьбы романтизма и музыка / И. Бэлза. — М.: Музыка, 1985. — 256 с.
34. *Бэлза И.* Литература романтизма и музыка / И. Бэлза // Европейский романтизм [: сб. науч. трудов] / отв. ред. И. Неупокоева, И. Шетер. — М. : Наука, 1973. — С. 452–494.
35. *Ванслов В.* Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. — М. : Искусство, 1966. — 401 с.
36. *Возгрин В.* Скандинавизм: первая попытка интеграции европейских народов / В. Е. Возгрин // Вестник СПбГУ. Сер. 2. — 2015. — Вып. 3. — С. 54–64.
37. *Ворбс Г.* Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Ганс Христоф Ворбс ; пер. с нем.

В. Розанова ; предисл. и примеч. к рус. изд. А. Кенигсберг. — М. : Музыка, 1966. — 317, [2] с. : ил., портр.

38. Воспоминания о Роберте Шумане / сост., пер. с нем. О. Лосевой в соавт. с А. В. Михайловым ; комм., вст. статья, указатели О. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — 556 с.

39. *Гердер И.* Извлечения из переписки об Оссиане и о песнях древних народов / перевод статьи и стихов Е. Г. Эткинда. // Иоганн Готфрид Гердер. Избранные сочинения / сост. В. М. Жирмунский. — М. ; Л : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1959. — С. 23–60. — (Памятники мировой эстетической и критической мысли).

40. *Гёте И. В.* Страдания юного Вертера / Пер. Н. Касаткиной // Собрание соч. в 10 т. Т. 6. — М. : Художественная литература, 1978. — С. 5–102.

41. *Грёнбек Б.* Ханс Кристиан Андерсен. Жизнь. Творчество. Личность / Бо Грёнбек ; перевод с датского яз. М. Николаевой ; вступ. статья Д. Александрова. — М. : Прогресс, 1979. — 237 с. : илл.

42. *Григорьева Л.* Датская литература [первой половины XIX века] / Л. Григорьева // История всемирной литературы в 9 тт. Т. 6 / Академия Наук СССР ; Ин-т мировой лит-ры им. А. Горького; гл. ред. Ю. Б. Вишпер ; отв. ред. тома И. А. Тертерян. — М. : Наука, 1989. — С. 256–265.

43. *Грохотов С.* Музыкальный бидермейер. Эпоха — стиль — география / С. Г. Грохотов // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили. Вып. 2. — НИЦ «Московская консерватория», 2010. — С. 91–110.

44. *Грохотов С.* Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества» / С. Г. Грохотов. — М. : Классика—XXI, 2006. — 240 с., ил.

45. *Груцынова А.* «Из Сибири в Москву»: русская история в датском переводе / А. П. Груцынова // Альманах современной науки и образования. — 2013. — № 3. — С. 48-51.

46. *Гуревич А.* «Круг Земной» и история Норвегии / А. Я. Гуревич // Снорри Стурлусон. Круг Земной / изд. подготовили А. Я. Гуревич, Ю. К. Кузьменко, О. А. Смирницкая, М. И. Стеблин-Каменский. — М. : Наука, 1980. — С. 612–632. — (Литературные памятники).

47. *Гуревич А.* История и сага / Арон Яковлевич Гуревич. — М. : Наука, 1972. — 200 с. — (Из истории мировой культуры).

48. *Гуревич А.* Походы викингов / Арон Яковлевич Гуревич. — М. : Наука, 1966. — 185 с.

49. *Гуревич А.* Средневековый героический эпос германских народов / А. Гуревич // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. — М. : Художественная литература, 1975. — С. 5–26. — (Библиотека всемирной литературы. Серия 1. Том 9).
50. *Гюго В.* Предисловие к «Кромвелю» / Перевод Б. Реизова // Собр. соч. в 15 т. Т. 14: Критические статьи, очерки, письма. [Пер. с французского] / Под ред. В. Н. Николаева, А. И. Пузикова, М. С. Трескунова. — М. : Гослитиздат, 1956. — С. 74–131.
51. *Демченко Г.* Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона / Г. Ю. Демченко // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 44–48.
52. *Жаров Б.* «Перевод А. и П. Ганзен» / Б. С. Жаров // «По небесной радуге за пределы мира» : к 200-летию юбилею Х. К. Андерсена [: сб. статей] / Отв. ред. Н. А. Вишневская, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. — М. : Наука, 2008. — С. 145–153. — (Культура романтизма / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; вып. 4).
53. *Жирмунский В.* Предромантические течения в английской литературе XVIII века / В. М. Жирмунский // История английской литературы. Т. 1, Вып. 2 / Акад. наук Союза ССР ; Инст. мировой лит. им. А. М. Горького ; под ред. М. Алексеева, И. Анисимова и др. — М. ; Л. : Изд. Академии Наук СССР, 1945. — С. 564–633.
54. *Житомирский Д.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества / Д. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.
55. Зарубежная литература XIX века: Романтизм. Хрестоматия историко-литературных материалов : учеб. пособие / Сост.: А. С. Дмитриев, Б. И. Колесников, Н. Н. Новикова. — М.: Высшая школа, 1990. — 367 с.
56. *Згара Л.* Руд Ланггор в музыкально-эстетическом контексте своего времени (Эстетика Ланггора как антипод эстетики Карла Нильсена) / Людмила Згара // О музыке композиторов Финляндии и Скандинавских стран : сб. науч. статей / Ред.-сост. К. И. Южак. — Петрозаводск ; Санкт-Петербург, 1998. — С. 112–122.
57. *Зенкин К.* Романтизм и национальные школы / К. В. Зенкин // Европейская музыка XIX века. Кн. 1: Польша. Венгрия / МГК им. П. И. Чайковского ; Каф. истории зарубежной муз. — М. : Композитор, 2008.
58. *Зенкин К.* Романтизм как историко-культурный переворот / К. Зенкин // Музыка в пространстве культуры. Вып. 1. — Ростов-на-Дону, 2001. — С. 8–28.
59. *Зенкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин. — М. : Консерватория, 1997. — 509 с.

60. *Иванова Е.* Литература немецкого бидермейера : уч. пособие / Е. Р. Иванова. — 2-е изд., стер. — М. : Флинта, 2012. — 139 с. : ил.
61. *Иезуитова Р.* Поэзия русского классицизма / Р. В. Иезуитова // Русская литература. — 1965. — № 3. — С. 53–74.
62. *Исаева Е.* Ханс Кристиан Андерсен и Евгений Шварц / Е. И. Исаева // «По небесной радуге за пределы мира» : к 200-летию юбилею Х. К. Андерсена [: сб. статей] / Отв. ред. Н. А. Вишневская, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. — М. : Наука, 2008. — С. 134–145. — (Культура романтизма / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; вып. 4).
63. История Дании с древнейших времен до начала XX века / авторы : Е. А. Мельникова, В. В. Рогинский, А. А. Сванидзе ; отв. ред. О. В. Чернышева ; Ин-т всеобщей истории РАН ; Центр истории и культуры Сев. Европы. — М. : Наука, 1996. — 504 с.
64. *Кан А.* История скандинавских стран (Дания, Норвегия, Швеция) : уч. пособие для студентов вузов / А. С. Кан. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Высшая школа, 1980. — 311 с., илл.
65. *Карташова И.* Роман Х. К. Андерсена «Импровизатор» в контексте романтических эстетических идей / И. В. Карташова // «По небесной радуге за пределы мира» : к 200-летию юбилею Х. К. Андерсена [: сб. статей] / Отв. ред. Н. А. Вишневская, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. — М. : Наука, 2008. — С. 51–65. — (Культура романтизма / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; вып. 4).
66. *Кенигсберг А.* Увертюры Мендельсона : учебное пособие / А. К. Кенигсберг ; СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Каф. истории зарубежной музыки. — Изд. 2-е, доп. — СПб., 2008. — 55 с. : ил., портр.
67. *Кириллина Л.* Музыка [Скандинавии] / Л. В. Кириллина // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Искусство XIX века. Кн. 3: Англия, Скандинавия, Восточная Европа / [Отв. ред. тома Е. Ю. Золотова]. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. — С. 131–141.
68. *Коженова И.* Вопросы тематизма и развития в эпическом симфонизме Сибелиуса (Вторая симфония) / И. В. Коженова // Проблемы организации музыкального произведения : сб. науч. трудов / МГК. им. П. И. Чайковского ; отв. ред. М. А. Смирнов. — М., 1979. — С. 151–178.
69. *Коженова И.* О национальных особенностях творчества Сибелиуса / И. В. Коженова // Из истории зарубежной музыки : [сб. статей]. Вып. 1 / МГК им.

П. И. Чайковского, Каф. истории заруб. муз. ; ред.-сост. С. Н. Питина. — М. : Музыка, 2011. — 230, [2] с. : нот. — С. 35–49.

70. *Коженова И.* Сибелиус — создатель эпической симфонии нового типа / И. В. Коженова // Памяти Н. С. Николаевой : [сб. статей] / ред.-сост. И. В. Коженова, Е. М. Царева. — М. : «Консерватория», 1996. — С. 67–73.

71. *Коженова И.* Ян Сибелиус / И. В. Коженова // История зарубежной музыки. Вып. 5: Конец XIX — начало XX века / ред. И. Нестьев. — М. : Музыка, 1988. — С. 396–425.

72. *Конен В.* История зарубежной музыки. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша. С 1789 года до середины XIX века / В. Д. Конен ; Институт Истории Искусств ; ред. Е. Дурандина. — 4-е изд. — М. : Музыка, 1976. — 533 с.

73. *Конен В.* Очерки по истории зарубежной музыки / В. Д. Конен ; ГИИ Мин. культ. РФ ; сост. и общ. ред. В. П. Варунца. — М. : Музыка, 1997. — 640 с.

74. *Конен В.* Романтизм в музыке // История зарубежной музыки. Вып. 3: / В. Д. Конен ; Институт Истории Искусств ; ред. Е. Дурандина. — 4-е изд. — М. : Музыка, 1976. — С. 168–195.

75. *Коперская С.* Органное творчество Н. В. Гаде и Й. П. Э. Хартмана в контексте музыкальной культуры Дании XIX века / С. Коперская // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2007. — № 40, Т. 16. — С. 133–138.

76. *Коровин А.* Генезис жанра истории в творчестве Х. К. Андерсена / А. В. Коровин // «По небесной радуге за пределы мира» : к 200-летию юбилею Х. К. Андерсена [: сб. статей] / Отв. ред. Н. А. Вишневская, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. — М. : Наука, 2008. — С. 66–94. — (Культура романтизма / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; вып. 4).

77. *Коровин А.* Датская и исландская малая проза : монография / А. В. Коровин. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : ФЛИНТА, 2016. — 377 с.

78. *Коровин А.* Жанровое своеобразие историй Х. К. Андерсена, 1850–1870 гг. : дисс. ... канд. филол. наук. : 10.01.05 / А. В. Коровин ; науч. рук. Г. Н. Храповицкая. — М., 1998. — 189 с.

79. *Коровин А.* Мотив сновидения в сказках и историях Х. К. Андерсена / А. В. Коровин // «По небесной радуге за пределы мира» : к 200-летию юбилею Х. К. Андерсена [: сб. статей] / Отв. ред. Н. А. Вишневская, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. — М. : Наука, 2008. — С. 106–115. — (Культура романтизма / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; вып. 4).

80. *Красовская В.* Август Бурнонвиль // Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Романтизм / В. Красовская. — СПб. : Лань, 2008. — С. 399–484.
81. *Крауклис Г.* Романтический программный симфонизм : проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века / Г. В. Крауклис ; МГК им. П. И. Чайковского. — М. : Консерватория, 2007. — 310, [1] с. : нот.
82. *Куприянова И.* Датская литература [второй половины XIX в.] / И. П. Куприянова // История всемирной литературы в 9-ти томах. Том 7 / Академия Наук СССР ; Ин-т мировой лит-ры им. А. Горького; гл. ред. Ю. Б. Виппер ; отв. ред. тома И. А. Бернштейн. — М. : Наука, 1991. — С. 441–446.
83. *Лаевская Л.* Изобразительное искусство [Скандинавии] / Л. Э. Лаевская // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Искусство XIX века. Кн. 3: Англия, Скандинавия, Восточная Европа / [Отв. ред. тома Е. Ю. Золотова]. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. — С. 100–108.
84. *Лебедев Г.* Эпоха викингов в Северной Европе и на Руси / Глеб Сергеевич Лебедев. — СПб. : Евразия, 2005. — 640 с.
85. *Левашева О.* Гаде Нильс Вильгельм / О. Е. Левашева // Музыкальная энциклопедия : в 6 тт. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1973. — Т. 1. — Стб. 869–870.
86. *Левашева О.* Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества / О. Е. Левашева ; общ. ред. Д. Житомирского. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1975. — 620, [2] с. : ил., нот. прим., фот. — (Классики мировой музыкальной культуры).
87. *Левин Ю.* «Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона // Джеймс Макферсон. Поэмы Оссиана / перевод с англ., сост., комм., дополнения, статьи (в прилож.) Ю. Д. Левина. — Л. : Наука, 1983. — С. 461–501. — (Литературные памятники).
88. *Левин Ю.* Оссиан в России // Джеймс Макферсон. Поэмы Оссиана / перевод с англ., сост., комм., дополнения, статьи (в прилож.) Ю. Д. Левина. — Л. : Наука, 1983. — С. 461–501. — (Литературные памятники).
89. *Левин Ю.* Оссиан в русской литературе. Конец XVIII — первая треть XIX века / Ю. Д. Левин. — Л. : Наука, 1980. — 202, [4] с.
90. *Лист Ф.* Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Ф. Лист Избранные статьи / Сост. и общ. ред. Я. Мильштейна; пер. А. Бобовича, Н. Мамун. — М. : Музгиз, 1959. — С. 271–349.
91. Литература Скандинавских стран и Финляндии [XVIII века] / авт.: Л. Г. Григорьева («Особенности литературного процесса»), Г. Н. Храповицкая («Датская литература», «Норвежская литература», «Хольберг»), Е. М. Мелетинский («Шведская литерату-

ра»), Э. Г. Карху («Финская литература») // История всемирной литературы в 9-ти томах. Том 5 / Академия Наук СССР ; Ин-т Мировой Лит-ры им. А. Горького; гл. ред. Г. П. Бердников ; отв. ред. тома С. В. Тураев. — М. : Наука, 1988. — С. 250–272.

92. Литературные манифесты западноевропейских романтиков [: собр-е текстов] / сост., вступ. статья [с. 5–43] и общ. ред. А. С. Дмитриевой. — М. : Изд-во МГУ, 1980. — 632, [6] с. — (Университетская библиотека).

93. *Лонгфелло Г.* Старому датскому сборнику песен / Пер. с англ. Г. Бена // Г. Лонгфелло. Избранное. — М. : Художественная литература, 1958. — С. 54–55.

94. *Лосева О.* Поздний Шуман и его вокально-симфонические композиции: к истории немецкого музыкального романтизма : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / О. В. Лосева ; науч. рук. Д. В. Житомирский ; [Место защиты: ВНИИ Искусствознания]. — М., 1987. — 228 с. : ил.

95. *Макферсон Дж.* Поэмы Оссиана / перевод с англ., сост., комм., дополнения, статьи (в прилож.) Ю. Д. Левина. — Л. : Наука, 1983. — 590 с. — (Литературные памятники).

96. *Малофеева И.* Развитие феномена оркестрового фортепиано в западноевропейской музыке XIX в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 11 (73) : в 2 ч. — Ч. 2. — С. 138–143.

97. *Мамонтова Н.* Карл Нильсен. Инструментальное творчество : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02 / Н. Л. Мамонтова ; науч. рук. И. В. Коженова ; [Место защиты: МГК им. П. И. Чайковского]. — М., 2007. — 172 с. + Прил. (142 с.).

98. *Мамонтова Н.* Карл Нильсен. Портрет и автопортрет / Н. Л. Мамонтова // Музыковедение. — 2004. — № 2. — С. 57–62.

99. *Мамонтова Н.* Оркестровый стиль в зрелых симфониях Нильсена / Н. Л. Мамонтова // Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова / Ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. — М. : Консерватория, 2009. — С. 200–205.

100. *Меньщикова М.* «Оссиановские мотивы» в живописи Каспара Давида Фридриха / М. К. Меньщикова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2010. — № 4 (2). — С. 899–902.

101. *Мисюров Н.* Романтизм и его национальные варианты. Историко-культурный очерк : учеб. пособие / Н. Н. Мисюров. — М. : ФЛИНТА, 2016. — 140 с.

102. *Михайлов А.* Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вступ. статья и коммент. А. В. Михайлова. — М. : Искусство, 1986. — С. 7–43. — (История эстетики в памятниках и документах).
103. *Михайлов А.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1 / сост. А. В. Михайлов и В. П. Шестаков. — М. : Музыка, 1981. — С. 9–73.
104. *Михайлов А.* Языки культуры / А. В. Михайлов. — М. : Языки русской культуры, 1997. — 912 с.
105. *Мищенко М.* История в зеркале одного мотива: григговский мотив и неузнанный символ / М. П. Мищенко // Музыкальная академия. — 2021. — № 1. — С. 170–181.
106. *Мищенко М.* Творчество и эстетика Вильгельма Стенхаммара как феномен Скандинавской музыкальной культуры : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / М. П. Мищенко ; науч. рук. Л. Г. Ковнацкая. — СПб., 1997. — 19 с.
107. *Монрад К.* Датское искусство от неоклассицизма до романтизма / Каспер Монрад ; пер. с датского яз. Е. Красновой // Датские мастера, 1800–1850 : [каталог выставки, 6 сентября — 6 ноября 2011 года / кураторы выст.: П. Н. Ларсен и др.; пер. с дат. Е. Красновой; Гос. музей изобр. искусств им. А. С. Пушкина, Москва; Гос. худож. музей, Копенгаген и др.]. — Оддер: Нараяна-Пресс, 2011. — С. 10–25.
108. *Монрад К., Флориан М.* Биографии и каталог / Каспер Монрад, Маргрете Флориан ; пер. с датского яз. Е. Красновой // Датские мастера, 1800–1850 : [каталог выставки, 6 сентября — 6 ноября 2011 года / кураторы выст.: П. Н. Ларсен и др.; пер. с дат. Е. Красновой; Гос. музей изобр. искусств им. А. С. Пушкина, Москва; Гос. худож. музей, Копенгаген и др.]. — Оддер: Нараяна-Пресс, 2011. — С. 106–127.
109. *Мохов Н.* Карл Нильсен / Н. Н. Мохов // История зарубежной музыки. Вып. 5: Конец XIX — начало XX века / ред. И. Нестьев. — М. : Музыка, 1988. — С. 426–438.
110. *Мохов Н.* Некоторые страницы истории датской музыки / Н. Мохов // Исследования исторического процесса классической и современной зарубежной музыки : сб. трудов / Отв. ред. проф. Т. Э. Цытович ; ред. М. А. Сапонов. — М. : Консерватория, 1980. — С. 148–166.
111. *Мохов Н.* Симфоническое творчество Карла Нильсена и его значение для скандинавской музыки XX столетия : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Н. Н. Мохов. — Л., 1983. — 22 с.
112. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов вузов / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

113. *Нестьев И.* Музыкальная культура стран Северной Европы / И. В. Нестьев // История зарубежной музыки. Вып. 5: Конец XIX — начало XX века / ред. И. Нестьев. — М. : Музыка, 1988. — С. 389–396.
114. *Неустроев В.* Андерсен и проблема романтической традиции / В. П. Неустроев // Русско-европейские литературные связи : сб. ст. / АН СССР ; отв. секретарь Ю. Д. Левин. — М. ; Л. : Наука, 1966. — С. 326–332.
115. *Неустроев В.* Андерсен. Сказка жизни / В. П. Неустроев // Литературные очерки и портреты / ред. Т. М. Ильенко. — М. : Изд-во МГУ, 1983. — С. 48–62.
116. *Неустроев В.* Литература Скандинавских стран (1870–1970) : [Учеб. пособие для филол. спец. вузов] / В. П. Неустроев. — М. : Высшая школа, 1980. — 279 с. : ил.
117. *Неустроев В.* Эленшлегер (Oehlenschläger), Адам Готлоб / В. П. Неустроев // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 8: Флобер–Яшпал. — 1975. — Стб. 868–869.
118. *Николаева Н.* Романтизм и музыкальное искусство / Н. С. Николаева // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. / общ. ред. Т. Э. Цытович. — М. : Музыка, 1975. — С. 7–25. — (История зарубежной музыки).
119. *Нильсен К.* Живая музыка : [сб. эссе] / Карл Нильсен ; пер. с датского, предисл. и примеч. М. П. Мищенко. — СПб. : КультИнформПресс, 2005. — 127 с.
120. *Орлова Г.* О феномене популярности сказок Х. К. Андерсена в России конца XIX — начала XX века / Г. К. Орлова // Скандинавская филология. — 2017. — Т. 15. — Вып. 1. — С. 98–109.
121. *Остапенко А.* Л. М. Линнеман — норвежский музыкальный просветитель и собиратель фольклора середины XIX века / Антон Остапенко // Opera musicologica. — 2019. — №1 [39]. — С. 63–78.
122. *Ошис В.* Хартман (Hartmann) / В. В. Ошис // Музыкальная энциклопедия : в 6 тт. Т. 5. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1981. — Стб. 1030.
123. *Палудан Х.* История Дании / авт.: Х. Палудан, Э. Ульсиг, К. Порскрог Расмуссен, Г. Бондеруп, Э. С. Петерсен, С. Х. Расмуссен ; под ред. С. Буска и Х. Поульсена ; пер. с дат. Н. Антюшиной, С. Комиссарова, О. Рождественского, А. Чеканского. — М. : Весь мир, 2007. — 608 с. — (Национальная история).
124. *Паникова Е.* И. Ф. Рейхардт — спутник И. В. Гёте / Елена Паникова. — М. : Канон+, 2017. — 333 с.
125. *Паустовский К.* Великий сказочник / К. Паустовский // Х. К. Андерсен. Сказки. Истории / Пер. с дат.; сост. и примеч. Л. Брауде. — М. : Худож. лит-ра, 1973. — (Библиотека всемирной литературы). — С. 5–17.

126. *Перслегина Э.* Ханс Кристиан Андерсен: Библиографический указатель / [Сост. и автор вступ. статьи Э. В. Перслегина]. — М. : Книга, 1979. — 113 с.
127. *Петров Д.* География жизни и деятельности Мендельсона // Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1947). 200 лет со дня рождения : сб. ст. / ред.-сост. Д. Р. Петров. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2009. — С. 10–43.
128. *Погодин А.* Драматургия Эленшлегера / А. Погодин // Адам Эленшлегер. Пьесы / Перевод с датского А. Ганзен, Ю. Вронского, П. Карпа ; примеч. Н. Крымовой. — М. : Искусство, 1968. — С. 5–19.
129. *Порус В.* Рациональность. Наука. Культура / В. Н. Порус ; Ун-т Рос. акад. образования. Каф. философии. — М., 2002. — 351 с.
130. *Раздольская В.* Европейское искусство XIX века: классицизм, романтизм / В. И. Раздольская. — СПб : Азбука-классика, 2009. — 365, [2] с. : ил., портр. — (Новая история искусства).
131. *Рогинский В.* История Дании / В. Рогинский // Большая Российская энциклопедия: В 30 тт. Т. 8. / председатель науч.-ред. совета Ю. С. Осипов ; отв. ред. С. Л. Кравец. — М., 2007. — С. 295–299.
132. *Романова Е.* Концертные увертюры Ф. Мендельсона как явление романтического программного симфонизма / Е. Романова // MUSICUS. — 2010. — № 3–4. — С. 22–30.
133. Сага об Олафе, сыне Трюггви / Пер. М. И. Стеблин-Каменского // Снорри Стурлусон. Круг Земной. — М. : Наука, 1980. — С. 127–132.
134. *Саксон Грамматик.* Деяния данов : в 2-х т. (16 книгах). Т. 1 : книги I–X / Перевод с лат. и комм. А. С. Досаева, под ред. И. А. Настенко. — М. : «SPSL»—«Русская панорама», 2017. — 608 с. — (MEDIÆVALIA: средневековые литературные памятники и источники).
135. *Саксон Грамматик.* Деяния данов : в 2-х т. (16 книгах). Т. 1 : книги XI–XVI / Перевод с лат. и комм. А. С. Досаева, под ред. И. А. Настенко. — М. : «SPSL»—«Русская панорама», 2017. — 616 с. — (MEDIÆVALIA: средневековые литературные памятники и источники).
136. *Сапрыкина Е.* Италия глазами великого сказочника / Е. Ю. Сапрыкина // «По небесной радуге за пределы мира» : к 200-летию юбилею Х. К. Андерсена [: сб. статей] / Отв. ред. Н. А. Вишневская, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. — М. : Наука, 2008. — С. 34–50. — (Культура романтизма / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; вып. 4).

137. *Сергеев А.* Эволюция жанра сказки в творчестве Х. К. Андерсена / А. В. Сергеев // «По небесной радуге за пределы мира» : к 200-летию юбилею Х. К. Андерсена [сб. статей] / Отв. ред. Н. А. Вишневская, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. — М. : Наука, 2008. — С. 8–25. — (Культура романтизма / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; вып. 4).
138. *Славятинский Н.* О «Валленштейне» Шиллера / Ф. Шиллер. Валленштейн: Драматическая поэма / Изд. подготовил [пер., статьи, примеч.] Н. А. Славятинский. — М. : Наука, 1981. — С. 461–535. — (Литературные памятники).
139. *Смирнов А.* Древнеирландский эпос // Ирландский эпос / сост., вступит. статья и примечания А. А. Смирнова. — М. : Худож. лит-ра, 1973. — С. 547–564. — (Библиотека всемирной лит-ры. Серия 1, Том 8).
140. *Соколов-Каминский А.* Иогансон Христиан Петрович / А. А. Соколов-Каминский // Русский балет: энциклопедия. — М. : Большая Российская Энциклопедия ; Согласие, 1997. — С. 179–180.
141. *Соллертинский И.* Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Исторические этюды / И. И. Соллертинский ; ред.-сост. М. С. Друскин. — 2-е изд. — Л. : Музгиз, 1963. — С. 90–112.
142. Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях / Пер. А. И. Корсуна ; ред., вступ. статьи и комментарии М. И. Стеблин-Каменского. — М. ; Л. : Изд-во Академии Наук СССР, 1963. — 261 с. — (Литературные памятники).
143. *Стеблин-Каменский М.* «Круг Земной» как литературный памятник / М. И. Стеблин-Каменский // Снорри Стурлусон. Круг Земной / изд. подготовили А. Я. Гуревич, Ю. К. Кузьменко, О. А. Смирницкая, М. И. Стеблин-Каменский. — М. : Наука, 1980. — С. 581–597. — (Литературные памятники).
144. *Стеблин-Каменский М.* Баллада в Скандинавии / М. И. Стеблин-Каменский // Скандинавская баллада : [сб. баллад] / пер. Г. Воронковой и Игн. Ивановского ; примеч. и закл. статья М. Стеблин-Каменского. — Л. : Наука, 1978. — С. 211–243. — (Литературные памятники).
145. *Стеблин-Каменский М.* Исландские саги // Исландские саги / сост., вступит. статья и примечания М. И. Стеблин-Каменского. — М. : Художественная литература, 1973. — С. 7–22. — (Библиотека всемирной литературы. Серия 1, Том 8).
146. *Стриндберг А.* Х. К. Андерсен / пер. со швед. К. Е. Мурадян // Писатели Скандинавии о литературе : Сб. статей. Перевод с дат., исл., норв. и швед. яз. / [Сост. и коммент. К. Е. Мурадян]. — М. : Радуга, 1982. — С. 278–279.

147. *Тавастшерна Э.* Сибелиус: Часть первая / Эрик Тавастшерна ; сокр. пер. с фин. Ю. К. Каявы ; [под ред. Г. М. Шнеерсона]. — М. : Музыка, 1981. — 278, [1] с. : нот.
148. *Тарасов Ю.* Из истории немецкого романтизма: Каспар Давид Фридрих. Филипп Отто Рунге / Ю. А. Тарасов ; Санкт-Петербургский гос. ун-т. — СПб : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006 (СПб. : Тип. Изд-ва СПбГУ). — 238, [1] с., [8] л. цв. ил.
149. *Таруашвили Л.* Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма / Л. И. Таруашвили ; Акад. художеств, НИИ Теории и Истории Изобр. Искусств. — М., 1992. — 167, [6] с., [11] л. ил., портр.
150. *Таруашвили Л.* Датская традиция в символике сказки Андерсена «Стойкий оловянный солдат» // Статуарность и тектоника в образах литературы и искусства : статьи разных лет / Л. И. Таруашвили. — М. : Статут, 2016. — С. 240–259.
151. *Таруашвили Л.* У кого и чему учился Торвальдсен / Л. И. Таруашвили // Иностранные мастера в Академии художеств : сб. статей / отв. ред. Е. Д. Федотова ; РАХ, НИИ Теории и Истории Изобр. Искусств. — М. : Гнозис, 2011. — С. 104–120.
152. *Тертерян И.* Романтизм / И. А. Тертерян // История всемирной литературы в 9-ти томах. Том 6 / Академия Наук СССР ; Ин-т мировой лит-ры им. А. Горького; гл. ред. Ю. Б. Вишпер ; отв. ред. тома И. А. Тертерян. — М. : Наука, 1989. — С. 16–27.
153. *Тиандер К.* Эленшлегер и датский романтизм / К. О. Тиандер // История западной литературы: (1800–1910 гг.) / под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова, при ближайшем участии проф. Ф. А. Брауна, акад. Н. А. Котляревского, проф. Д. К. Петрова [и др.]. — Т. 2: Эпоха романтизма. — М. : Мир, 1913. — С. 228–252.
154. *Тихомиров А.* Искусство Дании [XIX века] / А. Тихомиров // Всеобщая история искусств в 6-ти томах. Том 5 / под общ. ред. Ю. Д. Колпинского и Н. В. Яворской. — М. : Искусство, 1964. — С. 304–309.
155. *Устюгова Е.* Бидермайер как культурно-стилевой феномен / Е. Н. Устюгова // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки.— 2016. — № 2 (152). — С. 161–174.
156. *Федотова Е.* Бидермайер / авт. текста Е. Федотова, подг. ил. Е. Новиковой, ред. Е. Галкина. — М. : Белый город, 2005. — 47, [1] с. : илл. — (Эпохи. Стили. Направления).
157. *Федотова О.* Романтизм. Энциклопедия / О. Федотова. — М. : Олма-Пресс, 2001. — 303 с.
158. *Флориан М., Коринг Л. Б.* Темы и произведения / Маргрете Флориан, Лиза Бурмайстер Коринг ; пер. с датского яз. Е. Красновой Датские мастера, 1800–1850 : [каталог выставки, 6 сентября — 6 ноября 2011 года / кураторы выст.: П. Н. Ларсен и др.; пер. с

дат. Е. Красновой; Гос. музей изобр. искусств им. А. С. Пушкина, Москва; Гос. худож. музей, Копенгаген и др.]. — Оддер: Нараяна-Пресс, 2011. — С. 27–105.

159. *Фридеричиа А.* Август Бурнонвиль. Балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века / Аллан Фридеричиа ; пер. с датского Н. И. Крымовой ; предисл. Н. И. Эльяша ; [сост. и] комм. В. А. Тейдера. — М. : Радуга, 1983. — 290 с.

160. *Храповицкая Г.* Романтизм в зарубежной литературе (Германия, Англия, Франция, США). Практикум : учеб. пособие для вузов / Г. Н. Храповицкая. — М.: Академия, 2003. — 286 с. — (Высшее профессиональное образование. Филология).

161. *Храповицкая Г.* Символика в произведениях Х. К. Андерсена / Г. Н. Храповицкая // «По небесной радуге за пределы мира» : к 200-летию юбилею Х. К. Андерсена [: сб. статей] / Отв. ред. Н. А. Вишневская, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. — М. : Наука, 2008. — С. 95–105. — (Культура романтизма / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; вып. 4).

162. *Чернышов Ю.* Древний Рим: мечта о золотом веке / Юрий Чернышов. — М. : Ломоносовъ, 2013. — 240 с.

163. *Шарыпкин Д.* Скандинавская литература в России / Д. М. Шарыпкин. — Л. : Наука, 1980. — 322 с.

164. *Шевченко А.* Музыка Дании конца XIX — первой половины XX века: от Нильса Вильгельма Гаде до Пера Нёргорда / А. Шевченко // Киевское музыковедение. — 2013. — Вып. 47. — С. 197–207.

165. *Шихерина А.* Инструментальное творчество Вильгельма Стенхаммара в контексте искусства Скандинавских стран и Финляндии конца XIX — начала XX века : автореферат дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. А. Шихерина ; науч. рук. Н. П. Хилько. — Петрозаводск, 2012. — 23 с.

166. *Штейнпресс Б.* Музыка XIX века. Ч. 1. Классицизм и романтизм / Б. С. Штейнпресс. — М. : Сов. композитор, 1968. — 485, [1] с. : ил.

167. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах : в 2-х тт. Т. I / сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского ; [пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалева]. — М. : Музыка, 1975. — 407 с.

168. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах : в 2-х тт. Т. II-A / сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского ; [пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалева]. — М. : Музыка, 1976. — 327 с.

169. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах : в 2-х тт. Т. II-B / Сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского ; [пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалева]. — М. : Музыка, 1979. — 294 с.

170. *Шуман Р.* Письма : в 2 тт. Т. 1 : [1817–1840] / пер. с нем. А. А. Штейнберга ; сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ. Д. В. Житомирского ; Ин-т истории искусств Мин. культуры СССР. — М. : Музыка, 1970. — 718, [1] с.
171. *Шуман Р.* Письма : в 2 тт. Т. 2 : [1840–1856] / пер. с нем. А. А. Штейнберга ; сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ. Д. В. Житомирского ; Ин-т истории искусств Мин. культуры СССР. — М. : Музыка, 1982. — 524, [2] с.
172. *Эленшлегер А.* Августу Бурнонвиллю / Пер. с дат. А. Парина // А. Г. Эленшлегер. Избранное / Сост. Н. Белякова, Л. Брауде, А. Парин. — Л. : Художественная литература, 1984. — С. 71.
173. *Эленшлегер А.* Во здравие Торвальдсена / Пер. с дат. П. Карпа // А. Г. Эленшлегер. Избранное / Сост. Н. Белякова, Л. Брауде, А. Парин. — Л. : Художественная литература, 1984. — С. 67.
174. *Эленшлегер А.* Два железных кольца / Пер. с дат. Н. Беляковой // А. Г. Эленшлегер. Избранное / Сост. Н. Белякова, Л. Брауде, А. Парин. — Л. : Художественная литература, 1984. — С. 401–414.
175. *Эленшлегер А.* Золотые рога / Пер. с дат. В. Топорова // А. Г. Эленшлегер. Избранное / Сост. Н. Белякова, Л. Брауде, А. Парин. — Л. : Художественная литература, 1984. — С. 87–92.
176. *Эленшлегер А.* Из предисловия к сборнику «Северные поэмы» / Перевод с датского языка А. Сергеева и А. Чеканского // Писатели Скандинавии о литературе : Сб. статей. Пер. с дат., исланд., норв. и швед. языков / [Сост. и коммент. К. Е. Мурадян; Послесл. И. Куприяновой]. — М.: Радуга, 1982. — С. 7–13.
177. *Эленшлегер А.* Когда я отправился в Италию / Пер. с дат. Д. Шнеерсона // А. Г. Эленшлегер. Избранное / Сост. Н. Белякова, Л. Брауде, А. Парин. — Л. : Художественная литература, 1984. — С. 54–56.
178. *Эленшлегер А.* Пальнатоке / Пер. с дат. Ю. Вронского // Адам Эленшлегер. Пьесы. — М. : Искусство, 1968. — С. 121–208. — (Библиотека драматурга).
179. *Эленшлегер А.* Представление в ночь на Ивана Купала / Пер. с дат. А. Парина // А. Г. Эленшлегер. Избранное / Сост. Н. Белякова, Л. Брауде, А. Парин. — Л. : Художественная литература, 1984. — С. 117–168.
180. *Эленшлегер А.* Сага о Вёллундуре / Пер. с дат. Л. Брауде // А. Г. Эленшлегер. Избранное / Сост. Н. Белякова, Л. Брауде, А. Парин. — Л. : Художественная литература, 1984. — С. 205–244.
181. *Эленшлегер А.* Ярл Хакон / Пер. с дат. А. Ганзен // *Эленшлегер А.* Пьесы — М. : Искусство, 1968. — С. 21–120. — (Библиотека драматурга).

182. *Andersen V.* Adam Oehlenschläger. Et livs poesie. Bd. 1 / Vilhelm Andersen. — København : Nordiske forlag, 1899. — 281, [5] p.
183. *Andersen V.* Adam Oehlenschläger. Et livs poesie. Bd. 2 / Vilhelm Andersen. — København : Nordiske forlag, 1899. — 407, [4] p.
184. *Andersen V.* Adam Oehlenschläger. Et livs poesie. Bd. 3 / Vilhelm Andersen. — København : Nordiske forlag, 1900. — 288, [8] p.
185. *Axboe M., Harding M.* Guldhornene / Morten Axboe, Merete Harding // Den Store Danske, Gyldendal. — URL : <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=87087>.
186. *Balzer J.* The Nordic Music Festivals: 1888–1938 / Jürgen Balzer // Tempo, New Series. — No. 16 (Summer). — 1950. — P. 11–13.
187. *Barr R.* Schulz [Schultz], Johann Abraham Peter // The New Grove Dictionary of music and musicians. — London: Grove, 2001.
188. *Berg S.* Horneman, Christian Frederik Emil / Sigurd Berg, Gorm Busk // The New Grove Dictionary of music and musicians : [In 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. — 2 ed. — London: Grove, 2001.
189. *Bergsagel J.* Johan Peter Emilius Hartmann / John Bergsagel // The New Grove Dictionary of music and musicians : [In 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. — 2 ed. — London: Grove, 2001.
190. *Bergsagel J.* Scandinavia: Unity in Diversity / John Bergsagel // The Late Romantic Era. Volume 7: From the Mid-19th Century to World War I / Ed. by Jim Samson. — Springer, 1992. — P. 240–265.
191. *Berman P.* In Another Light: Danish Painting in the Nineteenth Century / Patricia G. Berman. — London : Thames & Hudson, 2013. — 273 p.
192. *Bold V.* Ossian and James Macpherson / Valentina Bold // Alba Literaria. A History of Scottish Literature / edited and introduced by Marco Fazzini. — Amos Edizioni, 2005. — P. 193–204.
193. *Brodbeck D.* The symphony after Beethoven after Dahlhaus / David Brodbeck // The Cambridge Companion to the Symphony / ed. by Julian Horton. — Cambridge University Press, 2013. — 468 p.
194. *Burton A.* Niels Wilhelm Gade: Symphonies Nos 1 & 5 : [booklet] / Anthony Burton // Niels Wilhelm Gade (1817–1890). Symphonies, Volume 4 : [audio recording] / Ronald Brautigam (piano), Danish National Symphony Orchestra, Christopher Hogwood. — Colchester : Chandos Records Ltd, 2003. — P. 4–9.
195. *Burton A.* Niels Wilhelm Gade: Symphonies Nos 4 & 7, Concert Overture No. 3 : [booklet] / Anthony Burton // Niels Wilhelm Gade (1817–1890). Symphonies, Volume 2 : [audio

recording] / Danish National Symphony Orchestra, Christopher Hogwood. — Colchester : Chandos Records Ltd, 2001. — P. 4–7.

196. *Busk G.* Kuhlau, Friedrich (Daniel Rudolph) // The New Grove Dictionary of music and musicians. — London: Grove, 2001.

197. *Busk G.* Weyses klavermusik / Gorm Busk // Dansk årbog for musikforskning. — No. 23. — 1995. — P. 11–21.

198. *Caron J.-L.* Niels Gade et la presse parisienne (1817–1890): Le musicien romantique de l'Âge d'or danois / Jean-Luc Caron. — Paris : Editions L'Harmattan, 2016. — 330 p.

199. *Celenza A.* Symphony no. 8 op. 47 / Anna Harwell Celeza // Quarterly journal of the Music Library Association. — 1999. — 56 (2). — P. 494–496.

200. *Celenza A.* *Efterklange af Ossian: The Reception of James Macpherson's Poems of Ossian in Denmark's Literature, Art, and Music* / Anna Harwell Celenza // Scandinavian studies. — 1998. — № 70 (3). — P. 359–396.

201. *Celenza A.* Hans Christian Andersen and Music: The Nightingale Revealed / Anna Harwell Celenza ; Michigan State University, USA. — Abingdon ; New York : Routledge, 2017. — 282 p.

202. *Celenza A.* Music history as reflected in the works of Hans Christian Andersen / Anna Harwell Celenza // Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads / ed. by Zdravko Blažeković & Barbara Dobbs Mackenzie. — New York: Répertoire International de Littérature Musicale, 2009. — P. 183–193.

203. *Celenza A.* Niels W. Gade: The Cosmopolitan Dane / Anna Harwell Celenza // Organists' review. — 2008. — № 94. — P. 33–36.

204. *Celenza A.* The Early Works of Niels W. Gade: In Search of the Poetic / Anna Harwell Celenza ; Michigan State University; Ashgate Publishing Company. — Burlington : Ashgate, 2001. — xvi, 251 p. : port., ex.

205. *Christensen Ch.* Ossian-illustrationer i Danmark / Charlotte Christensen // Fund og Forskning. — 1972. — B. 19. — S. 7–32.

206. *Dal E., Jensen N. M.* F.L.Æ. Kunzens folkeviserharmoniseringer 1816: En facsimile med kommentar / Erik Dal og Niels Martin Jensen // Dansk Årbog for Musikforskning VII. — 1973–1976. — S. 51–67.

207. *Daverio J.* Schumann's Ossianic manner / John Daverio // 19th Century Music. — 1998. — Vol. 21, No. 3. — P. 247–273.

208. *Dvergsdal A.* Adam Oehlenschlägers tragediekunst / Alvhild Dvergsdal. — København : Museum Tusulanum Press, 1997. — 320 s.

209. Elverskud. Ballade efter danske Folkesagn // Niels W. Gade. Thematic-Bibliographic Catalogue of His Works / Inger Sørensen ; Danish Centre for Music Editing ; Royal Danish Library. — Copenhagen, 2014–2019. — URL: <http://www5.kb.dk/dcm/nwgw/details.xq?doc=22781397275393.xml>.
210. *Foltmann N.* Gade, Niels Wilhelm / Niels Bo Foltmann // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeines Enzyklopädie der Musik. [26 Bände in zwei Teilen]. Personen-teil 7: Fra — Gre / Hrsg. von Ludwig Finscher. — Kassel ; Basel ; London ; New York ; Prag : Bärenreiter, 2002. — S. 379–387.
211. *Forbes E.* Siboni, Giuseppe (Vincenzo Antonio) / Elizabeth Forbes // The New Grove Dictionary of music and musicians. — London: Grove, 2001.
212. *Grandesso S.* Bertel Thorvaldsen (1770–1844) / Stefano Grandesso. — Rome : Silvana Editoriale, 2015. — 304 p.
213. H. C. Andersen og musikken / Redigeret af Anne Ørbæk Jensen, Jens Egeberg, Bruno Svindborg ; Det Kongelige Bibliotek. — København, 2004. — URL: <http://www2.kb.dk/elib/noder/hcamusik/index.htm>.
214. *Hammerich A.* J. P. E. Hartmann. Biografiske Essays tillige med en Studie over Melodien til »Kong Christian Stod ved Højen Mast« / Angul Hammerich. — København : G. E. C. Gads Forlag, 1916. — 184 s.
215. Hans Christian Andersen and Music / Ed. by Anne Ørbæk Jensen, Jens Egeberg and Bruno Svindborg ; English transl. by David Hohnen; The Royal Library. — Copenhagen, 2004. — URL : http://www2.kb.dk/elib/noder/hcamusik/index_en.htm.
216. *Hertel H.* P. L. Møller and Romanticism in Danish Literature / Hans Hertel // Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark / Edited by Jon Stewart. — Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2003. — PP. 356–372. — (Kierkegaard Studies. Vol. 10).
217. *Hong B.* Gade models for Grieg's symphony and piano sonata / Barbara Blanchard Hong // Dansk aarbo for musikforskning. — 1984. — Vol. 15. — P. 27–38.
218. *Ingwersen N.* The Tragic Moment in Oehlenschläger's *Hakon Earl the Mighty* / Niels Ingwersen // Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark / Edited by Jon Stewart. — Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2003. — PP. 248–261. — (Kierkegaard Studies. Vol. 10).
219. J. P. E. Hartmann. Thematic-Bibliographic Catalogue of His Works / Inger Sørensen ; Danish Centre for Music Editing ; Royal Danish Library. — Copenhagen, 2014–2019. — URL: <http://www5.kb.dk/dcm/hartw/navigation.xq>.

220. J. P. E. Hartmann og hans kreds. En musikerfamilies breve 1780–1900 / Udg. af Inger Sørensen. — København : Det kongelige Bibliotek ; Museum Tusulanums Forlag, 1999. — 1832 s.
221. *Jensen J.* The Mirror of History. From History Painting to Landscapes / Jørgen Jensen // The Golden Age in Denmark : Art and Culture, 1800–1850 / Ed. Bente Scavenius, transl. into English by Barbara Haveland. — København : Gyldendal, 1994. — S. 30–37.
222. *Jensen N.* Omkring Gades tredje symfoni / Niels Martin Jensen // Dansk aarbog for musikforskning. — 1968. — № 6. — S. 131–140.
223. *Kappel V.* Contemporary Danish composers against the background of Danish musical life and history / Vagn Kappel. — København : Det Danske Selskab, 1950. — 115 p.
224. *Karstädt G., Schnoor A.* Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen // The New Grove Dictionary of music and musicians. — London: Grove, 2001.
225. *Kirmmse B. H.* “The Rare Few”: Adam Oehlenschläger and the First Generation of the Golden Age // Kierkegaard in Golden-age Denmark / Bruce H. Kirmmse. — Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1990. — PP. 86–99. — (Indiana Series in the Philosophy of Religion).
226. *Kirmmse B. H.* The Social Orientation and Intellectual Origins of the Golden Age // Kierkegaard in Golden-age Denmark / Bruce H. Kirmmse— Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1990. — PP. 77–85. — (Indiana Series in the Philosophy of Religion).
227. *Krabbe N.* The reception of Gade, Hartmann and Nielsen: Three Danish classics, and the role of the scholarly edition / Niels Krabbe. — *Fontes artis musicae*. — No. 52 (2). — 2005. — P. 116–124.
228. *Krummacher F.* Gade versus norman. Sinfonische Konzepte in Vergleich / Friedhelm Krummacher // A due. Musical Essays in Honour of John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab / Ed. by Ole Kongsted, Niels Krabe, Michael Kube, Morten Michelsen ; The Royal Library ; University of Copenhagen. — Copenhagen : Museum Tusulanum Press, 2008. — P. 435–452.
229. *Krummacher F.* Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik / Friedhelm Krummacher // Music im Norden: Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte / Friedhelm Krummacher ; Hrsg. von Siegfried Oechsle. — Kassel ; Basel ; London ; New York ; Prag : Bärenreiter, 1996. — S. 99–116.
230. *Kühn-Nielsen P.* J.L. Lund / Peter Kühn-Nielsen // Den Store Danske, Gyldendal. — URL: <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=118901>.
231. *Larsen J. P., Busk G.* Weyse, Christoph Ernst Friedrich // The New Grove Dictionary of music and musicians. — London: Grove, 2001.

232. Liden Kirsten // H. C. Andersen og musikken / Redigeret af Anne Ørbæk Jensen, Jens Egeberg, Bruno Svindborg. — København : Det Kongelige Bibliotek, 2004. — URL: http://www2.kb.dk/elib/noder/hcamusik/liden_kirsten/index.htm.
233. Liden Kirsten // J. P. E. Hartmann. Thematic-Bibliographic Catalogue of His Works / Inger Sørensen ; Danish Centre for Music Editing ; Royal Danish Library. — Copenhagen, 2014–2019. — URL: <http://www5.kb.dk/dcm/hartw/document.xq?doc=1329478911.xml>.
234. *Litzmann B.* Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. B. 2 / B. Litzmann. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.
235. *Lundgreen-Nielsen F.* Grundtvig and Romanticism / Flemming Lundgreen-Nielsen // Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark / Edited by Jon Stewart. — Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2003. — PP. 203–232. — (Kierkegaard Studies. Vol. 10).
236. *Macdonald M.* Ossian and Art: Scotland into Europe via Rome / Murdo Macdonald // The Reception of Ossian in Europe / ed. by Howard Gaskill. — London : Bloomsbury Publishing PLC, 2004. — P. 462–473.
237. *Marchner B.* Bendix, Victor (Emanuel) // The New Grove Dictionary of music and musicians. — London: Grove, 2001.
238. *Marschner B.* Gade, Niels W(ilhelm) / B. O. Marschner, Finn Egeland Hansen // The New Grove Dictionary of music and musicians : [In 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. — 2 ed. — London: Grove, 2001. — Vol. 9. — P. 405–408.
239. *Martinsen L.* This Time as Romantic Fiction. Monarchism and Peasant Freedom in the Historical Literature of B. S. Ingemann 1824–1836 / Lone Kølle Martinsen // Romantik: Journal for the Study of Romanticisms. — 2012. — Vol. 1. — P. 103–122.
240. *Mathiassen F.* Niels W. Gade og hans eftermæle. Forelæsning i anledning af Musikvidenskabeligt Instituts 50-års jubilæum, den 22. november 1997 / Finn Mathiassen // Cæcilia. Årbog 1998–2001. Bind 5 / Aarhus Universitet ; Musikvidenskabeligt Institut. — Aarhus, 2002. — S. 9–17.
241. *Mathiassen F.* 'Unsre Kunst heisst Poesie': Om Niels W. Gades Ossien-ouverture / Finn Mathiassen // Svensk tidskrift för musikforskning. — 1971. — № 53. — S. 67–77.
242. *Matter M.* Niels W. Gade und der nordische Ton. Ein musikalischer Präzedenzfall / Michael Matter. — Kassel : Bärenreiter Verlag, 2015. — 239 s.
243. *Mikusi B.* Evoking the Exotic: Schumann's 'Danish' Manner / Balázs Mikusi // The Musical Times. — 2008. — Vol. 149, No. 1903. — PP. 36–46.
244. *Moore A.* Niels Wilhelm Gade / Aubertine Woodward Moore // The American-Scandinavian Review. — 1917. — Vol. 5. — P. 142–145.

245. *Mortensen F.* J.M. Thiele / Finn Hauberg Mortensen // Den Store Danske, Gyldendal. — URL: <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=171582>.
246. *Moulton P.* Of Bards and Harps: The Influence of Ossian on Musical Style / Paul F. Moulton. — The Florida State University, 2005. — vi, 108 p.
247. *Munk J. P.* Hermann Ernst Freund / Jens Peter Munk // Den Store Danske, Gyldendal. — URL: <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=79961>.
248. *Møller L.* National Literatures and Translational Scholarship: Wilhelm Carl Grimm's *Altdänische Heldenlieder* and its Reception in Denmark / Lis Møller // Geographies of Knowledge and Imagination in 19th Century Philological Research on Northern Europe / ed. by Joachim Grage, Thomas Mohnike. — Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017. — P. 84–103.
249. Niels W. Gade: Optegnelser og Breve / Udgivne af D. Gade. København: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Son), 1892. — [8], 328, V s.
250. Niels W. Gade. Thematic-Bibliographic Catalogue of His Works / Inger Sørensen; Danish Centre for Music Editing ; Royal Danish Library. — Copenhagen, 2014–2019. — URL: <http://www5.kb.dk/dcm/nwgw/index.xq>.
251. *Nielsen K.* Niels W. Gades tonestykker for orgel, op. 22: En hypotese vedrørende hans version for værkets udgivelse / Knud Nielsen // Musik & forskning. — 1978. — № 4. — S. 158–169.
252. *Nørlyng O.* Tonende folkefantasier: Biedermeier og folkevise i August Bournonvilles, Niels W. Gades og Johann Peter Emilius Hartmanns ballet, Et folkesagn / Ole Nørlyng // Musik & forskning. — 1983. — № 9. — S. 27–67.
253. *Nørregard-Nielsen H.* Conceit and the Golden Age: Oehlenschläger's Grand Tour / Hans Edvard Nørregard-Nielsen // The Golden Age in Denmark: Art and Culture, 1800–1850 / Ed. Bente Scavenius, transl. into English by Barbara Haveland. — København : Gyldendal, 1994. — S. 22–29.
254. *Oechsle S.* Gefeiert, geachtet, vergessen: Zum 100. Todestag Niels W. Gades / Siegfried Oechsle // Dansk årbog for musikforskning. — 1988. — № 19. — S. 171–184.
255. *Oechsle S.* Niels W. Gade und die 'tote Zeit' der Symphonie / Siegfried Oechsle // Dansk årbog for musikforskning. — 1983. — № 14. — S. 81–96.
256. *Oehlenschläger A.* Fortale [til Nordiske Digte] // Oehlenschläger : Poetiske skrifter. Bind III: [Nordiske Digte] / Udgivne af H. Topsøe-Jensen. — København: Holbergselskabet af 23. September; G. E. C. Gads Forlag [J. Jørgensen & Co. bogtrykkeri], 1928. — S. 3–28. — (Danmarks Nationallitteratur / Paa Holbergselskabets vegne udgivet ved H. Brix, S. Michaëlis og C. S. Petersen; Under red. af P. Tuxen).

257. *Oehlenschläger A. Guldhornene // Oehlenschläger : Poetiske skrifter. Bind I /* Udgivne af H. Topsøe-Jensen. — København: Holbergselskabet af 23. September; G. E. C. Gads Forlag [J. Jørgensen & Co. bogtrykkeri], 1926. — S. 19–25. — (Danmarks Nationallitteratur / Paa Holbergselskabets vegne udgivet ved H. Brix, S. Michaëlis og C. S. Petersen; Under red. af P. Tuxen).
258. *Pedersen P. Niels W. Gade Violin Concerto op. 56: supplementary comments to the critical edition / Peder Kaj Pedersen // XVI Nordic Musicological Congress / Ed. by Jacob Derkert.* — Stockholm, 2012. — P. 239–246.
259. *Porter J. Beyond Fingal's cave : Ossian in the musical imagination / James Porter.* — Rochester : University of Rochester Press, 2019. — 401 p. — (Eastman studies in music ; v. 158).
260. *Ravnen // J. P. E. Hartmann. Thematic-Bibliographic Catalogue of His Works / Inger Sørensen ; Danish Centre for Music Editing ; Royal Danish Library.* — Copenhagen, 2014–2019. — URL: <http://www5.kb.dk/dcm/hartw/document.xq?doc=1328180863.xml>.
261. *Ravnkilde S. Danish music 1800–1850. Golden Age / Svend Ravnkilde ; ed. by Flemming Madsen.* — Denmark : Byrlev & Jørgensen, 1994. — 26 s.
262. *Russell P. Caspar David Friedrich / Peter Russel.* — Hastings : Delphi Classics, 2016. — 1450 p. — (Delphi Masters of Art).
263. *Rybner C. Niels Wilhelm Gade. In remembrance of the Centenary of his birth / Cornelius Rybner // Musical Quarterly.* — 1917. — Vol. 3. — No. 1 (January). — P. 115–122.
264. *Scavenius B. The Stage of the Golden Age: a Window onto Reality / Bente Scavenius // The Golden Age in Denmark : Art and Culture, 1800–1850 / Ed. Bente Scavenius, transl. into English by Barbara Haveland.* — København : Gyldendal, 1994. — S. 8–13.
265. *Schepelern G. Liden Kirsten / Gerhard Schepelern // Hartmann J. P. E. Liden Kirsten.* — København : Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik, 1975. — S. I–VIII.
266. *Schousboe T. Matthison-Hansen, (Johan) Gottfred [Gottfried] // The New Grove Dictionary of music and musicians.* — London: Grove, 2001.
267. *Schousboe T. Paulli, Holger Simon // The New Grove Dictionary of music and musicians.* — London: Grove, 2001.
268. *Schwab H. Niels W. Gade und Clara und Robert Schumann / Heinrich W. Schwab // Music & Forskning / University of Copenhagen, Department of Musicology.* — 2003. — № 28. — S. 43–60.
269. *Shailer-Hanson K. Adam Oehlenschläger's Erik and Roller and Danish Romanticism / Kathryn Shailer-Hanson // Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden*

Age Denmark / Edited by Jon Stewart. — Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2003. — PP. 233–247. — (Kierkegaard Studies. Vol. 10).

270. *Shore D.* The Emergence of Danish National Opera, 1779–1846 : diss. ... PhD / Dan Shore. — The City University of New York, 2008. — 233 p.

271. *Siegel L.* Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism / Linda Siegel. — Boston : Branden Publishing, 1980. — 169 p.

272. *Smith F.* Nordic Art Music: From the Middle Ages to the Third Millennium / Frederick Key Smith. — Greenwood Publishing Group, 2002. — 216 p.

273. *Smith Ch.* Ossian in Music / Christopher Smith // The Reception of Ossian in Europe / ed. by Howard Gaskill. — London : Bloomsbury Publishing PLC, 2004. — P. 444–461.

274. *Spitta Ph.* Niels W. Gade / Ph. Spitta // Zur Musik. Sechzehn Aufsätze. — Berlin, 1892. — S. 355–383.

275. *Sørensen I.* H. C. Andersen og komponisterne / Inger Sørensen. — København : Gyldendal, 2005. — 160 p.

276. *Sørensen I.* Hartmann: et dansk komponistdynasti / Inger Sørensen. — København : SAGA Egmont, 2021. — 718 s.

277. *Sørensen I.* J. P. E. Hartmann overtures : [booklet] / Inger Sørensen // J. P. E. Hartmann. Overtures. Golden horns : [audio recording] / The Danish National Symphony orchestra, Thomas Dausgaard. — København : Dacapo, 1998. — 39 p.

278. *Sørensen I.* Niels W. Gade, et dansk verdensnavn / Inger Sørensen. — København : Gyldendal, 2002. — 430 s.

279. *Taruskin R.* Music in the nineteenth century / Richard Taruskin. — Oxford University Press, 2010. — 928 p. — (The Oxford History of Western Music).

280. The Golden age of Danish painting / Ed.: Kasper Monrad, Henning Rovsing Olsen ; Transl.: David Hohnen ; Roy. Dan. min. of foreign affairs. Secretariat for cultural a. press relations. — Copenhagen, 1994. — 41 p.

281. The Golden Horns / Nationalmuseet i København. — URL : <https://en.natmus.dk/historical-knowledge/denmark/prehistoric-period-until-1050-ad/the-late-iron-age/the-golden-horns/>.

282. *Todd L.* Mendelssohn the Prodigy / R. Larry Todd // Mendelssohn Essays / R. Larry Todd ; Duke University. — Abingdon : Routledge, 2013. — P. 3–22.

283. *Todd L.* Mendelssohn's Ossianic Manner, with a New Source — *On Lena's Gloomy Heath* / R. Larry Todd // Mendelssohn Essays / R. Larry Todd ; Duke University. — Abingdon : Routledge, 2013. — P. 51–77.

284. Udvalgte danske Viser fra Middelalderen; efter A. S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter haandskrevne Samlinger udgivne paa ny af Abrahamson, Nyerup, og Rahbek. Første del. — København : J. F. Schulz, 1812. — XVI, 448 s.

285. Udvalgte danske Viser fra Middelalderen; efter A. S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter haandskrevne Samlinger udgivne paa ny af Abrahamson, Nyerup, og Rahbek. Anden del. — København : J. F. Schulz, 1812. — 396 s.

286. Udvalgte danske Viser fra Middelalderen; efter A. S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter haandskrevne Samlinger udgivne paa ny af Nyerup og Rahbek. Tredje del, første afsnit. — København : J. F. Schulz, 1813. — 460 s.

287. Udvalgte danske Viser fra Middelalderen; efter A. S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter haandskrevne Samlinger udgivne paa ny af Nyerup og Rahbek. Tredje del, andet afsnit eller fjerde tome. — København : J. F. Schulz, 1813. — 374 s.

288. Udvalgte danske Viser fra Middelalderen; efter A. S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter haandskrevne Samlinger udgivne paa ny af Nyerup og Rahbek. Femte tome. — København : J. F. Schulz, 1814. — LXXXVIII, 155 s.

289. *Van Gerven T.* Is Nordic Mythology Nordic or National, Or Both? / Tim van Gerven // Northern Myths, Modern Identities: The Nationalisation of Northern Mythologies Since 1800 / ed. by Simon Halink. — Leiden : BRILL, 2019. — PP. 49–70.

290. *Vinten-Johansen P.* Johan Ludvig Heiberg and his audience in nineteenth-century Denmark / Peter Vinten-Johansen // Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark / Edited by Jon Stewart. — Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2003. — PP. 343–355. — (Kierkegaard Studies. Vol. 10).

ПРИЛОЖЕНИЕ I.
КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
А. Г. ЭЛЕНШЛЕГЕРА И Х. К. АНДЕРСЕНА

А. Г. Эленшлегер. «Ярл Хакон»¹⁴¹

Действие I

Новергия, конец X века. Властитель Норвегии ярл Хакон пирует во дворце вместе с купцом и своим наперсником Торером Клаке. Купец привез вести об Олафе, «потомке Харальда Кудрявого» и претенденте на трон Норвегии. После трапезы ярл и купец беседуют в Священной роще, в окружении статуй двенадцати богов во главе с Одним. Хакон рассказывает, что давно следит за Олафом, и что прямо сейчас Олаф находится в Норвегии. Хакон боится, что он прибыл захватить власть. Во время разговора ярл замечает в роще крестьянскую девушку Гудрун. Хакон хватает ее и силой целует. Та вырывается и убегает. Хакон решает, что все равно девушка будет принадлежать ему.

В рощу приходят воины Карлсхвед и Йостейн. Хакон приказывает, чтобы Торер, Карлсхвед и Йостейн отправились к Олафу и рассказали, что народ Норвегии недоволен властью ярла и мечтает о другом вожде. Если Олаф собирается стать королем, это задержит его в Норвегии. Тем временем Хакон соберет войско и разобьет противника. Если же Олаф не соблазнится короной и поплывет дальше, то так тому и быть. Воины клянутся в верности Хакону. В этот момент рушится статуя Одина.

Хакон:

Зачем упал ты, мощный Один? Гнев ли
Тому причиной? Иль хотел ты этим
Предостеречь меня? <...>
Тебе всех пленных в жертву обещаю
Я принести и девяносто девять
Быков заклать — даруй лишь мне победу,
Мое чело короной увенчай!
И буду в честь твою дымиться чаши
Со свежей кровью, и алтарь твой кровью
Я окроплю! — В грудь Олафа вонзить
Хочу я сам свой меч! — И изваянье
Тебе из мрамора воздвигну вновь,
И вечности оно не убоится!

¹⁴¹ Краткий пересказ выполнен по русскому переводу А. В. Ганзен [181].

Деревенская кузница. По приказанию ярла кузнец Бергтор отливает золотую корону. Появляется запыхавшаяся Гудрун — его дочь. Кузнец обеспокоен тем, что ярл заинтересовался его дочерью. Красивые девушки — слабость Хакона. Бергтор прячет Гудрун в погреб под замок. Завтра и она, и ее старшая сестра Астрид должны выйти замуж.

В кузницу входит Хакон. Он примеряет корону, и та спадает ему на глаза. Бергтор говорит, что выковал корону по мерке старинной короны короля Хальфдана. Ярл в бешенстве. Он дает кузнецу еще три дня и уходит.

Бергтор:

Я стар, и смерть моя не за плечами,
Так не ее бояться мне! Скорей
Паду на меч, а уж корону портить
Не стану. Тот короной увенчает
Свое чело, кто до нее дорос!

Действие II

Остров Мустер, скалистое побережье. Лунная ночь. На берегу Торер Клаке, Йостейн, Карлсхвед, Олаф со свитой и пастор Тангбранд. Олаф говорит, что плыл на Русь, где преставился князь Владимир, его приемный отец. Путь пролегал мимо берегов родной Норвегии.

Олаф:

Я плыл туда с дружиной, с духовенством
И о стране родной не помышлял;
Но вот вдали завидел скалы, сосны —
Забилось сердце, сам себя не помнил...
Затрепетал весь, слезы потекли,
Как будто звукам песни богатырской,
Давно забытой, но родной, внимал я!

Он оставил флот в море, ввел в залив свой корабль и высадился на пустынном острове, «чтоб к подозреньям повода не дать».

Олаф знакомится с Йостейном и Карлсхведом, которые приходятся ему двоюродными братьями по матери. Они рассказывают, что норвежцы не хотят повиноваться ярлу, им нужен король. Но Хакон не может быть королем, потому что получил власть обманом и силой. Только Олаф, потомок короля Хальфдана, должен надеть корону.

Торер Клаке:

Гремит на целый север Хакон ярл, —
Кому же с ним вступать в борьбу, тягаться?
От славы, власти голову вскружило,
И Хакон ярл утратил прежний ум,

Забыл, что трона первая опора —
 Любовь народа; ею пренебрег,
 Своим страстям и прихотям дав волю.
 И справедливость, милость, доброта
 В нем уступили место произволу. <...>
 Врагов побил ярл Хакон иноземных
 И не страшился больше никого,
 Врага внутри страны не замечая
 И язвы, что до сердца добралась.
 Теперь живет среди вечных смут и козней.
 То там, то тут волнуются норвежцы
 И короля законного лишь ждут,
 Чтоб свергнуть иго ярла!

Эти слова, произнесенные по приказанию самого Хакона, находят отклик в душе Олафа. Все происходящее он воспринимает как волю Божью. Олаф решает действовать: освободить народ от власти ярла и обратить норвежцев в христианскую веру.

* * *

На лесной тропе Ярл Хакон встречает Тору, свою любовницу. Теперь у ярла новая страсть — Гудрун, а Торе приказано уехать. В гневе она говорит, что по-настоящему любит ярла и оскорблена его поступком. Теперь два ее брата отомстят Хакону. Когда Тора и Хакон расходятся, рабы обсуждают между собой, что женщина жила у ярла необыкновенно долго — два месяца. Хакон — известный соблазнитель:

Герой, что должен бодрствовать в стране
 За всех мужей, себе позволить может
 И выспаться... у всех их жен.

* * *

В доме кузнеца Бергтора празднуют свадьбу его дочерей: Гудрун выходит замуж за Орма, Астрид — за Торвальда. В разгар праздника в дом вламываются рабы Хакона, которым приказано доставить Гудрун к ярлу. Среди крестьян поднимается возмущение и гнев, они нападают на слуг Хакона и прогоняют их. Бергтор, Орм, Торвальд и все остальные мужчины дают клятву убить ярла.

Торвальд: Óдин!
 Тебя зову в свидетели и меч,
 В крови рабов омытый, подымаю...
 Клянусь я впредь покоя не знавать,
 Пока с презренной этой рабской кровью
 Я не смешаю крови ярла! <...>

Бергтор:
 И я, хоть стар годами, сед, в морщинах,
 Даю такую ж клятву вот на этом

Окровавленном молоте. <...> О братья!
 Сплотимся! Станем друг за друга! Дайте
 На этом тяжком молоте мне клятву,
 Что Хакон Лютый — смерти обречен! <...>
Крестьяне (поднимая руки над молотом):
 Смерти обречен!

Действие III

Остров Мустер. Ночью Ярл Хакон пристал к острову со своим флотом, оставшись незамеченным. Но флот и войско Олафа оказались гораздо больше, чем ожидал Хакон. Тогда он придумал хитрость: Торер Клаке должен заманить Олафа в лес и там заколоть кинжалом, а затем принести голову ярлу, который будет ждать в лесной хижине. Об этом раб Торера Клаке рассказывает Карлсховеду и Йостейну. Он же говорит о том, что после происшествия с Гудрун в народе вспыхнул бунт:

Давно, как видно, искра возмущенья
 В народе тлела; час настал, и пламя
 Объяло всех!

Пораженные коварностью и вероломством Хакона, Карлсховед и Йостейн отказываются участвовать в убийстве Олафа. Они идут прямо к нему и каются во всем. То, что ранее они преподнесли как ложь, теперь стало правдой — народ восстал против ярла. Олаф приказывает воинам оцепить остров и направляется в лесную чащу. В лесу он находит мертвого Торера Клаке, а рядом с ним — раба, который заколол хозяина отравленным кинжалом. Олаф приказывает похоронить Торера, а раба принимает к себе в дружину.

Ярл в лесной хижине ждет Торера. Входит Олаф. Хакон бросается на него, но тот выбивает меч из рук ярла. Олаф не хочет быть убийцей и предлагает Хакону выбор: остаться ярлом под властью Олафа или бежать. Хакон выбирает второе.

Действие IV

Дворец Хакона. Вестник рассказывает ярлу, что крестьяне по всей стране объединились в войско; они озлоблены, и их число растет с каждым днем. Также вестник сообщает, что старший сын Хакона, Эрланд, погиб от руки Олафа по время битвы в заливе. Эта весть становится ударом для ярла, но он берет себя в руки и обращается к богам.

Ярл Хакон:
 Норвежский витязь! Хакон ярл, воспрянь!
 Тебя язычником зовут недаром, —
 Гордись же славным именем таким!
 За север наш языческий стоишь ты!
 Вперед, к победе! — О, простите, боги,

Простите мне! Я о себе лишь думал
 И позабыл Валхаллу для себя.
 Внимайте ж мне: всю жизнь свою отныне
 Я посвящаю вам! <...>
 Но если гнев твой, Один, пробудили
 Мои деянья — требуй от меня
 Какой угодно жертвы! Все исполню!

В этот момент один из рабов приносит старинный золотой рог, который воины Хакона нашли в земле. На роге есть надпись:

Если согрешил ты,
 Счастье отвернулось —
 Лучшее пожертвуй
 Асам всемогущим.

Хакон поражен. Он воспринимает это как знак свыше и решает принести в жертву своего маленького сына Эрлинга.

* * *

Олаф с дружиной пируют в лесу, когда появляется одноглазый старец Ауден в широкополой шляпе и плаще. Он увлекает Олафа в лес, где они долго гуляют и беседуют. Ауден считает, что Олаф попирает исконные верования Севера. Речи старца вызывают страх и сомнения в сердце Олафа. В облике Аудена ему видится сам бог Один.

С появлением пастора Тангбранда Ауден скрывается. Пастор говорит, что это был, вероятно, жрец, которого подослал Хакон. Речи старца пустые, ибо язычники проливают кровь на алтаре, и это нарушает человеческие и божьи законы.

Тангбранд: Было время, люди
 Еще не знали лучшего ученья, —
 Христовой веры; но теперь держаться
 Полузабытой, полуискаженной
 Старинной веры — тяжкий грех, мой сын!

Олаф: Ты прав, отец! <...>
 И завтра, в день великий и святой,
 Надеюсь я отпраздновать победу.
 Я сокрушу язычников и ярла!
 Светает... все у нас готово к битве...
 Идет, молитву богу вознесем,
 И в бой!

* * *

Священная роща. Входит Хакон, ведя за руку своего маленького сына Эрлинга. Они наблюдают восход солнца. Ярл говорит, что солнце — это сам Один, который восхо-

дит на небо. Мальчик дрожит от холода, статуи богов (и особенно статуя Одина) кажутся ему «страшными уродами».

Эрлинг:

Я не боюсь Одина, что в небе;
Тот добрый, тот меня не тронет. Он
Из-под земли цветочки вызывает
И сам сейчас похож был на цветок.
А этот белый тролль так страшно смотрит,
Как будто взять меня он хочет!

Хакон говорит сыну преклонить колени перед солнцем и поднять руки к небу. Затем он пытается нанести ему сзади удар кинжалом, но роняет оружие. Мальчик оборачивается, поднимает кинжал и подает отцу.

Эрлинг:

Ты уронил кинжал!
Возьми, отец! Какой блестящий, острый!
Когда большим я вырасту, и мне
Кинжал дадут! Я тоже стану в битву
Ходить с тобой. Врагов твоих разить!

Хакон:

Какой злой дух тебе такие речи
Внушает, мальчик?

В исступлении Хакон хватает Эрлинга, утаскивает к статуе Одина и там за деревьями закалывает. В этот момент вбегает лучник Эйнар Тамбескьельвер, который зовет ярла на битву с войсками Олафа. Появляется Хакон с окровавленными руками. Эйнар приходит в ужас от поступка Хакона, отрекается от него и переходит на сторону Олафа. Слышны призывные звуки боевых рогов. Ярл обнажает меч и бросается в битву.

Действие V

Дом Торы в Римоле. Ночь. Тора и ее служанка сидят у стола, занятые рукоделием. Входит Эйнар Тамбескьельвер. Он приносит весть о победе Олафа. Братья Торы героически сражались, но были убиты Хаконем. Сам же ярл обратился в бегство.

Эйнар уходит, Тора остается одна. Входит человек в плаще с закрытым лицом. Это ярл Хакон. Он ищет спасенья. Хакон рассказывает Торе, что принес в жертву сына, а затем в бою убил обоих ее братьев. Видя бледного, изможденного, плачущего ярла, женщина решает, что уже отмщена. В ее сердце нет места ненависти. Она укрывает Хакона с его рабом в подземном тайнике.

Хакон и его раб Каркер сидят в мрачном подземелье при свете одной свечи. Рядом стоит черный гроб. Каркер засыпает, но вскоре Хакон будит его. Наверху слышен шум:

подросла дружина Олафа. Глашатай обещает награду тому, кто принесет голову ярла. Каркер рассказывает, что видел во сне.

Каркер: Сперва мне снилось,
Что по волнам в ладье плывем мы оба,
И правлю я рулем...

Хакон: То значит, Каркер,
Что ты теперь моею жизнью правишь.
Будь верен мне в нужде, и награжу
Тебя щедрей, чем Олаф твой!

Каркер: Затем
Приснилось мне <...>
Что из скалы вдруг вырос черный муж
И мне сказал: закрыты все заливы!

Хакон:
Зловещий сон! Он говорит, что нам
Обоим жить недолго! Будь же верен!
Ты мне сказал, что родились мы оба
В одну и ту же ночь, так не разделит
Надолго нас и смерть.

Каркер: Еще мне снилось:
Я в Ладэ был, и обруч золотой
Надел на шею мне король.

Хакон: Наденет
Тебе на шею петлю Олаф, если
Ты мне изменишь, раб! Ступай в тот угол!
А здесь я лягу сам — и будем спать.

Хакон прислоняется к стене и засыпает, но вскоре встает в бреду. Ему видятся убитые им жертвы, и среди них — маленький Эрлинг. Не в силах вынести этого, ярл приказывает рабу вонзить кинжал ему в сердце. Раб повинуется и закалывает ярла. Затем он взваливает труп Хакона на плечи и поднимается вверх.

На площади перед домом Торы собрались воины и народ. Кузнец Бергтор преподносит Олафу корону, которую делал для Хакона. Олаф надевает корону, и она оказывается ему впору. Народ бьет в щиты и клянется в верности королю Олафу. Появляется Эйнар и рассказывает, что найдено тело Хакона. Олаф приказывает отнести тело обратно в подземелье, а раба, который предал Хакона, повесить.

* * *

Подземелье. Слуги вносят черный гроб, молча ставят и удаляются. Входит Тора. В руках у нее меч и венок из сосновых ветвей. Она долго стоит у гроба молча.

Тора:

И вот лежишь ты, Хакон, ярл, в гробу,
 Который был для Торы предназначен;
 В моем гробу! О, этого ль ждала я?
 Покойся с миром! Если ты грешил,
 То искупил свои грехи. Отныне
 Да не дерзнет никто героя память
 Тревожить словом иль упреком злым!
 Моя ж любовь к тебе с твоею смертью
 Не умерла! Увы, давно ли ты
 Блистал на небе севера, как солнце,
 Что разливало блеск на всех, — и вот
 Уже забыт норвежцами своими
 Ты для светила нового. И только
 Одно лишь сердце женское болит
 И вспоминает Хакона; так пусть же
 Она тебе отдаст и долг последний,
 Людьми твоими в радости забытый.
(Возлагает на гроб венок и меч.)
 Прими из рук возлюбленной венок!
 Пусть обовьются ветви гордых сосен
 Вокруг меча героя. Да, нашел
 В тебе героя истинного север!
 Но, как цветок, охваченный морозом,
 В одну ты ночь увял. И вот когда
 Рукой своей сотрет все краски время,
 Оставив только резкие черты,
 Ты уцелеешь в памяти народной
 Лишь как язычник лютый, кровожадный,
 Чье имя будет в трепет повергать.
 Но я, мой Хакон, трепетать не стану:
 Тебя я знала! Мощная душа
 В стремленье к благу стала жертвой рока
 И заблуждений времени. Теперь
 Усни, мой Хакон, с миром! Отдохни!
 И пусть в Валхалле светлой вкусит радость
 Твоя геройская душа!.. Прости!
 Я ухожу теперь. Когда же снова
 Откроют эту дверь — сюда внесут
 В гробу и Торы прах. И гроб ее
 Здесь рядом с гробом Хакона поставят!

Светильник вспыхивает и погасает. Подземелье погружается во мрак.

Х. К. Андерсен. «Импровизатор»¹⁴²*Часть первая*

Повествование ведется от лица итальянца Антонио. Он родился в Риме, его воспитывали мать, капуцин фра Мартино и молодой художник Федерико. С детства Антонио недолюбливал женщин и хотел стать священником.

Однажды ночью мальчик увидел, как на площади в лунном свете сидел парень с гитарой и пел песню «о нас самих, о том, что мы видели и слышали сейчас». Антонио понял, что поэт — «этот тот, кто умеет красиво воспевать все, что чувствует и видит». Мальчик принялся воспевать все вокруг и «постоянно жил в царстве фантазии».

Вскоре Антонио с матерью отправились на праздник цветов в городок Дженцано. Когда они рвали цветы около озера, перед ними очутилась старуха Фульвия. Она предсказала, что Антонио «предстанет перед народом, и речь его зазвучит музыкой, громче пения монахинь за монастырской решеткой, сильнее раскатов грома в Альбанских горах!»

На следующий день, во время праздника цветов, экипаж насмерть переехал мать Антонио. Мальчика отправили в Кампанию — огромную степь, окружавшую Рим. Антонио поселился у пожилых бедняков Бенедетто и Доменики в древней полуразрушенной гробнице (так жили многие пастухи в тех местах). Однажды Антонио впустил в дом мужчину, за которым гнался буйвол, и тем самым спас незнакомца от смерти. Это был римский вельможа — Есселенза. Он назвал Антонио «ангелом-спасителем» и пригласил к себе в палаццо Боргезе. Антонио стал часто бывать в роскошном палаццо, среди статуй и прекрасных картин. С ним проводила время прекрасная дама Франческа и молодой офицер Фабиани.

Вскоре Есселенза отправил Антонио учиться в Иезуитскую коллегию, где одним из учителей мальчика стал аббат Аббас Дада. Он не имел больших способностей к поэзии, но обожал критиковать стихи учеников. Он называл Данте «поверхностным» и «весьма неважным» поэтом и запрещал читать его. Вопреки этому, Антонио тайно стал читать «Божественную комедию». Впечатленный поэзией Данте, он написал первое стихотворение, в котором воспел «поэта и его возлюбленную Беатриче, его чистую духовную любовь, его страдания... его изгнание, странствования и смерть на чужбине». Живее всего он описал «полет освобожденной души Данте, взиравшей с высоты на землю и ее пропасти».

В академии Антонио подружился с Бернардо. Он был самого знатного происхождения среди всех учеников, отличался озорным нравом и часто хулиганил. Впоследствии

¹⁴² Краткий пересказ выполнен по русскому переводу П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен [6].

он бросил школу и пошел служить, а Антонио продолжил учиться, сдал экзамен и стал аббатом. Но юноши оставались друзьями.

Однажды во время карнавала она пошла в театр на оперу «Дидона». Главную роль пела Аннунциата — иностранная примадонна. Она была «женственна, нежна», у нее были «черные как смоль волосы, высокий лоб, темные глаза». Антонио был сражен певицей; он написал на клочке бумаги стихи и бросил на сцену. На следующий день Антонио бродил возле дома Аннунциаты и мечтал оказаться на месте ее партнера, Энея. Вдруг из ворот выскочил Бернардо и позвал его в дом. Там он представил Антонио певице. Аннунциата поблагодарила Антонио за стихи и покраснела. В окно врывались звуки карнавала. Антонио чувствовал себя счастливым.

И Бернардо, и Антонио были влюблены в примадонну. В душе Антонио боролись любовь к Аннунциате и дружеские чувства к Бернардо. Он старался забыть певицу, вырвать из сердца страсть и обрести внутренний покой. Бернардо смеялся над страданиями Антонио и говорил, что Антонио — плохой мужчина, и что его горячая итальянская кровь «разбавлена козьим молоком». Страдания Антонио, его страх, умерщвление плоти во время поста — все это, по мнению Бернардо, тоска по «свежим устам, прекрасным формам». Такие речи заставляли сердце Антонио обливаться кровью. Но в то же время он понимал, что певица любит его (Антонио), и эта мысль вызывала в нем восторг.

В первый день Пасхи на улицах Рима были торжества. Вечером Антонио с дамами уехал в гостиницу за городом. Когда он вышел на улицу, на него набросился Бернардо с «лихорадочно горящими глазами», протянул Антонио пистолет и приказал стреляться с ним, либо умереть. Антонио оттолкнул Бернардо, но случайно спустил курок. Сбежались люди, поднялся шум. Аннунциата склонилась над раненым Бернардо, и Антонио решил, что девушка всегда любила Бернардо.

Антонио убежал. У берегов Тибра он стал искать лодку, но набрел на компанию разбойников. Они связали его и отвезли в свое логово в Кампанье. Ему дали гитару, и он стал импровизировать. Во время пения он не мог оторвать взгляда от старухи, которая сидела в углу с пряжей. Это оказалась Фульвия — она была главной среди разбойников. Старуха сказала, что помнит Антонио, и что за его пение готова отпустить юношу без выкупа. Она дала ему перо, и велела написать на бумаге кровью: «Я еду в Неаполь». С этой запиской она навестила Аннунциату. Через несколько дней из Рима пришло письмо. В конверте был новый паспорт, деньги и записка от Аннунциаты: «Бернардо вне опасности, но не возвращайтесь в Рим по крайней мере несколько месяцев».

Часть вторая

На пути в Неаполь Антонио повстречал давнего знакомого, художника Федериго; они вместе прибыли в город. Их друзьями в Неаполе стали профессор Маретти и его супруга Санта — молодая красивая неаполитанка. Антонио часто навещал Санту, его тянуло к девушке. Она испытывала взаимные чувства.

Вместе с Маретти Антонио и Федериго посетили Геркуланум. Они осмотрели Помпею и взобрались на Везувий; вокруг них были потоки свежей лавы и пропитанный серой воздух. Антонио ощутил величие и близость Бога. «Дух мой обрел силу, понятия и мысли — необыкновенную ясность».

Вскоре после этого Антонио решил выступить в Неаполе публично. Его дебют состоялся в театре Сан-Карло под именем Ченчи. Антонио выбрал тему «Неаполитанские катакомбы» и стал импровизировать, вспоминая случай из детства — спуск в римские катакомбы с Федериго. Затем он импровизировал на темы «Фата-Моргана», «Тассо», «Смерть Сафо». В последних двух он пел, думая о себе, Бернардо и Аннунциате. Выступление прошло с огромным успехом.

На следующий день Антонио навестил Санту. Она сказала, что больная и лежала на кушетке. Санта притянула Антонио к себе и стала объясняться в любви к нему. «Вот почему лихорадочный жар горел у меня в крови, вот почему я была больна!.. Вы можете сделать со мной все, Антонио! Я день и ночь думаю, мечтаю о вашей любви, жажду ваших поцелуев! — Она крепко прижала меня к своей груди; губы ее горели, и поцелуй ее зажег во мне всю кровь... Матерь Божия! Со стены упало на меня в эту минуту Твое святое изображение! Да, это была не случайность! Нет, Ты сама дотронулась до моего чела, Ты не дала мне пасть в бездну пагубной страсти!» Антонио выбежал из комнаты и бежал до самой набережной.

В этот же день Антонио встретил своего друга из Рима, Фабиани, и тот отвез его в гостиницу, где они жили с Франческой. Там Антонио познакомился с другом Фабиани, Дженоаро. На следующий день они вчетвером поехали смотреть красоты Италии. Они посетили город Салерно, затем поехали в Пестум. Там среди нищих Антонио увидел слепую девушку лет одиннадцати, которая «могла назваться самой богиней красоты». Когда путешественники присели отдохнуть, Антонио стал петь о красоте природы и слепой девушке. Затем пошли в храм, и за одной из колонн Антонио увидел эту девушку. Она слышала его импровизацию. «Передо мною было изображение самой греческой богини красоты с ее невидящим и в то же время проникающим в душу взором. <...> Я невольно склонился к ней, и... мои горячие уста обожгли ее лоб». Девушка вскрикнула; Антонио

убежал. В тот же день путешественники вернулись в Салерно. От проводника Антонио узнал по дороге, что слепую девушку зовут Ларой.

Утром отплыли из Салерно и прибыли в Амальфи — город с белыми домиками, расположенными на склоне горы. А на следующее утро четверо путешественников поплыли на остров Капри. Франческа и Фабиани остались отдыхать, а Дженаро и Антонио наняли лодку, чтобы объехать остров вокруг. В скалах увидели глубокие пещеры; один из гребцов сказал, что в них живут злые духи. Одну из пещер местные жители считали заколдованной и никогда не заплывали в нее. Внезапно над водой появился смерч. Разыгрались волны, лодка перевернулась; Антонио лишился чувств.

Он очнулся в пещере и подумал, что умер. «Со всех сторон, снизу и сверху меня окружал голубой эфир. Я шевельнул рукой, и вокруг меня, словно электрические искры, засверкали миллионы голубых звездочек... Платье мое было как бы из голубого пламени, руки блестели, точно серебряные... Неподалеку от меня поднималась ввысь вырубленная в скале лестница; ступени ее были как будто из громадных цельных сапфиров... В расщелине скалы стоял какой-то предмет... Это была массивная ваза, наполненная золотыми и серебряными монетами».

Антонио увидел приближающуюся лодку; в ней сидели старик и девушка. «Матерь Божия, не оставь меня!» — крикнула девушка. Ему показалось, что это Лара. Антонио сел в лодку и отдал старику вазу с драгоценностями. Они поплыли; была ночь, светила луна. Девушка попросила нарвать ей трав. Антонио вышел из лодки, нарвал цветов, протянул девушке и затем упал на траву без чувств.

Утром его нашли Франческа и Фабиани — Антонио лежал на склоне возле заколдованной пещеры. Они сказали, что Дженаро утонул. Все, что рассказал Антонио о пещере, сочли за бред.

Вернувшись в Неаполь, Антонио нашел дома письма с подписью «Ваша старая подруга» — кто-то приглашал его в гости. Он решил, что это письма от Санты, но видеть ее он не хотел. По настоянию Франчески и Фабиани Антонио после двух месяцев в Неаполе вернулся в Рим.

В Риме он провел следующие шесть лет. Он был аббатом и с успехом выступал как импровизатор. Однажды в палаццо Боргезе приехала в гости Фламиния — дочь Франчески и Фабиани, которая воспитывалась в женском монастыре. Фламиния была мила и приветлива с Антонио; они много времени проводили вместе, вели душевные беседы. Она единственная воспринимала его всерьез и не пыталась воспитывать. «Привязанность к Фламинии медленно, но прочно пустила корни в моем сердце, и я чувствовал, что оно истечет кровью при разлуке с нею». Однако Антонио расценивал свои чувства к девушке

как «братскую любовь». Прошло несколько недель, и Антонио понял, что любит Фламинию. Но давно было решено, что она уйдет в монастырь и станет «невестой Христа». Им пришлось расстаться навсегда.

В тот же день, когда Фламиния приняла постриг, Антонио поехал в Кампанию, чтобы навестить Доменику, свою приемную мать. Но выяснилось, что она недавно умерла. Вернувшись домой, Антонио слег в постель и три дня пролежал в бреду. Некоторое время спустя Фабиани настоял, чтобы Антонио поехал на год в Северную Италию.

Выехав из Рима, Антонио к ночи добрался до города Непи и отправился на прогулку по развалинам старого замка. На одной из стен он увидел головы казненных недавно разбойников. Одна из голов была головой старухи Фульвии. «Так вот где мне было суждено вновь увидеть Фульвию, эту странную старуху, спасшую мне однажды жизнь и доставившую мне средства бежать в Неаполь, моего доброго гения!». Теперь для Антонио не было любви на земле: Фульвия и Доменика умерли, Аннунциата любила другого, Фламиния ушла в монастырь.

Путешествуя по городам Италии, Антонио добрался до Венеции. Плывая ночью к городу, он услышал песню матроса: «Целуй пунцовые уста, завтра ты уже будешь добычей смерти! Люби, пока сердце твое молодо, пока в крови горит огонь желаний!». Для Антонио она прозвучала «погребальной песней» и погрузила в мрачные мысли. Ему уже двадцать шесть, а он так и не испытал счастья земной любви. Осмотрев Венецию, он нашел город невероятно печальным; эта печаль словно отражала его собственную. «Я хочу жить! Наслаждаться жизнью, осушить чашу наслаждений до дна!» — сказал Антонио самому себе.

Слухи о его таланте быстро облетели весь город, и Антонио стал выступать во многих домах Венеции с импровизациями. Особенно часто Антонио бывал в доме пожилой дамы Розы. Ее племянница Мария напоминала Антонио Лару, слепую девушку из Неаполя. Вскоре пошли слухи, что Антонио собирается жениться на Марии. Это возмутило его, и он решил на время прервать визиты.

В ближайший же вечер он отправился в театр Сан-Лука. Давали оперу Меркаданте «Донна Каритея, королева испанская». «Королеву пела маленькая, невзрачная особа с тонким, острым профилем и впалыми глазами. Костюм сидел на ней плохо; королевой явилась сама нищета». Антонио с трудом узнал в певице Аннунциату. Ее голос изменился — стал «глухим, усталым, дрожащим»; весь вид певицы был «страдальческим».

После представления Антонио разыскал дом Аннунциаты и встретился с ней. Она жила в нищете, в «старом, ветхом доме», в «каморке под самой крышей». После недолгого

разговора Аннунциата попросила Антонио оставить ее и больше никогда не искать с ней встречи. На следующий день она уехала из города вместе с трупой.

Прошел месяц после встречи с Аннунциатой; Антонио снова ежедневно навещал Розу и Марию. Однажды Антонио и Мария остались в комнате одни. Девушка передала ему пакет и сказала, что исполняет волю умершей. В пакете были стихи, которые Антонио посвятил Аннунциате после ее дебюта в роли Дидоны в Риме, и письмо от певицы. Она написала, что всегда любила Антонио. Она была в Неаполе, когда юноша выступал публично под именем Ченчи. Это она отправила ему те письма, а не Санта, как подумал молодой человек. Когда Антонио не пришел и уехал в Рим, Аннунциата отказалась от него, но страдала. Умерла ее няня и брат, она осталась одна. Вскоре она заболела и слегла на целый год. Из-за болезни Аннунциата потеряла все: голос, деньги, славу. В письме она просила у Антонио прощения перед смертью и благословляла его на брак с Марией (кто-то сказал ей, что Мария — невеста Антонио).

Антонио был в глубоком горе. После трех месяцев жизни в Неаполе он решил сорваться с места и поехать в Милан. Он чувствовал себя одиноким, не желал заводить знакомств. В одиночестве бродил он по улицам, ходил в собор, писал трагедию. Его тянуло обратно в Венецию. Однажды на улице он столкнулся с Бернардо. Тот собирался жениться и позвал Антонио на свадьбу. Неожиданно Антонио сказал, что завтра утром уезжает в Венецию. Так он и поступил.

Он не застал дома ни Розу, ни Марию. В доме были спущены занавеси, стояла мертвая тишина. За ужином Антонио потерял сознание. Ночью в бреду ему привиделось, что Мария умерла и лежит в гробу, «бледная и прекрасная». Взглянув на нее, Антонио увидел, что это не Мария, а Лара! Он поцеловал девушку; неожиданно ее губы зашевелились, она прошептала: «Мне холодно!». Антонио не мог шевельнуться от ужаса...

Придя в себя, он увидел Розу и Марию. Антонио признался в Марии любви; она сказала, что всегда любила Антонио. Оказалось, что Мария и слепая Лара — это одно и то же лицо. После того, как в Пестуме Лара услышала импровизацию Антонио, она ночью посетила заколдованную пещеру. Цыганка предсказала ей, что ангел должен дать ей трав, от которых она прозреет. В ту ночь Лара приняла Антонио за ангела. Вскоре Лару увезли в Неаполь; ей сделали операцию, и зрение вернулось. У нее было и состояние — ваза с драгоценностями из заколдованной пещеры, которую ей дал Антонио. В Венеции Лара сразу узнала Антонио по голосу, но думала, что он уже забыл ее.

Вскоре сыграли свадьбу Лары-Марии и Антонио. У них родилась девочка, ее назвали Аннунциатой.

Антонио и Лара были женаты уже три года, когда решили посетить остров Капри. К тому моменту заколдованной пещеры перестали бояться — два немца-художника открыли ее миру. «Вода... горела голубым огнем. Яркий солнечный свет... превращал воду в голубой пламень, который, в свою очередь, бросал сияющий отблеск на стены пещеры. Вот почему все здесь сияло небесной лазурью, вот почему отовсюду как будто струился прозрачный голубой эфир. Здесь воистину был волшебный мир, царство духов!» Теперь пещеру называли Лазурным гротом, и сюда стекались путешественники со всего мира.

Х. К. Андерсен. «Всего лишь скрипач»¹⁴³*Часть первая*

В датском городе Свеннборге жил бедный портной с женой Марией и маленьким сыном Кристианом. В доме напротив жил старый еврей с внучкой Наоми. Дети сдружились, вместе играли. Однажды ночью в доме еврея был пожар, и старик погиб. Семья Кристиана приняла Наоми к себе, но вскоре девочку взяла на воспитание старая аристократка, и Наоми уехала.

Крестный отец Кристиана (норвежец по происхождению) был скрипачом и учил мальчика играть на скрипке. «Как цветок поворачивается к солнцу, душа Кристиана стремилась к звукам». В облике крестного было нечто дьявольское; мальчик был привязан к нему, но в то же время чувствовал страх.

Родной отец Кристиана ушел на войну, и Мария вскоре получила письмо о его гибели. Она вышла замуж второй раз. Отчим недолго любил Кристиана. Ему запретили заниматься музыкой, а скрипку продали. Для компании деревенских мальчишек Кристиан был изгоем и объектом насмешек. Он стал замкнут и нелюдим, бродил в одиночестве и проводил много времени в лесу у ручья.

Однажды отчим принес новость — крестный Кристиана признался в страшном преступлении. Много лет назад в Норвегии он убил женщину, а позже в Свеннборге убил мать Наоми. К тому же он промышлял контрабандой, и теперь ему грозила тюрьма.

В тот вечер Кристиан по темноте забрел в старинный парк, где встретил обросшего щетиной крестного. Тот рассказал историю своей жизни: в детстве по ночам к нему приходил сатана с черной козой и давал младенцу сосать ее молоко, так что в крови у крестного забурилась необузданность. Однажды им овладело чудовище, и крестный задушил в лесу женщину. Кристиан заснул в лесу, а проснувшись поутру, увидел, что его крестный повесился.

Кристиан убежал из рощи и встретил знакомую девочку Люцию и ее мать. Он рассказал им все, и они отвели его на шхуну Петера Вика. Тот взял мальчика юнгой, и из Свеннборга они уплыли в Копенгаген.

В Копенгагене Кристиан впервые побывал в театре и остался в восторге. Он ощутил в душе стремление к искусству. Среди публики Кристиан увидел Наоми. Через несколько дней он видел ее вновь в окне дома, где был детский бал. Он вошел в дом и подошел к Наоми, но она назвала его «грязным оборванцем» и сделала вид, что они не зна-

¹⁴³ Краткий пересказ выполнен по русскому переводу С. Белокрыницкой [2].

комы. Кристиана прогнали. «Оковы, стеснявшие его душу, в этот миг стали еще тяжелее... Веселье и ликование в том богатом доме было бенгальским огнем, который осветил заключительную сцену драмы Кристианова детства. Он снова взобрался по снастям, заглянул через открытое окно в зал, где счастливые дети рука об руку скользили под звуки жизнерадостной музыки, слуги разносили дорогие кушанья в хрустальных чашах и чудесные фрукты, каких он никогда и не видывал, а посреди зала стояла черноглазая Наоми, и смеялась, и хлопала в ладоши. А снаружи шел холодный мокрый снег, и серый туман окутал своим влажным плащом “грязного оборванца”, крепко державшегося за отсыревшие снасти».

Часть вторая

Однажды зимой Петер Вик и Кристиан отправились пешком по льду из Дании в Швецию. Стемнело, началась буря. Повернули назад. Их нагнала повозка, в которой сидели датский граф, юная девушка (его дочь) и пожилая дама (его мать). Вик и Кристиан сели в повозку, и мальчик увидел, что девушка — это Наоми. Она тоже его узнала, но не подала виду. Вскоре все остановились на островке, чтобы переждать бурю внутри пустого крестьянского дома. Выяснилось, что шхуна Петера Вика стоит под окнами дома в Копенгагене, где живет граф, и он слушает, как Кристиан играет на скрипке. Перед сном граф рассказал мальчику много историй о талантливых музыкантах и сказал, что «истинный талант всегда пробьет себе дорогу». Наутро ветер переменялся, и вся компания на повозке добралась до берега. Кристиан заговорил с Наоми, но та попросила его не разговаривать с ней. В детстве они были ровней, но теперь она богата, а он беден.

В Копенгагене Кристиан побывал в доме графа, где сыграл на скрипке и даже заработал денег. Он все крепче верил в свое будущее музыканта. Вечерами мальчик подолгу смотрел в небо и молил Бога об истинном таланте. Он не захотел возвращаться на шхуне из Копенгагена в Свеннборг, и Петер Вик пристроил его учиться музыке у господина Кнепуса в Оденсе. Кристиан поселился в доме Кнепуса, ходил в школу, а дома занимался музыкой. Жизнь была размеренной и однообразной.

В июне в Оденсе был праздник. В толпе гуляющих Кристиан увидел своего отца, которого считал погибшим на войне. Все вокруг веселились, но Кристиан был расстроен и испуган. На рассвете мальчика разбудил Петер Вик, который привел отца Кристиана. Отец выжил на войне. Когда он вернулся домой, второй муж Марии дал ему денег и сказал не показываться на глаза жене. Она не видела его. Отец пришел повидать Кристиана, а затем направлялся в Германию. Вечером Кристиан проводил отца на постоялый двор, и они простились навсегда.

Дочь Петера Вика, Люция, приехала в Оденсе обучаться кройке и шитью. Люция и Кристиан часто вместе гуляли и говорили о жизни. Девушка считала, что нужно благодарить Бога за то, что он дал. Кристиан же говорил, что хочет прославиться, иначе «жизнь ему не мила». Оставшись один, он молил Господа о прощении, и это его немного успокаивало, но потом дерзкие мечты возвращались.

Зимой чета Кнепус вместе с Кристианом отправились в резиденцию графа. В усадьбе Кристиан играл на скрипке; старая графиня пригласила Кристиана остаться на несколько дней. Наоми завязала с мальчиком разговор и даже выбрала кавалером. Но во время танцев Кристиан ускользнул, поскольку чувствовал себя чужим. На следующее утро он подумал: «Когда-нибудь я выступлю перед ними великим музыкантом, и они склонятся перед могуществом гения... И я закажу свой портрет, где буду изображен рука об руку с Наоми». И он помолился об этом Богу.

Этим же утром Наоми нашла в комнате графини портрет своей матери и стала спрашивать о ней. Оказалось, что когда-то мать Наоми служила гувернанткой в доме графини. Сын графини влюбился в нее, и гувернантку уволили. Она уехала на родину, в Свеннборг, и там родила Наоми от норвежского музыканта. Вскоре мать Наоми умерла, и девочка стала жить в Свеннборге с дедом. А после того, как дед Наоми погиб при пожаре, графиня взяла девочку к себе.

Раньше Наоми считала, что она родная дочь графа. Узнав, как все было на самом деле, она заплакала. Она решила повесить портрет матери у себя в комнате, украсить его цветами и часто целовать.

Пока Кристиан гостил в усадьбе графа, он рассказал Наоми о своем крестном, норвежце из Свеннборга, и так она узнала о судьбе настоящего отца (хотя и не сказала об этом Кристиану). Наоми чувствовала, что нравится мальчику, и стала внушать, что он должен сбежать от Кнепуса, прожить необычную жизнь и достичь высот, и тогда, может быть, она полюбит его. Когда Кристиан покидал графскую усадьбу, Наоми тайно дала ему денег и позволила себя поцеловать.

Кристиан стал планировать побег в Германию, но мучился сомнениями. Это стало причиной ссоры с Наоми — та сказала, что Кристиан никогда не станет знаменитым, и не желала больше его видеть. Огорченный Кристиан направился в дом матери и отчима, но, придя к месту, увидел, что дом сгорел. Отчим погиб, а родня погибшего мужа отказалась принять мать Кристиана. Мария с младенцем стала жить в съемной комнате. Кристиан отдал матери все свои деньги и вернулся в Оденсе.

Наоми уехала из Оденсе в Копенгаген и стала жить в доме богатого родственника. Когда в город прибыла труппа цирковых наездников, Наоми побывала на представлении

и влюбилась в артиста труппы, молодого и красивого поляка Владислава. Он был мускулист и ловок, лицо было бронзовым, глаза темными и выразительными, брови угольно-черными. «Наоми перегнулась через барьер ложи; глаза ее сверкали. Впервые она смотрела на мужчину с восторгом, впервые признала, что представитель сильного пола в чем-то превосходит ее».

Наоми стала брать у Владислава уроки верховой езды. Тот был «уверен в своей колдовской власти над женскими душами», но во время занятий был вежлив и молчалив. Его загадочность только усиливала интерес Наоми. Она делала успехи; никто из учеников Владислава не мог сравниться с ней. В апреле наездники дали последнее представление и покинули город; вместе с ними сбежала Наоми. Она переделалась юношей и теперь называла себя Кристианом.

Часть третья

Труппа наездников приехала выступать в Вене. В летнем ресторане Наоми увидела нашла Владислава с двумя молодыми девушками. Они веселились и танцевали. Вечером мужчина ударил Наоми кнутом за то, что она «ходит за ним по пятам, как кобыла». Девушке было «так горько, словно ей дали яду». Она ненавидела Владислава и решила бежать. Владислав узнал об этом и сел в ту же карету, прямо напротив Наоми. Во время первой остановки девушка убежала и спряталась на ближайшей вилле в саду. Хозяин виллы приютил Наоми на ночь. На следующее утро на виллу приехал врач, а с ним был отец Наоми (граф). Через пять дней он увез дочь в Италию.

Тем временем Кристиан решил оставить дом Кнепуса и выйти в мир. Люция плакала из-за этого, а Петер Вик рассердился и сказал, что юноша теперь предоставлен самому себе. Но Кристиан был тверд. Из Оденсе он приехал в Копенгаген и поселился в каморке на пятом этаже. Он стал давать уроки, благодаря этому он имел скромный доход, а четыре дня в неделю — еще и обед. В остальные три дня он ел кусок хлеба с маслом. Он был беден, ходил в поношенной одежде. Зимой в каморке было холодно и темно — он экономил на торфе и дровах и не каждый вечер зажигал лучину. Но он играл на скрипке и забывал о голоде и стуже. Лишь однажды он сыграл в театре, — в антрактах любительского спектакля, для городских мещан. Вскоре к нему приехала мать, и они зажили в каморке вдвоем. По ночам Кристиан плакал и молил Бога сжалиться над ними.

В Риме Наоми с графом вели веселую жизнь, ходили на балы и светские приемы. Наоми посмотрела все известные картины и мраморные изваяния в церквах, монастырях и галереях. Побывала она и на вакханалии художников. Как-то раз Наоми встретила отца Кристиана — теперь он был монахом-капуцином и собирал пожертвования.

Прошло 12 лет. Наоми теперь жила в Париже и была замужем за маркизом. Нынешняя богатая светская жизнь казалась ей фальшивой; воспоминания о Владиславе все еще причиняли ей боль. Владислав теперь работал в саду развлечений «Тиволи» в пригороде Парижа — привязывал ракеты к колесу перед началом фейерверка. Он чувствовал себя жалким и истощенным. Когда в Париже праздновали годовщину Июльской революции, Наоми получила письмо от Владислава. Он требовал встречи. На второй день празднеств он сумел передать письмо ее мужу. В письме было описано все, от первого поцелуя до удара кнутом. Маркиз не захотел доводить дело до скандала, но пообщал напоминать о письме каждый раз, когда Наоми будет упрекать мужа за измены.

В Копенгагене Петер Вик нашел Кристиана и его мать в нужде и бедности и забрал их. Кристиан стал сельским музыкантом — играл на всех пирушках и свадьбах, в каждой господской усадьбе дирижировал любительским оркестром. За 12 лет Кристиан не женился и жил один. Люция вышла замуж за другого, и они воспитывали двоих детей. Кристиан приходил к ним по воскресеньям раз в две недели. Жизнь Кристиана была спокойной, и он мог бы быть счастливым, но сожалел, что не сумел стать знаменитым музыкантом.

В графской усадьбе все еще жила бабушка Наоми. Люди дивились, что «даже лекарства не могут убить ее». Кристиан не знал о том, что Наоми стала маркизой, и много лет копил деньги для нее — ему казалось, что когда-нибудь она вернется с бродячей труппой и останется с ним. Но однажды Кристиан узнал, что вскоре должны приехать французский дворянин с супругой Наоми. После этого он захворал и умер. Когда гроб несли на кладбище, навстречу вылетела карета, в которой сидели Наоми с маркизом. «Пропуская важных господ, крестьяне со своей ношей сошли в канаву на обочине. Они обнажили головы, а ее светлость Наоми с неизменно гордым взглядом и прелестной улыбкой высунулась из окна и помахала им. Покойник был бедным человеком. Всего лишь скрипачом».

ПРИЛОЖЕНИЕ II.
СПИСКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Й. П. Э. ХАРТМАНА И Н. ГАДЕ

Основные произведения Й. П. Э. Хартмана

Произведения для сцены

Оперы

- «Ворон» (“Ravnen eller Broderprøven”) оп. 12, либретто Х. К. Андерсена по пьесе К. Гоцци
«Ворон» (“Il corvo”, 1761) (редакция 1832 г. в трех актах; редакция 1865 г. в четырех актах);
- «Корсары» (“Corsarerne”) оп. 16, в трех актах, либретто Х. Херца (1835; вторая редакция 1883 г.);
- «Маленькая Кирстен» (“Liden Kirsten”) оп. 44, либретто Х. К. Андерсена (редакция 1846 г. в одном акте; редакция 1858 г. в двух актах).

Балеты (все для А. Бурнонвиля)

- «Остров фантазии, или “С берегов Китая”» (“Phantasiens Øe, eller Fra Chinas Kyst”), романтический балет в двух актах (1838);
- «Народное предание» (“Et Folkesagn”), балет в трех актах (1854). Первый и третий акты написаны Н. Гаде, второй акт — Й. П. Э. Хартманом;
- «Валькирия» (“Valkyrien”) оп. 62, балет в четырех актах (1860–1861);
- «Песнь о Триме» (“Thrymsqviden”) оп. 67, балет в четырех актах (1867–1868);
- «Аркона» (“Arcona”) оп. 72, балет в четырех актах (1873–1875).

Музыка к театральным пьесам

- Музыка к трагедии А. Г. Эленшлегера «Олаф Святой» (“Olaf den Hellige”), оп. 23 (1838);
- Музыка к трагедии А. Г. Эленшлегера «Кнуд Великий» (“Knud den Store”), оп. 28 (1839);
- Музыка к драматической сказке А. Г. Эленшлегера «Рыбак и его дети» (“Fiskeren og hans Børn”), оп. 29 (1840);
- Музыка к романтической комедии Й. Л. Хейберга «День семи спящих» (“Syvsoverdag”), оп. 30 (первая редакция 1840 г., вторая расширенная редакция 1872 г.);
- Музыка к трагедии Х. К. Андерсена «Мавританка» (“Maurerpiggen”) оп. 32 (1840);
- Музыка к мелодраматической сказке К. Боргаарда (С. Borgaard) «Ундины», оп. 33 (1842);
- Музыка к пьесе Ф. Раймунда (F. Raimund) «Расточительство» (“En Ødeland”) (1849);

- Музыка к драме К. Юля (Chr. Juul) «Эпизод» (“En Episode”) (1852);
 Музыка к трагедии А. Г. Эленшлегера «Ярл Хакон» (“Hakon Jarl”), op. 40 (1857; увертюра написана ранее в 1844 г.);
 Музыка для интермедии к пьесе Л. Хольберга «Путешествие к источнику» (“Kildereisen”) на текст Х. К. Андерсена с хореографией А. Бурнонвиля (1858);
 Музыка к пьесе К. Мольбега (Chr. Molbech) «Амброзиус» (“Ambrosius”) (1877);
 Музыка к героической поэме А. Г. Эленшлегера «Ирса» (“Yrsa”), op. 78 (1881–1882);
 Музыка к драме К. Мольбега (K. Molbech) «Данте», op. 85 (1888).

Произведения для оркестра

Симфонии

- Первая симфония g-moll op. 17 (1835)
 Вторая симфония E-dur op. 48 (1848)

Увертюры

- Четыре концертные увертюры: op. 3 d-moll (1825), op. 9 c-moll (1827), op. 51 C-dur (1852),
 «Осенняя охота» (“En Efteraarsjagt”) op. 63b G-dur (1864, посв. Н. Гаде);
 Увертюра к трагедии А. Г. Эленшлегера «Ярл Хакон» c-moll op. 40 (1844);
 Увертюра к трагедии А. Г. Эленшлегера «Аксель и Вальборг» (“Axel og Valborg”) a-moll op. 57 (1857);
 Увертюра к трагедии А. Г. Эленшлегера «Корреджо» (“Correggio”) f-moll op. 59 (1858).

Мелодрамы для чтеца и оркестра

- «Золотые рога» на текст А. Г. Эленшлегера, op. 11 (1832);
 «Юрские горы» (“Jurabjerget”) на текст А. Г. Эленшлегера, op. 14 (1833);
 «Ныряльщик» (“Der Taucher”) на текст Ф. Шиллера, op. 21 (1837);
 Пролог к празднику Музыкального общества в память о Н. Гаде (1891).

Камерно-инструментальные произведения

- Фортепианный квартет F-dur op. 2 (1823–1825);
 Два струнных квартета: G-dur (1848, финал не завершен), A-dur (1850, только первые три части);
 Соната для флейты и фортепиано B-dur op. 1 (1825);
 Три сонаты для скрипки и фортепиано: соната № 1 g-moll op. 8 (1827); соната № 2 C-dur op. 39 (1844); соната № 3 g-moll op. 83 (1886);

Соната для фортепиано в 4 руки C-dur op. 4 (1826);

Сонаты для фортепиано в 2 руки: d-moll op. 34 (1841), g-moll (1851), F-dur (1853–1854), a-moll op. 80 (1876–1883);

Сонатина для фортепиано G-dur (1863);

Циклы фортепианных миниатюр: Два рондо op. 6 (1829); Восемь каприсов op. 18 (1835);

Две характеристические пьесы op. 25 (1839); Восемь эскизов op. 31 (1840–1841);

Шесть пьес в песенной форме op. 37 (1842); Шесть характеристических пьес op. 50

со вступительными стихотворениями Х. К. Андерсена (1848); Фантастические пьесы

op. 54 (1855, посв. К. Шуман), Новеллетта в шести маленьких пьесах со вступитель-

ными стихотворениями Х. К. Андерсена op. 55 (1852–1855), «Пьесы из старых и не-

давних времен» (“Klaverstykker fra ældre og nyere Tid”) op. 74 (1851–1877);

Фантазии для органа: A-dur (1826), f-moll (1837);

Соната для органа g-moll op. 58 (1855–1884).

Произведения для хора и оркестра

Свыше 60 кантат, в том числе:

«Хвала органу» (“Orglets Priis”) на текст А. Г. Эленшлегера солистов, смешанного хора, четырех тромбонов и органа op. 5 № 1 (1825);

Траурная кантата по королю Фредерику VI на текст Х. К. Андерсена для солистов (тенор, бас), смешанного хора и оркестра op. 27 (1839–1840);

Кантата по случаю дня рождения Ее Величества королевы Каролины Амалии на текст Х. К. Андерсена для баса-соло, смешанного хора и оркестра op. 22 (1842);

«Памяти Вайзе» (“Weyses Minde”) на текст Х. Херца (H. Hertz) для тенора-соло, смешанного хора и оркестра op. 36 (1842);

Кантата памяти Торвальдсена для Студенческого общества (Cantate til Studenteforeningens Sørgefest over Thorvaldsen) на текст Х. Херца для солистов (2 тенора, 2 баса), мужского хора и оркестра op. 41 (1844);

Траурная кантата по королю Кристиану VIII на текст Й. Л. Хейберга (J. L. Heiberg) для солистов (2 тенора, 2 баса), мужского хора и оркестра op. 47 (1848);

«Летний день» (“En Sommerdag”) на текст Х. Херца для солистов (сопрано, тенор), женского хора и оркестра (1854);

«Свадьба Дриад» (“Dryadens Bryllup”) на текст Фр. Палудан-Мюллера (Fr. Paludan-Müller) для хора и оркестра op. 60 (1858);

«За горами» (“Hiinsides Bjergene”) на текст А. Мюнха (A. Munch) для меццо-сопрано, хора и оркестра (1865);

- «Весенняя песнь» (“Foraarssang”) на текст Х. К. Андерсена для смешанного хора и оркестра оп. 70 (1870–1871);
- «Прорицание вёльвы» (“Vølvens Spaadom”) на текст из «Старшей Эдды» в обработке Фр. Хорна (Fr. Horn) для мужского хора и оркестра оп. 71 (1872);
- «Лютер в Вартбурге» (“Luther paa Wartburg”) на текст Й. Л. Хейберга (J. L. Heiberg) для баритона-соло, хора и оркестра оп. 79 (1884).

Произведения для голоса и фортепиано

- Шесть песен на тексты Й. В. Гёте, Х. К. Андерсена, А. фон Галера (A. von Gähler) оп. 13 (1829–1837);
- Шесть песен на тексты Э. Мёрике, И. Л. В. Глейма, В. Ваккернагеля, Г. Фаллерслебена, Г. Гейне оп. 35 (1839–1842);
- Шесть песен на тексты Б. С. Ингемана оп. 45 (1846);
- «Суламифь и Соломон» (“Sulamith og Salomon”), цикл песен на тексты Б. С. Ингемана оп. 52 (1847–1848);
- Шесть песен на тексты Х. Ф. Вейсе, О. Редвица, Й. Эйхендорфа, Й. В. Гёте оп. 55 (1853, посв. Софи Гаде);
- Шесть песен на тексты М. Розинга (M. Rosing), К. Ричардта (Chr. Richardt) и Б. С. Ингемана оп. 63 (1847–1860);
- Семь песен на тексты Н. Ф. С. Грундтвига (N. F. S. Grundtvig), Б. Бьёрнсона, Б. С. Ингемана, Э. Ореструпа (E. Aarestrup), К. Аренцена (K. Arentzen) оп. 77 (1880);
- Свыше 100 отдельных песен и романсов.

Основные произведения Н. Гаде

Музыка для сцены

Оперы

«Мариотта» (“Mariotta”), зингшпиль в трех актах на либретто К. Боргаарда (1848–1849);
 «Зигфрид и Брунгильда» (“Siegfried og Brunhilde”), опера на текст Л. Отто (Louise Otto)
 (не окончена, написано 5 сцен I акта) (1847).

Балеты (для А. Бурнонвиля):

«Музы отечества» (“Faedrelandets muser”), балет в одном действии. № 1–4 и № 7 написаны
 Н. Гаде, № 5–6 и № 8–9 — И. Ф. Фрелихом (J. F. Fröhlich) (1840);
 «Неаполь, или Рыбак и его невеста» (“Napoli eller Fiskeren og hans Brud”), балет в трех ак-
 тах. Первый акт написан Э. Хельстедом и Х. С. Паулли, второй акт — Н. Гаде, тре-
 тий акт — Х. К. Лумбю (1841–1842);
 «Народное предание» (“Et Folkesagn”), балет в трех актах. Первый и третий акты написа-
 ны Н. Гаде, второй акт — Й. П. Э. Хартманом (1853–1854).

Музыка к театральным пьесам

Музыка к пьесе А. Г. Эленшлегера «Аладдин» для оркестра (1839);
 Музыка к пьесе Х. К. Андерсена «Агнета и водяной» (“Agnete og Havmanden”) для хора
 и оркестра (1842);
 Музыка к пьесе У. Шекспира «Король Лир» для оркестра (музыка за сценой) (1858);
 Музыка к пьесе Л. Хольберга «Улисс» (Марш Улисса — оркестровая прелюдия) (1884);
 Музыка к пьесе А. Г. Эленшлегера «Представление в ночь на Ивана Купалу» (“St.
 Hansaftenspil”) для солистов, хора и оркестра. Прелюдия и четыре номера (1886).
 Завершено Р. Ланггором (1916).

Произведения для оркестра

Симфонии

Первая симфония c-moll op. 5 (1841–1842);
 Вторая симфония E-dur op. 10 (1843);
 Третья симфония a-moll op. 15 (1846–1847);
 Четвертая симфония B-dur op. 20 (1849–1850);
 Пятая симфония d-moll (с фортепиано) op. 25 (1852);
 Шестая симфония g-moll op. 32 (1853–1857);

Седьмая симфония F-dur op. 45 (1864);

Восьмая симфония h-moll op. 47 (1869–1870).

Увертюры

«Отзвуки Оссиана» (“Efterklange af Ossian”) a-moll op. 1 (1840);

«Представление в ночь на Ивана Купалу» по пьесе А. Г. Эленшлегера (Ouverture til Øhenschlägers “St. Hansaftenspil”) A-dur (1841);

«В Шотландии» (“I højlandene”) D-dur op. 7 (1844);

Увертюра C-dur op. 14 (1846);

«В горах» (“Imellem Fjeldene”) F-dur (1850);

«Гамлет» (“Hamlet”) c-moll op. 37 (1861);

«Микеланджело» (“Michel Angelo”) F-dur op. 39 (1861).

Сюиты

«Летний день в деревне» (“Sommertag auf dem Lande”) op. 55 (1879);

«Хольбергиана» (“Holbergiana”) op. 61 (1884);

Новеллеты для струнного оркестра: F-dur op. 53 (1874), E-dur op. 58 (1883–1886).

Произведения для солирующего инструмента с оркестром

Каприччио для скрипки с оркестром a-moll (1878);

Концерт для скрипки с оркестром d-moll op. 56 (1880).

Хоровые произведения

Кантаты

«Комала» (“Somala”) на текст Ю. Кленгеля по «Поэмам Оссиана» Дж. Макферсона для солистов, хора и оркестра, op. 12 (1846);

«Весенняя фантазия» (“Frühlings-Fantasie”) на текст Э. Лобеданца (E. Lobedanz) для солистов, оркестра и фортепиано, op. 23 (1852);

«Дочь короля эльфов» (“Elverskud”) на текст К. Мольбеха (Chr. Molbech), К. Андерсена (Carl Andersen) и Б. С. Ингемана для солистов, хора и оркестра, op. 30 (1851–1854);

«Сон Бальдра» (“Baldurs drøm”) на текст А. Герца (Adolph Hertz) для солистов, хора и оркестра (1856–1858);

«Весть о весне» (“Frühlings-Botschaft”) на текст Э. Гейбеля (E. Geibel) для хора и оркестра, op. 35 (1858);

- «Святая ночь» (“Die heilige Nacht”) на текст А. фон Платена (A. von Platen) для контральто-соло, хора и оркестра, ор. 40 (1861);
- «На закате» (“Ved solnedgang”) на текст А. Мюнха для хора и оркестра, ор. 46 (1865);
- «Крестonosцы» (“Korsfarerne”) на текст Карла Андерсена для солистов, хора и оркестра, ор. 50 (1866);
- «Гефион» (“Gefion”) на текст А. Г. Эленшлегера для баритона-соло, хора и оркестра, ор. 54 (1869);
- «Каланус» (“Kalanus”) на текст Карла Андерсена для солистов, хора и оркестра, ор. 48 (1867–1869);
- «Зачарованный» (“Den bjergtagne”) на текст Й. К Хауха (Johannes Carsten Hauch) для меццо-сопрано-соло, женского хора и оркестра, ор. 52 (1872);
- «Сион» (“Zion”) на текст Н. Гаде и Карла Андерсена для баритона-соло, хора и оркестра, ор. 49 (1874);
- «Психея» (“Psyke”) на текст Карла Андерсена для солистов, хора и оркестра, ор. 60 (1882);
- «Поток» (“Der Strom”) на текст «Песни о Магомете» И. В. Гёте для солистов, хора, обязательного фортепиано и оркестра, ор. 64 (1889).

Хоровые песни

- Циклы песен для мужского хора а-саррелла: 6 песен ор. 11 (1845); 5 песен ор. 13 (1846); 6 песен на стихи К. Шульца ор. 16 (1848); 5 песен ор. 26 (1853); 5 песен ор. 33 (1858); 5 песен ор. 38 (1862);
- Для хора с фортепиано: «Датский памятник» на текст Ф. Палудан-Мюллера (1869), «Времена года» для солистов, женского хора и фортепиано в 4 руки ор. 51 (1876);
- «Фестивальная музыка» — хоровые произведения для Северной индустриальной выставки (1872), для 400-летнего юбилея Копенгагенского университета (1879), для Северного художественного конгресса (1883).

Камерно-инструментальные произведения

- Струнные квартеты: а-moll [только I часть] (1836); F-dur (1840, не завершен); f-moll (1851); е-moll (1877, 2-я ред. 1889); D-dur, ор. 63 (1887–1889);
- Квинтеты: f-moll для 2 скрипок, альты и 2 виолончелей [только I часть] (1837); е-moll для 2 скрипок, 2 альтов и виолончели ор. 8 (1845);
- Октет F-dur для 4 скрипок, 2 альтов и 2 виолончелей ор. 17 (1849);
- Секстет E-dur для 2 скрипок, 2 альтов и 2 виолончелей ор. 44 (1864);

Три сонаты для скрипки и фортепиано: первая соната A-dur op. 6 (1842); вторая соната d-moll op. 21 (1849); третья соната B-dur op. 59 (1885);
 «Народные танцы» для скрипки и фортепиано op. 62 (1886);
 Фортепианные трио: B-dur (1839, не окончено); F-dur op. 42 (1863);
 «Новеллеты» для фортепианного трио op. 29 (1853);
 «Фантастические пьесы» для кларнета и фортепиано op. 43 (1864).

Произведения для фортепиано

Соната e-moll op. 28 (1840, 2-я ред. 1854);
 Циклы миниатюр: «Ребус», 3 пьесы op. 2a (1839); «Весенние цветы», 3 пьесы op. 2b (1840–1841); «Акварели», 10 пьес op. 19 (1850); «Листки из альбома», 3 пьесы (1852);
 «Арабески», 4 пьесы op. 27 (1854); «Народные танцы», 4 пьесы op. 31 (1855);
 «Идиллии», 4 пьесы op. 34 (1857), «Детское рождество» op. 36 (1859), «Фантастические пьесы», 4 пьесы op. 41 (1861); «Новые акварели», 5 пьес op. 57 (1881);
 Пьесы для фортепиано в 4 руки: «Северные картины» op. 4 (1842), Три характеристические пьесы op. 18 (1848).

Произведения для органа

«Три пьесы» op. 22 (1851); Фантазия для органа, трубы и тромбона (1873); трио, прелюдии, фантазии, хоральные обработки.

Произведения для голоса и фортепиано

Шесть датских песен (1841);
 Шесть песен из музыки к пьесе Х. К. Андерсена «Агнета и Водяной» op. 3 (1845)
 Девять песен на народные тексты op. 9 (1845);
 Три песни на слова К. Винтера (1842);
 Три песни на слова К. Хока op. 21b (1849);
 Три песни на слова Х. К. Андерсена (1850);
 «Образы Востока» (“Bilder des Orients”), пять песен op. 24 (1852);
 Три датские песни (1852);
 «Песни Хольгера Датчанина» (“Holger Danske’s sange”) на слова Б. С. Ингемана (1863).