



Э. Тавастшерна

СИБЕЛИУС

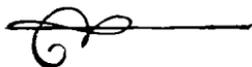
часть первая



Э. Табастшерна

СИБЕЛИУС

часть первая



МОСКВА • МУЗЫКА • 1981

Erik Tawaststjerna
Jean Sibelius
I, II
Otava, Helsinki
1965, 1967

Сокращенный перевод на русский язык
Ю. К. Калявы
под редакцией
Г. М. Шнеерсона

Перевод подготовлен с учетом издания: *Tawaststjerna, E. Sibelius.*
Volume 1/Transl. by R. Layton. — Faber and Faber, London, 1976

© Erik Tawaststjerna, 1965, 1967

© Издательство «Музыка», 1981 г. Сокращенный перевод на русский язык

Оглавление

<i>От автора (из предисловия к лондонскому изданию)</i>	4
Глава первая. Ловиса и родословная семья	7
Глава вторая. Хяменлинна и годы детства	15
Глава третья. Учеба в Хельсинки (1885—1889)	31
Глава четвертая. Берлин (1889—1890)	49
Глава пятая. Вена (1890—1891)	59
Глава шестая. «Куллерво»	83
Глава седьмая. «Сага»	114
Глава восьмая. Лодка, севшая на мель	131
Глава девятая. «Лемминкяйнен»	149
Глава десятая. «Девушка в башне». Борьба за почетный университетский пост	168
Глава одиннадцатая. Первая симфония	182
Глава двенадцатая. Париж, Гейдельберг, Рим	209
Глава тринадцатая. Вторая симфония	227
Глава четырнадцатая. Скрипичный концерт	253

От автора

(Из предисловия к лондонскому изданию)

В первые годы после смерти композитора мне посчастливилось много раз беседовать с его вдовой г-жой Айно Сибелиус. Она принимала меня в библиотеке их дома в Ярвенпя, где вся окружающая обстановка — картины и фотографии на стенах, шелест леса за окнами — помогала воскресить в памяти множество событий: от тягостного эпизода в период написания Седьмой симфонии до треволнений, связанных с окончанием в положенный срок финала скрипичного концерта. Она вспоминала, какой восторг вызвал у нее первый набросок темы из «Куллерво». Тогда, в начале девяностых годов, это открыло ей глаза на его гений. Память то уводила ее снова в глубь времен — к моменту их первой встречи в далекие восьмидесятые годы, то возвращала к последним дням его жизни — сентябрьским дням 1957 года, когда, сидя в этой комнате, он просил ее побыть с ним подольше и они часто оставались так вдвоем далеко за полночь. Речь ее отличалась спокойствием и вместе с тем была полна неотразимой силы. За все время она ни разу не подчеркнула собственной роли в делах мужа. Порой лишь упрекала себя за тот или иной просчет, за недостаточную поддержку Яна, и тогда глаза ее наполнялись горькими слезами. И напрасно вспоминал я то место из его дневника, где Айно названа частицей его творческой жизни и постоянной опорой. Как и прежде, она олицетворяла собой благородную скромность. Лишь в редких случаях в глазах ее появлялся блеск, а в голосе чувствовалась настоящая твердость. В такие моменты я как бы переносился вместе с ней в прошлое. Ее отец был генералом, как, впрочем, и прадед по матери. Портрет последнего висит в одном ряду с Кутузовым и другими героями сражений в ленинградском «Эрмитаже», а скульптуры его сына стоят на Анничковом мосту¹. Временами, вспоминая о давнем эпизоде, она начинала вдруг смеяться. Это случалось не так уж часто, но в такие мгновения казалось, что я ловлю на себе живой взгляд семнадцатилетней Айно Ярнефельт, той самой, что покорила когда-то Яна Сибелиуса. Образ, будто сошедший со страниц «Войны и мира», краткое, поэтичное и чистое создание и вместе с тем аристократка всем своим существом. Г-жа Сибелиус скончалась в возрасте 97 лет в начале лета 1969 года. И только теперь я по-настоящему сознаю, чем были для меня беседы с нею: не только уникальной возможностью постичь характер композитора, узнать побольше о его

¹ Кони барона П. К. Клодта. — *Ред.*

жизни, но и необычайно ярким воссозданием целой исторической эпохи.

Дочери Сибелиуса предоставили мне буквально всё, что у них было, — черновики, письма, дневники, контракты и счета. И это несмотря на сравнительно короткий срок, прошедший после кончины отца. Мою признательность им никак не выразить в нескольких словах. Помощь г-жи Эвы Палохеймо, которой отец поверял так много дел, была поистине безграничной. То же можно сказать и о г-же Катарине Ильвес, отличной исполнительнице фортепианной музыки своего отца, рассказавшей многое о его творческом методе. Г-жа Маргарета Ялас вместе с мужем, дирижером Юсси Яласом, проделала огромную работу, помогая мне в моих изысканиях. Г-жа Рут Снельман, исполнявшая роль Ариеля в одной из театральных постановок с музыкой Сибелиуса, и г-жа Хейди Блумстедт поделились ценными сведениями о жизни в родительском доме.

Мне очень повезло, что переводчиком английского издания книги был Роберт Лейтон, сам автор прекрасной монографии о Сибелиусе, которому я благодарен за ценнейшие советы и содействие в переработке отдельных разделов книги, равно как и за многие оживленные беседы. Считаю необходимым поблагодарить моих шведских коллег проф. Ингмара Бенгтсона и д-ра Бу Вальнера за многие полезные советы.

За четырнадцать лет работы над биографией композитора мне оказывали помощь различные организации и отдельные лица. Если я не в состоянии назвать всех, то это не значит, что я забыл кого-то. В Финляндии особой благодарности заслуживают проф. Йон Росас, директор музея Сибелиуса в Турку; проф. Йорма Валлинкоски, главный библиотекарь Хельсинкского университета; д-р Нильс-Эрик Рингбум, бывший администратор Хельсинкского городского оркестра; г-н Кай Маасало, руководитель музыкального вещания Финского радио; д-р Эрки Салменхаара и Пер-Хенрик Нурдгрэн, которые в студенческие годы помогали мне в работе над книгой. С Йонасом Кокконеном, Пааво Берглундом и Окко Каму я провел многочисленные полезные дискуссии. Финское издательство «Отава», возглавляемое г-ном Хейкки Реэнпяя, неизменно оказывало мне всестороннюю поддержку. Государственная комиссия Финляндии по гуманитарным наукам, Культурный фонд Финляндии, Хельсинкский университет, фонд Вихури, фонд Офлунда, фонд Хеландера и Финско-шведский культурный фонд предоставили мне стипендии, без которых бо́льшая часть моих изысканий оказалась бы бесплодной.

В странах Скандинавии слов благодарности заслуживают Королевская музыкальная академия в Стокгольме, проф. Севе Люнгман, д-р Гуннар Ларссон, Королевская библиотека в Стокгольме, издательство «Бонниерс фёрлаг» в Стокгольме, выпустившее эту книгу на шведском языке, музыкальный отдел Шведского радио, Королевская библиотека в Копенгагене и

библиотека университета Осло. В Англии мне уделил внимание Дональд Митчелл, неизменно проявлявший интерес к моей работе. Очень активной была помощь со стороны издательств «Фацер» в Хельсинки, Вильгельма Хансена в Копенгагене, Роберта Линау в Берлине, а также Государственного архива в Лейпциге, где хранятся переписка Сибелиуса с издательством «Брейткопф и Гертель» и некоторые его рукописи. Слова благодарности я адресую также следующим лицам и организациям в разных странах, активно помогавшим мне в работе: проф. Карлу Дальхаузу и проф. Х.-Х. Штуккеншмидту (Западный Берлин); проф. Георгу Кнеплеру из Государственной библиотеки (Берлин, ГДР); библиотеке Академии музыки и изобразительных искусств в Вене и Венской государственной библиотеке; Государственной библиотеке в Цюрихе; библиотеке Академии Санта Чечилия в Риме; проф. Израилю Нестьеву; Государственной библиотеке им. Ленина и Государственному центральному музею музыкальной культуры им. Глинки в Москве; библиотеке Ленинградской государственной консерватории им. Римского-Корсакова; проф. Лео Нормету (Таллин); проф. Полю Генри Лэнгу из Колумбийского университета; Нью-Йоркской публичной библиотеке, библиотеке оркестра Нью-Йоркской филармонии; библиотеке Бостонского симфонического оркестра; университету г. Атэнс (штат Джорджия, США), проф. Джейн Рети-Форбс, а также многим другим коллегам и друзьям.

Глава первая

Ловиса и родословная семьи

«Закрыв глаза, я вижу перед собой небольшой городок с одноэтажными казармами времен шведского господства. Действие происходит в двадцатые годы XIX столетия. Позднее лето. Между пятью и шестью часами пополудни. Солнце медленно склоняется к горизонту. В гостиной сидит офицер в окружении двух молодых девиц, их матери и брата, и по всему видно, что он здесь не впервые. Они хорошо провели время, читая романы и играя на фортепиано. На окнах горшочки с геранью, а сам дом старомодный и по-своему примечательный. После чая компания расходится. Кругом царит атмосфера подлинной дружбы, возможно, даже любви».

Это строки из дневника Сибелиуса от 12—13 апреля 1915 года, рисующие картину провинциальной жизни Финляндии начала прошлого столетия. Кое-что в ней напоминало ему собственное детство. Речь вполне могла идти о гарнизонном городке Хяменлинна в самом сердце Финляндии, где он родился и пошел в школу. С еще бóльшим успехом местом действия могла стать Ловиса — идиллический приморский городок, где мальчик не раз проводил каникулы в обществе бабушки и тети. Став взрослым, он часто пытался оживить в памяти атмосферу бабушкиного дома, неразрывно связанную с детством. Позднее лето в его описании придает картине налет меланхолии, навеваемой воспоминания о Тургеневе, которого Сибелиус с упоением читал в юности. Тетя, играющая на фортепиано, неотделима в его представлении от тех детских лет, и даже цветы на окнах будут казаться ему живыми восемьдесят лет спустя.

С некоторыми поправками все это вполне могло происходить в доме бабушки в Ловисе в один из дней сентября 1836 года, за три десятилетия до его появления на свет. В гостиной сидит хозяйка, Катарина Фредрика, невысокая, довольно хрупкая женщина лет тридцати пяти. Правда, в отличие от того, что сказано в дневнике, у нее только одна дочь — четырехлетняя Эвелина, да и та пока с трудом достает до клавиатуры рояля. Здесь же сын Пер, мальчик лет шестнадцати. Старший из трех его братьев, названный в честь отца Юханом, уже плавает юнгой на корабле. Другой брат, четырнадцатилетний Кристиан Густаф, учится в школе в соседнем городке Порво. Офицер, который у них сейчас гостит, привез от него письмо матери. Младший сын Эдвард в дурном расположении духа. Главы семьи нет на месте: коммерция и общественные дела не позволяют ему проводить много времени в домашнем кругу.

Выходец из крестьянской семьи, он стал первым горожанином в своем роду. Начиная с XVI столетия все его предки обрабатывали собственный клочок земли в Артъярви под Ловисой. Матс Мортенсон — прапрадед композитора — в середине XVIII столетия двинулся на юг, в соседний приход Лапинъярви. Сын Матса женился на девушке из семейства Сиббе, жившего по соседству, и принял их фамилию. Здесь, в усадьбе Сиббе, и родился Юхан, дед композитора. В шестнадцатилетнем возрасте, в 1801 году, он поступил в городе на службу к лавочнику по фамилии Унониус. Вполне вероятно, что именно по примеру последнего он переделал свою фамилию на латинский манер, превратившись из Сиббе в Сибелнуса. Все это показательно для его решимости порвать с крестьянским прошлым и обосноваться в Ловисе.

В 1808 году он был повышен в должности и занял место счетовода в лавке. В том же году по условиям Тильзитского мирного договора в Финляндию были введены русские войска. От их основного лагеря до Ловисы был всего один день ходу. Юхан, вероятно, видел, как через западные ворота без всякого сопротивления покидал город защищавший его до этого шведско-финский батальон, в то время как с востока маршем двигались колонны русских. Весной следующего года царь Александр I проехал со свитой через их город по пути в Порво, где он был возведен в сан покровителя и великого князя Финляндского. Так был положен конец шестивековой унии со Швецией. С чисто практической точки зрения, перемена статуса, которую принес с собой протекторат России, мало чем отразилась на повседневной жизни Юхана. В конце концов он женился на племяннице хозяина Катарине Фредрике Окерберг и в 1823 году был избран членом муниципалитета.

На рубеже первых двух десятилетий нашего века, в самый разгар языкового конфликта между финским большинством и шведским меньшинством, в стране горячо обсуждался вопрос о родословной семьи Сибелнуса. Откуда же в самом деле происходили его предки — из шведоязычной Нюландской губернии или из внутренних районов, где население говорило по-фински? И как это часто бывает в отношении сложных вопросов этнического характера, здесь нелегко дать однозначный ответ. Как и все остальные жители Ловисы, Сибелиусы дома говорили по-шведски, однако оба языка, обе культуры успешно сосуществовали у них в семье.

В музыкальной жизни Финляндии первой половины прошлого столетия преобладало любительское музицирование, поощряемое немногочисленными заезжими профессионалами. Ведущей фигурой был Фредрик Пасиус, выходец из Гамбурга, преподававший в университете.

Одним из немногих местных музыкантов, способных претендовать хоть на какое-то международное признание, был Бернхард Крусель — кларнетист-виртуоз и композитор. Мальчиком

он переехал в Стокгольм, учился затем в Париже и Берлине и под конец завоевал себе влиятельное положение в музыкальной жизни Швеции. В отличие от него, остальным не удалось по-настоящему проявить свои способности. Наиболее примечательным среди них был Эрик Тулиндберг, написавший скрипичный концерт и шесть струнных квартетов, удивительно свежих по замыслу и тщательно отделанных. Одно время он вращался в музыкальных кругах Турку, но после переезда на север страны, где он работал финансовым ревизором, его творческий порыв иссяк. Почти то же произошло с Бюстрёмом и Литандером, служившими в армии. Бюстрём¹ сочинял сонаты для скрипки и фортепиано в духе раннего романтизма и давал уроки игры на рояле в Стокгольме, в то время как Литандер, специалист по фортификациям, пытался подражать в своих сонатах Бетховену. В социологическом плане их можно рассматривать как представителей пробуждающегося национального начала в музыке, не сумевших привлечь к себе достаточного внимания у себя на родине. В результате они либо бросали сочинять музыку, как это было с Тулиндбергом, либо уезжали за границу. В тридцатые годы XIX столетия по существу единственным пишущим композитором среди родившихся в Финляндии оставался основоположник финской лирической музыки Фредрик Аугуст Эрстрём, перу которого принадлежали произведения для голоса соло и хора на стихи национального классика Рунеберга.

Хотя в Ловисе семья Сибелиуса была оторвана от столичной музыкальной жизни, она тем не менее находилась в лучшем положении, чем жители других подобных городов и местечек. Ведь через Ловису пролегал путь из Хельсинки в Выборг и Петербург, и, случалось, кто-нибудь из проезжих гастролеров делал остановку в городе, чтобы выступить в концерте.

Спустя четверть века, осенью 1861 года, над семьей Сибелиусов сгустились тучи. Бледные «бидермейерские» краски их дома к тому времени окончательно поблекли. Юхан умер в 1844 году, и его вдова жила теперь в старом доме одна, если не считать Эвелины, ухаживавшей за матерью. Эвелина была женщина умная, с идеалистическим подходом к жизни. Она играла на фортепиано с большим увлечением, хотя и далеко не совершенно, и вполне прилично аккомпанировала, предпочитая не выходить за пределы несложного классического репертуара. Музыка была, без сомнения, доминирующим началом в ее жизни. Свидетельством тому могут служить слова из ее письма своему знаменитому племяннику, написанные много лет спустя — в 1889 году: «Ради музыки я готова прожить жизнь заново,

¹ Не Оскар Бюстрём, тоже офицер и композитор, а его отец Томас (1772—1839). — *Р. Лейтон.*

и хотя мои возможности ограничены, сидя за фортепиано я постигаю тайну бытия». Внешне судьба Эвелины Сибелиус не слишком отличалась от довольно вялого существования многих своих сверстниц. Однако позднее ей суждено было сыграть важную роль в музыкальном развитии племянника. Очень рано Эвелина распознала исключительную музыкальность мальчика, с симпатией и пониманием следила затем за его ростом. Своему брату Перу — дяде композитора — Эвелина сообщала о своих нечастых посещениях концертов, интересуясь заодно новостями музыкальной жизни Турку. Пер Сибелиус торговал там семенами был известен как страстный музыкант-дилетант, увлекавшийся еще и астрономией. Днем он занимался своим обычным делом: оценивал всхожесть разных сортов семян. Ночью же, начиная с двух часов и до рассвета, он созерцал звезды в трубу телескопа, установленного им в саду дома, или играл на скрипке. Совершенно самостоятельно он разучил многие квартеты, играя попеременно разные партии. Еще он коллекционировал музыкальные инструменты. В его доме хранились три скрипки, виолончель, две валторны и два тафельклавира². В музыке Пер был самоучкой, и едва освоив азы, решил попытаться в сочинительстве. Поэма «Утро» написана им для двух инструментов, к которым он собирался добавить басовую партию. Другим его экскурсом в область композиции была пьеса для флейты и струнного квартета. Мелодия в народном духе без сопровождения передается из одной партии в другую.

Самым талантливым, но в то же время и самым неорганизованным в семье был Кристиан Густаф. Еще в сороковые годы, будучи студентом-медиком в Хельсинки, он в письмах братьям касался лишь двух тем — охоты и денег. Последних ему постоянно недоставало и заниматься пришлось даже для оплаты выпускного акта в университете. Он, по-видимому, скоро забросил фортепиано, однако продолжал играть на гитаре и поступил в академический хор.

Начало шестидесятых годов застало Кристиана во главе армейского батальона, расквартированного в Хяменлинне. Одновременно он состоял в должности городского врача. К тому времени ему уже было под сорок, он не был женат и слыл душой общества благодаря хорошему манерам и приятному голосу. Он был желанным гостем во многих домах, любил петь под собственный аккомпанемент гитары песни Бельмана и Веннерберга. Между тем жизнь на широкую ногу не соразмерялась с его доходами. И даже растущая частная практика в городе не помогала сводить концы с концами. Он имел обыкновение брать в кредит сигары, ружья для охоты, коньяк, арак и херес, и долги от этого только увеличивались. К тому же он проявлял

² Тафельклавир (*англ.* square piano, *франц.* piano carré, *нем.* Tafelklavier) — клавишный инструмент с молоточковой механикой (как у фортепиано) и с горизонтально-прямоугольным корпусом (как у клавикорда). — *Ред.*

великодушие, доходящее до безответственности: как ни в чем не бывало подписывал векселя, невзирая на свою неплатежеспособность.

Еще раньше, живя в Турку, Кристиан пристрастился к выпивке, из-за чего немало переживал впоследствии. Он чувствовал, что увлечение вином пагубно сказывается на работоспособности. «Мой отец, — писал композитор, — всю предавался удовольствиям, играл в карты и т. п. Мы, Сибелиусы, некогда богатые, теперь разорены». Тут он, правда, несколько преувеличивал — богатством их род не отличался и прежде, — но в принципе это утверждение верно. Несмотря на жизненный опыт и положение в обществе, Кристиан гораздо больше других подвергал себя риску самоуничтожения. Вместе с тем он, бывало, вдавался и в другую крайность. «Надо выполнять свой долг, чтобы не очутиться в пропасти» — вот что слышала от него сестра незадолго до женитьбы. И он выполнял свой долг не столько ради карьеры, сколько ради того, чтобы не скатиться вниз по наклонной плоскости.

При всем этом Кристиана нельзя было назвать заурядным человеком. Даже если в письме к племяннику, написанном в 1889 году, Эвелина и преувеличивала способности своего брата, общая музыкальность Кристиана сомнений не вызывала. А его характер был наделен подлинным теплом и импульсивностью — качествами, которые унаследовал затем его знаменитый сын.

К 1858 году относится посещение Пером Сибелиусом концерта в Турку, где своими сочинениями дирижировал финский композитор Ингелиус. Вот как далеко шагнула музыкальная культура страны за предшествующие десятилетия. Интересно, что именно Ингелиус, опираясь на богатство национального фольклора, в 1847 году предсказывал финской музыке большое будущее. Его собственная симфония — первое известное нам произведение в этом жанре, созданное уроженцем Финляндии, — при всем ее дилетантизме, при всех ее технических изъянах стала шагом вперед на пути создания национального искусства. В ней есть *Scherzo fippico*, написанное в размере $5/4$ с использованием рунических мелодий.

Шестидесяте годы прошлого века отмечены дальнейшим развитием профессионализма в финской музыке. Так, на открытии в Хельсинки нового театра ядро оркестра составляли уже квалифицированные музыканты, обучавшиеся в Лейпциге. В тот вечер увертюрой «Куллерво» — первой оркестровой пьесой по мотивам «Калевалы» — дирижировал ее автор Ю. Ф. фон Шанц. Музыка Пасиуса к пьесе Топелнуса «Принцесса Кипрская», в которой описываются любовные похождения Лемминкяйнена на Кипре в античную эпоху, делала некоторый, правда, весьма робкий, шаг в сторону утверждения национального начала в финской музыке. Однако народный элемент в ней весьма про-

извольно совмещался с готовой формой, завезенной из Центральной Европы. За несколько десятилетий до этого Глинка, написав «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилу», создал в России подлинно национальную оперу. Венгрия уже имела эркелевского «Ласло Хуняди», Польша могла гордиться «Галькой» Монюшко. А вот финской музыке было еще далеко до всестороннего отражения народного мелоса в оперном искусстве; ведь национальный элемент в операх Пасиуса играет незначительную, а то и вовсе ничтожную роль.

Вместе с дуновением либерально-реформистских ветров эпохи Александра II, подрывавших устои консерватизма Николая I, новые надежды возникали и в искусстве, переживавшем период оттепели. Время было далеко не идиллическое: под влиянием гегельянских представлений о категории национального в Финляндии вспыхнул конфликт между двумя языковыми группами. Со времен шведско-финляндской унии шведский язык оставался в стране официальным, на нем говорила просвещенная верхушка общества. В лице философа и государственного деятеля Ю. В. Снельмана сторонники превращения финского языка в основной государственный язык страны обрели энергичного поборника своих идей. Хотя его призывы и встретили какой-то отклик, они вместе с тем столкнулись со значительной враждебностью со стороны образованного шведоязычного меньшинства. Будущий тесть Сибелиуса, генерал Александр Ярнефельт, был за то, чтобы у них в семье говорили по-фински. В то же время учитель композитора, Мартин Вегелнус, оставался непоколебимым апологетом всего шведского, не изъявляя ни малейшего желания отказаться от родного языка, не говоря уже о том, чтобы эмигрировать. На протяжении большей части жизни Сибелиуса — вплоть до сороковых годов нашего века — языковой конфликт служил фактором раздора в жизни страны.

Однако ни нарождавшийся либерализм, ни языковой спор никак не отразились на переписке Кристиана Густафа с родными. Замкнутый мир личных интересов держал Сибелиусов в стороне от всех перипетий общественно-политической жизни.

«Дитя природы» — так характеризовал Кристиан свою невесту; в глазах сорокалетнего доктора Мария Шарлотта Борг, дочь священника, двадцати двух лет от роду, и впрямь выглядела по-детски непосредственной. Другое дело, насколько отвечала она его идеалу. Еще учась в Порво, он не раз говорил своему учителю латыни (а им был не кто иной, как Рунеберг), что в женщине его больше всего привлекает простота, соединенная с непритязательностью. У нас есть основания полагать, что как раз простотой характер у его избранницы не отличался. Ее сын Ян, которого дома все звали Янне, впоследствии выделял в ней ответственность, мягкость и благочестие, сочетавшиеся при этом со значительной сдержанностью. Временами это проявля-

лось в уходе в себя и полном нежелании вовлекать себя в дела других. Трудно сказать, была ли эта черта врожденной или выработалась с годами, но следует помнить, что рано овдовевшую Марию судьба бросила на попечение родных. Интересно, что письма к Янне она всегда подписывала своим именем вместо обычного в таких случаях «мама» или «матушка». Только раз, незадолго до кончины, встретила подпись «твоя мать Мария». Но нельзя сказать, что Мария стремилась быть с сыном на равных. Она, сама того не сознавая, держала себя на известном отдалении от родных и близких.

В роду у нее по линии отца преобладали учителя и священники. Отец Марии по примеру деда тоже стал пастором, успев перед этим дослужиться до поста директора школы, который он занимал сначала в Хяменлинне, а затем в Турку.

Были среди ее родных и любители музыки. Отец и дед свободное время посвящали скрипке. Сама Мария играла на фортепиано, но с годами, видимо, забросила занятия.

Кристиан Сибелиус и Мария Борг поженились 7 марта 1862 года. Прежние поклонники невесты собрались перед ее домом, чтобы спеть прощальную серенаду. Один из очевидцев описывает довольно грустную картину, когда невеста, сияя всеми красками молодости, вышла поблагодарить их в сопровождении коренастого тучного господина, вдвое старше ее самой. Через год после свадьбы у супругов родилась дочь Линда Мария, а 8 декабря 1865 года в семье появился сын. Кристиан незамедлительно сообщил об этом Перу: «Спешу уведомить тебя, что моя Мария родила сегодня в половине первого здорового мальчика и что сама она чувствует себя превосходно... Дорогой брат, господь ниспослал мне большее благословение, чем я того заслуживаю». Новорожденного назвали Юхан Юлиус Кристиан.

Так от кого же сын Кристиана и Марии унаследовал свое музыкальное дарование? По утверждению Отто Андерссона, основы его музыкальности, чувство ритма и мелодический дар вполне определенно прослеживаются по отцовской линии, тогда как эмоциональность и богатство воображения исходят преимущественно от матери. Эту точку зрения оспаривает Эйнари Марвиа, проводивший всестороннее исследование музыкальности Сибелиусов и Боргов. На основе своих изысканий он приходит к выводу, что своим дарованием композитор обязан в основном материнской линии. Но ведь ни Андерссон, ни Марвиа не имели доступа к собранию «произведений» Пера Сибелиуса, о которых стало известно только после смерти композитора в 1957 году. Ян Сибелиус хранил их в течение всей жизни. И это несмотря на то, что лишь немногие из его собственных сочинений — начиная с детских «Капель воды» и кончая набросками Восьмой симфонии — спаслись от пламени камина, согревавшего его на закате жизни. А вот не слишком удачные дядины опусы не были преданы огню. Такой жест можно объяснить чувством гордости и солидарности, своеобразным выражением понятия «мы, Си-

белиусы», которое — и это легко почувствовать — лежит в основе его рассуждений о процветании и упадке их рода. Композитор будто желал оставить после себя хоть какое-то доказательство творческой одаренности Сибелиусов.

Не приходится сомневаться, что род со стороны отца действительно характеризовался творческим началом. Музыкальность родственников матери выражалась в основном в исполнительских способностях и широте музыкальной культуры, не проявляясь сколько-нибудь заметно в творческом плане. Правда, один из членов семьи — Х. Ф. Борг — занимался в свободное время композицией и однажды даже напечатал колыбельную. Среди современных представителей этого рода широко известен оперный певец Ким Борг, сам автор песен и обработок народных мелодий. Но вот свойственная Сибелиусу чувствительная нервная импульсивность, бесспорно, унаследована им от Боргов. У матери композитора эта черта выражалась в способности самозабвенно отдаваться всему, что она делала, и в глубокой, всепоглощающей религиозности. Ее сестру Юлию нервная напряженность и религиозный фанатизм довели в конце концов до душевного заболевания. Нервными расстройствами страдал и брат матери — Отто Борг. Налицо, таким образом, патологический элемент, который нередко связывают с гениальностью. Позднее он стал проявляться и у других родственников композитора. У его сестры Линды в сорокалетнем возрасте обнаружилась признаки маниакально-депрессивного психоза. Так и не поправившись окончательно, она остаток жизни провела в различных лечебницах. После одной из встреч с ней Ян с тупичной для него склонностью к преувеличениям записал в дневнике: «В ее судьбе я вижу самого себя». Зная о собственной склонности к депрессии, он ужасался всякий раз, когда сталкивался с более острыми проявлениями этого недуга, терзавшими сестру. Правда, в случае с ним противоборствующие силы удачно уравнивали друг друга. Доставшаяся от матери предрасположенность к кропотливому самоанализу соединялась в Яне с беспечностью натуры отца и со склонностью к душевным мечтаниям — от эйфории до меланхолии.

Итак, творческий гений композитора не просто неожиданно воплотил в себе ярко выраженную музыкальность Сибелиусов и Боргов, а явился скорее плодом счастливого сочетания разного рода благоприятных факторов. Как отмечалось выше, музыкальность свойственна как отцовской, так и материнской ветви, хотя характер дарования у них различный. От Сибелиусов Ян воспринял прежде всего творческое начало, от Боргов — главным образом исполнительские способности. Обостренную восприимчивость и вдохновение, столь необходимые для художественного творчества, он унаследовал от матери. Но одного этого было недостаточно, и тогда в дело вступали свойственный Сибелиусам творческий порыв, интеллект и воображение. Музыкальное дарование композитора нельзя целиком относить за

счет наследственности. Да и сам он, по-видимому, сознавал это. В сентябре 1910 года, готовясь завершить Четвертую симфонию, он, вероятно, для поднятия духа заносит в дневник следующую мысль: «Ты же знаешь, запоздалый мастер, в жилах у тебя так много разной крови, но все равно ты гений!»

Глава вторая

Хяменлинна и годы детства

В двадцатипятилетнем возрасте, во время учебы в Вене, Сибелиус писал своей невесте Айно Ярнефельт: «Мало у кого было такое печальное детство, как у меня, и все же оно было, пожалуй, счастливым. Я играл с огнем и ликовал в отблесках пламени. Никогда не думая о последствиях, я жил настоящим моментом. Как-нибудь я покажу тебе свою фотографию, где я снят в десятилетнем возрасте, и ты увидишь, как сильно я переменялся».

Янне вырос в семье без отца. В зрелые годы у композитора не сохранилось о нем отчетливых воспоминаний. В памяти остался лишь один эпизод, когда, сидя на коленях у отца, мальчик разглядывал книжку с картинками животных. Еще запомнился ему запах сигар, насквозь пропитавший отцовский сюртук и исходивший буквально от всех предметов в доме. Разумеется, ребенком Янне помнил своего отца гораздо лучше, чем в последующие годы. Вскоре после его смерти тетя Эвелина писала дяде Перу: «Я слышала, как маленький Янне спрашивал у матери: „Неужели папа не придет больше, даже если я буду звать его долго-долго?“».

В доме по улице Резиденсгатан в Хяменлинне, где прошло детство композитора, не было прочных жизненных устоев среднего класса. Там царил атмосфера богемы. Не заботясь о хлебе насущном, его отец увлекался книгами и нотами. Не имея денег на покупку фортепиано, он взял инструмент напрокат. Единственными предметами роскоши в доме были никелированный сервиз и графин. Смерть Кристиана определенным образом связана с сильным голодом в стране в шестидесятые годы. В голодную зиму 1867—1868 годов, когда по всей Финляндии прокатилась волна эпидемий, отец Сибелиуса заведовал инфекционным госпиталем в Хяменлинне. На следующее лето он сам заразился сыпным тифом, который быстро свел его в могилу. Пока гроб стоял в гостиной, двухлетний Янне беспечно резвился с охотничьим рожком. А когда начался вынос, мальчик заиграл детскую песенку «Скачи скорей, мой добрый олень!»

Так в двадцать семь лет Мария Сибелиус осталась одна. На руках у нее было двое детей, и она ждала третьего. Теперь ей предстояло сполна вкушать плоды экстравагантности покойного

супруга. В последние полгода дела с финансами обстояли у доктора особенно плохо. У него скопилась куча неоплаченных счетов. Квартира, лекарства, жалование слугам, взятое напрокат фортепиано, провизия и алкогольные напитки, большей частью арак и коньяк, — и за все это не было уплачено ни пенни. Долги составили кругленькую сумму в четыре с половиной тысячи марок — сюда входили также суммы, не возвращенные доктору неплатежеспособными должниками. Сибелиусы были объявлены банкротами, и Мария должна была униженно просить оставить ей «необходимую одежду, белье и пару стеганых одеял». Единственным реальным источником дохода отныне становилась скромная пенсия вдовы в размере 1200 марок. Семья Сибелиусов на паях владела трехмачтовым судном «Укко», и Мария до поры до времени могла рассчитывать на небольшую долю прибыли. Но содержать собственный дом было не по средствам, и Мария вынуждена была вернуться к матери, которая, кстати, тоже была вдовой. Рассказывают, что она явилась в родительский дом с поникшей головой. В марте 1869 года родился ее младший сын, названный в честь отца Кристианом.

В раннем детстве Сибелиуса банкротство никогда не было темой разговоров в семье, хотя и бросало незримую тень на весь уклад жизни. Со смертью отца внезапно оборвалась одна из нитей, связывавших Янне с жизненными устоями среднего класса. Можно было предположить, что у мальчика установятся теперь самые тесные отношения с матерью, но этого, как ни странно, не случилось. Будучи взрослым, он не переставал упрекать себя за это. Любя мать, он тем не менее сознавал, что между ними нет по-настоящему глубокой привязанности. Поддерживая с сыном нечто вроде телепатического контакта, беспокоясь о его здоровье и благополучии, Мария в то же время старалась сохранить между ними определенную дистанцию. Для Янне в эти годы гораздо более близким другом была тетя Эвелина. Оказалось, что они чем-то похожи друг на друга даже внешне, не говоря уже о том, что отношение тети к музыке и миру фантазии было сродни его собственному. Так в сердце мальчика тетя заняла место наравне с матерью.

Главой дома была бабушка, чей грозный взгляд смягчало здоровое чувство юмора. Сама она, правда, считала, что не проявляет к детям должной строгости. Кроме бабушки в доме жили еще две незамужние тетки. Старшая, Текла, страдавшая ипохондрией, много времени проводила в постели. Младшая, Юлия, была, по словам мальчика, «довольно милой, но вместе с тем и ужасно чудаковатой» — такой оценки она удостоилась за свою повышенную нервозность и фанатизм.

В родительском доме считали, что богатое воображение Марии порой мешает ей правильно воспринимать реальную жизнь. В детстве Янне тоже с трудом проводил грань между действительностью и миром собственной фантазии.

Когда наступало лето, Янне с братом и сестрой отправлялись в гости к другой бабушке и к тете Эвелине. Посещения старого дома Сибелиусов в Ловисе и их дачи на одном из прибрежных островов сделались вскоре главным событием года. Всё в старом доме было преисполнено спокойствия: и ковры ручной работы, разостланные по полу, и весь уклад жизни, отличавшийся какой-то особой, милой теплотой, которой не доставало в Хяменлинне. Мальчику полагалось целовать бабушке руку. В то же время Эвелина, обожавшая племянника, баловала его не в меру. Вдвоем они любили кататься на лодке вдоль морского берега и добирались так до ближайшей верфи, где тетя отправлялась на поиски редких камешков, а Янне тем временем запускал подальше в море самодельные кораблики. Мальчик выучил названия всех парусных судов, бросавших якорь в гавани. От тети он узнал историю судна, построенного за сто лет до этого. Оно плавало в далекую Испанию, а названием своим — «Кристина Юлиана» — было обязано тетиной прабабке. И когда на горизонте появлялся фамильный парусник, уже известный нам «Укко», вся семья Сибелиусов выходила встречать его в гавани. Первым на борту всегда оказывался Янне. Он спешил спуститься в трюм, напоенный запахом экзотических специй и сочных апельсинов. В саду дома под деревьями Янне часто играл со своими друзьями — Зукдорфами и Гюллингами. Бывали там дети и из других семей Ловисы. Иногда к ним присоединялась тетя Эвелина, помогавшая ставить кукольные представления. Еще мальчики любили собираться у стен старого форта. Туда их влекла покрытая ржавчиной старинная пушка, бездействовавшая со времен шведского господства. На протяжении всей зимы Янне не переставал мечтать о лете, которое вновь перенесет его в Ловису. Маленький приморский городок был для него желанным приютом, символом свободы и счастья.

В раннем детстве Янне любил ползать под роялем, когда на нем играли. Пока музыка медленно плыла по комнате, он придумывал для разных тонов свои цвета, выискивая их в узорах ковра на полу гостиной. Повзрослев, Сибелиус не раз демонстрировал, как он ассоциирует тональность с цветом. В своих мемуарах критик Карл Флодин вспоминает о первой встрече с композитором в восьмидесятые годы, когда тот был еще студентом: «Не успели мы во всем как следует разобраться, как Сибелиус начал свои фокусы с цветами и тональностями, уподобляя их сверкающим стеклянным шарам. Цвета наполнились звуком, а тональности засияли. В результате ля мажор стал голубым, до мажор красным, фа мажор зеленым, ре мажор желтым и так далее в том же духе».

В пять лет Янне уже сидел за роялем, пытаясь извлечь из него простые мелодии и аккорды. Через пару лет тетя Юлия

стала обучать его игре на инструменте, но успехи были более чем скромные. Мальчик проявлял куда бóльшую склонность к импровизированию, чем к каким бы то ни было систематическим занятиям. К тому же его наставница не обнаружила должного понимания его удивительных способностей, и за каждую неверную ноту он неизменно получал от нее вязальной спицей по пальцам. Ее метод преподавания оставлял желать много лучшего, и уроки вскоре вовсе прекратились. И в более поздние годы Сибелиусу не удалось освоить настоящую технику владения клавиатурой. «Фортепиано не в состоянии петь», — говорил он своему ученику Бенгту фон Тёрне, и следует признать, что композитор так и не сумел познать его тайны. Тем не менее Сибелиус много импровизировал сидя за роялем, что стало для него полезным подспорьем в работе.

В старости композитор называл еще одну причину своей нелюбви к фортепиано: «Когда я был ребенком, у нас в доме стоял тафельклавир¹, настроенный приблизительно на три четверти тона ниже. В этом инструменте заключался для меня в то время весь мир музыки, и когда в доме появился наконец новый рояль, настроенный правильно, это вызвало у меня замешательство, и я решил переключиться на скрипку». Из сказанного ясно, что уже в раннем детстве Сибелиус был наделен абсолютным слухом: создав в своем воображении мир звуков, основанный на неверном строе находившегося в доме инструмента, он отнесся к появлению правильно настроенного фортепиано с гораздо бóльшим беспокойством, чем это обычно бывает у детей. Трудно сказать, какого рода абсолютным слухом обладал в то время мальчик: то ли он был озадачен непривычной высотой отдельных звуков, то ли расхождениями в звучании целых аккордов. Не подлежит сомнению, что в зрелые годы Ян обладал хорошо развитой способностью определять на слух ноты и с успехом применял это к пению птиц и другим звукам природы. Да и его собственная игра на скрипке отличалась исключительной чистотой интонации: он улавливал тончайшие высотные градации.

К десяти годам выявились новые признаки особой музыкальности мальчика. В октябре 1875 года шведский виртуоз-арфист Адольф Шёден давал концерт в Хяменлинне, на который взяла и Янне. Программа включала концерт для арфы Генделя, а также обработки нескольких финских народных песен, сделанные самим исполнителем. По возвращении домой мальчик сыграл на рояле целый ряд фрагментов из слышанной им концертной программы. Некоторое время спустя он приветствовал тетю фортепианной импровизацией под названием «Жизнь тети Эвелины в музыке», иллюстрировавшей отдельные эпизоды ее биографии. К сожалению, этот набросок «домашней

¹ См. сноску на с. 10. — *Ред.*

симфонии» так и не был записан. По всей вероятности, к тому же 1875 году относится первое сочинение юного композитора — «Капли воды»:

The image shows a musical score for the piece "Капли воды" (Drops of Water) by Jean Sibelius. The score is written for Violin (V-no) and Violoncello (V-c). It is in 2/4 time and marked "pizz." (pizzicato). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The score is divided into three systems of staves. The first system starts with a first ending bracket (1) over the first measure. The music consists of simple, rhythmic patterns characteristic of Sibelius's early work.

Несмотря на столь звукоподражательные pizzicato, вещь эта по существу не выглядит сугубо изобразительной. В отличие от родившегося всего лишь за год с небольшим до него Рихарда Штрауса, чьи первые пробы («Полька портных» и «Торжественный марш») посвящены описанию патриархальной жизни баварской столицы, юный Сибелиус не писал ни маршей, ни полек. И хотя, подобно Малеру и Нильсену, он провел отроческие годы в гарнизонном городке, в его музыке не встретишь трубных возгласов или каких-нибудь маршеобразных элементов. Сибелиус жил в уединенном мире, и это налагало на него свой отпечаток.

Вероятно, к осени 1872 года относится поступление Янне в частную подготовительную школу с обучением на шведском языке. Но очень скоро его музыкальные наклонности вошли в противоречие с повседневными занятиями в классе. Богатое воображение всё дальше уводило мальчика от тем урока. Казалось, он слушает музыку собственной души, пытаясь отразить ее в замысловатых знаках на полях учебников. Учительница часто «ставила его в угол», вернее, сажала к себе под стол, где Янне приходилось созерцать ее не слишком новые сапожки.

В восьмилетнем возрасте он был переведен во вновь открытую подготовительную школу, где обучение велось по-фински. Это было связано с той перестройкой, которой в семидесятые годы подверглась вся система образования в стране. В 1873 году в Хяменлинне открылась школа с преподаванием на фин-

ском языке, а шведская тем временем была закрыта. Для Янне, как, впрочем, и для других детей «знати», это означало необходимость изучать финский. Ему это было не так уж просто. Хотя он жил в городе, где говорили преимущественно по-фински, и город этот находился в той части страны, которая считалась исконно финской, дома и с друзьями он неизменно изъяснялся по-шведски. Летом, выезжая в Ловису, он опять попадал в шведоязычную среду, так что без подготовительного курса в новой школе ему было бы трудно рассчитывать впоследствии на хорошее знание второго языка. Наконец, в 1876 году Янне был принят в первый класс Нормального лицея Хяменлинны. Эту школу считали витриной «фенноманов»² — влиятельной группы, ставившей своей целью распространение финского языка и культуры, и не случайно в штате лицея состояли многие видные ее представители. Лицей собирал под свою крышу учеников со всех концов Финляндии, и обстановка там была живая, бодрая, в известной мере даже семейная.

На музыкальность учеников в лицее не обращали никакого внимания, и не удивительно, что Янне успевал далеко не лучшим образом. На уроках он либо мечтательно глядел в окно, либо погружался в мир собственных звуков. За это ему, надо думать, порядком доставалось от учителей. Всю свою предшествующую жизнь Янне вращался в среде финляндских шведов с их давними культурными традициями. И лишь теперь лицей открыл перед ним богатства языка и культуры собственно финнов. В старших классах изучался эпос «Калевала», который был известен Яну только в шведском переводе. И, как это нередко бывает при анализе литературных произведений в школе, сложная эпическая поэма не произвела на него в то время почти никакого впечатления. Единственная польза заключалась в том, что он стал лучше понимать порой неуловимый смысл древних рун и был безотчетно очарован их волшебством. Однако только во время учебы в Вене в начале девяностых годов композитор сумел до конца постичь всю притягательную силу эпоса.

Для Янне и его товарищей по лицее не существовало языкового барьера. Треть учеников происходила из семей, где говорили по-шведски, а его самым близким другом был Вальтер фон Конов, сын полковника, с которым они вместе учились еще в подготовительной школе. Вальтер отличался богатым воображением и чувствительностью и всю жизнь считал себя непонятым. Несмотря на хорошую внешность, он не производил особого впечатления на девушек. Это не удивляло Янне, назвавшего его однажды «самой настоящей старушкой». Вальтер

² Фенноманы — представители националистического либерально-буржуазного течения, выступавшего в Финляндии XIX века за уравнивание в правах финского языка со шведским и развитие национальной культуры. С шестидесятих годов фенноманы вступили в политическую борьбу за реальную автономию страны. — *Ред.*

любил танцевать и часто развлекал своих друзей, становясь в позы, принятые в балете. «При случае ты, наверно, смог бы станцевать любую роль Павловой или Лифара не выходя из дома!» — говорил ему Сибелиус в старости.

Янне, Вальтер и еще один-два верных друга собирались в субботние вечера на домашние представления. Янне использовал для этого сюжеты Топелиуса и Ханса Кристиана Андерсена, а иногда и сценки собственного сочинения. Дальше все зависело от способности импровизировать по ходу дела, и сами мальчики никогда не знали, какой будет концовка. Совмещая в одном лице автора, режиссера и ведущего актера, Янне получал прекрасную возможность самоутверждения и самоутешения после лицейских неудач. Когда друзья создали собственный оркестр, состоявший из губной гармоники, игрушечной окарины³ и набора колокольчиков, Янне и здесь стал заводилой: сидя за роялем, он направлял игру музыкантов с большой непринужденностью и энтузиазмом.

Янне часто посещал имение Конова в Сяксмяки неподалеку от Хяменлинны. Оно сильно отличалось от их собственного дома. Тетя Эвелина называла его «затхлым», но правильнее было бы говорить о царившей там атмосфере праздности. В доме отца Вальтера было тепло и уютно, на полу были расстелены восточные ковры, привезенные хозяином из России, где тот когда-то служил. В одной из комнат с потолка свисала кованая паутина. Вальтер любил рассказывать Янне разные истории, и, по всей вероятности, это его умение фантазировать сделало их друзьями на всю жизнь.

Помимо поездок в Ловису на каникулы, Янне бывал и у других родственников, живших поблизости от Хяменлинны. Особенно запомнились поездки в имение бабушкиных сестер в Анниле. Внутренние озера провинции Хяме, с их бесчисленными бухтами, проливами и островами, окружают путника со всех сторон, простираясь до самого горизонта. Эти места относятся к числу наиболее живописных во всей Финляндии. По озерам и протокам Сибелиус с друзьями преодолел на лодках порядочное расстояние — от Хяменлинны до Тампере. Но и тогда он не переставал мечтать об островах, разбросанных в море вблизи Ловисы: «Как только подует ветер с юга, я тотчас же чувствую дыхание моря; его власть надо мной огромна».

Начав учиться игре на скрипке, Янне часто брал инструмент с собой на прогулки и импровизировал вволю на свежем воздухе. Бывая в гостях у Конова, он взбирался на какой-нибудь камень на берегу озера Ванаявеси и играл там птицам свои «замысловатые концерты». Во время прогулок по морю он, стоя на носу парусника, «импровизировал с волнами». Мальчик был так захвачен необузданной стихией, что сирены и русалки,

³ Окарина (от *итал.* *osarina* — «гусенок») — глиняная свистулька яйцевидной формы с игровыми отверстиями. — *Ред.*

завлекающие моряков на дно морское, представлялись ему вполне реальными существами.

Но наибольшее впечатление оставляли, вероятно, посещения дядино дома в Турку. Бородатый Пер, медленно раскуривая трубку, рассказывал Янне о Вильгельме Эрнсте и других известных скрипачах, которых ему доводилось слышать в Стокгольме и Санкт-Петербурге. Вместе они ходили на концерты. Янне нравилось бывать у дяди, и на его ночные бдения со скрипкой или телескопом мальчик смотрел как на вполне обычные вещи. Не беспокоила его и чужаковатость Пера, с годами все больше бросающаяся в глаза. Скупость дяди не знала пределов. Когда в конце года подходил срок уплаты налогов, он мог включить в реестр стоимость износа старой меховой шапки, лишь бы сэкономить несколько пенни. Но по отношению к племяннику он был вполне великодушен: штайнеровская скрипка, на которой играл Янне, досталась ему из дядиной коллекции.

Когда мальчику исполнилось тринадцать лет, умерла бабушка Катарина Фредрика. Близились рождество, и в числе подарков, присланных Яну родственниками, была подушка, которая, как он им писал, «навевает дорогие воспоминания о бабушке и по одной этой причине кажется самым желанным подарком». В остальном это письмо напоминает сиротское послание: «Большое вам спасибо за перочинный нож, клей и карандаши, дорогие дядя и тетя; всем этим я часто пользуюсь... Перчатки, что вы прислали, мне малы. Дядя Отто подарил мне на рождество книгу „Лоцман“, а тетя Юлия — набор красок; это, наверное, лучшие мои приобретения. Дядя Аксель дал 5 марок на покупку шапки, и еще мне подарили два альбома для рисования и одеколон». Иными словами, раздумывая над тем, что подарить мальчику на рождество, родственники обычно останавливались на предметах, имеющих практическое назначение, которые в других семьях дети получают от родителей как нечто само собой разумеющееся. Семья Марии жила скромно, и когда к ним в дом с визитами наезжали дяди, ее сыновья с восхищением разглядывали их «царственные богатства».

Одной из первых книг, прочитанных Яном, стал сборник стихотворений и рассказов для детей, принадлежавших перу Топелиуса. Из этой книжки он, между прочим, черпал сюжеты для домашних спектаклей. Несколько позднее у него возник интерес к истории Финляндии и Швеции, в особенности к периоду расцвета литературы и театра в конце XVIII века. В самом начале нашего столетия Сибелиус положил на музыку стихотворение «Маленький Лассе», воздав тем самым должное «старика Топу», как он любовно называл Топелиуса. Здесь детской идиллии противостоит окружающая действительность. С упоением читал мальчик и сказки Ханса Кристиана Андер-

сена. (По его мотивам композитором написано одно из произведений для камерного ансамбля.)

В свое время отец Янне был лично знаком с Рунебергом, и в доме царил атмосфера преклонения перед поэтом. Когда мальчику было шесть или семь лет, мать возила его в гости к Рунебергу, но многое потом выветрилось из памяти — Ян запомнил лишь кормушку для птиц под окнами дома. Летом 1877 года, вскоре после смерти своего кумира, будущий композитор прошел пешком немалый путь — от Ловисы до Порво — только для того, чтобы возложить цветы на свежую могилу. Стоит ли удивляться, что Рунеберг, чье пантеистическое мировоззрение было созвучно его собственному, сделался любимейшим поэтом Яна? В зрелые годы Сибелиус восхищался его классической уравновешенностью, строгим чувством формы и емкостью поэтического высказывания. Но такое поклонение не мешало ему ценить других поэтов, например, Стагнелиуса. В юности Янне зачитывался отечественными поэтами, писавшими по-шведски (среди них — Карл Аугуст Тавастшерна); они оказали на него сильнейшее влияние. Восхищался юный Сибелиус и многими крупными поэтами Швеции, такими, как Рюдберг, а позднее Юсефсон и Фрëдинг. Но помимо названных авторов, стихи он читал сравнительно мало. А вот что касается мифологии, то двумя основными источниками вдохновения стали для него Гомер и, конечно же, «Калевала». И если в поэзии его привлекали лишь современные ему лирики, писавшие по-шведски, то его интересы в области драматургии и художественной прозы были, по всей вероятности, гораздо более широкими.

В последних классах лицея Янне зачитывался рассказами Бьёрнстjerne Бьёрнсона и романом Стриндберга «Красная комната». «Стриндберг рвет и мечет, и меня это только восхищает». Вступив в «трудный» возраст, Янне не отличался прежним послушанием. За обедом он донимал тетю Юлию неожиданными еретическими выпадами. Самому ему, по-видимому, ни разу не пришлось пережить религиозного кризиса. Вместе с остальными членами семьи он всегда посещал церковь на рождество, и воспоминания об этом сохранились в памяти надолго. Но из рассказов композитора о матери и тете Эвелине выясняется, что он никак не разделял их взглядов на религию. Если он и испытывал что-либо подобное религиозному чувству, то это было благоговение перед природой. Сибелиус придерживался пантеистической концепции, дух которой лучше всего выражает следующая строка из стихотворения Рюдберга «На балконе, у моря»: «На берегах, в небесах и на море — всюду мы поклоняемся богу». Философские понятия ему не давались: он жил интуицией и мыслил конкретными образами, а не абстракциями. Его отношение к природе принимало вполне определенную, практическую форму. Собранная им коллекция дикорастущих цветов и некоторых насекомых была лучшей в классе: недаром в летнее

время мальчик усердно занимался поисками всевозможных растений и бабочек. В целом же настроение Янне характеризовалось переходами от безудержного веселья к самой глубокой грусти. Вместе с тем он обладал живым чувством юмора и умел заразительно смеяться. Он никогда не совершал некрасивых поступков по отношению к товарищам, но при этом любил потихоньку подтрунивать над ними и подчас даже насмехался над чужими слабостями. А вот на уроках ботаники и зоологии он чувствовал себя в своей стихии. Здесь у него была более прочная почва под ногами, и он позволял себе порой добродушно посмеиваться над чудаковатым учителем, у которого ходил в любимцах. И всё же, говоря о характере Янне, правильнее будет выделить у него меланхоличность, склонность предаваться тоске, сочетающуюся с редкостной, необычайной восторженностью.

Осенью 1880 года, в четырнадцатилетнем возрасте, Янне стал брать уроки игры на скрипке у Густафа Левандера, капельмейстера военного оркестра в Хяменлинне. Так начался новый этап его музыкального развития. «Скрипка целиком завладела мною, и на протяжении последующих десяти лет моей самой сокровенной мечтой, моим самым большим желанием было стать великим виртуозом». Но ни сам Янне, ни его окружение не были в состоянии постичь всю серьезность требований, которым должен отвечать скрипач такого масштаба. Современные Сибелиусу виртуозы находились на пути к вершинам славы. Вилли Бурместер, которому композитор впоследствии намеревался поручить первое исполнение своего скрипичного концерта, к тому времени уже выступил с концертами Мендельсона и Берлиоза в Гамбурге. Бузони, который был всего на несколько месяцев моложе Сибелиуса, успел совершить несколько концертных турне, играл перед Антоном Рубинштейном и даже удостоился благожелательных отзывов от такого авторитетного критика, как Ханслик. Ясно было, что Янне занялся музыкой слишком поздно. Его учителя Левандера вряд ли можно было считать новым Иоахимом или Ауэром, хотя он и сумел заложить у своего ученика основы техники, вполне достаточные для продолжения учебы в Хельсинки. Но даже исключив техническую сторону, мы будем вынуждены признать, что карьера скрипача не соответствовала складу характера Янне. Он испытывал такой сильный страх перед публикой, что всякий раз, выходя на эстраду, ощущал горячий комок в горле. А когда предстояло выступить с речью на каком-нибудь торжестве в лицее, его приходилось силой поднимать с места. Однажды, выступая с концертом перед небольшой аудиторией в Сяксмяки, он был охвачен такой робостью, что играл стоя спиной к публике. На его честолюбивых планах сказало еще одно обстоятельство. В тринадцать лет у него случился перелом правой руки в об-

ласти плеча. В зрелом возрасте это препятствовало хорошему владению смычком.

С братом и сестрой они организовали трио: Янне играл на скрипке, Кристиан на виолончели, а Линда на фортепиано. Вначале их репертуар составляли почти исключительно Гайдн, Моцарт и Бетховен. Благодаря этому Янне получил основательные познания по части венской классической музыки. Притом в такой степени, что, когда пришло время впервые исполнить скрипичную сонату Мендельсона фа минор, он не мог себя заставить проиграть ее до конца. Но через некоторое время семейное трио уже обратило свои взоры к музыке романтиков, и Янне сумел по-настоящему оценить ее достоинства. Как исполнитель камерной музыки Янне пользовался большим успехом у себя в городе, где публика проявляла живой интерес к культуре и увлекалась домашним музицированием. Именно этим славилась вечера в доме у д-ра Тигерстедта, куда Янне часто приглашали поиграть или послушать какую-нибудь приезжую знаменитость.

Музыкальностью отличались и семьи многих русских офицеров, стоявших в Хяменлинне. Так Янне подружился с Костей — сыном русского полковника, нежным мечтательным мальчиком, с которым у него было много общего и которому он поверял свои тайны. Янне часто бывал у них в доме, и надо сказать, что его знакомство с образом жизни русских не ограничивалось одними лишь трапезами с икрой и блинами, хотя и то и другое мальчики уплетали с большим удовольствием.

Другой формой музыкальной жизни, процветавшей во времена его юности, были выступления мужских вокальных квартетов. В Хяменлинне такого рода концерты сменяли друг друга в быстрой последовательности. Конечно же, Янне пришлось познакомиться с характерным для лидерафелей репертуаром, включавшим большей частью хоровые произведения скандинавских и немецких композиторов, а также обработки народных песен. В целом же концерты в их городе были явлением редким. Там не было ни своего театра, ни оркестра, и когда ансамбли из Турку или Тампере совершали свои нечастые гастроли, в их репертуар — если не считать увертюры Моцарта — входили в основном произведения легкого жанра. К числу наиболее примечательных событий относились приезды ведущих финских певцов, и в их числе Эмми Акте, которая позднее участвовала в первом исполнении симфонии «Куллерво», а также Филипа Форстена, с которым Сибелиус лет через десять встретился в салоне Полины Лукки в Вене. Гораздо реже наезжали к ним инструменталисты. Первое знакомство Сибелиуса со скрипичной сонатой Грига фа мажор, равно как и с некоторыми виртуозными пьесами Вьётана, Венявского и Сарасате, очевидно, имело место на концертах, которые давал у них в городе А. Е. Вестерлинд. Когда в начале восьмидесятых годов в Хельсинки были созданы городской оркестр и Институт музыки, их

влияние на концертную жизнь стало ощущаться и в Хяменлинне.

В апреле 1885 года, когда Янне готовился к выпускным экзаменам в лицее, дававшим право на поступление в университет, с концертом в их городе выступил Август Вильгельми, которого Лист называл новым Паганини. А несколько недель спустя туда приехала Софи Ментер, знаменитая ученица Листа, репертуар которой изобилует виртуозными пьесами и транскрипциями. По словам самого Сибелиуса, ему посчастливилось посетить большинство названных концертов.

В вопросах теории Ян был в значительной мере самоучкой. Конечно, Левандер ознакомил своего ученика кое с какими азами, однако основы теоретического багажа юноша почерпнул из книги [А. Б.] Маркса «Учение о музыкальной композиции», которая по воле случая оказалась в библиотеке лицея. «Приехав позднее в Хельсинки, чтобы взяться за дело всерьез, я обнаружил, что большинство положений мне давно известно», — сообщал он впоследствии Фурухьельму, особо подчеркивая то значение, которое он сам придавал изучению классического репертуара. Судя по его собственным сочинениям того периода, он уже тогда обладал хорошо развитым чувством формы. Тут он был, что называется, в своей стихии. Фактически процесс обучения сводился для него к проверке того, что он уже уловил интуитивно. Ощущение формы появилось у него естественно и развилось быстрее, чем овладение искусством гармонии или контрапункта.

Специально для семейного трио Янне написал *Allegro* ля минор, заканчивавшееся в до мажоре.

Начальные такты первой части создают характерное для славянской музыки меланхолическое настроение (см. нотный пример 2).

В некоторых моментах ощущается влияние Чайковского, например, в нисходящей фигурации девятого такта, которая непосредственно имитируется в среднем голосе октавой ниже, когда в верхнем голосе тянется нота *ре*. Введение такого контрапунктического элемента в целях обогащения гомофонной фактуры характерно для таких романтиков, как Шуман и Чайковский. В следующем такте Сибелиус использует септаккорд на повышенной IV ступени (*соль-диез*). Именно такой аккорд типичен для гармонического языка Чайковского — он встречается в таких произведениях, как «Времена года» или ария Ленского из «Евгения Онегина». С уверенностью можно предположить, что «Времена года» Сибелиус слышал еще в юности, когда жил в Хяменлинне. Ведь фортепианный цикл Чайковского играли тогда в Финляндии чуть ли не в каждом доме.

Другим композитором, ставшим для Сибелиуса в восьмидесятые годы образцом, был Григ, чье влияние ощущается в последующих частях и особенно в незамысловатых квинтах левой руки в партии рояля. Впрочем, звучность, да и сам мелодиче-

2 *Un poco adagio* con sord.

V-no

P-no *pp*

Andante

ский рисунок по своей окраске тоже очень напоминают творения норвежского классика:

V-no

P-no *ff* *pizz*

Порой слышится подражание пению птиц в духе Сарасате; *pizzicato* [левой руки] с одновременной игрой смычком, флажолеты и двойные ноты — все это выдает виртуозные амбиции автора. Сибелиус, несомненно, задумал свою сюиту как бравурный этюд в расчете на самого себя как солиста. А несколько менее сложное с технической точки зрения *Andantino* для виолончели и фортепиано предназначалось им для брата.

Струнный квартет ми-бемоль мажор датирован 31 (!) июня 1885 года. Картина домашнего музицирования в Хяменлинне, воссозданная композитором в первой части, имеет ярко выраженную гайдновскую окраску:

Сочинение для струнного трио, относящееся к тому же периоду, свидетельствует о значительных успехах юного композитора. Сам Сибелиус датирует его 1885 годом, но вещь могла быть написана и позднее. Она начинается рядом крешендирующих аккордов скрипки и альта, всякий раз прерываемых аккордами виолончели pizzicato:

Эта атака звука, эти crescendo и sforzando, столь знакомые нам по зрелым произведениям Сибелиуса, уже стали в этой партитуре определяющими признаками стиля композитора. Использование органного пункта и сектаккорда также характерно для позднего Сибелиуса; напряжение разрешается нисходящим оборотом, который в интонационно-ритмическом отношении обнаруживает сходство с темами рока и смерти у Чайковского:

Хотя многие из ранних сочинений Сибелиуса довольно примитивны, мы тем не менее поражаемся его чувству формы и его изобретательности, а в только что затронутой соль-минорной партитуре для струнного трио замечаем и черты подлинной композиторской индивидуальности.

В доме бабушки к занятиям Янне музыкой относились терпимо, пожалуй, даже положительно, только бы от этого не страдала успеваемость в лицее. Однако о карьере музыканта не могло быть и речи. Сама мысль о занятиях музыкой в профессиональном плане была для бабушки анафемой. Если бы Янне — по примеру Каянуса, ставшего впоследствии одним из самых страстных пропагандистов его музыки, — бросил школу, чтобы окончательно посвятить себя игре на инструменте, то его поступок был бы воспринят дома как падение, унижающее всю семью в глазах общества. Подобное отношение к музыке и музыкантам было весьма характерно для среднего класса той эпохи и наблюдалось даже в странах с более прочными музыкальными традициями.

К двадцати годам Сибелиус все еще не был уверен в своем музыкальном будущем. Есть, казалось бы, основания предполагать, что вся система воспитания Яна ни в коей мере не способствовала раскрытию его композиторского дарования, но все же не стоит утверждать это безоговорочно. Быстрое достижение технического совершенства, овладение профессиональными навыками не есть бесспорная гарантия последующего художественного роста. Пример Глазунова — ровесника Сибелиуса — наглядно свидетельствует об этом. Его Первую симфонию, написанную в шестнадцатилетнем возрасте, Римский-Корсаков охарактеризовал как «захватывающую, потрясающую своей ранней зрелостью». Тем не менее в самой ее фактуре можно также обнаружить ограниченность мышления автора. С другой стороны, уместно вспомнить о Чайковском, который относительно поздно приступил к изучению композиции, что, однако, не помешало ему достичь в конечном счете совершенства. Брукнер тоже являет собою пример относительно медленного формирования композитора-симфониста. В случае с Сибелиусом раннее начало занятий, вероятно, выразилось бы в более совершенной отделке его юношеских произведений, но вряд ли имело бы решающее значение в дальней перспективе. Можно даже утверждать, что замедленный процесс формирования композитора в юношеские годы помог сохранить ему те мощные потенциальные силы, которые обнаружили себя сполна в Четвертой симфонии.

Первое письменное свидетельство музыкальности юного Сибелиуса мы находим в письме тети Эвелины. Навестив его мать

в Сякмяки в конце лета 1883 года, она писала одной приятельнице: «Не могу выразить словами, как эти трое близки моему сердцу. Старший Янне, музыкально одаренный мальчик, заботится обо мне, как взрослый. Мы провели вместе немало приятных минут: он играл на скрипке, а я аккомпанировала ему на фисгармонии». Когда лето подошло к концу и семья Сибелиусов отправилась обратно в город, Эвелина последовала за ними, «чтобы пару недель помузицировать с детьми». Уже в преклонном возрасте Сибелиус вспоминал, как они играли тогда с тетей ля-мажорную сонату Шуберта.

После смерти своей матери Эвелина переехала в Турку и поселилась там в доме Пера. Несколько лет подряд у Марии не было возможности выезжать с детьми на лето в Ловису, и дом на берегу моря превратился в их глазах в подобие потерянного рая. «Их семья все еще мечтает о Ловисе, — писала Эвелина, — но как и когда они смогут туда поехать? Жизнь для них складывается трудно, главное сейчас — это воспитание детей». Одной из основных забот Марии была учеба Янне. Дело в том, что, увлекшись игрой на скрипке, он окончательно запустил латынь. Наверстать упущенное не удалось, и мальчику пришлось провести еще год в пятом классе.

Весна 1885 года застала Яна за подготовкой к выпускному экзамену в лицее. Успешно сдавшие его получали право на поступление в университет. В одном из писем бабушка описывает обстановку в доме в тот самый момент, когда внук направлялся в лицей, чтобы узнать результаты. «Представь себе, Янне поглощен своими делами и ужасно доволен, что бы ни произошло, сдал он или провалился, он намерен улизнуть в Хельсинки вместе со всеми, они едут вечерним поездом. Что ж, посмотрим, что из этого выйдет... Видимо, надо иметь хорошую голову, чтобы выдержать такой экзамен. Все кругом бегают и что-то говорят, я тем временем пишу, а Янне смотрится в зеркало»⁴. Но напряженное ожидание сменилось вскоре разочарованием. Вот так об этом рассказывается далее в письме: «Так значит, наконец они были там и обо всем узнали. Мари, бедняжка, пришла ужасно расстроенная, у Янне результаты хуже некуда, и она тотчас же сказала ему об этом, и он тоже вроде бы понял, что оценки плохие, а то раньше он делал вид, будто доволен, я же считаю, что позор, который он навлек на себя, вполне заслужен, просто не знаю, что с ним теперь будет, ведь у него нет никаких устремлений в жизни».

Все же в одном бабушка была права: у Янне действительно не было в жизни особых устремлений. Он не хотел заниматься ничем иным, кроме музыки, а это вряд ли могло вызвать сочувствие у домашних. Той же весной юноша предпринял попытку поступить в Хельсинкский университет, подав за-

⁴ Письмо в оригинале написано с грамматическими ошибками. — *Р. Лейтон*.

явление на физико-математический факультет — в те времена это считалось первым шагом на пути к медицинскому образованию. Не исключено, что бабушке удалось убедить Янне в необходимости последовать примеру покойного отца. Но радость ее была, как видно, недолгой: уже в сентябре внук отказался от прежнего намерения, перейдя на факультет права. В ответ на расспросы друзей, почему он выбрал именно этот предмет, Янне сказал: «А что еще я мог сделать?»

Глава третья

Учеба в Хельсинки (1885—1889)

Приезд Сибелиуса в Хельсинки осенью 1885 года совпал с периодом, когда разрыв во вкусах и идеалах поколений был велик как никогда. Молодые писатели, читавшие таких современных авторов, как Золя и Мопассан, Ибсен и Стриндберг, восставали против романтической лирики Рунеберга и идиллических пьес Топелиуса. От мечтательных снов столичную публику пробуждали «Призраки» Ибсена и драмы протеста финской писательницы Минны Кант. Собрания картин и салоны, где властвовали консервативные вкусы, попадали под огонь критики, исходившей от молодых художников, которые избрали французское искусство в качестве образца.

Юноше из провинции Хельсинки показался кладезем культурных богатств. Позднее, когда ему пришлось подолгу жить в Берлине, Вене, Париже и Лондоне, его отношение к финской столице претерпело метаморфозу: «Как я мог считать Хельсинки большим городом!» — отмечал он в своем дневнике.

Роль первооткрывателей, прокладывавших новые пути в музыкальной жизни страны, суждено было сыграть в тот период Мартину Вегелиусу и Роберту Каянусу. Оба они учились в Лейпциге у Рейнеке, а Каянус занимался еще и у Свендсена. Оба впоследствии отошли от традиции Мендельсона — Шумана и подпали под сильнейшее влияние Вагнера. В 1882 году Вегелиус основал в Хельсинки консерваторию, носившую тогда название Института музыки. В том же году Каянус организовал в столице первый постоянный симфонический оркестр, ядро которого составили примерно тридцать немецких музыкантов, в то время как аборигенов можно было пересчитать по пальцам. И консерватория, и городской оркестр принимали участие в концертах, как бы соревнуясь между собой в попытках привлечь на свою сторону любителей музыки; в Хельсинки их тогда было не много. Это соперничество скоро стало сказываться на отношениях между двумя мэтрами. А когда спустя три года, в 1885 году, Каянус создал Оркестровую школу, ситуация еще больше обострилась. Вегелиус дал своим ученикам

понять, что не в правилах хорошего тона посещать концерты соперника. Карл Флодин, наиболее влиятельный из столичных критиков того времени, не преминул заметить, что от вражды между двумя музыкальными центрами больше всех пострадают студенты, однако его призывы к здравому смыслу так и не были услышаны. По свидетельству самого Сибелиуса, в период учебы в институте ему доводилось слышать сравнительно мало оркестровой музыки.

Разногласия между Вегелиусом и Каянусом носили принципиальный характер. Вегелиус, который мог похвастаться университетским образованием, утверждал, что каждому музыканту необходимо всесторонне изучать искусство, литературу и историю, с тем чтобы расширить свой кругозор. Так и не добившись сколько-нибудь заметных успехов ни в композиции, ни в дирижировании, он тем не менее проявил себя способным администратором и прекрасным педагогом. Институт музыки для него делом всей жизни, а его учебники по теории музыки вместе с фундаментальной «Историей европейской музыки» пользовались в то время всеобщим признанием. Ему удалось привлечь к преподаванию в институте многих видных пианистов из-за рубежа: помимо Бузони, в консерватории работали два ученика Листа — Полиг и Даяс, а также Мельсер, удостоившийся впоследствии Рубинштейновской премии. Каждый из них пользовался достаточной международной известностью. Каянус же был музыкантом практического толка; он не без успеха занимался как дирижированием, так и композицией. Его симфоническую поэму «Айно» в несколько вагнеровском духе на мотивы «Калевалы», написанную в начале восьмидесятых годов, по праву можно было считать наиболее совершенной оркестровой пьесой из всего, что было написано к тому времени уроженцами Финляндии. В активе у него была еще «Финская рапсодия» на темы народных песен в манере Свендсена. Каянус считал, что от музыканта требуется лишь искусное владение инструментом, только и всего. И хотя соперники высказывали диаметрально противоположные взгляды на искусство, их объединяла одна общая черта: оба были людьми деспотичными. Постоянная недоверчивость и склонность к обидам все больше отдаляли их друг от друга.

В музыкальных кругах страны выделялась тогда еще одна фигура. Место ушедшего в отставку Пасиуса занял в университете Рихард Фальтин, по происхождению тоже немец. Это был прекрасный музыкант, отличавшийся огромной работоспособностью: он проявил себя как органист, композитор, дирижер, критик и импресарио. В довершение всего он владел еще фирмой по продаже роялей и преподавал в Институте музыки. В свое время у него занимались и Вегелиус, и Каянус. Надо сказать, что в распрях между ними Фальтин благородно хранил нейтралитет. Всем им суждено было сыграть свою роль в артистической судьбе Сибелиуса.

Летом 1885 года — вскоре после того как Янне сдал выпускные экзамены в лицее — Эвелина предложила Марии переехать с семьей на постоянное жительство в Хельсинки. Ценой больших усилий Сибелиусам удалось снять дом на берегу моря в Брунспаркене, на самой южной оконечности города, куда они перебрались после начала занятий в университете. Эвелина присоединилась к ним с намерением оказывать золотке помощь по хозяйству, не переставая повторять, что «плата за такое жалкое жилище непомерно высока». На самом же деле вокруг дома было много зелени, а из окна комнаты Яна открывался вид на гавань; дальше, в шхерах, находился Свеаборг — крепость, построенная в XVIII веке. Как и в Ловисе, воздух здесь был напоен ароматом моря. Но материальные трудности от этого не убавлялись: половина пенсии Марии тратилась на аренду дома; Эвелина подрабатывала рукоделием и шитьем платьев для знакомых, а дядя, Аксель Борг, преподававший математику, платил за обучение Линды. Трудно сказать, получал ли подобную помощь от родственников Янне. Жить так, как позволяют средства, было для Марии делом чести. В письме к невесте в 1890 году Сибелиус вспоминал, что мать никогда не брала займы.

Новоиспеченный студент стал изучать два предмета — право и музыку. Поступив в университет, он счел свои обязательства перед семьей и особенно перед бабушкой выполненными. И вот 15 сентября 1885 года он становится студентом Института музыки по классу скрипки. Занятия вел Митрофан Васильев, один из лучших знатоков своего дела среди преподавателей. В конце октября Эвелина писала своему брату Перу: «Янне, кажется, не в состоянии играть упражнения по четыре часа в день, на чем настаивает его учитель, но он все же сделал большие успехи: в игре его теперь больше вкуса, порывистости и мощи. В следующем публичном выступлении в институте Янне будет играть первую часть концерта Вюотти, которую он усиленно репетирует вот уже несколько недель. Он очень волнуется в ожидании концерта, но в то же время ему лестно слышать, как преподаватель хвалит его за прилежание и способности. Редко случается, чтобы ученика пригласили участвовать в публичном концерте уже в первом семестре, так что сам этот факт следует рассматривать как знак уважения к таланту Янне». Однако выступление пришлось отложить по причине «плохого состояния здоровья», которое еще больше усугубляли опасения перед возможным фиаско. По той же причине Ян не смог выступить в инсценировке концертной арии «Аделаида», где ему предназначалась роль самого Бетховена. Представление это состоялось в институте в день именин Вегелиуса 11 ноября.

С самого начала пребывания в институте Сибелиус производил там впечатление, граничащее с сенсацией. Один из друзей Вегелиуса так выразил свое мнение о нем в разговоре с

тетей Эвелиной: «Он — явление исключительное; его учитель (Васильев) считает его гением, я же со своей стороны не представляю для него иного будущего, кроме карьеры великого музыканта». Первое публичное выступление Янне, состоявшееся в одном из институтских концертов 14 декабря, не нашло отражения в прессе, поскольку все рецензенты отправились в тот вечер на премьеру фортепианного концерта Чайковского си-бемоль минор.

Слухи о музыкальных успехах племянника дошли до Акселя Борга, жившего в Миккели. Незамедлительно последовали призывы не запускать учебу в университете. Между тем отношение тети Эвелины к занятиям Янне юриспруденцией было весьма скептическим. Она была уверена, что путеводной звездой для него станет музыка. Назидания дяди Акселя остались без внимания. За весь осенний семестр юноша сдал только один экзамен — по финскому языку, а не по основному предмету. (В архивах факультета права вообще нет никаких указаний на то, что Сибелиус когда-либо сдавал экзамен по юриспруденции.) Навестивший его весной следующего года другой дядя — Отто Борг — застал такую картину: на столе у племянника лежал раскрытый учебник права с пожелтевшими от солнечного света страницами, к которому тот, по всей видимости, не притрагивался уже много месяцев. Смущенный Янне быстро захлопнул книгу, и этот жест представляется символическим. Во всяком случае никому больше не приходилось слышать о его занятиях наукой.

В университете был свой оркестр, которым руководил сам Фальтин. Весной 1886 года Сибелиус вошел в его состав и уже вскоре стал концертмейстером. Тогда же Фальтин устроил ему прослушивание на предмет предоставления стипендии от университета и рекомендовал его в самых лестных выражениях. Но лишь через год, после двух неудачных попыток, Янне был наконец удостоен этой чести.

Учась в институте, Сибелиус сосредоточил все свое внимание на скрипке. В марте он вновь выступил в публичном концерте, приняв участие в исполнении нескольких пьес для трех скрипок Якоба Донта, чей [сборник упражнений] «*Gradus ad Parnassum*» входил в учебную программу. Два месяца спустя состоялось сольное выступление Яна с ми-минорным концертом Давида, принесшее ему похвалы критика Флодина: «Жан Сибелиус, обладающий отменной техникой, в целом играл безупречно». Кстати, в тот день он впервые фигурировал в печати как «*Jeap*», что отличалось от имени, данного ему при рождении¹. Ян принял также участие в исполнении квартета Моцарта ре мажор (К. 499), и это свидетельствовало о том, что в конце

¹ Французскую форму своего имени композитор заимствовал из визитных карточек дяди и тезки — Юхана Сибелиуса, морского капитана, погибшего в плавании от тропической лихорадки; эти карточки юный Янне обна-

семестра Васильев, очевидно, уже возлагал на своего ученика большие надежды. Даже если учесть, что тот не продвинулся дальше концерта Давида, преподаватель полагал, что любые технические трудности будут с лихвой перекрыты необыкновенной музыкальностью Яна. Несомненно, сам он в то время тоже разделял надежды Васильева. Но им со временем суждено было обратиться в прах. Через пять лет в письме, посланном Каянусу из Вены, Сибелиус писал: «Да, я действительно все еще играю на скрипке. Даже делаю некоторые успехи, правда, всего лишь некоторые. Способности к игре на скрипке у меня примерно такие же, как у любого сравнительно музыкального человека, но никак не более!» — Явное самоуничижение, которое тем не менее отражает всю глубину его разочарования.

При рассмотрении в перспективе наибольшую важность во время учебы на первом курсе имели его отношения с Вегелиусом. Основатель Института музыки буквально по-отечески относился к доброй сотне своих учеников. Он вел теорию и историю музыки, композицию, сольфеджио и педагогику. Кроме того, он управлял институтским хором и, когда возникала необходимость, проводил занятия по фортепиано. С самого начала маэстро взял Сибелиуса под свою опеку. Осенью много времени было отдано тщательному изучению основ теории музыки, а весной они занялись гармонией и контрапунктом по учебнику Бусслера, где рассматривается строгое и свободное письмо. Успехи в конце учебного года по всем этим дисциплинам были у Яна отменные, и Вегелиус, как и Фальтин, особо отмечал у него хороший слух и отличное пение с листа. С другой стороны, учитель явно переоценил его пианистические способности. В первом же семестре Сибелиус нахватал немало неудовлетворительных оценок по фортепиано. Оно и понятно, ведь в доме, где они теперь жили, не было инструмента. В конце второго семестра преподаватели института выехали со студентами на загородную прогулку. Во время пикника Вегелиус выступил с импровизированной речью, «гвоздем» которой стал тост за успехи Яна. Так недавний «никудашный» ученик, разочаровывавший своих школьных учителей отсутствием устремлений в жизни, сделался вдруг надеждой известного специалиста музыки.

Лето 1886 года семья Сибелиусов провела в Хоутшере, на одном из островов близ юго-западного побережья Финляндии. С ними был и дядя Пер, захвативший с собой свой тафельклавир² и другие инструменты из своей коллекции.

ружил среди вещей покойного дяди, который, находясь большей частью вдали от родины, переименовал собственное имя на французский лад. В литературе о Сибелиусе на русском языке в последние десятилетия утвердилась форма «Ян». — *Ред.*

² См. сноску на с. 10. — *Ред.*

Осенью для Яна начался второй год учебы в институте, уже не отягощенный занятиями правом. Все это время он усердно практиковался в игре на скрипке, выступив в четырех случаях солистом с исполнением таких вещей, как Седьмой скрипичный концерт Берио, «Баллада и полонез» и «Фантазия-каприз» Вьётана, а в конце весеннего семестра сыграл даже две части из концерта Мендельсона. Это было главным испытанием, и неожиданно нервы у него сдали. Фальтин отмечал в своей рецензии «жидковатый тон и не всегда точную интонацию», подпортившие *Andante*. В то же время исполнение финала было, по мнению критика, «весьма корректно в техническом отношении». Слово «корректно» буквально навязало у него в зубах: получалось, что Сибелиус никак не годится в виртуозы. Но выучки все же хватило, чтобы стать вторым скрипачом в институтском квартете — Ян вступил в него в начале весеннего семестра.

Все это время его не покидало чувство тревоги и неопределенности. Осенью 1890 года Сибелиус так описывал перемены настроения от оптимизма до неуверенности в себе, раздиравшие в ту пору его душу: «Мой композиторский дар не таков, чтобы всегда „приносить успехи“. Он слишком субъективен для этого. В детстве я думал, что смогу создать совершенно новый вид искусства (это будет не скульптура, не музыка, а нечто совсем иное). Я начал со скульптуры, и, как вы знаете, это окончилось для меня плачевно. Но в глубине души продолжало жить стремление к художественному творчеству. Я выбрал музыку и до 1886 года не раз терпел неудачи, и это несмотря на то, что уже в 1881 году мною было написано фортепианное трио, которое я считал вполне приличным для тогдашнего своего возраста. Позднее я поступил в институт с намерением изучать современную технику, не отвечавшую, однако, моим устремлениям. Дела у меня обстояли не идеально, хотя я и добился кое-каких успехов, правда, при отсутствии настоящей конкуренции. Думаю, я был чуть ли не единственным человеком в Финляндии, кто все эти годы (1886—1888) сочинял музыку. Вначале Мартин Вегелиус вовсе не был расположен к моей музыке. Можно себе представить, как нелегко было мне, усталому и удрученному, шагать к себе домой зимним вечером. Трудно даже припомнить, как часто мне хотелось выбросить белый флаг и начать жить дурацкой жизнью, к которой, по своему давнему убеждению, я был вполне подготовлен. Но судьбе было, видимо, угодно, чтобы я сочинял музыку».

От своих учеников по классу композиции Вегелиус настоятельно требовал изучения традиционных дисциплин. Когда в письме, присланном из Берлина осенью 1889 года, Ян жаловался на консерватизм тамошнего преподавателя, Вегелиус отреагировал на это следующим образом: «Если он пропускает Вас через жернова контрапункта, то это только для того, что-

бы позволить Вам писать более свободно, когда курс его предмета будет завершен. Многие смелые начинания, которые удаются Вам пока лишь отчасти, не будут потом представлять никаких трудностей». С другой стороны, Вегилиус был, как мы говорим теперь, умеренным модернистом, во всяком случае по своим убеждениям. Как композитор он не добился успеха в осуществлении своих вагнерианско-листянских идей, однако благожелательно относился к тем из своих учеников, которые отличались смелостью и радикализмом взглядов, если только они прошли курс освященных временем дисциплин. Он не питал особых симпатий к Чайковскому, да и ко всем другим русским композиторам этого времени. Не был он в восторге и от Грига. Поэтому Сибелиус не склонен был показывать учителю свои написанные в свободном стиле сочинения, такие, как струнное трио соль минор, навеянное Чайковским, или скрипичную сонату фа минор в духе Грига. Вероятно, он догадывался, что Вегилиус воспримет как нечто совершенно чуждое «финский национализм», проявляющийся в медленной части сонаты. И действительно, именно эта особенность его композиторского стиля, равно как и увлечение «Калевалой», на какое-то время бросила тень на отношения между ними в девятые годы.

И вновь Ян проводил лето с семьей на прибрежном архипелаге, на этот раз в местечке Корпо. Неподалеку снимали дачу старые знакомые — д-р Вилениус с женой. Сколько чудесных летних вечеров провели они за домашним музицированием! Г-жа Вилениус была способной пианисткой-любительницей, и она всегда радовалась, когда в просторной гостиной их дома с великолепным видом на парк появлялись Ян, Кристиан и еще одна пианистка — шестнадцатилетняя Рут Рингбум. Они играли трио Бетховена и Шуберта, а иногда и менее значительных композиторов, вроде Фески и Рейзигера. Как вспоминал Кристиан, брат много сочинял в то время; им были написаны несколько трио, пьесы для скрипки и фортепиано, концертно для виолончели, а также вальс, который Кристиан называл «просто поразительным». Менуэт и Allegro для двух скрипок и виолончели, найденные в музыкальной библиотеке Кристиана в 1964 году, созданы, по-видимому, в то лето. Менуэт выдержан в классическом духе, а один эпизод из трио несет следы влияния Грига.

С осени 1887 года Сибелиус стал заниматься у нового преподавателя по скрипке — Германа Чиллага, чей огненный темперамент, блестящая техника и чрезмерное portamento привлекли через год внимание Бузони. Смена преподавателя благоприятно сказалась на игре Яна, и когда по окончании очередного семестра, в мае 1888 года, он публично выступил с концертом Роде, Фальтин был уже не столь сдержан в своих

оценках: «Г-н Сибелиус сделал за прошедший год отрядные успехи: тон стал намного полней, скрипач чувствует себя более уверенно и спокойно, а умение преодолевать технические трудности, которые предъявляет к исполнителю данное произведение, вообще делает ему честь». Но после этого как инструменталист Сибелиус не продвинулся ни на шаг. Наиболее сложные вещи из учебной программы третьего курса — сонаты соло Баха, капризы Паганини, концерты Бетховена, Брамса и Чайковского так и остались для него недоступными.

Трудно сказать, какого рода музыку слушал Ян в то время помимо той, что исполнялась в институтских концертах или разучивалась самими студентами. Он регулярно выступал с университетским оркестром, но на симфонических вечерах Каянуса бывал редко. Хотя Вегелиус отнюдь не жаждал видеть там своих учеников, случались, конечно, и исключения. Ведь наверняка Ян ходил на концерт Свендсена, у которого в свое время занимался его учитель, когда норвежский композитор дирижировал программой из своих сочинений. И трудно поверить, чтобы молодой скрипач мог пропустить выступления Ауэра с концертом Мендельсона или Вильгельми, игравшего Бетховена. Довелось Яну слышать и других знаменитостей — скрипача Нашеза, пианистов д'Альбера, Рейзенауэра и Грюнфельда, а также певицу Амелию Иоахим. Но посещения оперы были редкостью. И если семидесятые годы совпали с периодом подъема, когда в Хельсинки были осуществлены постановки некоторых опер, то в последующее десятилетие столица Финляндии не имела постоянно действующей оперной труппы. Правда, силами любителей давали иногда «Волшебного стрелка», «Травиату», «Трубадура» и «Кармен», а гастролеры из России показывали «Жизнь за царя» («Ивана Сусанина») Глинки и «Русалку» Даргомыжского, но оперы Моцарта и Вагнера Сибелиус услышал впервые только в Берлине.

В начале осеннего семестра 1888 года, после того как их дом был заново отремонтирован и покрашен, семья Сибелиусов возвратилась в Бруннспаркен. По рассказам тети Эвелины, мальчики с головой окунулись в учебу (Кристиан по окончании школы стал студентом-медиком), а их сестра Линда тем временем отправилась в Тампере преподавать математику. На последнем курсе института у Яна завязались интересные знакомства. Как раз тогда он сблизился с Адольфом Паулем, настоящее имя которого было Георг Видерсхайм. Его отец, выходец из Германии, какое-то время жил в Швеции, но в конце концов обосновался в Финляндии, где служил управляющим именем. Пауль был невысокий плотный человек с крупными чертами лица. Не доучившись до агронома, он против воли отца занялся фортепиано. Говорят, что его игра не отличалась тонченным вкусом. Во всяком случае Вегелиус его не призна-

вал. За все время пребывания в институте он ни разу не выступил публично.

Общаться с ним было не так уж просто. Сибелиуса он боготворил, ревниво ограждал его от внимания посторонних, стремясь остаться его единственным покровителем. В своей переписке с Сибелиусом в последующие годы Пауль часто останавливается на том, что им следовало бы сообща написать такую вещь, которая принесет потом обоим славу и богатство. Сам он вообразил, что имеет хорошие шансы на получение контрактов, и вообще считал себя непризнанным талантом в мире искусства. В своем дневнике Сибелиус назвал его как-то «давним сподвижником и порядочным плутишкой».

Но если Пауль и смотрел на Сибелиуса как на мечтателя, живущего в мире реалистов, то сам Ян относил себя в тот период к последователям Стриндберга. Именно революционное и реалистическое начало в творчестве этого писателя впитал он в себя в студенческие годы. Знакомство с такими книгами, как «Красная комната» и «Рассказы о браке», бросало вызов ценностям, воплощенным в романтическом идеализме Рунеберга. Но перемена в мировоззрении была пока поверхностной, и сквозь окутывавшую Яна защитную оболочку Пауль мог разглядеть прежнего мечтателя и идеалиста. Оба они находили отдохновение в мире Э. Т. А. Гофмана, герой которого Иоганнес Крейслер — «*Kapellmeister wie auch verrückter Musikus par excellence*»³ — полностью игнорировал окружающую действительность. Гофмановская «Крейслериана» должна была доставить Сибелиусу особенное удовлетворение. По всей вероятности, он не оставил без внимания то место книги, где дирижер перед тем, как погрузиться в сон, ощущает тесную взаимосвязь музыки с различными цветами и запахами; при этом цвет алых гвоздик ассоциируется в его сознании с доносящимися издали звуками бассетгорна.

Между прочим, Бузони сыграл в одном из своих концертов в Хельсинки в декабре 1888 года «Крейслериану» Шумана. Противопоставление страстных минорных эпизодов и мечтательных поэтических, написанных в мажоре, отражает различие между Флорестаном и Эвзебием — двумя персонажами, воплощающими противоборствующие силы в душевном мире самого автора. И очевидно, по примеру Шумана Сибелиус ранней весной 1889 года написал небольшую фортепианную сюиту под названием «Флорестан», в которой используется то же сопоставление тональностей соль минор и си-бемоль мажор, что и в «Крейслериане». Подобно Шуману, Сибелиус придает каждой части программный характер; ясно, что композитор отождествляет себя с Флорестаном.

³ «И как дирижер, и как истый музыкант, помешанный на своем искусстве» (нем.). — *Ред.*

В течение первых лет учебы в университете Сибелиус вращался большей частью среди студентов, говоривших по-шведски. Пребывание в финноязычном лицее Хяменлинны не привело к некритическому преклонению перед всем финским. Финские студенты любили украшать свои студенческие шапочки золотистой кокардой с изображением птицы-лиры. Между тем кокарда Яна сразу же выдавала в нем этнического шведа. Подобно отцу и дяде Эдварду он вошел в землячество Нюландской губернии⁴, члены которого говорили преимущественно по-шведски; однако Кристиан, нарушив традицию, присоединился к землячеству губернии Хяме, в котором тон задавали финноязычные студенты. Но в делах своего землячества Ян практического участия не принимал; он даже не почтил своим присутствием акт посвящения в студенты осенью 1885 года. Всеми силами он противился втягиванию себя в языковой конфликт, бушевавший в среде студентов. С друзьями он говорил по-шведски, и его нейтралитет в языковом вопросе определялся скорее тем, что шведский был для него родным языком, а не тем, что он прошел курс обучения в лицее с преподаванием на финском. Но в конце студенческого периода у Яна завязались более тесные связи с финноязычными кругами, включая либералов-младофиннов⁵. В этот момент непримиримый тон языковых споров стал понемногу смягчаться, поскольку под впечатлением все более угрожающих высказываний петербургской прессы либералы из обоих языковых лагерей — шведского и финского — заняли теперь общую позицию.

Первым представителем финского лагеря, с которым Ян познакомился в Хельсинки, был Армас Ярнефельт — брат писателя Арвида. С осени 1887 года Армас обучался в институте игре на фортепиано и теории музыки, и, подобно Сибелиусу, ему пришлось предварить эти занятия знакомством с чуждой его сердцу юриспруденцией. Армас ввел Яна в семью Ярнефельтов — одну из наиболее интересных во всей Финляндии. Аристократическую по происхождению и демократическую по духу. Горячо сочувствующую поборникам укрепления позиций финского языка и культуры и одновременно глубоко интернациональную. Глава семьи — генерал-лейтенант Александр Ярнефельт одним из первых среди представителей общественности стал ратовать за всемерное распространение финского языка. После участия в русско-турецкой войне он был назначен губернатором и занимал этот пост вначале в Миккели, а затем в Куопио. Его неустанная деятельность в пользу финского языка вызвала ненависть шведоязычных кругов, к самой верхушке которых он принадлежал с рождения. Но и в среде говоривших

⁴ Студенты университета обычно состоят в землячествах, образованных по территориальному принципу. — *Р. Лейтон*.

⁵ Представители националистического либерально-буржуазного течения; в период наступления царизма на финляндскую автономию придерживались в основном тактики «пассивного сопротивления». — *Ред.*

по-фински, чьи интересы он отстаивал, генерал чувствовал себя неуютно по причине своего аристократического происхождения. Человек консервативных взглядов, он оказался не в ладах с процессом общественного развития и с либеральным мировоззрением своих сыновей. Сибелиус относился к тем немногим друзьям их дома, кого генерал принимал безоговорочно, хотя, будучи от природы сдержанным и немногословным, он не всегда проявлял это внешне.

Жена генерала, Элизабет, была родом из еще одной аристократической семьи, жившей по другую сторону Финского залива. Ее девичья фамилия была Клодт фон Юргенсбург — род этот дал многих представителей творческой интеллигенции. Сама Элизабет приходилась племянницей знаменитому скульптору П. К. Клодту, чьи статуи украшают Аничков мост в Ленинграде. Ее родной и двоюродный братья преподавали в петербургской Академии художеств. Она была воспитана на высоких нравственных и религиозных принципах и в девятые годы подпала под сильное влияние толстовских идей. После замужества Элизабет вместо шведского стала изучать финский и в своей фенномании дошла до того, что воздерживалась от общения с любимыми семьями, где было принято говорить по-шведски. Дом Ярнефельтов всегда был открыт для либерально настроенных младофиннов. Так Элизабет оказалась в центре литературно-музыкального салона, в котором царил дух либерального национализма.

Свои надежды старый генерал связывал больше всего с Арвидом, изучавшим право в университете. Отец мечтал, что тот активно включится в общественную жизнь, двигая вперед дело финского языка и культуры. Однако Арвиду не суждено было пройти в сенат или стать посланником в Санкт-Петербурге. Всему этому он предпочел учение Толстого, приняв на себя добровольные тяготы (ему пришлось даже провести какое-то время в тюремном каземате), чтобы под конец жизни занять почетное место в отечественной литературе. Третий сын генерала, Ээро (Эрик), изучал живопись (в Петербурге, затем в Париже). С ним Ян сошелся даже ближе, чем с его братьями.

Осенью того же 1888 года генерал был переведен из Куопио в Васу. Пока для мужа готовили там резиденцию, Элизабет сняла в Хельсинки квартиру в доме коммерсанта по фамилии Ресвой, где поселилась с Армасом и дочерьми — Элли и Айно. Вскоре к ним зачастили братья Сибелиусы, и позднее Ян с теплотой вспоминал об этом своем «ресвойском периоде». Следующей весной Элизабет писала: «Армас привел к нам своих друзей Сибелиусов. Один из них вполне прилично играет на скрипке, и истинным удовольствием было слушать, как они с Армасом импровизировали». Первая встреча Яна с семнадцатилетней Айно окутана романтическим ореолом. Войдя в гостиную, чтобы принять участие в пантомиме под аккомпанемент брата, она вдруг обнаружила на себе пристальные взгляды не-

знакомца. Впоследствии она вспоминала, что глаза Сибелнуса отличались характерным голубым оттенком, а взгляд был глубоким и пронизательным: казалось, будто он насквозь пронзает им собеседника, как бы гипнотизируя его! Смятение Айно было так велико, что она даже не смогла закончить свою роль.

Тонкий одухотворенный облик Айно воспроизведен в повести Юхани Ахо «Одиночество». Ее брату Ээро удалось выразить поэтические возвышенные черты сестры в одном из своих ранних набросков. Вегелиус считал ее «самой прелестной девушкой во всей Финляндии». Вместе с чувством долга и твердостью убеждений, унаследованными от отца, Айно обладала еще определенной стойкостью характера. «Ни на минуту не сомневайся, что я ощущаю ту колоссальную волю, те могучие силы, что заложены в тебе!» — писал ей однажды Сибелиус. Он ценил в ней честность и простоту, усматривая в этом сходство с собственной матерью. «Надеюсь, ты останешься такой навсегда, — писал он, — такой же открытой и правдивой, любящей и отзывчивой. . . Именно твою простоту я ставлю превыше всего. И в искусстве очень важна такая же простота!» В начале девятых годов Айно тоже стала проявлять интерес к учению Толстого, хотя и не в такой мере, как мать или Арвид.

Как-то в письме Сибелиус напомнил Айно об одном давнем происшествии в доме Ресвоя. «Ты шла от Арвида, и мы столкнулись на лестнице. На мгновение ты остановилась. Мне хотелось поцеловать тебя, но я боялся, что после этого мне запретят бывать у вас. Ты ведь помнишь, я всегда смотрел на тебя не отрывая взгляда, и Арвид часто повторял: „Не гляди так на мою сестру!“ Я надеялся найти у тебя во внешности или характере хоть какой-нибудь недостаток, но так ничего и не обнаружил. Уже тогда я был пленен тобой, сколько ни противился этому!» Нет как будто оснований сомневаться, что Ян и в самом деле мог стать «пленником Айно», еще когда они жили у Ресвоя. В письме к генералу Ярнефельту осенью 1891 года он признавался, что полюбил Айно с первого взгляда, но чувства его были настолько глубоки, что «собственная гордость и добровольная преданность искусству» не позволили немедленно признаться в этом даже самому себе.

Ясно, что в таком небольшом городе, каким был тогда Хельсинки, Сибелиус рано или поздно должен был встретиться с Ярнефельтами. Но его знакомство с Бузони — случай поистине удивительный.

Окруженный славой и мечтающий о международном признании, Бузони сентябрьским вечером 1888 года прибыл на пароходе в Финляндию. По пятам за ним следовал громадный пес Леско. У причала Хельсинкского порта гостя ждал сияющий Вегелиус. Однако уровень преподавания в Институте музыки произвел на прибывшего удручающее впечатление. По классу фор-

тепиано у него начали заниматься большей частью чьи-то протеже — молодые девицы, с трудом справлявшиеся с этюдами Крамера и Клементи, и все до единой настолько бледные, будто им перелили кровь от рыб Балтийского моря! Поразило Бузони и то, что институт был не в состоянии создать струнный квартет, отвечающий профессиональным требованиям. Не было там и студенческого оркестра: во времена Вегелиуса занятия по классу духовых вообще не проводились.

Редкий концерт в институте обходился тогда без участия Бузони. В первый же год он дал пять концертов, программа которых представляла своеобразный обзор фортепианной литературы от Баха до Шумана и Шопена. Со струнным квартетом, в котором Сибелиус по-прежнему играл вторую скрипку, Бузони сыграл квинтет Шумана в концерте, проходившем в здании университета 14 февраля 1889 года. По сведениям из разных источников, он был в тот вечер доминирующей фигурой. Между прочим, это единственный случай, когда Бузони и Сибелиус публично играли в ансамбле. С самого приезда Бузони был полон решимости не задерживаться в Хельсинки надолго. Успех у публики, по его убеждению, мало что давал его положению в обществе и не способствовал дальнейшему росту.

Единственным светлым пятном хельсинкского периода стал для Бузони круг друзей, сплотившихся вокруг него. Помимо его учеников Армаса Ярнефельта и Адольфа Пауля, туда входили Сибелиус и брат Армаса — Ээро. Сибелиус писал впоследствии: «С самого начала нас объединяла крепкая дружба, и несмотря на то, что Бузони был учителем, а я учеником, мы ежедневно общались в непринужденной обстановке». Все пятеро часто собирались в кафе Эриксона, а если к тому был расположен Бузони, то в ресторане «Чемп». Об этих встречах позднее тепло отзывался сам Бузони. «Мы, то есть „ученик Сибелиус“, братья Ярнефельт и Адольф Пауль, составили тесную компанию, назвав себя „лёсковцами“ в честь моего пса ньюфаундлендской породы». Бузони посвятил каждому из друзей по одной части в своей 2-й оркестровой сюите — ее первоначальным вариантом он дирижировал в Хельсинки в 1890 году. В то время Лист еще не стал главенствующей фигурой в его музыкальном мировоззрении — это произойдет позднее. Случилось так, что именно Вегелиус посоветовал Бузони серьезнее заняться Листом. Отношение Бузони к Вагнеру не отличалось тогда полной определенностью, и лишь потом он стал известен как противник вагнеризма. В первом же концерте по приезду в Хельсинки он сыграл транскрипцию «Полета валькирий» (Таузиг).

Время, проведенное в обществе Бузони, принесло Сибелиусу неоценимую пользу. Обмен идеями в немалой степени способствовал общему развитию будущего композитора и, по всей видимости, стимулировал тот качественный скачок в его творчестве, который обнаружился весной 1889 года. Речь Сибелиуса, как вспоминал Флодин в своих мемуарах, «изобиловала парадокса-

ми и сравнениями; невозможно было с точностью сказать, когда он говорит всерьез, а где всего лишь мимолетная шутка — забавная причудливая игра его воображения. Светлые волосы беспорядочно спадали ему на лоб, глаза задумчиво смотрели в туманную даль, но стоило дать волю воображению, как взор его тотчас оживлялся и глаза начинали сиять характерным голубоватым блеском».

По рассказам Сибелиуса, Бузони играл достаточно много и на встречах «лэсковцев». Это были произведения его любимых авторов или пьесы собственного сочинения. Он «заставлял нас самих импровизировать, и я часто молил о снисхождении, памятуя о своей несостоятельности в пианистическом плане». Возможность близко наблюдать за игрой Бузони, отличавшегося феноменальной техникой, безупречной памятью и необычайно широким репертуаром, не оставила у Сибелиуса никаких сомнений в том, что как исполнитель он не имеет шансов достичь чего-либо подобного по уровню мастерства. И если у него еще теплилась мечта стать виртуозом, то теперь она угасла насовсем. Участвуя в исполнении квинтета Шумана совместно с Бузони, он, должно быть, чувствовал себя весьма ординарным исполнителем. Но когда, сидя за роялем, он разрабатывал собственные музыкальные идеи, то даже при той неуверенности, которую внушал ему инструмент, он сумел сравняться с Бузони в способности к импровизации. Все это определенно стало новым стимулом в творческой жизни, и, таким образом, дружба с Бузони открыла перед ним новые горизонты.

В некотором смысле их объединяло явное несходство натур. Бузони был интеллектуалом с ярко выраженными философскими взглядами на жизнь. Сибелиус жил собственными мироощущениями, которые подкреплялись в основном интуицией. В 1890 году он писал: «Я не философ и никогда им не буду. Нет для меня ничего более трудного на этом свете, и я, вероятно, никогда не сумею постичь эту науку».

Но каким бы безграничным ни было преклонение Сибелиуса перед Бузони-пианистом, как композитор тот оставался для него загадкой, истинный смысл которой ему вообще не удалось разгадать. «Бузони, по сути дела, не очень хороший композитор», — писал он в том же 1890 году, когда ему были известны лишь Первая скрипичная соната и Прелюдия и fuga. На вечере в институте по случаю окончания весеннего семестра 1889 года Бузони сыграл два своих сочинения — Вариации на тему Шопена, прелюдию до минор (предположительно в первоначальном варианте), а в дуэте с другим преподавателем еще и «Финляндские народные напевы» для фортепиано в четыре руки. Последнее произведение построено на материале народных мелодий более позднего периода и более лирического характера по сравнению с древними рунами, так волновавшими Сибелиуса, и потому он, вероятно, посчитал такие стилистические упрощения ужасающими.

Бузони же, со своей стороны, быстро постиг достоинства Сибелиуса-композитора, словом и делом поддержал его на начальном этапе, а в первой четверти нынешнего столетия стал активным пропагандистом его симфонического творчества. Сибелиус полшутя сказал однажды: «В жизни каждого человека бывает своя трагедия. У меня она выразилась в намерении стать великим скрипачом во что бы то ни стало». Дело это действительно успеха не имело, а со временем Сибелиус вообще забросил скрипку, избежав тем самым такого поворота событий, который мог и впрямь кончиться трагедией.

В конце 1889 года Ян впервые в жизни попал в больницу. Айно Ярнефельт, встретившая его на улице некоторое время спустя, была поражена его бледным, усталым видом. Вскоре он побывал у них с визитом, после чего Элизабет писала старшему сыну в Куопио: «Он такой умный, такой приятный и очень любит нас. Выйдя из больницы, он сразу же пришел к нам и рад был провести с нами время. Но он как будто ужасно нервный и в этом смысле настоящий музыкант». Творческая сторона натуры Яна начинала в этот период все больше преобладать над исполнительской.

Самым первым произведением Сибелиуса, увидевшим свет, стала «Серенада» на слова Рунеберга, опубликованная в сборнике финских песен. Однако первыми сочинениями, получившими впоследствии номера опусов, были две пьесы для скрипки и фортепиано—«Романс» си минор и «Эпилог», именованный в первоначальном варианте «Perpetuum mobile». «Романс» начинается экспрессивной темой на си-минорном аккорде с добавленной малой секстой, создающей впечатление острого диссонанса. Этот аккорд встречается также в медленной части симфонии «Куллерво»:

7 Grave
 V-no *cresc.* *cantabile* *mf* *sf* *G*
 P-no *ten.*

«Perpetuum mobile», без сомнения, одно из наиболее любопытных произведений студенческого периода жизни композитора. Сольная партия стремительно вращается на фоне органного пункта на ноте *соль*: тональность колеблется между ре минором и ми минором, пока органный пункт окончательно не утвер-

дит себя как доминанта до мажора. Но наиболее оригинальным моментом оказывается тема, в которой выделяется тритоновое сопряжение:



Тема эта предвосхищает Четвертую симфонию, и небезынтересно, что в сентябре 1911 года, примерно через четыре месяца после завершения работы над ней, Сибелиус отмечает у себя в дневнике: «Работал как человек, у которого все впереди. Но эти юношеские вещи следовало бы переработать заново. Вместе с тем кое-что в них стоит сохранить». В конце того же месяца Сибелиус переработал и «Романс», и «Perpetuum mobile», при этом последнее произведение получило свое новое название. Возможно, существует какая-то внутренняя связь между Четвертой симфонией и этим ранним произведением, которая могла бы объяснить неожиданно разгоревшийся интерес к ней со стороны композитора. Изменения в «Perpetuum mobile», в новой редакции названном «Эпилогом», — это не просто переработка. Речь по существу идет о новом сочинении, построенном на старом материале. Тритоновый мотив приобретает такой ритмический облик, который был бы уместен в симфонии. В «Романсе» же Сибелиус произвел лишь незначительную реконструкцию технического порядка; к примеру, более пианистичной стала партия рояля.

Другое произведение Сибелиуса — пятичастная сюита для струнного трио — было исполнено в одном из институтских концертов 13 апреля 1889 года. «С самого начала нам было ясно: речь идет о чем-то гораздо более значительном, нежели обычная ученическая вещь», — писал Бузони в 1916 году, представляя Сибелиуса музыкальной общественности Цюриха. Только три первые части — Прелюдия, Andante con moto и Menuetto уцелели полностью. В двух последних частях партия скрипки не сохранилась. В Прелюдии голоса сливаются в аккорд, которому трели альты придают импрессионистский характер. После этого мелодическую линию ведет альт:



Здесь впервые появляется оборот, которому суждено будет потом стать одной из наиболее характерных черт стиля композитора. Его индивидуальная манера письма проступает в 3-м и 4-м тактах, где на тоническом органном пункте *ля* появляется уменьшенный вводный септаккорд параллельного *фа-диез* минора (*ми-диез* — *соль-диез* — *си* — *ре*), разрешающийся в *фа-диез*-минорное трезвучие, которое благодаря органному пункту приобретает вид первого обращения трезвучия — секстаккорда. Длительные органные пункты на тонике мажора, превращающейся в медианту параллельного минора, постоянно встречаются в произведениях Сибелиуса начиная от ранних сочинений и кончая «Топиолой». Этот минорный секстаккорд придает музыке особую меланхолическую окраску.

Так и напрашивается вопрос: откуда у Сибелиуса такая гармоническая выучка? Следует отметить, что подобные обороты мы находим в произведениях русских композиторов, писавших примерно в одно время с Сибелиусом, особенно когда они обращаются к темам Востока. (Характерны в этом смысле ремажорный фрагмент из фантазии Балакирева «Исламей» и «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь».) Но попросту маловероятно, чтобы многие из этих произведений к 1889 году были уже известны Сибелиусу. Исключение составляет, пожалуй, «Исламей», которого Бузони вполне мог сыграть ему перед тем, как включить это сочинение в программу одного из своих концертов в Хельсинки в 1890 году. Во всяком случае, такого рода обороты в то время, как говорится, «носились в воздухе». Из-под пера Бородина и Балакирева они вышли окрашенными в чувственные восточные тона, у Сибелиуса же приобрели лирические северные оттенки.

Еще до окончания учебного семестра Сибелиусу удалось завершить новую работу — струнный квартет *ля* минор в четырех частях. Только что законченную вещь он показал Бузони, который «тотчас же сел за фортепиано, сыграл весь квартет от начала до конца, а ведь у него даже не было случая заглянуть в ноты. И как сыграл!» Первое публичное исполнение квартета состоялось на студенческом концерте 29 мая. (К сожалению, партитура не сохранилась.)

В зале присутствовал Каянус, который, как и Флодин, сразу понял, что Сибелиус, несмотря на молодость, выходит теперь на авансцену национальной музыки. По окончании концерта он заметил Вегелиусу, что вряд ли есть смысл остальным композиторам, включая его самого, заниматься дальше сочинением музыки, и это вызвало у его собеседника заметное раздражение. Не исключено, что Сибелиус тоже присутствовал при этом разговоре. Во всяком случае он в тот вечер был представлен Каянусу. Указанное замечание выражает суть его отношения к Сибелиусу: это было восхищение, в котором тем не менее проскальзывали нотки горечи. С самых первых шагов Каянус с пониманием относился к творчеству Сибелиуса, но при этом

ему было горько сознавать, что он не может более считаться первым композитором страны.

31 мая 1889 года Сибелиус завершил четырехлетний курс обучения в Институте музыки. Учитывая, что он начал практически с нуля, срок этот был не столь уж долгим. Но его музыкальное образование ни в коем случае нельзя было считать законченным. По мнению Вегелиуса, Ян добился значительных успехов в овладении камерной и инструментальной музыкой, однако сам он не в состоянии был дать своему ученику достаточно много по части оркестровки. Поэтому было решено дать Яну «необходимый совет и информацию... относительно учебы за границей». По существу Вегелиус смотрел на двадцатитрехлетнего выпускника как на неопытного юнца, и полученная Яном рекомендация не предоставляла ему особенной свободы действий. Путь его лежал теперь в Берлин — там ему предстояло встретиться с Альбертом Беккером; это был серьезный, хотя и ограниченный музыкант. Ну а если бы Сибелиусу разрешили отправиться на учебу в Петербург к Римскому-Корсакову? Как бы это повлияло на развитие его как симфониста? Как бы сказались это на его отношении к опере и народной музыке? И в первую очередь — что это дало бы ему по части оркестровки? Можно лишь строить догадки о том, чем бы все это для него обернулось. В то время Сибелиус мог учиться в России, не опасаясь подвергнуться политическому или психологическому давлению. Ээро Ярнефельт провел несколько лет в петербургской Академии художеств — там преподавали его дядя и двоюродный брат матери. Ээро советовал Яну поступить в консерваторию. Но Вегелиус не допускал даже мысли о том, чтобы посылать своих учеников к Римскому-Корсакову и вообще в Россию, к которой он относился с явной неприязнью.

В характеристике, выданной Яну Вегелиусом по окончании курса обучения и датированной, как это ни странно, мартом 1890 года, проглядывает некоторая сдержанность в оценке перспектив на будущее. В окончательном варианте Вегелиус писал: «Мы убеждены, что г-н Сибелиус... со временем займет видное место в музыкальной жизни страны», тогда как в черновике та же фраза была сформулирована как «одно из самых видных мест». Создается впечатление, что, несмотря на все, Вегелиус не был полностью удовлетворен успехами своего ученика. И стоило Яну осенью 1889 года сделать неосторожное замечание в адрес своего нового учителя, как Вегелиус немедленно принялся отчитывать его, как провинившегося школяра, которого надо, пока не поздно, поставить на место. «Ни один здравомыслящий музыкант не одобрит всех твоих музыкальных идей. Твоя ахиллесова пята, мой мальчик, как раз в том, что ты еще не научился отличать настоящие злаки от мякины, золото от жести, которая тоже блестит на солнце. В этом отношении тебе нужен хороший очистительный ливень, и только

после этого ты ощутишь действительную разницу. Тогда ты сможешь снова писать все, что захочешь, но только не то, что ни с того ни с сего приходит в голову».

Три ведущих преподавателя Института музыки по-разному реагировали на талант Сибелиуса. У Вегелиуса он пробуждал отеческое внимание, деспотическую защитную реакцию и некоторое раздражение; не исключено, что при этом ущемлялось самолюбие учителя. Каянуса же он приводил в восхищение, смешанное с завистью. И только у Бузони гений композитора вызывал поистине аполлоновскую радость жизни.

Глава четвертая

Берлин (1889 — 1890)

Летом 1889 года Сибелиус начал работать над новым квартетом си-бемоль мажор, который так и не был закончен до отъезда в Берлин. Вегелиусу, видимо, пришлось по вкусу первоначальные наброски. Вот что он писал Яну весной следующего года: «Тебе, должно быть, благоволил добрый гений, пока ты сочинял свой квартет си-бемоль мажор, вот только разумно ли было позволить ему развернуть крылья, дать ему вырваться и улететь?» Тем же летом Ян и Кристиан выступали с концертами в Ловисе; коньком Яна стала его скрипичная соната, а брат играл обычно фантазию для виолончели и вальс «Лулу». В письме к Акселю фон Бонсдорфу Кристиан отмечал: «Мне кажется, фантазия относится к числу самых великолепных пьес для виолончели, какие мне когда-либо приходилось слышать... Публика сходила с ума от восторга».

Писательница Альма Сёдерхельм, увлекавшаяся также историей, вспоминала, как Ян, бывало, бродил среди толпы обитателей курорта. Стройный молодой человек с характерной пружинящей походкой был порой настолько поглощен собственными мыслями, что совершенно не замечал окружающих. Но встретив кого-нибудь из знакомых, он преображался и выглядел в такие моменты раскованным и радостно возбужденным. Сибелиус не раз играл для писательницы и ее друзей и даже признался в намерении написать музыку по мотивам шекспировского «Макбета», посвятив их при этом в кое-какие детали. Однако на этом этапе композитор не овладел еще оркестровыми средствами, которые позволили бы воплотить в жизнь столь грандиозный замысел.

Осенью Сибелиус отправился наконец в Берлин. 7 сентября 1889 года он сел в порту Хельсинки на пароход «Великий герцог». Там же находились Ээро Ярнефельт и Юхани Ахо — их путь лежал в Париж. Были здесь и новые знакомые — Вернер Сёдерхельм, филолог и историк, и Ильмари Крон, будущий

музыковед и композитор. Сёдерхьельм, человек светский в полном смысле слова, тоже направлялся в Берлин, и Вегелиус попросил его присматривать за Яном.

В первый же вечер по прибытии в Берлин Сёдерхьельм повел Сибелиуса в оперу Кроля, где давали «Дон-Жуана» с Франческо д'Андрате в заглавной роли. До этого Яну еще не приходилось слышать моцартовских опер. В большом городе он вначале чувствовал себя стесненно: «Я совсем не могу писать. Дело в том, что уличные мальчишки свистят здесь, как настоящие виртуозы, и мне никак не удастся избавиться от этих назойливых звуков: сейчас я начинаю понемногу привыкать, но сделал пока очень мало. Все здесь так ново для меня, что я не перестаю изумленно таращить глаза и озираться по сторонам; безусловно, пройдет какое-то время, прежде чем я освоюсь со здешней обстановкой». Свист уличных мальчишек вряд ли был причиной творческого бездействия композитора. После относительной тишины и покоя финской столицы Берлин подействовал на него неблагоприятно. Состояние здоровья тоже внушало беспокойство, и несколько дней он провел в больнице. Но самым удручающим во всем этом было для него знакомство с тамошним учителем композиции. В конце сентября у него был первый урок, после чего он поспешил известить Вегелиуса о том, что «Беккер — сама надменность. После знакомства с моим квартетом с ним едва не случился сердечный приступ (он никак не мог прийти в себя из-за того, что я сопоставлял одноименные минорное и мажорное трезвучия). Он просмотрел ноты и напел побочную тему финала (должен заметить, что играть он не умеет). Потом он сказал, что вряд ли я чувствовал все это и что такое можно написать только чисто умозрительно. Особенно не устраивало его такое переченье:



Да и не удивительно; стоит только послушать, как звучит [вторая] фраза октавой ниже. Ведь я-то мысленно представлял себе ее звучание. А он стал растолковывать мне азы строгого стиля; в этом как будто нет ничего предосудительного, только надоедает порядком. Кстати, я стал немного свободней чувствовать себя в здешнем окружении, правда, пока не удалось завести сколько-нибудь интересных знакомств среди музыкантов, так что на этот счет сообщить мне просто нечего. Беккер по-прежнему несколько высокомерен по отношению ко мне, но хочется верить, что со временем наступит потепление».

Сибелиус, возможно, и преувеличивал помпезный академизм Беккера. Если его новый учитель поначалу действительно на-

пускал на себя важность и вел себя высокомерно, то затем он изменил свое отношение и уже осенью в письме к Вегелиусу благодарил его за то, что тот прислал «den lieben jungen Mann» («такого симпатичного молодого человека»), добавив при этом: «Er interessiert mich sehr und ist entschieden begabt» («Он меня очень заинтересовал, и я нахожу его исключительно одаренным»).

Однако Ян был недалек от истины, описывая Беккера как «саму надменность». После тяжеловесной мессы си-бемоль минор, написанной им в 1878 году, каждое новое его произведение отличалось еще большим педантизмом, и в результате их автор стал являть собою классический пример консерватизма в музыке. Его стиль особенно импонировал кайзеру Вильгельму II, который терпеть не мог модернистские диссонансы, и в благодарность за это Беккер был осыпан почестями и наделен высокими постами. Он руководил Кафедральным хором и состоял в правлении Королевской академии искусств. Именно от Беккера Сибелиус перенял вкус к «компаниям князей и графов», что весьма пригодилось ему годом позже, когда он жил в Вене.

Четырехголосная композиция на слова «Mein Gott, mein Heiland, ich schreie Tag und Nacht vor Dir» («Господь, спаситель, день и ночь к тебе взываю») с поправками Беккера свидетельствует о том, как нелегко давался Яну контрапункт, но попутно выясняется, что помимо этого он не написал в ту осень ровным счетом ничего. Возможно, он представил кое-что на конкурс, проводившийся одной просветительской организацией Финляндии и ставивший целью обогатить репертуар хоров и ансамблей духовых инструментов. Кристиан прислал брату недавние публикации финской поэзии, напомнив при этом, что срок представления произведений на конкурс скоро истекает, так что Яну вряд ли удастся закончить хоровое сочинение на текст из «Калевалы». Тем временем Ян написал для Беккера набросок фортепианной сонаты, которую так никогда и не закончил.

Нет сомнения в том, что Сибелиусу многое дала строгая выучка у Беккера, заложившая основы владения искусством оркестровки; жесткие рамки, в которые были поставлены ученики в классе у Беккера, не помешали Сибелиусу основательно изучить контрапункт. Однако Яну явно не хватало ободряющих слов в свой адрес — этим-то как раз его и не баловал учитель. Творческий процесс пришел в состояние застоя, и основной причиной этого, как сам Ян признавался брату, была неспособность работать с прежней непосредственностью и все возрастающие сомнения в собственном таланте. Оказавшись в самой гуще музыкальной жизни Берлина, Сибелиус был вынужден более критично отнестись к своим первым шагам в композиции и взглянуть на собственные опыты под другим углом зрения. В Хельсинки он слыл надеждой финской музыки — в Берлине оказался одним из многих, кто приехал туда постигать секреты компо-

зиции. Его тогдашние настроения выражены в нескольких словах, начертанных на обороте квитанции, полученной от Беккера и датированной 14 октября 1889 года. Вот как композитор пытается противостоять охватившей его депрессии: «Старайся быть мужчиной и всегда помни о своей ответственности. Не поддавайся влиянию страстей и развивай свои способности гармонично. Не мни из себя ничего особенного. Не думай, как стать великим. Работай с умом. Si male nunc et (!) olim sic erit¹».

Вспоминая свою берлинскую жизнь, Сибелиус говорил Экману: «Что касается музыки, то вряд ли был более бесплодный период, чем время на рубеже восьмидесятых — девяностых годов. Тогда не появилось ничего нового». Такое утверждение основано на чисто субъективной оценке. Вряд ли стоит напоминать, что в это время в других странах Европы было создано множество новых музыкальных произведений. Малер осенью 1889 года продирижировал в Будапеште первым исполнением своей Первой симфонии; «Дон-Жуан» [Рихарда] Штрауса имел большой успех на премьере в Веймаре, и уже через несколько дней молодой композитор получил возможность сыграть Хансу фон Бюлову еще одну свою новинку — «Смерть и просветление». Весной следующего года в Петербурге впервые увидела свет рампы «Спящая красавица» Чайковского; тем временем Брукнер работал над вторым вариантом Восьмой симфонии, а Брамс — над последними камерными произведениями. Клода Дебюсси это время застало на пороге чрезвычайно продуктивного в творческом отношении десятилетия, когда были созданы «Послеполуденный отдых фавна» и большая часть «Пеллеаса и Мелизанды».

Однако в Берлине вряд ли можно было наблюдать что-либо подобное. Наиболее заметной фигурой в музыкальном мире был Бунгерт — эпигон Вагнера, как композитор столь же претенциозный и пустой, что и статуи, украшавшие Зигесаллее, к тому же начисто лишенный подлинно творческого порыва. Даже полемика между сторонниками Брамса и Вагнера не велась так напряженно, как в Вене, а в отношении новой музыки Берлин тех лет вовсе не был похож на тот город, каким он станет десять лет спустя, когда там будут работать Рихард Штраус, Никиш, Вейнгартнер и Бузони. Наибольший интерес в начале девяностых годов вызывали концерты филармонического оркестра под управлением фон Бюлова с участием таких солистов, как д'Альбер, Штавенхаген и Тереса Карреньо. Но по сравнению, скажем, с Дрезденской оперой Королевская опера в Берлине была, говоря словами Нильсена, «довольно грубой и солдафонской». Столица Германии пока еще не была в состоянии равняться с крупнейшими музыкальными центрами Европы.

Не повезло Сибелиусу и с гастролями известных компози-

¹ «И если сейчас плохо, то так оно будет и впредь» (лат.). — *Ред.*

торов. Он не застал в Берлине Чайковского, дирижировавшего концертом из своих сочинений годом раньше; не мог он слышать и Брукнера, приехавшего спустя год на первое исполнение своего *Te Deum*'а в Германии. Исключением стал Рихард Штраус, чей приезд надолго запечатлелся в памяти Сибелиуса. Берлинской премьерой «Дон-Жуана» дирижировал фон Бюлов, и, как вспоминал Сибелиус, на поклоны публике вышел «застенчивый молодой человек с огромной копной волос». «Дон-Жуан», бесспорно, дал Яну определенную пищу для размышлений: пока сам он тратил время на писание фуг для Беккера, тут вдруг объявился композитор, всего на год старше его, уже имевший в своем активе оркестровое сочинение, отмеченное поразительной зрелостью и технической виртуозностью. В годы учения, проведенные за границей, Сибелиусу, должно быть, не раз приходилось для поднятия духа напускать на себя «беззастенчивую самоуверенность», как он сам признавался в письме к Айно.

Вагнер, по всей видимости, вызывал в нем противоречивые чувства. Прослушав «Тангейзера» и «Мейстерзингеров» в Королевской опере Берлина, Ян делится своими впечатлениями с Вегелиусом: «Все это, конечно, здорово. При встрече я выскажусь более подробно и расскажу, что я испытывал во время исполнения. Музыка вызвала у меня смешанное чувство удивления, разочарования, радости и т. д. Оба вечера я чувствовал себя нездоровым, но можете быть уверены, они навсегда останутся у меня в памяти». Сибелиус деликатно обходит здесь вагнеровскую тему, этот больной вопрос своего друга, и потому решает отложить более обстоятельный разговор об услышанных произведениях. Он имел обыкновение так поступать, когда речь шла о каких-то щекотливых вопросах. Ян начисто отвергает увертюру к «Феям», как подражание Веберу — единственным положительным моментом он считает постоянное использование автором лейтмотива, почти неизменно присутствующего в музыкальной ткани. В то же время тете Эвелине он писал, что Вагнер приводит его в замешательство, и тем более удивительно, что в его переписке нет упоминания о «Кольце нибелунга», которое ставилось осенью того года в Королевской опере. Ничего не пишет Ян и о берлинской премьере оперы Верди «Отелло», состоявшейся весной следующего года. Представляется вероятным, что посещениями опер он насытился уже в самом начале берлинского периода жизни и потому к концу пребывания там уделял основное внимание симфонической и камерной музыке. В одном концерте с увертюрой к «Феям» Ян услышал две «восхитительные пьесы» Берлиоза. Это были сцены из «Леллио», включая знаменитую сцену бури; исполнялись также «Псалмы» Листа и ре-минорная (Седьмая) симфония Дворжака.

В феврале 1890 года в Берлин приехал Роберт Каянус. Он должен был продирижировать здесь своей симфонией «Айно» в одном из общедоступных концертов филармонического обще-

ства. Сибелиуса, однако, поразили скорее потенциальные возможности литературного текста на мотивы «Калевалы», нежели само сочинение. Впоследствии он рассказывал Экману: «Симфония „Айно“ открыла мне глаза на те богатые возможности, которые „Калевала“ открывает для сочинения музыки». Однако именно Бетховен, а не современные ему композиторы, оказался в центре внимания Сибелиуса в берлинский период. Ханс фон Бюлов открыл осенний сезон исполнением «Героической» и закончил его Девятой. Карманные партитуры, которые Ян носил с собою на концерты, хранят следы многочисленных помет. Посчастливилось ему побывать и на сольных концертах фон Бюлова, исполнившего поздние фортепианные сонаты op. 101, 106, 109—111. Сибелиуса всегда восхищали комментарии фон Бюлова к бетховенским сонатам, и он внимательно их изучал.

Не прошли мимо внимания Сибелиуса и концерты камерной музыки, которые давал квартет Иоахима. В программах ансамбля были поздние квартеты Бетховена, редко звучавшие тогда в концертных залах.

Берлин того периода был буквально наводнен музыкантами, приехавшими из-за рубежа: там были скандинавы, русские, венгры, румыны и англосаксы. Круг знакомых Сибелиуса состоял преимущественно из скандинавов, хотя и включал нескольких американцев и одного немца.

Экстравагантность Яна приносила ему одни неприятности. Однажды он попросил Вегелиуса, чтобы тот через посредство генерал-губернатора Финляндии попытался оказать содействие в приобретении для него контрамарок в Королевскую оперу Берлина. Основанием должна была послужить предоставленная композитору государственная стипендия. В своем ответе Вегелиус не мог скрыть раздражения: «Непонятно, почему тебя не устраивают места, которые любой другой музыкант в твоём возрасте счел бы за счастье получить; за 1.50 можно приобрести места, откуда все слышно и видно». Но замечание учителя не произвело должного эффекта: Ян обыкновенно стремился иметь в жизни только самое лучшее. Вместе с тем деньги всегда оставались для него каким-то туманным, нереальным понятием. К счастью, ему не пришлось зарабатывать себе на жизнь в юные годы, и это несмотря на банкротство, последовавшее за смертью отца и наложившее определенный отпечаток на всю его жизнь. Презирая деньги, Сибелиус в то же время относился к ним с неким благоговением. «Деньги — это просто хлам», — доверительно сообщил он однажды за обеденным столом одной богатой меценатке, от которой незадолго до этого успел принять денежное вспомоществование.

В апреле Сибелиусу вновь была назначена стипендия в размере 1200 марок, и решение об этом, принятое студенческим землячеством Нюландской губернии, свидетельствует о весьма

либеральном подходе, если учесть, что сам композитор вообще не сдавал в университете никаких экзаменов. Но и это не решало его финансовых проблем, и уже в следующем месяце не выдержал даже отличавшийся большим терпением Кристиан: «Подумать только, в течение последних двух месяцев ты не писал в письмах ни о чем ином, кроме денег; нам ничего не известно о том, что ты делаешь или что слушаешь и как ты вообще проводишь время». Сибелиус подумывал даже о том, чтобы рассказать о своих денежных затруднениях Вегелиусу, да так и не решился это сделать.

Но не одно это вызывало у него озабоченность. В начале ноября он сообщал Вегелиусу: «Доктор считает мое состояние здоровья „ненадежным“, хотя сам я чувствую себя совершенно здоровым. Меня вполне устроит, если все будет обстоять совершенно так же и в дальнейшем. Правда, временами я впадаю в крайнюю меланхолию». Несколько дней спустя он был помещен в больницу, но очень скоро снова был на ногах.

Сибелиус никак не мог пожаловаться, что друзья забыли его, пока он жил в Берлине. В октябре Вегелиус включил две части из его ля-минорного квартета в программу сотого по счету институтского концерта, а в следующем месяце, в день именин учителя, была показана волшебная драма «Водяной» с музыкой Сибелиуса. Один из новых преподавателей института, Хальворсен, высоко отозвался об *obligato* скрипки. Бузони просил Кристиана передать Яну, что постоянно думает и часто говорит о нем с другими. Сам Кристиан сообщал брату, что неизменно ощущает на себе отблески его славы. Побывав с визитом у общих знакомых, в доме Лерше, он писал: «Быть твоим братом — значит пользоваться королевскими почестями».

В конце ноября Вегелиус отправился за границу и окольным путем заехал в Берлин с единственной целью повидаться с Яном. Позднее он сообщал, что его ученик, «успешно освоивший вокальную полифонию, сознательно и энергично расширяет свой музыкальный и художественный кругозор». Еще в марте он попросил Яна выслать ему хоровое сочинение для исполнения в одном из институтских концертов. Если, как это может показаться, Вегелиус не проявлял особого понимания проблем, с которыми сталкивался тогда Сибелиус, то Бузони, со своей стороны, сознавал, что Берлин — не лучшее место для обучения молодого композитора. В ноябре тетя Эвелина сообщила племяннику, что Бузони намеревается побывать в Берлине на рождество, но, приехав туда, он застал довольно безрадостную картину. Его юный друг не мог показать ему ни единой новой работы в каком-либо жанре. От взгляда Бузони не ускользнула атмосфера богемы, которая пронизывала весь уклад жизни окружающих Яна скандинавов, равно как и их пристрастие к питейным заведениям.

Бузони действовал быстро и решительно: он настоял на том, чтобы Сибелиус поехал вместе с ним в Лейпциг, где им пред-

стояло сыграть с квартетом Бродского фортепианный квинтет Синдинга ми минор. Сам этот случай, вероятно, напомнил Яну, воспитанному на Стриндберге, одного из персонажей «Красной комнаты» — Фалька, которого доктор Борг спасает от пут газетной поденщины. С ними поехал и Адольф Пауль, у которого, как и у Яна, не было в тот момент ни гроша в кармане. Последние свои медяки Ян истратил на покупку нового цилиндра, который был приобретен в честь Синдинга. С обновкой он не расставался, несмотря на дождь, ливший без перерыва на протяжении всех восьми дней их пребывания в Лейпциге. Квинтет Синдинга был встречён возгласами одобрения вперемешку с недовольными криками, но все сошлись на одном: квартет Бродского и Бузони выступили великолепно. Концерт этот послужил стимулом для написания Сибелиусом собственного фортепианного квинтета. По словам Пауля, он носился с этой идеей еще до поездки в Лейпциг, и Бузони, вероятно, пообещал ему участие в премьере. Когда вся компания возвратилась в Берлин, Сибелиус церемонно преподнес свой насквозь промокший цилиндр кучеру нанятого ими экипажа. Этим красивым жестом завершился для него малопродуктивный в творческом плане осенний период.

У Бузони были в отношении Яна далеко идущие планы. По возвращении в Хельсинки он сообщил коллегам, что Сибелиус должен продолжить учебу либо у Дрезеке в Лейпциге, либо у Брукнера в Вене. Очевидно, как раз по совету Бузони Сибелиус осенью следующего года отправился вместо Берлина в Вену.

В марте Кристиан обратился к брату с предложением: «Будет здорово, если ты напишешь какое-нибудь блестящее сочинение, и здесь его исполнят; в газетах появятся об этом сообщения, и это окажет на власти благотворное воздействие». Вегелиус намекнул, что был бы счастлив получить от Яна новый квартет, но если он напишет квинтет, то и это будет принято с радостью. Излишне напоминать, что Сибелиус всячески стремился показать свою способность писать не одни только струнные квартеты, и потому большую часть времени той весной он посвятил сочинению фортепианного квинтета.

Произведение было закончено в апреле. Вместо того чтобы высылать отдельно каждую часть по мере завершения, как предлагал Вегелиус, Ян отправил ему уже готовую работу. Но до самой последней минуты композитор не верил, что квинтет будет исполнен. В письме к Вернеру Сёдерхельму, путешествовавшему в то время по Италии, Сибелиус писал: «Можешь себе представить, что я испытывал, когда мне стукнуло в голову, что мой квинтет — абсолютная чепуха. Еще не ясно, будет ли он вообще сыгран; пока еще нет оснований рассчитывать на это; Мартин (Вегелиус) говорит, что на репетиции остается мало времени, хотя я уже довольно давно отослал партитуру. Думаю, они разочарованы; наверно, от меня ждали большего. Сейчас я не в состоянии сочинить что-либо приличное, хотя и

уверен, что мне есть что сказать. Сочинять — вот что мне сейчас нужно. У меня масса новых музыкальных идей, которые, как мне кажется, пропадают впустую. Уверен, что ты разделяешь мое мнение».

Сомнения Сибелиуса были, по крайней мере отчасти, необоснованными. Времени на сочинение пятичастного произведения было в его распоряжении недостаточно, к тому же вначале было далеко не ясно, собирается ли Вегелиус играть все произведение целиком. Бузони не особенно нравилась вторая часть — интермеццо, а когда четвертая, написанная в ритме вальса, была сыграна в присутствии Вегелиуса, последний в письме к Яну заметил: «На нас она не произвела впечатления». Можно предположить, что финал профессора вообще не смотрели.

Бузони с институтским квартетом сыграл первую и третью части в концерте, состоявшемся 5 мая, где они имели определенный успех. Сам Бузони назвал первую часть «wunderschön» («чудесной»). Единственное критическое замечание касалось тех мест, где фортепианная партия была недостаточно эффективна. На Хальворсена произвели впечатление блестяще выписанные партии скрипки, и он поинтересовался у Кристиана, нет ли у его брата скрипичного концерта. Вегелиус воспринял произведение со смешанным чувством: внешне он казался весьма удовлетворенным и даже пригласил всех студентов института на дополнительную репетицию двух частей. Однако в письме к Яну он не жалел критических стрел: «Можно признать, что первая часть впечатляюща по своей структуре, но отнюдь не в других отношениях. Прошу понять меня правильно: некоторые разделы отмечены в вдохновением, и техникой, но при рассмотрении в целом часть выглядит нескладной. Прежде всего она плохо инструментована и не выигрышна, потому что (1) фортепианная партия написана плохо; (2) пользуясь верхним регистром виолончели, ты в результате теряешь басовую опору на протяжении всей части; даже когда все четыре струнных инструмента используются без роля, должного звучания не получается. К тому же слишком много неуклюже написанных мест, особенно в самом конце. Далее, нет плавности. Кажется, будто один раздел прилеплен к другому. И наконец, слушатель большую часть времени вообще не уверен в характере части: то ли это Allegro, то ли Grave, поскольку темп здесь выражен недостаточно четко. Должен со всей откровенностью сказать, что первая часть заинтересовала многих, включая меня самого. Ханна считает ее некоторым образом автобиографичной. Но меня такого рода автобиографичность не устраивает: композитору следует держать при себе свои искания и предавать их гласности только тогда, когда удалось найти что-то достойное высокого имени Искусства».

К критике Вегелиуса можно относиться как угодно, но конструктивной ее не назовешь. Как бы то ни было, Сибелиус не блуждал в потемках: он сумел нащупать кое-какие крупницы

истины. Даже Флодин, в который раз писавший о «тематическом бесплодии» молодого автора, не мог не отметить серьезности и прочувствованности нового произведения. В то же время Вегелиус был явно раздражен тем, что Ян не внял его совету: «Я с самого начала говорил, что у меня есть сомнения насчет квинтета, и делал это не без основания... но ты не захотел поверить, что квинтет — рискованное дело для такого неважно пианиста, как ты».

Мало того, Вегелиус пошел еще дальше: «Оригинальность состоит отнюдь не из наших странностей и причуд; напротив, настоящее „я“ появляется лишь тогда, когда художник свободен от них». Вегелиусу как будто удалось обнаружить у своего ученика подобие собственного «я» в третьей части квинтета, которая по духу более близка венской классической школе, нежели первая. Однако ему не приходило в голову, что существенная часть индивидуальности Сибелиуса может исчезнуть вместе со «странностями и причудами». Но теперь Сибелиус был способен уже постоять за себя в спорах с учителем.

Соль-минорный квинтет характеризуется примерно теми же настроениями, что и незаконченное соль-минорное струнное трио. Показательно в этом смысле совпадение тональностей, хотя первая и последняя части квинтета отличаются большей тягучестью и более явственным северным колоритом, нежели любой раздел трио, несколько напоминающего по духу Чайковского. Правомерны также параллели с квинтетом Синдинга ми минор: в обоих произведениях использован во вступительных тактах эолийский лад, а главная тема у Сибелиуса близка по ритму побочной теме Синдинга. И в том и в другом произведении имеется вальсообразное скерцо, и само название второй части («Интермеццо»), очевидно, заимствовано у Синдинга. Фортепианная партия у Сибелиуса, с ее насыщенными аккордами, с ее *tremolo*, хроматическими гаммами и фигурами сопровождения, тоже напоминает Синдинга; правда, она далеко не так удачна по изложению. Наконец, оба композитора следуют циклическому принципу, возвращаясь в финале к мелодии первой части. Но несмотря на все сходство, произведение Сибелиуса стилистически гораздо более выразительно.

В мае Сибелиус подал заявление на получение новой государственной стипендии, и Беккер должен был написать третью по счету характеристику, по размеру раза в четыре превосходившую предыдущую. Ею удостоверилось, что Сибелиусом написаны фуги для хора и оркестра и что в этой связи он изучал в определенном объеме оркестровку. При этом Беккер подчеркивал, что его подопечному не удалось развить в этом отношении свою индивидуальность или национальный стиль, но не за горами то время, когда ему можно будет отойти от строгих рамок и сочинять более свободно. «Мне доставляет удо-

вольствие констатировать, что г-н Сибелиус, который до сих пор проявлял свою прилежность лишь как ученик, обладает оригинальным талантом, на который по достижении зрелости в результате дальнейшей учебы мы возлагаем большие надежды». В конце концов между учителем и учеником установились нормальные отношения. Весной Беккер написал ораторию, посвященную памяти кайзера Вильгельма I, представившую, по словам одного критика, «мешанину из обесцвеченного Мендельсона, хаотического Брамса и неправильно понятого Вагнера». Ян, очевидно, помогал своему учителю править нотный текст и, возможно, даже участвовал в самом процессе сочинительства. Нетрудно, однако, подвергнуть сомнению пригодность Беккера-педагога для обучения Сибелиуса, и, надо думать, его ученик расстался с ним в полной уверенности, что больше они уже не встретятся.

В июне Ян вновь встревожил родственников сообщениями о возобновившейся болезни. Мать и тетя Эвелина плакали. Кристиан телеграфировал брату — не будучи, правда, уверен в точности адреса — и выслал ему денег. При этом он рад был сообщить, что Яну снова назначена стипендия в 2000 финляндских марок на предстоящий учебный год. После смерти дяди Пера в январе 1890 года тетя Эвелина, которая сама была больна раком и недавно перенесла операцию, возвратилась в Ловису, где в ожидании Яна все в старом доме приводилось в порядок. Кристиан настаивал, чтобы брат выехал, как только доктор разрешит ему путешествовать: «У нас в Ловисе все обстоит по-старому. Склоны, поросшие травой, такие же зеленые и пышные, как и прежде. Все кругом исполнено покоя, только все очень постарели». Так в начале лета Сибелиус возвратился из Берлина в райский уголок детства.

Глава пятая

Вена (1890—1891)

По возвращении из Берлина Сибелиус провел некоторое время в Ловисе, поправляясь после болезни, перед тем как направиться чуть позже тем же летом к Вегелиусу в Гранхольмен. Оттуда путь его лежал в Этсэри, где остановились Ярнефельты и где Айно с нетерпением считала дни, остававшиеся до его приезда. Но к несчастью, Яна задержала в пути разбушевавшаяся в один из августовских дней сильная буря, так что он прибыл на место в тот самый момент, когда Айно уезжала в Васу. Из окна своего купе она неожиданно увидела Яна, выходящего из вагона на противоположной стороне платформы. Однако встретились они только в Васе, в губернаторской резиденции, куда братья Ярнефельты пригласили своего друга. После исто-

рии с Бетси Лерше¹ отношения между Яном и Айно были несколько натянутыми. В течение лета они часто музицировали вдвоем: он играл на скрипке, она аккомпанировала на рояле, но братья опасались, что старые раны откроются вновь. Через полгода Ян в письме к ней так вспоминал об этом: «Когда я уезжал из Васу и все вы собрались на перроне, чтобы проводить меня, я, как ты, наверно, помнишь, прошептал что-то Армасу. Но он не исполнил моей просьбы — поблагодарить тебя за вечера, которые мы посвящали музыке. Армас считал, что тебе не следует думать обо мне. Тогда я впервые понял, что ты никогда меня не забывала. Я покидал Васу в каком-то чудном полубезумном состоянии... встретив тебя в зале в последний вечер, я увидел в твоих глазах слезы. Я уже тогда любил тебя, любил по-своему, однако не согласился бы признаться в этом и за миллион марок».

Лишь через месяц у него хватило на это храбрости. Они встретились на одном из вечеров в Институте музыки в Хельсинки, и после концерта он проводил ее домой. В дверях он сделал Айно предложение, и она ответила согласием. «Когда после я сжимал тебя в своих объятиях, ты представлялась мне недостижимым идеалом».

На следующий вечер Айно прочла в рукописи повесть Юхани Ахо «Одиночество», в которой автор писал о своей неразделенной любви к ней. Но тщетно было искать теперь ее благосклонности: когда она возвратилась в Васу, ее купе было буквально усыпано цветами, присланными от Яна.

В один из дней октября 1890 года Ян отправился в Вену. На вокзале его провожали Мартин и Ханна Вегелиусы, жена Арвида Эмми и множество других знакомых. То обстоятельство, что он ехал «третьим классом ради экономии», не ускользнуло от внимания собравшихся: о его экстравагантности к этому времени уже ходили легенды. Лишь самым близким из друзей Ян сообщил о своей тайной помолвке. В последнее время многие знакомые отметили в нем большую зрелость и уверенность в себе. В Ханко, в ожидании парома на Любек, он написал Айно письмо — первое после того как она стала его невестой: «Твой отец, очевидно, заметил, что между нами что-то происходит: прощаясь, он был так холоден. Как ты думаешь, он догадывается о нашей любви? Но ведь это должно касаться только нас с тобой». Подобно тому как Ян в свое время приписывал Беккеру надменность, он и тут был склонен давать поспешные оценки поступкам окружающих. Действительно, стареющий генерал становился все более замкнутым и неразговорчивым, но не было никаких оснований усматривать в его отношении к Яну холодность или отчужденность. Все письма,

¹ Речь идет об увлечении студенческого периода. — *Ред.*

написанные Яном до свадьбы, были на шведском языке, «чтобы не тратить по пять минут на написание одного слова»², но, несмотря на это, он просил свою невесту отвечать ему по-фински. По-видимому, познания в финском языке, приобретенные в лицее, стали теряться, и потому он даже Армасу писал по-шведски, хотя прекрасно знал, что в доме у них говорят исключительно по-фински.

По пути в Вену Ян остановился на несколько дней в Берлине, с тем чтобы повидать старых друзей, в ряды которых влились теперь два новичка — Карл Нильсен и брат Айно Армас. По всей видимости, встреча двух крупнейших композиторов Скандинавии произошла за обедом, который давал Дальберг, покровитель Адольфа Пауля, но Сибелиус был явно не в духе и показался собравшимся слишком серьезным собеседником для непринужденной компании. Для самого Яна Берлин потерял даже ту малую долю привлекательности, какую имел прежде: «Я не мог бы здесь работать, — писал он Айно, — город стал еще хуже». В противоположность этому его первые впечатления от Вены сулили, кажется, одно только хорошее на предстоящий год: «Всё здесь мне по душе: город полон веселья и света... воздух действует на меня опьяняюще, и в ушах звенят звуки вальсов, все как на подбор напоминающие Шуберта». Но если обстановка в этом городе начисто исключала томительную тоску, то опьянить там мог не только воздух. Дело в том, что Ян любил посещать знаменитые погребки Эстергази, где с удовольствием отвеживал содержимое винных бочек.

Но что касается учебных занятий, то его приезд не был достаточно хорошо подготовлен. Воспоминания о собственных мытарствах в австро-венгерской столице побудили Бузони написать рекомендательное письмо Брамсу. Правда, при этом пришлось объяснять, почему у его подателя, несмотря на возраст, за душой так мало собственных сочинений: «*Seiner nordischen Herkunft gemäß ist er später entwickelt als wir*» («Из-за своего северного происхождения он развился позднее нас»). Вряд ли было правильно обращаться к Брамсу в таком тоне, если вспомнить, что к двадцати одному году сам он успел уже написать три фортепианные сонаты, фортепианный концерт ре минор и еще многое другое. Как бы то ни было, Брамс на этом этапе жизни не утруждал себя занятиями с учениками, и у Сибелиуса не было шансов попасть в их число. Брукнер незадолго до этого удостоился почетной пенсии и все больше удалялся от мирских дел. В письме к Айно Ян сообщал, что ему «ужасно плохо». Но в конце концов его согласился принять Ханс Рихтер и был с ним очень любезен, но адресовал его затем к Роберту Фуксу, преподававшему композицию в консерватории, где он состоял в должности профессора. Ян телеграфировал Вегелиу-

² Как и все агглютинативные языки, финский язык отличается обилием длинных слов. — *Ред.*

су, прося совета, и получил в ответ рекомендательное письмо к Карлу Гольдмарку, который после успеха своей оперы «Царица Савская» сделался европейской знаменитостью. Сибелиус осаждал его дом в течение нескольких дней, так и не добившись приема, хотя однажды ему послышалось, будто знаменитый маэстро «напеваает, работая у себя». Наконец, 12 ноября он получил аудиенцию: Гольдмарк вышел к нему в чулках и халате. Благовоспитанность и хорошие манеры Яна произвели на хозяина не меньшее впечатление, чем рекомендация Вегелиуса, и Гольдмарк согласился посмотреть его сочинения и посоветовать, что делать дальше. Правда, при этом он не преминул заметить, что вот уже много лет не берет учеников. У Яна был с собой квартет си-бемоль мажор, но Гольдмарк не потрудился даже заглянуть в ноты.

Своему новому ученику из Финляндии он посоветовал первым делом заняться изучением некоторых оркестровых партий Моцарта и особенно внимательно проштудировать партии кларнета в его взаимодействии с другими инструментами оркестра. Очевидно, самому Гольдмарку то же самое посоветовал в свое время Антон Рубинштейн. В остальном новый учитель был слишком эклектичен, чтобы хоть как-то повлиять на выработку Сибелиусом собственной творческой линии.

Одним из первых событий после приезда в Вену стало для Сибелиуса посещение оперы, где давали «Дон-Жуана». Впечатление было настолько сильным, что Ян, будучи не в состоянии заснуть, просидел всю ночь за письменным столом, делая наброски собственного скрипичного концерта. Всего лишь за неделю сочинил он потом для Гольдмарка оркестровую увертюру на тридцати восьми страницах и 19 ноября представил ее учителю. Вот как он описывает урок у Гольдмарка в письме к Вегелиусу, отправленном в тот же день: «Только что вернулся от Гольдмарка. Показал ему увертюру. Он сказал: „*Manches Schlechte und manches Gute, als Anfang ganz gut*“ („Кое-что плохо, кое-что хорошо, но для начала совсем неплохо“). Оркестровые средства я использовал в целом правильно — за исключением одного места, где флейты вышли у меня в какой-то мере из-под контроля. После этого он стал разбирать произведение более подробно. Всего я пробыл у него полчаса. Он написал записку, удостоверяющую, что я приступил к занятиям. Дело в том, что здесь в Вене он чертовски популярен, и в качестве его ученика я пользуюсь отличной репутацией. Конечно, такая учеба мне по душе».

Последовав совету Рихтера, Сибелиус поступил в консерваторию в класс Фукса. В письме к Вегелиусу, он, как бы извиняясь, следующим образом объясняет свое решение заниматься сразу у двух педагогов: «Я пришел к заключению, что нуждаюсь в более основательной подготовке, чем та, какую дает мне

Гольдмарк. Фукс очень искусен в оркестровке, это профессионал до мозга костей, добившийся успехов и как композитор. Но главное его достоинство в том, что он может без труда организовать исполнение любых сочинений, пользуясь связями с Якобом Грюном — весьма влиятельной фигурой в Обществе музыкантов. Создается впечатление, что Сибелиус пытался обезопасить себя от критики в связи с возможным исполнением в Вене его квартета си-бемоль мажор. Сам Фукс был человеком скромным и непритязательным, отличавшимся к тому же цельностью натуры. Его серенады для оркестра принесли ему в тот период известность в разных странах Европы. До Сибелиуса его учениками были Вольф и Малер, а впоследствии у него занимались не только учитель Шёнберга Цемлинский, но еще и Франц Шрекер и Франц Шмидт. Сибелиус не описывает подробно свои занятия с Фуксом; в письмах он ограничивается лишь сообщениями о положительной либо отрицательной оценке той или иной его работы. Но ясно, что по сравнению с Гольдмарком Фукс отличался более консервативными взглядами и вместе с тем более утонченным чувством стиля. Он, вне всякого сомнения, прекрасно разбирался в контрапункте и вообще в технике композиции и, что называется, имел вкус к детали.

В это же время Ян возобновил занятия на скрипке, хотя и нет указаний на то, что он брал у кого-либо уроки: «Я снова начал играть на скрипке, хотя невозможность совладать с собственными нервами не позволит мне стать настоящим исполнителем; к тому же мои способности в этом отношении ограничены, но в будущем это может оказаться полезным». Он, очевидно, полагал, что при необходимости всегда сумеет заработать себе на жизнь уроками или игрой в оркестре.

Живя в Вене, Ян поступил в консерваторский оркестр, которым дирижировал сам Фукс. С репетиций он возвращался с головной болью и звоном фальшивых аккордов в ушах. Работа в оркестре Фукса дала ему четкое представление о том, что ожидало бы его, если бы он решился на всю жизнь стать оркестрантом. Одновременно он приобрел много новых знакомых, «по большей части консерваторских студентов, напыщенных и самодовольных, с длинными волосами и в потертых брюках». Познакомился он и с Карлом Фрюлингом (позднее тот получил известность в Вене как аккомпаниатор), а также скрипачом Кристофом и венгерским пианистом Арпадом Ласло; последний уговорил Яна, чтобы тот сыграл ему его сочинения в сугубо венгерском стиле, и, играя, Ян даже прослезился. В числе новых знакомых оказался и румынский виолончелист Динику, впоследствии получивший известность у себя на родине. Ян как будто был доволен такой компанией. Во всяком случае, Айно получала множество открыток с рыцарскими посвящениями, адресованными ей из винных погребков, которые приятели обследовали с завидной добросовестностью. Яну удалось расширить свои представления о возможностях оркестра, ибо он завязал

дружеские связи не только со струнниками, но и с другими инструменталистами, игравшими в этом оркестре. Они по его просьбе показывали ему, на что способны их инструменты. «Вчера, — писал он Вегелиусу 11 января 1891 года, — был у Гебера; это наш гобоист. Он играл для меня часа три на английском рожке, и, как мне кажется, я имею теперь полное представление о возможностях этого инструмента». Результаты не замедлили проявиться уже весной того же года в «Балетных сценах», не говоря уже о появившемся несколькими годами позже «Туонельском лебеде».

Первые недели пребывания в Вене не были для Яна безоблачными (нельзя забывать о том, как вел себя вначале Гольдмарк). Зато настроение у него было отличное. И вдруг — озадачивающее письмо к Вегелиусу от 21 ноября: «Кажется, будто я потерял способность правильно ориентироваться. Что это со мной происходит? Такое впечатление, что кто-то все время стоит у меня за спиной. Быть может, это зов Смерти? Нет, скорее это всего лишь реакция на пьянящую первую встречу с Веной. Но только не принимай всерьез всю эту чепуху». — Что это? Откуда этот мрачный тон? — Однако подлинное объяснение такой перемены в его настроении следует искать в следующем замечании в конце того же письма: «Трудно себе даже представить, как здорово поставили в здешней опере „Тристана и Изольду“». Несомненно, «Тристан» произвел на него сильное впечатление, хотя и не такое, каким оно будет три года спустя в Мюнхене, в самый разгар работы над собственной музыкальной драмой по мотивам «Калевалы». Следует помнить, что для музыкальных кругов восьмидесятых и девяностых годов прошлого века «Тристан» явился столь же неожиданным откровением, как, скажем, «Весна священная» Стравинского для поколения музыкантов, жившего в период между двумя мировыми войнами. В тот момент Сибелиус бился над двумя «чрезвычайно трудными» ученическими заданиями: «Я написал три, да-да, целых три партитуры и разорвал их в клочья, — сообщал он Вегелиусу, — но в конце концов я добьюсь своего, пусть даже на десятый или тринадцатый раз. Я часто уничтожаю свои наброски, хотя это и не обходится без слез». Гольдмарк был слишком поглощен собственной работой, чтобы назначать Сибелиусу отдельные встречи, и Ян должен был довольствоваться короткими репликами, которыми он время от времени обменивался с маэстро. В январе он направил Вегелиусу такие негодующие строки: «Единственно, что он мог сказать о части симфонии, которую я показал ему, было: „Die Themen kommen nicht zur Geltung“ („Темы не находят должного применения“). И ни слова больше. Ясно, что такому новичку по части оркестровки, как я, требуется учитель попроще — не такой гений, как он. Три недели назад его осенила мысль переработать свою сонату

для виолончели, и он сказал: „Молодой человек, пожалуйста, не подходите ко мне близко в течение месяца“, добавив при этом: „Bringen Sie mir dann etwas Fertiges und Tüchtiges“ („Принесите мне потом что-нибудь готовое и добротное“), что я и должен буду сделать».

В письмах к Айно, написанных осенью 1890 года, легко прослеживается интерес Яна ко всему финскому — не только к «Калевале» и разным аспектам культурной жизни страны, но и к самому языку. Он просит писать ему по-фински — музыкальность языка его по-настоящему привлекает. Одновременно он делится с Айно планами будущих сочинений: «В душе у меня два противоборствующих настроения, я хочу развить их естественно и логично, придать им большую силу и довести до высот совершенства. Я собираюсь использовать полный состав оркестра и в то же время буду стремиться к большей связи с жизнью, чем когда-либо прежде. Окружающий нас мир тоже полон музыки, нужно только найти источник, чтобы потом употребить его с пользой. Я рад, что ты любишь финский язык и все финское — все это я хорошо понимаю».

Два дня спустя, на святки, он писал: «Сейчас с увлечением читаю „Калевалу“ и уже начинаю гораздо лучше понимать финский. „Калевала“ представляется мне необыкновенно современной; на мой слух, это настоящая музыка — сплошные темы с вариациями. Сюжет ее не столь важен по сравнению с мыслями и настроениями, заложенными в ней: боги тоже живые существа, Вяйнямйнен — музыкант и т. п.»

Из сказанного можно сделать вывод, что Сибелиус связывает в своем представлении финский язык с национальным музыкальным фольклором, причем его собственная мелодика обнаруживает некоторое родство с ритмами и интонациями разговорной речи. Это сказывается в отсутствии затакта, в довольно частом употреблении дактиля и спондея, в нисходящих квинтовых ходах, завершающих фразу, а также в том, что тема у него обычно начинается выдержанной нотой, а заканчивается нисходящим закруглением. Параллели напрашиваются сами собой: в финском языке ударение падает в слове на первый слог, интонация имеет тенденцию к понижению, при этом в предложении средней величины она сначала повышается, но в конце обязательно падает. Способ словообразования тоже подтверждает аналогию: одно короткое слово становится основой, к которой прибавляется ряд смыслообразительных суффиксов и падежных окончаний.

Однако не следует заходить в этом плане слишком далеко. Во-первых, не так уж легко определить, что же все-таки вызвало к жизни мелодии композитора — язык или музыкальный фольклор. Далее следует помнить, что мир творческой фантазии Сибелиуса, как и его мировоззрение в целом, сформировал-

ся в значительной степени под влиянием родного для него шведского языка. Произведения, написанные им на шведские тексты, характеризуются такими же мелодическими особенностями, какие можно приписать финскому влиянию. Однако при этом нельзя забывать, что язык той части населения Финляндии, для которой шведский остался родным, в фонетическом плане подвергся воздействию финского. В любом случае вопрос о мелодическом стиле Сибелиуса и его связях с языковым первоисточником достаточно сложен.

Замечание композитора о «Калевале» как о «теме с вариациями» относится к поэтической форме рун и, возможно, к бесконечному повтору и варьированию рунических напевов. Сибелиус был просто захвачен характерным для этой поэмы сверхъестественным началом, так сильно отличающимся от эпического повествования «Илиады», «Одиссеи» или «Песни о нибелунгах». Говоря о том, что сюжет для него не так важен, как общий дух, и что повествование играет подчиненную роль по отношению к эмоциональной атмосфере, он, возможно, подразумевал собственный творческий метод того периода. В ноябре 1890 года он писал Айно: «Вовсю тружусь над новым оркестровым сочинением. У меня есть несколько идей, но ни одна меня не удовлетворяет. Я очень четко представляю себе общий настрой, общую картину происходящего, но средства выражения еще как следует не определились». Духу «Калевалы» предстояло постепенно найти для своего отображения соответствующие музыкальные средства — так мало-помалу формировался национальный стиль в финской музыке.

В столицу австро-венгерской империи стекались тогда представители самых разных национальностей: помимо австрийцев и венгров там можно было встретить чехов, итальянцев, хорватов. Царившая в Вене атмосфера способствовала не только слиянию столь различных компонентов, из которых сформировалась австрийская культура, но, как это ни парадоксально, еще и становлению национального самосознания.

Гольдмарк олицетворял для Сибелиуса синтез различных стилистических элементов, а Фукс — традиции венской классической школы с упором на влияния австрийского фольклора и черты шумановской мечтательности. Среди венских друзей Яна Динику представлял страну с еще нетронутыми богатствами народной музыки. Посетив румынского друга в канун рождества, Сибелиус записал для него несколько финских народных мелодий или своих собственных, построенных по тому же образцу, и все это произвело на хозяина немалое впечатление. По всей вероятности, он показал Яну кое-какие образцы родного фольклора. Подобная встреча могла лишь побудить Сибелиуса относиться с еще большим уважением к национальному началу в музыке.

Ян регулярно посещал абонементные концерты оркестра Венской филармонии, которыми дирижировал Ханс Рихтер. Первый концерт осеннего сезона состоялся в ноябре; исполнялся фортепианный концерт Грига. Со значительным опозданием норвежский классик едва начинал обретать популярность в Вене, и Сибелиусу представилась возможность услышать произведение наиболее характерного представителя скандинавской музыки в самом что ни на есть «венском» истолковании. Но вот в концерте 21 декабря вниманию слушателей предлагалось сочинение современного композитора, которое не могло не вызвать у Сибелиуса энтузиазма: это была симфония № 3 ре минор Брукнера. Она была исполнена в новой редакции в присутствии автора. Сразу после концерта Ян писал своей невесте: «Сегодня был в концерте. Там освистали композитора Брукнера. На мой взгляд, это величайший из всех ныне здравствующих композиторов. Ты, вероятно, помнишь, как Мартин В. рассказывал о нем. По окончании концерта поклонники донесли его на руках до кареты. Было много приветственных криков. Все кругом ликовали. Исполнялась его ре-минорная симфония (№ 3), и трудно вообразить, какое впечатление она произвела на меня. Как и все на этом свете, она не лишена недостатков, но поражает прежде всего юношеским пылом — несмотря на то, что автор уже далеко не молод. Что касается формы, то она [?] смехотворна».

Споры между вагнерианцами и сторонниками Брамса продолжали бушевать и после смерти Вагнера, и основной мишенью для нападок Ганслик избрал Брукнера. На описываемом концерте собралось такое множество его единомышленников, что автора вызывали на поклоны даже в перерывах между частями симфонии. Сибелиус имел неосторожность высказать свое мнение в присутствии брамсианцев. «После концерта мы оказались в толпе среди музыкантов, и ты представить себе не можешь, как бурно проходил между нами обмен мнениями. В разгар спора началась потасовка, и мне повредили ногу. Сейчас немного прихрамываю. Ужасный народ эти музыканты!»

За три дня до этого концерта Ян писал Вегелиусу: «Кажется, будто в меня вселился дьявол. Не могу понять, чего я ищу, и все написанное мною до сих пор, все мои усилия представляются мне обыкновенным ребячеством... Я бы с радостью сжег все свои сочинения, за исключением квартета — на это у меня нет права, так как ты тоже приложил к нему руку, вероятно, даже больше меня самого. В данную минуту готов ополчиться против Брамса — от негодования сжимаю кулаки в кармане. Несколько недель спустя, познакомившись с фа-мажорным струнным квартетом Брамса и скрипичной сонатой Бузони, я нашел, что они ниже всякой критики. Непонятно, как издатели соглашаются печатать эти и им подобные сочинения!» Весной в опере ставили «Зигфрида», который произвел на Яна

такое сильное впечатление, что побудил его вступить в Вагнеровское общество.

Прожив несколько месяцев в Вене, Сибелиус стал нащупывать почву под ногами, обретая некоторую уверенность в себе. Той же осенью Ян отослал свой квартет в Лейпциг издателю Кистнеру, но сочинение было отвергнуто. Уже известный читателю Кристоф свел Яна с музыкантами квартета, в котором сам играл вторую скрипку. Руководитель ансамбля Алоиз Розенберг стал вскоре близким другом композитора. Так Сибелиусу представилась возможность проявить себя в камерном исполнительстве, в чем он как будто немало преуспел тогда. Теперь надо было добиться исполнения своего квартета вначале в консерватории, а затем и в Обществе музыкантов. Ян прекрасно понимал, что молодого композитора, приехавшего из далекой и малоизвестной страны, встретят там не без осторожности и что уж во всяком случае консервативной венской публике стиль его покажется слишком модернистским. Но о его решимости говорит письмо к Вегелиусу от 18 декабря: «В этом городе и шагу нельзя ступить без интриг. Я уже предпринял кое-какие меры, заручившись среди прочего поддержкой Фрюлинга, который знает здесь всех „нужных“ людей. Весной собираюсь вступить в венский артистический клуб, и тогда начну действительно интриговать, лгать и лебезить. У меня есть на этот счет некоторый опыт».

«Интриги», однако, ограничились просьбой к Фуксу рекомендовать его в члены Общества музыкантов. Помимо этого, он не терял надежды поступить в Венский филармонический оркестр и в конце года упражнялся в игре на скрипке гораздо больше обычного. 8 января он побывал с визитом у профессора Грюна, и было решено, что на следующий день ему устроят прослушивание. Грюн показался Яну сухим и педантичным, и это заставило его немедленно замкнуться в себе. Между тем оба старались не отставать друг от друга в вежливой корректности. И вот в назначенный час Сибелиус поднялся на сцену Венской оперы, подошел к рампе и начал играть сначала для одного Грюна, а затем для его коллег по комиссии. После этого он принял еще участие в оркестровой репетиции.

Уже одно то, что Грюн не отправил его сразу собирать вещи в обратный путь, свидетельствует о серьезности, с которой ставился вопрос о зачислении новичка. Но истекло уже более двух лет с тех пор, как Ян в последний раз выступал публично, и, играя, он все больше терял уверенность в себе. Примерно через час он почувствовал себя дурно: все тело охватила дрожь, а во рту появился знакомый металлический привкус — тут уже ему стало казаться, что он вот-вот упадет в обморок. Вскоре Грюн изрек свой приговор: играл он «gar nicht schlecht» («совсем неплохо»), но с такими нервами мечтать о карьере скрипача невымыслимо. Вместо этого лучше сосредоточиться на фортепиано — ведь он прежде всего композитор. Неясно, однако, соби-

рался ли Сибелиус поступить в оркестр только на время весеннего семестра, чтобы иметь помимо стипендии дополнительный источник дохода и попутно приобрести опыт и известность, или он и в самом деле рассчитывал на постоянное место оркестранта. Так или иначе, но он получил наглядное представление о монотонной рутине, которой сопровождаются репетиции и спектакли. Нетрудно догадаться, как это все отразилось бы на его творческом процессе. Так что результаты прослушивания были, может, и к лучшему. Но возвратившись к себе в комнату, Ян не выдержал и разрыдался. Правда, вскоре он уже сидел за фортепиано, разыгрывая свои гаммы.

На второй день Нового года Ян отправил своей невесте письмо, но в нем не содержится каких-либо оригинальных суждений о музыке, да и о своей работе композитор говорит всего лишь мимоходом. Нет в письме как будто ничего существенного: Сибелиус говорит о том, о сем, ни на чем не задерживаясь надолго, но все это дает определенное представление о его повседневной жизни в тот период.

Айно, дорогая!

...В данный момент я обдумываю кое-какие идеи, которые кажутся мне превосходными. Полагаю, что результаты будут хорошими. Работаю медленнее обычного, и это позволяет мне более основательно осмысливать свои намерения. Только что заходил один мой друг — он принес билет на вечерний концерт. Его зовут Алоиз Розенберг, и среди венских друзей он мне самый близкий. Он руководит квинтетом — ты, наверно, помнишь это имя. Комната у меня довольно большая, с двумя окнами и высоким потолком. Посередине стоит рояль, на котором в беспорядке разбросаны все мои ноты. Мебель состоит из двух кресел и дивана, немало повидавшего на своем веку. Между окнами — маленькое зеркало, которое вместе с умывальником можно считать самой большой достопримечательностью этой комнаты. Есть еще два комода, три стола и плетеный стул, доставляющий мне одни неудобства. На камине глиняная статуэтка какого-то святого. Окна комнаты выходят на внутренний дворик, дом — пятиэтажный. Завтракаю я обычно в полдень, обедаю в семь вечера. В комнате холодно, и мне приходится часто топить печь. Можно спуститься в кофейню и сидеть там за чашечкой кофе с газетой в руках час-другой, не чувствуя себя обязанным заказать еще что-нибудь. Финские газеты достать здесь невозможно, и о новостях с родины я узнаю из шведской прессы. ...Береги себя и старайся быть веселой. Сны часто значат совершенно обратное. Не забывай своего

Янне

В своих отношениях с окружающими Сибелиус часто принимал на себя самые разные роли, в том числе и такие, которые не соответствовали его характеру, но в этом письме он остается самим собой, даже рискуя показаться неженкой. Потребность в ласке и душевных излияниях никогда не встречала отклика со стороны его матери, которая при всяком проявлении чувств тотчас замыкалась в себе. В то же время Айно правильно поняла его устремления, и именно в ее душе Ян находил отдохновение от внутренних сомнений и напряженности повседневной жизни. Ранее той же осенью он писал ей: «Уже сейчас, дорогая, ты мне ближе матери и сестры».

Со временем Сибелиус стал жить, как настоящий венец. Подобно другим студентам, обучавшимся музыке, он зачастил на галерку в оперу, где входные билеты стоили всего 40 крейцеров. Его приводила в восторг игра квартета Хельмерсбергера, он восхищался блестящей колоратурой Патти, хотя ему претили ее невысокий вкус и искусственные манеры. Видел он и хорошую постановку «Эгмонта» Гёте на музыку Бетховена, но здесь оттакивала типично немецкая манера игры: «Они вкладывают во все, в том числе и несущественное, так много энергии», — писал он Айно. Но начальные слова монолога Клерхен «freudvoll und leidvoll» («радостно и горько») глубоко запали ему в душу. В другой раз он пошел во французскую оперетту с компанией студентов-первокурсников Академии художеств и их натурщицами. «У одного из них была с собой большая бутылка вина, и вскоре она уже ходила по кругу. Спектакль начался достаточно серьезно, но под конец все танцевали канкан. Я здорово повеселился». Довелось Яну слышать и Иоганна Штрауса, дирижировавшего своими вальсами, а как-то раз он обедал вместе с Берте — автором оперетты «Das Dreimäderlhaus»; этот Берте показался не таким «напыщенным», как большинство других его венских знакомых. А встретив группу венгерских офицеров, только что проехавших верхом через родные степи, Ян с увлечением стал рассказывать им о переменчивости собственного характера. Компания осушила не одну бутылку «Токая», прежде чем венгры пригласили своего нового друга посетить их в Сегеде. Сибелиус рассказывал позднее Экману, как в фешенебельном кафе Лейдингера его однажды представили Брамсу, но об этом нет упоминания в его тогдашней переписке, что кажется несколько странным.

Сидя за столиком в другом, менее модном кафе, Ян писал Айно: «Здесь собирается чуть ли не весь местный полусвет. Они весело проводят время, пьют вино, смотрят представление и болтают. Я слишком часто вспоминаю тебя, чтобы получать наслаждение при виде танцующих девиц, хотя среди них встречаются весьма привлекательные».

В своих письмах к Айно Сибелиус часто останавливается на различиях между ними. Он — умудренный в мирских делах и разочарованный. Она — «чистое, невинное создание». Подобно героям Пушкина и Толстого, он человек с «прошлым» и не скрывает это. «Я не остался невинным, хотя виной тому были обстоятельства, а не обычное распутство. Но каковы бы ни были мои чувства, я всегда обладал обостренным пониманием того, что значит *comme il faut*. Но, кажется, я слишком уж откровенен с тобою». В этих словах почти безошибочно угадывается Онегин, разговаривающий с Татьяной, или Левин, обращающийся к Кити. Кстати, «Евгения Онегина» Сибелиус прочитал, живя в Вене; пушкинский роман ему так понравился, что он отослал свой экземпляр Айно.

К «Крейцеровой сонате» Толстого с ее осужденным чувствен-

ности Сибелиус питал отвращение, признавая, однако, что это шедевр. Этот период жизни характеризуется большим интересом композитора к творчеству Золя. Прочитав «Терезу Ракен», он делится своими мыслями с Айно: «Я обладаю теми же наклонностями к пороку, что и большинство мужчин, возможно, даже большими. Но это не должно тебя тревожить, поскольку, посвятив себя целиком искусству, я иной раз не могу не поддаваться искушению». Он просит ее не читать «Нана» — произведение, в котором Золя «пишет о многом таком, что не должно занимать твою милую головку. Пойми меня правильно и не думай, что я разыгрываю роль благонамеренного отца викторианских времен».

В своих отношениях с Ярнефельтами Сибелиус определенно проявлял признаки комплекса неполноценности. «Рассказывая мне все, что твой отец говорит обо мне, — и плохое и хорошее», — просил он однажды Айно. Когда в другой раз письмо от нее не пришло в срок, он дал волю фантазии, вообразив, что старый генерал, узнав об их тайне, запретил дочери писать ему, а Ээро отсоветовал сестре выходить за него. Но тут Айно решила приоткрыть завесу таинственности, окутывавшую их отношения, сообщив отцу о помолвке. Оказалось, что генерал давно уже пленен порывистой и тонкой натурой Яна и твердо верит в его композиторское будущее. Более того, как воспитанник финноязычного лица, да и по многим другим статьям, Ян как нельзя лучше отвечал аристократическим идеалам Ярнефельта, и генерал с большой радостью принял бы его как зятя. Несколько недель Ян не решался написать ему, но потом послал «официальное» письмо, начинавшееся такими словами: «Причина, по которой я, достопочтенный сударь, не сообщил Вам ранее о чувствах к Вашей дочери, заключалась в том, что Вы, как отец, могли с недоверием отнестись к человеку со столь скромными перспективами в жизни. Но будучи уверен в том, что со временем они станут намного благоприятнее, я, естественно, буду ждать наступления такого момента».

Рекомендательные письма, которыми доброжелатели снабдили Яна, открывали перед ним двери в дома венской знати. Когда после рождества господа стали в преддверии сезона съезжаться в столицу из загородных поместий, Сибелиус был уже подготовлен к вхождению, как он говорил, «в высший свет». «Скоро я начну свой обход с рекомендательными письмами в руках. Дюжина самых богатых семейств уже на месте и оглашает теперь всю Вену своими вальсами и смехом».

Одним из тех, кто помогал Яну войти в высшее общество, был финский баритон Филип Форстен, приезжавший во времена его юности с концертом в Хяменлинну. Он создал себе имя как партнер Полины Лукки, выступал на оперных сценах Стокгольма, Вены и Лондона, а однажды, гастролируя в Петербурге, удостоился чести петь романсы Чайковского под аккомпанемент самого автора. Лукка была замужем за бароном Вальхофе-

ном — человеком несметных богатств. Форстен, получивший от нее шутливое прозвище «Мопсик», был определен в один из флигелей баронского дворца. Вегелиус просил Форстена приглаждать за Яном, которому надлежало держаться определенных рамок, что, скажем прямо, было непростым делом. Сибелиус считал его «„добрым малым“, не наделенным, однако, особым интеллектом». У него он обычно брал взаймы — Форстен, в свою очередь, доставал деньги у своей покровительницы.

Теперь, когда усилиями Вегелиуса и Форстена почва была основательно подготовлена, Лукка встретила молодого композитора очень дружелюбно. Разумеется, Ян испытывал в ее присутствии некоторую стесненность, но это не помешало ему высказаться откровенно: «Лукка, конечно, стремится сделать из меня своего протеже, но я считаю себя ничуть не хуже ее самой или барона». С последним он быстро нашел общий язык, пустившись в рассуждения о достоинствах сигар и охотничьих ружей. В салоне у Лукки он своими глазами увидел «закат культуры, которая родилась в светских домах и там же, вероятно, закончится», как говорил Шнабель о Вене девяностых годов. Ян завел знакомства среди венской знати — в дополнение к своим обычным занятиям эти люди еще разыгрывали из себя меценатов. «Это абсолютные бездельники», — рассказывал он после партии в бильярд, сыгранной с одним из новоявленных аристократических знакомых. К счастью, он вовремя заметил опасность, которая грозила его кошельку и свободному времени, начни он регулярно водить с ними компанию. Но их безраздельная увлеченность прожиганием жизни, их безропотное приятие упадочного мироощущения конца столетия были по-своему даже привлекательны. «Вчера вечером был в „высшем свете“ и просадил 20 флоринов. Но порядком выиграл в другом смысле: мне так много дает общение с ними — ведь, несмотря на свое беспутство, люди эти очень умны и воспитанны. Для меня одно удовольствие побыть в их обществе, и вместе с тем я совершенно не перебарываю здешних музыкантов, они так скучны и рассудочны. Существуют же на свете аристократы. Я имею в виду не людей „голубой крови“, а аристократов духа, наделенных утонченной восприимчивостью и таким пониманием жизни, которое неведомо обыкновенным смертным. С такими людьми я легче всего нахожу общий язык».

Сибелиус встретил множество людей «голубой крови» на пышном приеме, устроенном однажды Луккой. Однако Яну было трудно побороть в себе артистическую гордость и врожденную импульсивность, и когда подошедшая хозяйка поинтересовалась, почему он держится в стороне от остальных гостей, он, к ужасу Форстена, язвительно заметил: потому, что никто не удосужился представить его дамам. Неофита спешно подвели к княгине Ройсской и прочим высокопоставленным особам, но от его внимания не ускользнуло, что участвовавших в представлении артистов усадили обедать в стороне от господ. «Будь я

в их числе, ни за что не потерпел бы этого. Так или иначе, но я произвел на многих благоприятное впечатление и получил много приглашений. Можно подумать, что я вел себя слишком независимо, но не забывай, что мой отец обычно действовал в том же духе». Кульминацией вечера стало исполнение Луккой «в самый последний раз» Хабанеры из «Кармен». «Я был совершенно потрясен, — признавался Ян Вегелиусу, — я чувствовал, как холодные мурашки пробегают у меня по спине». Лукка пригласила Яна в свою летнюю резиденцию в Гмундене, куда часто навещался Гольдмарк, но он отклонил приглашение. Ему не хотелось стать еще одним «Мопсиком».

В письме к Айно, написанном незадолго до рождества, Сибелиус останавливается на ряде моментов, относящихся к сочинению музыки. «Кажется, я знаю, что требуется в наше время, чтобы стать композитором. Это не способность написать триста или более сочинений — вовсе нет! Большинство людей не в состоянии отличить дирижера от человека, размахивающего палочкой, и точно так же — настоящего композитора от ремесленника, нанизывающего одну ноту на другую. Я убежден, что только совершенно нормальный человек (пусть у него будут свои странности) способен создать современное произведение. Не следует думать, что это так уж легко: тут необходимо иметь большую внутреннюю силу. Не подумай, что я расположен к философствованию. Я не философ и никогда им не стану, да это и не нужно. Мне требуется одна лишь критика, вернее сказать, самокритика. Величайший из композиторов мира сего — Бетховен — не обладал величайшим природным дарованием, но он подвергал весь свой творческий процесс беспощадной самокритике и благодаря этому достиг подлинного величия».

Сибелиус ориентировался на вершины искусства: взяв за образцы творения мастеров венской классической школы, молодой композитор вдохновлялся в своей работе примером Бетховена. В нем он находил подтверждение того, что большим художником можно стать и не имея такого бесспорного природного таланта, каким был наделен Моцарт. При своих более скромных способностях Бетховен за счет непримиримого отношения к себе сумел достичь высот гениальности, и именно таким путем собирался идти в дальнейшем Сибелиус. Несмотря на то что временами настроения у него, по его собственному признанию, бывали «близки к упадочническим», его никогда не покидала удивительная уверенность в том, что ему предстоит совершить что-то особенное. «Порой мне кажется, что меня осенила чудесная идея, и тогда я убыстряю шаг и чувствую, как сердце колотится в груди. Так обстоит дело и в данный момент. Голову сверлит одна мысль: почему? В спокойное русло мой корабль может вернуть лишь чувство покорности или безразли-

чия. Однако это не делается по заказу. С таким настроением я давно бы уже состарился. Но старым я никогда не буду».

В тот момент композитор был не в ладах со всем миром. Непосредственным виновником стал Фукс, назвавший его последнее сочинение — вероятно, новую увертюру — «грубой и варварской». Это вызвало у Сибелиуса гневную вспышку в адрес немцев вообще и австрийцев в частности. «Немцы чрезвычайно консервативны и совершенно неспособны хоть как-то откликаться на новые веяния в литературе и искусстве. Они испытывают неприязнь к французам и русским, а стоит только заговорить в их присутствии о чем-либо скандинавском, как сразу же слышишь хорошо знакомое: „варвары“. Невольно приходишь к выводу, что в области искусства немцы люди конченные. Они не в состоянии произвести на свет Ибсена, Золя или Чайковского. Они на все смотрят через шоры, которые у них, кстати, очень плотные!»

Случилось так, что даже фиаско с поступлением в филармонический оркестр дало выход новым творческим усилиям композитора. Он безжалостно прошелся с ножницами в руках по своей увертюре, вырезая все, что могло показаться неуместным. Потом положил на музыку стихотворение [К. А.] Тавастшерны «Игра птиц», признавшись, что, возможно, «не совсем правильно понял замысел поэта, но что это не столь важно: главное — попытаться выразить свое восприятие первоисточника и избежать буквального прочтения текста». Между прочим, Сибелиус неохотно обращался к стихам, написанным по-фински, так как все еще не был уверен в тонкостях интонации.

Тем временем отношения с Фуксом стали улучшаться, и тот даже выразил удовлетворение успехами «финского варвара». А когда пришло время просить землячество Ньюландской губернии о продлении Яну стипендии еще на год, учитель написал ему восторженную характеристику. За умение прислушиваться к голосу разума Фукс нравился ему больше Гольдмарка. Между тем последний находился на самой вершине славы, и Сибелиус старательно избегал показывать ему сочинения, не отвечавшие в достаточной мере его собственным требованиям. Так, он сжег один из оркестровых набросков, написанных предыдущей осенью. Вообще же композитор находился в тот период в состоянии сильного нервного напряжения. Он не мог нормально работать и, чтобы поскорее прийти в себя, играл в баккара́, много пил и вообще вел жизнь повесы. Фрак и цилиндр придавали ему вид богатого бездельника, приехавшего откуда-то с севера. Позднее он глубоко раскаивался в своем поведении, и в его болезненном воображении даже мелькали картины собственных похорон.

«Другой — с моими способностями, но с более практическим складом ума — наверняка пошел бы далеко; я же до известной степени националистичен, но...» Он не развивает дальше эту мысль, но ясно, что обращение к финскому национальному на-

чалу в искусстве представлялось ему теперь наилучшим способом выразить себя средствами музыки. Впервые он начинает помышлять о создании крупного многочастного произведения. Вот как он описывает Айно свой замысел: «Просмотрев свои ранние наброски, я обнаружил, что слабость кроется скорее не в самих темах, а в их разработке. Моя цель — написать что-то новое — какую-нибудь сюиту или даже симфонию. Начну с увертюры, которая непосредственно задаст тон всему произведению. Остальные части окажутся всего лишь эпизодами, хотя и будут самостоятельными и „abgeschlossene“ („завершенными“). Работаю очень напряженно, но когда дело спорится, получаешь одно наслаждение. Мысленно уже представляю себе увертюру: она вся пронизана атмосферой весны и любви. Побочная тема олицетворяет тебя — томную, женственную и в то же время исполненную страстного порыва. Ты знаешь, я, наверно, действительно рожден быть композитором. Теперь я убедился в этом окончательно». Тут же Сибелиус пророчески добавляет: «Мои сочинения вначале не встретят признания, но в более поздние годы их будут даже переоценивать. Что ж, такова жизнь».

12 февраля Ян показал новую увертюру Гольдмарку, который поздравил его с успехом. Тогда он взял учителя за руку и, заглянув ему прямо в глаза, попросил: «Скажите мне все, что вы на самом деле думаете». Гольдмарк был несколько ошарашен, но, опомнившись, стал разбирать сочинение в деталях. Слишком многое в нем показалось ему попросту надуманным, но он все же произнес слова, которые произвели на молодого композитора глубокое впечатление: «Ваши темы недостаточно четко очерчены, но вот побочная совсем неплоха». Колористическое чутье сразу же подсказало Гольдмарку национальную окраску этой темы, хотя, по его признанию, она не вызвала у него особого энтузиазма. «Вы финн, и потому ваша музыка наполнена национальным колоритом, который для ваших соотечественников имеет больше смысла, чем для меня». Гольдмарк дал Яну также несколько общих советов. Он считал неразумным для молодого композитора брать в качестве образцов Берлиоза или Вагнера. Ему следует на какое-то время ограничиться менее претенциозными полотнами, изучать Гайдна, Моцарта и Бетховена и стремиться к большей простоте стиля. «Тщательнее работайте над темами. Бетховен некоторые из своих переделывал по пятьдесят раз». Замечание это попало в самую точку — мысли учителя во многом совпадали с его собственными. «По критическому отношению к самому себе я ему не уступлю. Я стремлюсь к настоящему художественному совершенству, а не к чему-то половинчатому или просто пристойному. Моя увертюра, к примеру, лучше, чем *Konzertstück* Бузони, однако не так хороша, как его Токката или Фуга». Но несмотря на все критические замечания, Гольдмарк в целом остался доволен увертюрой. Он даже предложил, чтобы Сибелиус раз в три

месяца показывал ему свои новые сочинения. И это не был, как может показаться на первый взгляд, вежливый способ отделаться от назойливого визитера. Напротив, Гольдмарк попросил Яна сделать переложение увертюры для фортепиано, намекнув — хотя и неопределенно — на возможность пробного ее исполнения филармоническим или консерваторским оркестром. Два месяца спустя маэстро в разговоре с Форстеном в очень лестных выражениях отозвался о своем ученике. Однако это был, по-видимому, последний урок, который получил от него молодой композитор.

Несмотря на все это, гордость Сибелиуса при расставании с Гольдмарком была в известном смысле уязвлена, хотя он и не желал признаться в этом. Его репутация на родине и давление со стороны кредиторов требовали создания к открытию сезона в Хельсинки нового сочинения. «Жаль, что публика ожидает от меня каждый год готовое произведение. В результате все получается вымученным. Мне и в самом деле надо посвятить год серьезным занятиям и стараться не писать подобно какому-нибудь классику. Но разве мыслима учеба без творчества!» Тем временем А. Пауль сообщал из Берлина, что друзья сыграли там для избранной аудитории его си-бемоль-мажорный квартет. Присутствовавший при этом Кристиан Синдинг встретил сочинение восторженно: «Какой огромный талант... и какое воображение! И к тому же блестящие находки. Но от такого таланта ждешь только самого совершенного, и он действительно способен на большее. Конечно, очень важно уметь писать быстро, но никогда не мешает шлифовать готовое». У Пауля были в отношении Сибелиуса большие планы, и он обещал заняться делами Яна гораздо серьезней, если только ему будут представлены для этого широкие полномочия.

Си-бемоль-мажорный квартет был сыгран также на институтском концерте в Хельсинки, но не имел там такого успеха, как на премьере. Флодин изменил теперь свое отношение к квартету, отказавшись от большинства своих прежних похвал. Более того, сочинение показалось ему теперь «аморфным». Ильмари Крон полагал, что композитор в своем развитии все еще находится на стадии «бури и натиска», и потому не жалел красноречия: «Давайте молить бога о том, чтобы его внутренняя борьба закончилась победой. И тогда самые священные и вдохновенные идеалы народа Финляндии найдут свое воплощение в его благородных гармониях. Именно он поднял свой голос в поддержку борьбы нашего народа». Рецензент продолжал и далее расточать комплименты. Сам Сибелиус не мог скрыть своего недовольства: образец абсолютной музыки пытались превратить в орудие политической борьбы. «Рецензия Крона, откровенно говоря, действует на меня угнетающе. Кому понадобилась подобная чепуха? Это не только неверно, но еще и не производит решительно ни на кого благоприятного впечатления».

В начале апреля Сибелиус внезапно прервал работу над симфонией, ссылаясь на недостаточно уверенное пока владение симфонической формой. Воспользовавшись услугами переписчика, он написал куски, ставшие впоследствии первой и второй частями симфонии, дав им названия «Увертюра» и «Балетная сцена». Затем он послал эти части — своеобразный привет из Вены — Каянусу, но через пару дней, раздираемый сомнениями, телеграфировал, прося отказаться от исполнения. К счастью, Каянус его не послушался, включив «Увертюру» в программу концерта, назначенного на 23 апреля. На другой день после премьеры он отправил Яну поздравительную телеграмму. Критики, однако, встретили сочинение столь же сдержанно, что и слушатели: Флодин вообще охарактеризовал его как чуть ли не гротескное. Но в концерте 28 апреля Каянус повторно исполнил «Увертюру», присоединив к ней на сей раз и «Балетную сцену», которая привела присутствующих, пожалуй, в еще большее замешательство. «Создавалось впечатление, что своими заключительными тактами автор хочет показать публике нос», — писал пожелавший остаться неназванным рецензент газеты «Пяйвялехти» (это был, вероятно, известный композитор Оскар Мериканто).

Через несколько дней после дебюта в качестве сочинителя оркестровой музыки Ян в письме к Вегелиусу интересовался, не считает ли тот, по примеру остальных, его новые сочинения аморфными. При этом Сибелиус попытался провести параллель между творческим методом Золя и своим собственным. «У Золя достаточно много динамики, это же относится к моей „Увертюре“. Нельзя сказать, что она так уж хороша, хотя и отличается известными техническими достижениями. Должен, к стыду своему, признаться, что, сочиняя, я вкладывал в нее душу, — обычное извинение в тех случаях, когда музыка выглядит совершенно бездушной! Совсем другое дело — „Балетная сцена“: здесь нашел отражение горький опыт... Если бы я описал все в деталях, то ты бы согласился, что замысел здесь осуществлен в полной мере. Я никогда не плакал такими горючими слезами, как при ее сочинении». В том же письме он высказывает сожаление, что Золя и К^о не доводят «реализм» в своих романах до логического завершения.

«Увертюра» написана в сонатной форме. Главная тема обращает на себя внимание взлетами пластичных фраз [скрипок] над остинатной фигурой баса [(Cb.+Vc. II)] в условиях заполнения среднего регистра оркестровой фактуры аккордами деревянных духовых и tremolo альтов и [I-x] виолончелей (см. пример 12).

Третий и четвертый такты на какое-то время вызывают в памяти национально-характерную мелодику финской народной музыки. Побочная партия, более сумрачная по настроению

и колориту, содержит две темы. Характерная черта первой из них — повторяющиеся звуки:

Вторая [побочная] тема целиком проходит только в разработке:

Она в какой-то мере навеяна интонациями рунической мелодии, правда, стилизованной: первая фраза движется в пределах квинтового остова минорного лада; тема заканчивается примечательным нисходящим оборотом V—II—I с повторением тонического звука.

«Балетная сцена» — это картина танца, лихорадочно проносящегося перед зрителем почти в том же духе, что и в «Вальсе» («La Valse») Равеля. Она написана в форме свободного рондо и, подобно рениальной партитуре Равеля, лишена того неподдельного веселья, которое характерно для подлинного венского вальса. Оба эти произведения носят мечтательный, почти мистический характер. Основную тему «Балетной

сцены» вводит гобой, сопровождаемый лишь pizzicato струнных:

5 Allegro moderato

Fl.
Cl.
Ob.
V-ni I, II
V-le, V-c.
C-b.

mf espressivo
pizz.
mp
pizz.
mp
cresc.
cresc.

Партитура требует участия довольно большого числа инструментов. В дополнение к традиционному составу оркестра классиков и романтиков Сибелиус вводит английский рожок, бас-кларнет, тубу, кастаньеты и тарелки. Несмотря на это, он пользуется оркестровыми возможностями в высшей степени сдержанно.

Той же весной Сибелиусом были написаны два разных произведения довольно необычного свойства. По просьбе брата он написал марш для студентов факультета анатомии Хельсинкского университета (сокращенно «Асис»). Марш начинается с медленной гротесковой темы, перерастающей постепенно в неистовый чардаш. Из Хельсинки он получил телеграмму с благодарностью за «помпезный марш Асиса» (который, как ни странно, первоначально был задуман для струнного квартета!). Второе произведение предназначалось для конкурса, организованного в Вене известным преподавателем фехтования Хартлем, которому требовалось музыкальное сопровождение для демонстрации своих приемов. В конкурсе пожелало участвовать человек сорок музыкантов. Первую премию присудили дирижеру, представившему попури на темы знаменитых венских вальсов. Конкурсный опус Сибелиуса посчитали слишком серьезным и вдобавок недостаточно «венским» по духу, но, как наиболее квалифицированному среди всех конкурсантов,

ему поручили — за вознаграждение в 10 гульденов — оркестровать сочинение, удостоившееся премии. Его собственный опус не сохранился. Не дошло до нас и другое сочинение Яна, начатое им в Вене, — октет для струнных, флейты и кларнета, который, по его собственному признанию, «содержал крупницы ни больше ни меньше как [его будущей] „Саги“». История создания октета окутана своего рода тайной: интересно, что о нем нет упоминания даже в письмах к Айно, а ведь композитор обычно посвящал ее во все свои творческие планы. Вполне можно допустить, что некоторые темы «Саги» действительно берут свое начало в конкурсном опусе, призванном наглядно иллюстрировать отдельные приемы владения шпагой! Еще одно произведение, относящееся к тому же периоду, — квартет для двух скрипок, виолончели и фортепиано — написано для хельсинкского общества «Евтерпа». Несколько ранее Ян выслал Айно ноты — это была тема и семь вариаций для фортепиано, обработанные им в апреле для фортепианного квартета; одновременно было добавлено короткое Adagio, служившее интродукцией. Эти сочинения свидетельствуют о том, что его камерно-инструментальное письмо того времени уже находилось под властью оркестрового мышления.

Еще в то время, когда Сибелиус доделывал чистовую партитуру «Увертюры» и «Балетной сцены», он стал помышлять о симфонии, которая получит впоследствии название «Куллерво». 12 апреля он присутствовал на исполнении Рихтером Девятой симфонии Бетховена, и событие это вполне могло зародить в нем честолюбивое стремление вновь обратиться к симфоническому жанру. Вот что он писал на следующий день Вегелиусу: «Ты понимаешь, я был настолько ошеломлен ею, что даже плакал. Я чувствовал себя таким, таким ничтожным. Рихтер был превосходен! Слова Вагнера о Девятой действительно бьют в самую точку».

И снова он пишет Айно: «У меня есть ясное представление об общем духе симфонии, однако ни одна музыкальная идея не сформулирована пока должным образом. Я уже уничтожил по меньшей мере пятьдесят тем. По утрам лежу в постели часов до девяти-десяти и часа четыре трачу на то, чтобы мысленно проиграть темы. Так выглядит теперь моя основная работа, если не считать опостылевшей игры на скрипке и самой записи нот. Прежде чем занести произведение на бумагу, я должен мысленно представить его себе целиком, даже если оно и не завершено в деталях». Уместно предположить, что Сибелиус правильно воспринял совет Гольдмарка и теперь с большей требовательностью подходил к выбору музыкальных тем для своих сочинений.

Чтобы хоть как-то оживить в памяти родные картины, Ян часто совершал прогулки по лесам, раскинувшимся в окрест-

ностях Вены. «Пейзаж тут совсем как дома, кругом березы и ели. То тут, то там встречаются фиалки и первоцветы. Настроение мое навеяно „Калевалой“, и я все более ясно представляю себе свою симфонию. Она будет в корне отличаться от всех моих предыдущих сочинений. Главная тема будет выглядеть примерно так:



Показав начало новой симфонии Фуксу, Сибелиус удостоился таких похвал, которые вогнали его в краску. «Все считают меня удивительным и оригинальным, неестественным и взвинченным». Работа над «Куллерво» продвигалась успешно, Ян уже было подумывал о поездках в Италию и Байройт, но внезапно все его планы нарушились: в третий раз подряд — и опять в весеннее время — он угодил в больницу.

В письмах домой из Вены Ян слишком часто подчеркивает, что совершенно здоров, и со стороны может показаться, будто он и в самом деле обеспокоен своим самочувствием. Несомненно, он чувствовал себя лучше, чем в Берлине: осень и зима прошли благополучно — обошлось без посещения врачей. Но в начале апреля он неожиданно сообщил Вегелиусу, что все его деньги ушли на оплату счетов докторам и по этой причине поездка в Италию не состоится. А в мае письма к Айно стали вдруг короткими и менее откровенными. Сама она обратила внимание на почтовый штемпель Йозефштадта вместо привычного Видена — другого района Вены, откуда он до этого отправлял свои письма, — хотя не было речи о перемене адреса.

Каянуса он поставил в известность раньше других: «Впервые в жизни мне предстоит операция. Доктора с важным видом делают обход». И лишь после того, как все завершилось благополучно, Ян счел возможным открыть Айно правду. Он признался, что все его недавние письма были притворными, ведь он хотел скрыть от нее, что три последние недели пробыл в больнице. Это была частная лечебница закрытого типа. «Должен сказать, что меня ожидала серьезная операция. У меня начал образовываться камень. Профессор Нойман не исключает, что он у меня уже несколько лет. По-видимому, в этом причина моих неприятностей со здоровьем, в том числе и того головокружения, которое возникает, когда подолгу находишься на ногах, и которое невозможно скрыть от окружающих. Такие вещи закаляют характер и поднимают дух в борьбе с силами судьбы. В то же время каждый может стать кузнецом собственного счастья. Ты знаешь, я многому научился за последнее время. Мне кажется, люди в наши дни чересчур

увлекаются размышлениями и слишком легко поддаются влиянию меланхолии. И я в этом смысле не исключение. Не следует ждать от жизни слишком многого. Напротив, надо смело встречать все ее тяготы и смотреть ей прямо в глаза».

Золя уже начинал тяготить его, и теперь, в больнице Ян читал прозу Вагнера и «Зеленого Генриха» Келлера, рекомендованного Вегелиусом. Идеализм Келлера находил в его душе отклик, но само произведение показалось ему довольно бледным. Он ничего не писал в этот период, так как по опыту знал, что результат бывает плачевным всякий раз, «когда нельзя выйти на улицу и побыть среди людей и животных». В июне Вена была объята духотой и зноем, и Сибелиус предавался мечтам о северном лете. Но из больницы не полагалось выписываться, не заплатив по счету. Дома Кристиану пришлось немало потрудиться, чтобы собрать необходимую сумму, и лишь 3 июня он сумел сообщить телеграммой, что некий родственник предоставляет в распоряжение Яна тысячу франков. Воодушевленный этим известием, композитор вновь принялся за работу. Он намеревался переделать си-бемоль-мажорный струнный квартет и представить его на конкурс, объявленный петербургским Обществом камерной музыки. Но из этого ничего не вышло. Его стиль к этому времени уже настолько успел сформироваться, что удачная переработка раннего сочинения оказалась для него делом попросту невозможным. Наконец, 8 июня Ян выехал из Вены в Берлин, где попал в распростертые объятия Адольфа Пауля и других друзей. Бокалы с шампанским в честь Айно Ярнефельт поднимались так часто и с таким пылом, что все различные сбережения быстро истощились, и Ян должен был телеграфировать домой, прося прислать еще. Ему пришлось даже продать кое-что из собственного гардероба. Так и поплыл он из Любека к родным берегам через Ревель (нынешний Таллин), одетый во фрак и легкое пальто и обвязанный белым шарфом, напоминая в таком виде скорее всего героя будущей своей поэмы о Лемминкяйнене.

Глава шестая

«Куллерво»

По возвращении из Вены Сибелиусу было нелегко вновь приступить к работе. Кредиторы настойчиво напоминали о себе, и, очутившись в Ловисе, Ян почувствовал дуновение недобрых ветров. Поэтому он испытал явное облегчение, отправившись в загородный дом Ярнефельтов, расположенный в Тоттесунде близ Васы. Восторженное отношение Айно к идее написания «Куллерво» еще больше скрепляло узы их любви. Лишь на неделю покинул Ян эту идиллическую обстановку, чтобы присутствовать на празднике песни в Экенесе. В жюри, помимо

него, входили Вегелиус, Фальтин и Флодин. Септет духовых из Ловисы сыграл здесь *Andantino*, написанное Сибелиусом специально для этого исполнительского коллектива.

В августе Ян провел некоторое время у Вегелиусов, живших неподалеку от Экенеса, и именно здесь явился на свет единственный плод его летних трудов — песня «Молодой охотник» на текст Рунеберга. Вегелиус засыпал Яна светскими новостями, но по сравнению с интригами, опутывавшими музыкальную жизнь Вены, сплетни финляндской столицы показались бурей в стакане воды. На обратном пути он заехал в Хельсинки, где встретился с преемником Бузони по Институту музыки Вильямом Даясом, учившимся в свое время у Листа. Начало осени он провел сначала в Ловисе, а затем в Хельсинки, где рядом снова была Айно. Но с деньгами дела опять обстояли туго, хотя ему и удалось раздобыть 150 марок, которых хватило на покупку сигар и покрытие мелких долгов.

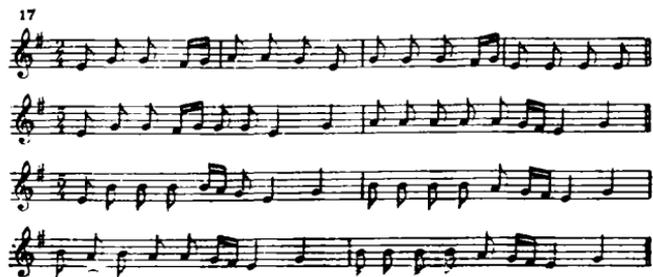
В письме от 12 октября 1891 года Ян обращается к Айно из своей уединенной обители в Ловисе: «Я здесь ем яблоки, курю, скучаю по Европе и сочиняю». В местной газете «Эстра Нюланд» он поместил объявление об уроках скрипки и теории музыки. Вскоре у него было уже девять учеников, и он согласился еще руководить любительским оркестром. Но утренние и вечерние часы целиком посвящались творчеству. «Знаешь, я не испытываю больше волнения, когда приходится уничтожать написанное за последние дни, — делился он с Айно. — Меня осеняют блестящие (по крайней мере на мой взгляд) идеи, но затем выясняется, что большинство из них невозможно или очень трудно осуществить практически. Бесспорно, так и должно быть на самом деле. Но, привыкнув писать немного, постепенно примиришься с этим. Однако день нашей свадьбы может приблизить только завершение нового сочинения». Порой одиночество тяготило его, но в целом он был рад, что поехал в деревню в поисках тишины и покоя. И еще в поисках своего сокровенного «я»!

К этому времени он был полностью поглощен работой над «Куллерво». «Дело подвигается, хотя и медленно, — писал он Айно. — В искусстве, по-моему, не должно быть фальшивых или искусственных нот. Поэтому, сочинив что-то, я потом рву все на части и подолгу обдумываю свои намерения. Полагаю все же, что я теперь на правильном пути. Мне хочется, чтобы сугубо финские элементы в музыке несли с собой меньше прямого подражания фольклору, но зато больше правды; прежде я это представлял себе иначе».

Очевидно, такой отход от прямого подражания фольклору был обусловлен умением композитора оставаться на значительном отдалении от исходного материала. Он всячески старался отойти от наметившейся в национальной школе тенденции заимствовать в той или иной мере фольклорные элементы. Взамен он сосредоточился на трансформации определенных нацио-

нальных элементов и внедрении их в собственный творческий почерк. Это способствовало созданию музыкальной атмосферы, отличающейся характерным националистическим духом и лишенной вместе с тем откровенно националистических черт. Для этого Сибелиусу пришлось самому окунуться в подлинный источник рунического мелоса. И вот в конце октября он извещает Айно о намерении ненадолго съездить в Порво. Поездка совпала с выходом в свет нового издания «Калевалы». Но, что еще важнее, в том году туда была приглашена известная сказительница Прасковья Ларина, родом из села Васкелово тогдашней Петербургской губернии¹. Память ее хранила множество старинных рун. Сибелиус встретился с ней, как полагают, в ноябре, а в следующем месяце Айно получила от него ее фотографию, и, судя по надписи на обороте, они были к тому времени добрыми друзьями. Но если верить Юрьё Хиру, знакомство состоялось еще раньше тем же летом. В очерке, посвященном сказительнице, Хирн вспоминает: «Из Ловисы я ехал вместе с Яном Сибелиусом... В то время голова его была полна идеями, которые на следующий год нашли выход в „Куллерво“. Ему не терпелось услышать карельские рунические мелодии в оригинальном исполнении. Я, естественно, был рад присутствовать при их встрече. Правда, мне не хотелось бы касаться того, как это отразилось на работе Сибелиуса над темами „Калевалы“. Но все происходившее помню в точности: и то, как он с большим вниманием слушал ее, и то, как размечал для себя мелодику и ритмы ее песен».

Встреча композитора со сказительницей произвела на обоих глубокое впечатление: она исполнила для него несколько рунических мелодий, веками передававшихся из уст в уста; были у нее и собственные сочинения, в том числе плач на смерть мужа. Не так уж трудно получить представление о рунках, которые пела Сибелиусу Прасковья Ларина. Обычно рунические певцы строили свой репертуар на считанном числе основных попевок, в некоторых случаях всего на одной. Во всех приведенных вариантах, записанных от сказительницы, просматривается одна и та же исходная формула напева:



¹ В литературе по финскому и карельскому фольклору встречается также другой вариант ее имени — Ларин Параске. — *Ред.*

По-видимому, именно такого рода варианты какой-то одной ритмоинтонационной модели и услышал от сказительницы композитор. И это лишь убедило его в верности собственного определения «Калевалы» как «темы с вариациями» и в литературном, и в музыкальном отношении.

Начиная с ноября Сибелиуса стал беспокоить неприятный шум в ушах, и врач, к которому он обратился за помощью, не считал нужным скрывать, что из-за врожденного дефекта его ожидает постепенная потеря слуха. Ему строго запрещается курить, пить вино и купаться в холодной воде. Прописав пиваки, врач посоветовал Яну внимательно следить за своим здоровьем. «Пока я еще слышу, — писал он вскоре после этого Айно, — мне надо особенно внимательно слушать оркестровую музыку, чтобы яснее представлять себе ее звучание, когда слух будет полностью утрачен. Это не фантазия ипохондрика, а вполне реальная перспектива, хотя сам я с трудом могу поверить в это. Если бы не ты, мне не перенести надвигающейся угрозы. И вот мне пришла в голову мысль, что мы должны немедленно (это мы-то? стать крестьянами?) купить домик и поселиться в деревне. Конечно, Айно будет любить глухого Янне так же верно, как и прежде. Мне кажется, я смогу сочинять и после наступления глухоты. Пока это удавалось одному Бетховену. Но прошу тебя, об этом не должна знать ни одна душа: я просто не вынесу, если обо мне станут говорить: „Это звучит так просто-напросто потому, что он не слышит, что пишет“».

Неприятности со слухом у Сибелиуса бывали и в более поздние годы. Однако в шестьдесят лет он все еще стоял за дирижерским пультом и до конца дней не потерял способности слышать. Уместно задать вопрос: насколько точным был диагноз? Мы склонны считать, что врач намеренно сгустил краски в надежде побудить композитора отказаться от пагубных привычек. А вот мысль переселиться в деревню, несомненно, была созвучна тогдашнему страстному увлечению Ярнефельтов учением Толстого. Поддавшись влиянию идей, захвативших всю их семью, Арвид, к примеру, бросил учебу в университете, предпочтя неприхотливый образ жизни и труд сапожника.

24 ноября Сибелиус дебютировал в качестве дирижера в концерте популярной музыки, с которым выступил оркестр Кааянуса. В программу вошли его «Увертюра» и «Балетная сцена». В другой раз он сам играл в оркестре. Затем композитор возвратился в Ловису, чтобы продолжить работу над «Куллерво»: первая часть симфонии доставляла ему немало хлопот.

Следует сказать, что композитор был в тот момент недоволен собой, и подтверждением этого могут служить следующие строки из письма к Айно, написанные в один из декабрьских

вечеров, когда за окном бушевала снежная буря: «Сейчас я должен наконец схватить самого себя за шиворот и по-настоящему взяться за работу, если только я хочу добиться чего-то в жизни. Я слишком легко поддаюсь мимолетным настроениям, но все же не могу считать себя ленивым, поскольку при желании способен трудиться упорно. Написав какую-нибудь ерунду и ничуть не сомневаясь в том, что это действительно ерунда, начинаешь искать всяческие извинения и оправдываться перед самим собой. Всегда больно вырезать какие-то куски из уже готового материала, особенно если ты вложил в это дело душу и сердце. Но тебе, дорогая, это и так достаточно хорошо известно. За сегодняшний день я стал ближе к окончанию на несколько страниц». Тот день действительно ознаменовал собой начало интенсивной работы над симфонией, увенчавшейся премьерой «Куллерво» четыре месяца спустя. В письме от 17 декабря Ян предложил Айно вместе выбрать слова для текста, который ему предстоит использовать в новой симфонии. «Когда картина полностью прояснится, я разъясню тебе суть моего предложения. И тогда ты поделишься со мною своими мыслями, а я буду слушать тебя со вниманием, поскольку ты лучше меня смыслишь в делах литературных. Во вступлении к „Куллерво“ есть много разделов, в которые я вложил всю душу без остатка, но сохранились и гораздо менее удачные. В кульминации повествуется о том, как Куллерво, путешествуя на санях, встречает свою сестру и совершает с ней прелюбодеяние. Я намеревался изобразить происходящее широкой мелодической линией (тактов на сто), исполняемой в унисон скрипками, альтами и виолончелями на фоне ритмического подыгрыша медных духовых в нижнем регистре. Кульминация превосходит все написанное мною до сих пор. И она уже готова... Вступление целиком выдержано в строгой сонатной форме».

Спустя три дня он писал: «Я все еще не решил, вводить ли мне в состав исполнителей тещу, то есть превращать ли эту вещь в мелодраму (в этом случае замечательная сцена Куллерво и его сестры потеряет свою силу) или же остановиться на двух певцах для характеристики основных персонажей (Оянперя и г-жа Акте), а все остальное выразить чисто музыкальными средствами. Что касается начальной темы, то я не собираюсь перегружать ее описательными подробностями, а вместо этого сосредоточу внимание на одном, максимум двух эпизодах или картинах (я имею в виду „Детство Куллерво“ и время, когда он работал пастухом у Ильмаринена). После начального Allegro, по-моему, напрашивается — по контрасту — нечто в пасторальном духе. Такого рода продолжение после минорного Allegro было бы более уместным с музыкальной точки зрения, чем если бы сразу же после Allegro начиналась колыбельная, тоже в какой-то мере проникнутая меланхолическим настроением. В данном случае я думаю об интересах

публики». Сомнения композитора были небезосновательными; в окончательном варианте драматическое вступление сменяется частью под названием «Юность Куллерво», основная тема которой все же несколько напоминает колыбельную.

Работа над «Куллерво» подвигалась теперь гигантскими шагами. «Чем больше я погружаюсь в историю Куллерво, тем большим безрассудством кажется мне само обращение к таким темам. И на их фоне я кажусь самому себе просто жалким. Я решил наконец ввести двух вокалистов и начать повествование с детства героя. Я уже написал „Колыбельную“, и ее тема будет динамизироваться при каждом новом появлении».

Через несколько дней Айно получила радостное известие: «Сегодня, точнее, несколько минут тому назад, я закончил первую часть. Мысленно поднял бокал за твое здоровье, а в действительности осушил его не раз вместе с тетей Эвелиной. Завтра мне предстоит вплотную заняться „Колыбельной“». В том же письме приводится основная тема четвертой части.

В Хельсинки к имени Сибелиуса начинали относиться всё с большим уважением. Когда газета «Пяйвялехти» организовала концерт для сбора средств в благотворительных целях, в программу были включены «Балетная сцена» и два романса на стихи Рунеберга. И хотя композитор со смешанным чувством относился к каждому новому исполнению «Балетной сцены» (за это время она уже успела ему разонравиться), как либерал он был польщен тем, что его имя будет фигурировать теперь в одном ряду с Каянусом, Мериканто, Ахо и другими членами кружка, группировавшимися вокруг этой газеты. Пьеса «Perpetuum mobile» для скрипки и фортепиано вошла в рождественский альбом, изданный организацией младофиннов.

В кружок «Пяйвялехти» входили писатели и художники либерального направления, стремившиеся одновременно к укреплению национального самосознания в условиях господства царского самодержавия. До недавнего времени отношение Александра III к Финляндии оставляло определенные надежды на сдерживание попыток великодержавных шовинистических кругов внутри самой России окончательно прибрать к рукам Великое княжество Финляндское. Но теперь угроза дальнейшей русификации становилась все более реальной, что нашло свое отражение в так называемых «почтовых декретах» 1890 года. В создавшейся обстановке культурные круги Финляндии делали все возможное, чтобы противостоять давлению со стороны самодержавия и привлечь внимание международной общественности к опасности, грозящей их стране. Осенью 1891 года в это движение был вовлечен и Сибелиус.

Круговорот рождественских и новогодних вечеров в Ловисе не мог не утомить Яна. И он стал искать отдохновения в рома-

нах «Оружейник» Рюдберга и «Преступление и наказание» Достоевского. «Думаю, что он на голову выше Тургенева, этот Достоевский», — писал он Айно в день Нового года. Его тогдашнему умонастроению больше соответствовали фанатики типа Ларса Гудмунди из произведения Рюдберга или Раскольников из романа Достоевского, нежели нерешительные герои Тургенева. Сочинял он вдохновенно и с ожесточением вырезал не удовлетворявшие его куски, порой надолго задерживаясь на том или ином трудно дававшемся эпизоде. В конце января Сибелиус принял решение оставить Ловису и поселиться в Хельсинки «ради своих музыкальных впечатлений и вдохновения». За день до отъезда он послал Айно письмо. «Теперь, когда меня знают здесь все без исключения, работать становится просто невозможно. Сюда хорошо навещать время от времени в поисках тишины и покоя. Но их-то мне как раз и недостает: я все жду их прихода, но всякий раз бываю разочарован».

Столичные знакомые Яна всячески старались подыскать для него подходящую должность. Вернер Сёдерхельм забросал его советами: то он предлагал ему поступить в оркестр к Каянусу, то давать уроки игры на скрипке, то занять освобождающееся место дирижера в Шведском театре, то, наконец, возглавить так называемый «Симфонический хор», которому Каянус давно уже намеревался придать статус постоянно действующего исполнительского коллектива. К счастью для себя и своего творчества, композитор не принял ни одно из предложений, если не считать репетиций у Каянуса, в которых он изредка принимал участие. Всему этому он предпочел уединение в Бруннsparkене, где жил когда-то в студенческие годы. На сей раз он подыскал себе комнату на самом берегу моря.

Приняв решение воздерживаться от активного общения с друзьями, Сибелиус тем не менее довольно часто виделся со многими из них, а отношения с Каянусом продолжали крепнуть. Истек всего год с того момента, как в письме из Вены композитор выражал неудовлетворенность сложившимися между ними отношениями, но теперь эти отношения принимали совсем другой оборот. Все больше убеждаясь в безграничной преданности Роберта, Ян, должно быть, испытывал неловкость за прежние свои замечания. Каянус играл его сочинения и даже позволял исполнять их ему самому. Весной 1892 года они виделись почти ежедневно. Каянус собирался передать молодому коллеге (Сибелиус был младше его на девять лет) свои уроки теории музыки в Оркестровой школе. Ян узнал, что, пока он был в Ловисе, Роберт чрезвычайно лестно отзывался о нем в разговоре с членами кружка «Пяйвялехти». В одной из бесед — весьма, по всей видимости, полезной — приятели коснулись вопроса об отношении художника к творчеству других.

Об этом Ян упоминает в письме к Айно от 5 февраля 1892 года. «Меня радует, что благодаря толстовским воззрениям Арвида я сумел избавиться от зависти к успехам своих коллег по искусству. (Каянус признался, что сам он здорово бичевал себя за это.)... чертовски глупо не спать ночей из-за того, что тебя раздражает сомнения. И вот теперь я совершенно свободен от всей этой чепухи. Как хорошо избавиться от гнетущего состояния и думать лишь о собственном творчестве!»

По мере того как крепла его дружба с Каянусом, отношения с Вегелиусом становились все более натянутыми. В свое время Вернер Сёдерхельм предупреждал Яна, что слишком откровенное сближение с Каянусом будет чревато разрывом с его первым учителем. Со своей стороны, Сибелиус придерживался строгого нейтралитета в непрекращающемся конфликте между двумя музыкантами. 29 февраля он писал Айно: «Сегодня меня навестили Каянус с женой, а вечером я обедал с Мартином. Как видишь, я не ввязываюсь в их ссору. Правда, Ханна (Вегелиус) перестала неодобрительно отзываться о Каянусе в моем присутствии. Если бы я только мог положить конец всему этому абсурду!» Однако, несмотря на все его добрые намерения, в отношениях с прежним учителем стали обнаруживаться шероховатости. Вегелиус мог, вероятно, примириться с тем, что молодому композитору не обойтись без творческого контакта с ведущим дирижером страны. Но то, что любимый ученик сделался теперь приятелем его первейшего врага, доставляло ему одно лишь неудовольствие.

К делу примешивались и соображения политического порядка: с годами Вегелиус становился все более ярким защитником интересов шведоязычного меньшинства и вот теперь вынужден был с озабоченностью наблюдать за тем, как Сибелиуса все больше притягивают к себе круги фенноманов, чьи идеалы композитор отныне безоговорочно разделял. Вегелиус приписывал это губительному влиянию Каянуса и Ярнефельтов. Когда Ян заговорил с ним о планах написания симфонии «Куллерво», между ними обнаружились явные различия во мнении. Упоминание об этом инциденте содержится в письме к Айно от 5 февраля: «Чувствую себя прекрасно, и голова моя полна планов на будущее. Плохо, что рядом со мною нет никого, с кем бы я мог поделиться своими мыслями, и мне остается лишь шагать вперед в гордом одиночестве. Как ни жаль, но мне придется порвать с Мартином. Он не может допустить, чтобы кто-то из его учеников крепко стал на ноги. В свое время Каянус вынужден был уйти от него. Так же поступил и органист Шёблум. Им, понятно, было легче, чем мне, — ведь я стольким ему обязан. Я вовсе не хочу платить за все черной неблагодарностью, но ведет он себя до удивительного странно. Подумать только, когда я сообщил ему, что пишу произведение на текст из „Калевалы“, он, весь побагровев, пробурчал невнятное „Угу!“» И не сомневаясь в том, что его слова найдут у Айно

сочувствие, Ян добавляет: «Но я этого не потерплю! Ведь это целиком относится к труппе Шведского театра, ко всем этим заезжим стокгольмцам. Я их терпеть не могу. На днях я выскажу им все, что о них думаю».

Письма Сибелиуса к Айно дают неповторимую возможность обстоятельно проследить за творческими муками, в которых рождалась симфония «Куллерво», и потому их можно рассматривать как своего рода рабочий дневник.

Письмо с почтовым штемпелем от 31.I.1892 г.: «...Работа пойдет быстрее после того, как я привел все в порядок. Оба крупных раздела части под названием „Куллерво и его сестра“ так же хороши, как и уже законченные. Но ты, наверно, помнишь сцену, где герой прелюбодействует со своей сестрой. Первоначально она была задумана как песенно-декламационная, так вот теперь она мне никак не дается. Да, видимо, трудной будет третья часть!»

Письмо, датированное 16.II.1892 г.: «...Меня беспокоит, что симфония не будет готова к назначенному сроку весной. Чем больше я погружаюсь в нее, тем значительней кажется ее тема. Я решил отказаться от декламации, и повествование будет вестись от хора. Сегодня я значительно отошел от первоначального замысла: произведение завершится рассказом хора о смерти Куллерво, звучащим под аккомпанемент полного состава оркестра. Прежняя идея поручить это одному только оркестру представляется мне теперь банальной и рассчитанной на внешний эффект. В чисто практических целях мне придется сократить общее количество частей».

Письмо, датированное 4.III.1892 г.: «У меня есть хорошая тема для четвертой части. Раздел, начинающийся словами „läksi iloitellen (!) sotaan“ („В радостном возбуждении [!] отправился на войну“), я трактую чересчур буквально. Есть кое-какие маршеобразные темы, ведущие к кульминации. Вчера я не знал, что с ними делать: настолько они мне показались ужасными; пошел прогуляться и встретил Мартина В., сыграл ему эти темы. Он оказался в тот момент расположенным к музыке и принял их с настоящим, неподдельным восторгом».

Письмо, датированное 7.III.1892 г.: «...Сочиняю день и ночь, иначе не успею закончить работу к маю. Все утро чувствовал в себе такую жизненную энергию, что, казалось, нет ничего такого, чего бы я не мог осилить. Я должен закончить свое произведение вовремя, хотя все в этом сомневаются — Каянус, Мартин и остальные. Только что получил от тебя ужасно тягостное письмо. Оно подействовало на меня физически: я тоже начинаю испытывать сомнения, когда ты, мой ангел, оказываешься со всеми заодно».

Письмо, датированное 12.III.1892 г.: «...Как было бы хорошо, если бы меня оставили в покое в собственной комнате, но сего-

дня срок уплаты долга в 500 марок, и я, естественно, должен попытаться возратить эту сумму. До чего странными кажутся все эти денежные дела! Они мне досаждают больше всего. Но не обращай на это внимания. Сейчас семь утра, скоро я начну работать. Все написанное мною вчера придется выбросить в корзину».

Письмо, датированное 14.III.1892 г.: «...Вчера у Эрика² я видел чудный портрет, мой взгляд не мог найти ничего более выразительного. Впечатление от него совершенно неотразимое. Часть, над которой я все время работаю, — „Куллерво идет на бой“ — уже закончена, но она не принесла желаемого результата, хотя темы являлись мне сами собой. Увидев у Эрика тот портрет, я подумал, что моей части не хватает чего-то такого, что есть в его картине, а именно — ощущения целостности. У меня часть как бы склеена из отдельных разрозненных кусков. Вдобавок тускло выглядит побочная тема. Но думаю, что теперь она станет лучше».

Письмо, датированное 23.III.1892 г.: «...В последние несколько дней я просто не знал, как быть дальше с моей работой, — в голове мелькали мысли о самоубийстве и тому подобных вещах. Посмотрим теперь, успею ли закончить все к весне».

Письмо, датированное 27.III.1892 г.: «...В последние четыре дня спал по два-три часа, не более, и сегодня тоже. В данный момент очень доволен своей работой, считаю ее замечательной. Правда, она еще не закончена. Но общий план обрел удивительную ясность. О, как я мечтаю выйти на сцену и показать всем, что мною создано».

Письмо, датированное 4.IV.1892 г.: «...Все еще испытываю ужасные трудности с перепиской и оркестровкой. Прошлая ночь была десятой по счету, когда я был на ногах до восьми утра. Еще пять дней — и все, надеюсь, будет готово. Потом, разумеется, предстоят репетиции».

Письмо, датированное 6.IV.1892 г.: «...Два последних дня были заняты репетированием — и какими жалкими они мне показались! Завидую всем тем, кому удается скоро достичь поставленной цели, например Каянусу, Армасу, — они раскрываются быстро. Сейчас половина десятого, но работать я просто не в силах. Мысли мои обращены к тебе, и так было весь день. Удивительная вещь любовь! Я готов посвятить себя целиком тебе и своему искусству. Мне кажется, что именно ты олицетворяешь его собою».

Композитор сам продирижировал «Куллерво». Если учесть, что для исполнения симфонии требовался крупный исполнительский аппарат — солисты, хор и оркестр, — то это можно было считать смелым шагом. На репетициях ему пришлось ре-

² Брат Айно, художник Э. Ярнефельт. — *Ред.*

шать еще и вопросы психологического порядка. Оркестранты смотрели на него как на композитора, который взялся дирижировать своим сочинением, не обладая на то должной квалификацией. Большинство их составляли немцы, которым была совершенно чужда мифологическая подоплека симфонии. Первое же знакомство с партитурой привело их в замешательство. Одни смеялись про себя, другие — открыто: посмеиваясь, они еще ниже склонялись над своими инструментами. Хор был весьма разношерстным по составу: основу его составляли солидные господа, явившиеся на премьеру во фраках, а в подкрепление им были присланы скромно одетые мальчики из церковной музыкальной школы.

Но постепенно Сибелиусу удалось завоевать расположение всех участников исполнения. С оркестрантами Ян разговаривал по-немецки, с хористами объяснялся по-шведски, а к мальчикам, которых он расставил в наиболее выгодных для звучания местах, обращался по-фински. Недостатки техники и опыта композитор с лихвой покрывал обаянием своей личности.

В день премьеры актовый зал университета был заполнен до отказа. Помимо обычных завсегдатаев концертов, были здесь и такие, кем двигали чисто патриотические побуждения. Сибелиус вышел к публике очень бледный, и при первых взмахах дирижерской палочки руки у него заметно дрожали. Потом он как будто сумел совладать со своими нервами, но было бы неверно считать, что исполнение совсем не подвергалось риску провала. Оркестр, очевидно, заглушал солистов — Абрахама Оянперя и Эмми Акте (между прочим, среди слушателей находилась в тот вечер ее дочь Айно, которой композитор впоследствии посвятил свою «Дочь природы»). В целом Сибелиус достаточно уверенно держал в своих руках нити управления хором и оркестром; можно считать, что он с честью прошел через этот обряд посвящения, и в конце публика приветствовала его продолжительной овацией.

То, что исполнение «Куллерво» прошло с невиданным доселе успехом, некоторые комментаторы склонны были объяснить патриотическим характером, а не музыкальными достоинствами симфонии. Разумеется, содержащийся в «Куллерво» призыв к национальному самосознанию не прошел незамеченным, но одно это никогда бы не обеспечило даже сдержанного приема поэмы публикой, не обладай она достаточно убедительной музыкальной значимостью. И в самом деле, музыкальный язык произведения был воспринят как революционный по характеру выражения национального начала, причем такого мнения придерживались не только Пасиус и фон Шанц, но и Каянус — тоже автор симфонии на темы «Калевалы». В общем и целом симфония Сибелиуса шла в ногу со временем, а в условиях музыкальной жизни Финляндии определенно была шагом впе-

ред, пусть даже и не слишком смелым. Теми слушателями, которым были известны Берлиоз, симфония Листа «Фауст», вагнеровская «Валькирия» или «Парсифаль», сочинение Сибелиуса было воспринято без особого труда, хотя оно, быть может, и не было понято ими до конца.

Сибелиус покорила публику и как дирижер. Олин Даунс, присутствовавший через двадцать с лишним лет на премьере «Океанид», где за дирижерским пультом снова стоял автор, отмечал, что ему одному среди здравствующих композиторов-дирижеров, исключая разве что Рахманинова, удастся затрагивать самые сокровенные струны музыкальной души. Можно, конечно, возразить, что Сибелиус образца 1914 года разительно отличался от молодого человека, представшего перед хельсинкской публикой в 1892 году. Но ведь исходившее от него обаяние вовсе не было обусловлено его дирижерской техникой. С момента первых выступлений Сибелиуса с оркестром он источал своеобразный магнетизм, какое-то особое умение захватить аудиторию — свойства, которые невозможно приобрести ни на уроках дирижирования, ни даже за многие годы выступлений на концертной эстраде.

В рецензии на этот концерт Флодин признал, что Сибелиус безоговорочно ставит себя в один ряд с поборниками национальных тенденций в музыке, среди которых уже находятся многие скандинавские и русские композиторы. «Когда Сибелиус пишет для хора, поручая ему повествование о трагической судьбе Куллерво, он обходится простейшими речитациями на повторяющихся звуках в размере $\frac{3}{4}$. Тем самым композитор следует древней рунической традиции». Но несмотря на столь красноречивое высказывание, нельзя не отметить, что критик не уделяет должного внимания симфонизму, присущему этой музыке. Между тем сам композитор был не меньше озабочен симфоническим воплощением своих идей, чем их национальным звучанием. Рецензия Флодина побудила Адольфа Пауля, жившего тогда в Берлине, откликнуться на нее пространном письмом, в котором отвергалась оценка творчества Сибелиуса прежде всего как представителя национальной школы в искусстве и утверждалось, что благодаря своей индивидуальности композитор вышел за рамки распространенного в то время увлечения национальными мотивами. Но надо сказать, что А. Пауль весьма упрощенно интерпретировал суждения Флодина, ибо далее в рецензии говорилось, что «Сибелиусу удалось обрести собственный голос... позволяющий ему создавать свою музыку в рамках нашей музыки».

В программе концерта «Куллерво» был обозначен как «симфоническая поэма для хора, солистов и оркестра». Так же именуется этот цикл и в авторской рукописи партитуры. Однако в письмах Сибелиуса к невесте речь неизменно идет о симфо-

нии, об этом же композитор говорит и в более поздний период. Три чисто оркестровые части — первая, вторая и четвертая — построены по традиционному образцу (сонатная форма, рондо и скерцо), в то время как в двух хоровых частях — третьей и пятой — Сибелиус пользуется сквозными, свободно развивающимися (*durchkomponierte*) формами, как это делал, например, Лист в симфонии «Данте». Существование этих двух различных принципов формобразования в известной мере оказывается одним из факторов внутренней напряженности и контрастности музыкального целого. Тем не менее композитору с завидной легкостью удается сочетать в органическом единстве эти две столь несходные стихии: в финале он повторяет темы из предыдущих частей и тем самым убедительно утверждает циклическую природу симфонии. Другим источником силы [воздействия] произведения становится единство самого тематического материала: основные темы как бы принадлежат друг другу. Здесь уже обнаруживаются многие индивидуальные черты стиля зрелого Сибелиуса: оstinатные фигуры, длительные органичные пункты, специфический ладовый колорит тематического материала, сумрачная окраска созвучий и эпический характер кульминации. (Разумеется, такого рода поверхностные характеристики дают весьма неполное представление о сущности этой музыки, о ее архитектонике и логике формобразования.)

Симфония «Куллерво» не имеет непосредственных предшественников в финской музыке. Претендовать на эту роль может, пожалуй, лишь симфония Каянуса «Айно», но она сильно перегружена хроматизмами вагнеровского толка: так, ее заключительный хор с отголосками «Лоэнгрина» и рассматриваемая симфония Сибелиуса по духу и значимости далеки друг от друга, как небо и земля. Не приходится сомневаться в том, что пример Каянуса, воспользовавшегося материалом «Калевалы» для написания крупного оркестрового произведения с участием хора, по всей видимости, побудил Сибелиуса поступить подобным же образом. Однако в работе над своим произведением композитор искал вдохновения на магистральном направлении европейской музыки — в симфонических творениях Бетховена, Брукнера, Берлиоза, Листа и, возможно (хотя и в меньшей степени), Вагнера.

Как могло случиться, что после нескольких более или менее заурядных ученических опусов Сибелиус вдруг оказался в состоянии создать произведение такого масштаба и такой впечатляющей силы? Очевидно, должен был произойти какой-то толчок, освободивший его от пут эклектики и академизма. Возможно, путь ему открыло чтение «Калевалы» в пору учения в Вене, и уж наверняка мощным импульсом явились для него бесхитростные народные напевы, услышанные от Прасковьи Лариной. Вместе с тем не следует заходить в такого рода рассуждениях слишком далеко: весьма спорным представляется

утверждение о том, что руны «Калевалы» произвели на Сибелиуса впечатление, сравнимое с тем, что испытал Барток при знакомстве со старинными крестьянскими мелодиями Венгрии. Известно, что Сибелиус так и не стал специалистом по музыкальному фольклору, и в целом в его творчестве народный элемент играет относительно небольшую роль по сравнению с музыкой Бартока.

Мелодии, записанные от Прасковьи Лариной (см. выше, нотный пример 17), служат примером рун, которые мог слышать Сибелиус. Известно, что руническая мелодия состоит обычно из двух пяти- или четырехдольных фраз, более или менее симметричных в ритмическом плане, построенных на первых пяти ступенях минорного или мажорного лада. Звукоряд (порой расширенный) соответствует строю пятиструнного кантеле³.

Характерные метрические формулы подобных рунических напевов — спондей, дактиль и обращенный дактиль. Часто встречаются речитации — на одном тоне, а также наподобие тех, что типичны для григорианского хорала. В конце фразы тоника обычно повторяется, занимая всю первую долю такта, что можно считать характерным «финским окончанием», которое встречается и в народных мелодиях более позднего периода. Репертуар рунических певцов, как правило, не отличался особым мелодическим богатством: сказание обычно интонировалось (одним или двумя певцами) на один и тот же напев, повторяемый в неизменном или несколько варьированном виде. Варьированию подвергались ритмические детали, интервалика и орнаментика, а также *glissando* и *tremolando*.

В отличие от народных песен сравнительно позднего происхождения, которым не чуждо влияние классицизма или романтизма, старые рунические мелодии большей частью не укладываются в типичную для популярной музыки гармоническую формулу T—S—D—T. В «Куллерво» композитор не обращается непосредственно к руническим заимствованиям, а скорее использует соответствующие стилистические модели — как своеобразный накопитель идей, откуда он отбирает элементы собственного музыкального языка. При гармонизации мелодий, подвергшихся фольклорному воздействию, Сибелиус, очевидно, придерживается принципа, позднее сформулированного им самим следующим образом: гармония должна «создавать... атмосферу, в которой мыслимо существование народного напева». В результате композитор дает тематическому материалу самые различные ладовые истолкования⁴.

³ Некоторые специалисты склонны считать интервал терции [между нижним звуком и третьей струной старинного пятиструнного кантеле] столь неопределенным, что вопрос о мажорности либо минорности звукоряда в строе кантеле остается открытым. — *Примеч. автора.*

⁴ На этом этапе творческой деятельности образ мышления Сибелиуса отвечал принципу, который был сформулирован Бартоком три десятилетия спустя: чем примитивнее тема, тем большую гармоническую свободу предоставляет она композитору. — *Примеч. автора.*

В отношении формы следует заметить, что рунические темы уводят Сибелиуса от классических структур. Что касается оркестровки, то в этом плане он, несомненно, перенял кое-что у Брукнера, чью Третью симфонию он слышал в Вене. Главная тема первой части предстает в звучностях иного рода, чем те, которые ассоциируются у нас со стилем Брукнера. Вначале она проходит у кларнета и валторн на фоне струнных (пример 19), затем — в «хоре» деревянных духовых на выдержанном звуке валторн, придающем звучанию органную окраску:

18

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. I, II

pp

a2

Для читателя, незнакомого с содержанием «Калевалы», здесь, вероятно, необходимо дать некоторые пояснения. Особая притягательность этого эпоса заключается в его поэтических, а не повествовательных качествах, а также в силе воздействия сверхъестественных образов. С точки зрения развития сюжета, легенда о Куллерво, быть может, наиболее впечатляющая из всех эпических поэм. Ее драматический сюжет имеет черты общности и с древнегреческой трагедией, и с мифом о Вольсунге в интерпретации Вагнера. Главным героем является

Куллерво, потомок Калерво,
 юноша с пышной копной золотистых волос.
 На ногах у него голубые чулки,
 из лоскутов кожи шиты сапожки его.

В нем есть что-то общее с Эдипом и Зигмундом. Действие разворачивается на фоне жесточайшей кровной вражды. Куллерво вырос в доме своего дяди, воины которого убили его отца и всю свиту. Еще мальчиком Куллерво дает священную клятву:

Ужель я не отмщу за раны страшные отца,
 Ужель не оплачу за горе матери моей?

Проданный в рабство кузнецу-искуснику Ильмаринену, Куллерво восстает против его гнета. Выполняя клятву страшной

мести, Куллерво возвращается в свою семью, которая в поэме неожиданно воскресает. Совершенно того не подозревая; он обольщает родную сестру, поднимает руку на дядю, побеждает его лишь затем, чтобы, терзаясь муками совести из-за прелюбодения с сестрой, броситься на острие собственного меча.

Итак, Куллерво предстает перед нами как трагическая личность, обреченная судьбой на беды и страдания. В первой части Сибелиус, по его собственным словам, рисует общий портрет героя, пользуясь крупными мазками и не останавливаясь на драматических подробностях. Главная тема, изложенная в эолийском ми миноре, задает тон всему произведению:

19

Cl. I

Cor. I, III

Archi

Эта тема характеризуется мощным брукнеровским размахом; даже в ее окраске есть нечто брукнеровское. Деревянные духовые начинают тему с «мертвой зыби» струнных над тоническим органым пунктом. Ее восходящий ход от тоники через квинту к октаве, несомненно, навеян влиянием Третьей симфонии Брукнера. Равным образом в этой теме можно обнаружить характерные черты финского фольклора, в частности отголоски лирических песен, таких, как «Niin minä, peitonen, sinulle laulan» («Я для тебя пою, красна девица»); они были хорошо известны во времена молодости Сибелиуса, а названная песня исполнялась также в хоровой обработке Каянуса:

Coro

Niin mi_nö, nei_to_nen, si_nul_le fou_ian kuin o_mä_l_ä kul_äl_ä le_ni!

Но если народнопесенная мелодия движется вверх по звукам трезвучия, то Сибелиус избегает малотерцового тона, заменяя его звуком II ступени, что придает мелодической линии более широкий размах, а тем самым и большую жизнерадостность и динамичность.

Побочная партия представлена двумя темами: первая, призывного характера, поручена валторнам и ознаменована восхождением от опорного *фа-диеза* через IV повышенную ступень на фоне миксолидийской септимеры у тремолирующих струнных. Она в известной степени предвосхищает ладовый строй музыки Бартока и как бы символизирует силы судьбы (что находит затем подтверждение в словесном тексте финала):

21

Cor. I

pp cantabile e dolce III *ppp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Вторая побочная тема выглядит в экспозиции следующим образом:

22

V-ni I

ff *pizz.* *arco* *mf*

В репризе она принимает более простой и более величественный облик и явственно напоминает рунические напевы:



Тональность здесь ми минор. Однако центр тяжести в приведенном примере перемещается на большую секунду вниз — на ноту ре; то же самое бывает и в рунических напевах, заключительный звук которых порой оказывается совершенно неожиданным.

В разработке Сибелиус проводит главную тему — обходясь без побочной — канонически, то есть почти так же, как это делает Брукнер в своей Третьей симфонии:



Тема Куллерво появляется в различных обликах и в разных тональностях, раскрывая отдельные стороны внутреннего мира героя: ми-бемоль минор выражает мистическое начало, а до минор представляет богатыря и провидца.

Вторая часть — «Юность Куллерво» — строится по схеме АВА₁В₁А₂. Сам Сибелиус называл ее колыбельной с вариациями, усиливающими эмоциональную нагрузку пьесы. Главная тема, мрачная по характеру, неумолимая в своем движении вперед, служит как бы предзнаменованием грядущих событий: ее темная окраска и диссонантные гармонии говорят одновременно и о трагической судьбе Куллерво, и о его героизме:

Тема построена на ступенях дорийского лада в пределах характерной для него сексты (си—соль-диез), за исключением

II ступени (*до-диез*). Непрестанное опевание звука V ступени, модальный характер напева и ритмический рисунок, типичный для многих рунических песен, придают этой теме известный налет архаичности. В дальнейшем разворачивании отражается импульсивность образа Куллерво:

26

V-nl II
V-le

Vc.
Cb.

ff

dim.

Нисходящее движение определенно напоминает Чайковского. Гармонический план главной партии приводит к модуляции:

27 *Largamente*

V-nl I^a
V-nl I^b
V-nl II

Vc.
Cb.

p pizz.

p

fs

pizz.

Эта тема движется в тесных рамках кварты, причем ее действенность и неизбежность служат свидетельством приверженности композитора к первоначальной простоте архаического фольклора. В сравнительном плане интерес для исследователя могут представить некоторые рунические напевы Прасковьи Лариной.

Контрастирующий раздел окрашен в более легкие, пасторальные тона; он звучит с миксолидийским оттенком:

28

C. ingl.

Cl. I

Vc.
Cb.

f

fp

Ob.

Возможно, он сохранился от той части симфонии, которую Сибелиус задумал осенью 1891 года под предположительным названием «Куллерво-пастух» и от которой он впоследствии отказался. Соло кларнета и английского рожка на фоне выдержанных аккордов струнных создают почти импрессионистский эффект, а мелодический рисунок деревянных духовых мерцает, как отблеск света над гладью озера, предвосхищая тот элемент зрелого стиля композитора, который получит потом наиболее красноречивое воплощение в «Океанидах». Подобно выдающимся руническим певцам, Сибелиус варьирует главную тему всякий раз, когда она повторяется, но ни одна из этих трансформаций не заходит слишком далеко, хотя в них уже есть признаки той техники преобразования тематического материала, которая будет освоена композитором в годы зрелости. Здесь преобладает некоторая монотонность, нарушаемая, однако, разнообразием используемых ладов и находками в области инструментовки. После того как медные духовые торжественно провозглашают ритм начальных тактов, основная тема из колыбельной превращается в своего рода бунтарские возгласы протеста. Куллерво потрясает сжатыми кулаками: нож, который служил ему с детства, — единственная реликвия тех лет — сломался о камень, нарочно запеченный в каравай хлеба женой Ильмаринена, к которому он некогда попал в рабство.

Третья часть поэмы построена по принципу оперно-симфонической драматургии; она состоит из двух картин, разделенных оркестровой интерлюдией. Распределение ролей здесь то же, что в древнегреческом театре: хору придана сторонняя роль ведущего, тогда как солисты — Куллерво и его сестра — призваны выражать всю гамму эмоций.

Блестящее оркестровое вступление *Allegro vivace* начинается с мелодии, напоминающей карельские танцы типа «трепака», свободно трактованного Сибелиусом в размере $5/4$:



Размер $5/4$ действительно встречается в некоторых вариантах карельского «трепака», таких, как «трепачка» или «рыбачка», где он перемежается с обычным для этого жанра размером $4/4$. После этой оркестровой интродукции музыка рисует три встречи Куллерво. Каждый эпизод начинается рисуящими сюжетные события хоровым вступлением в дорийском ладу, в размере $5/4$. В результате музыка приобретает стилизованный рунический характер:

30

Fag. *f*

Coro
Kul - ler - vo Ka - ler - von poi -

V-le, Vc.
Cb. *f* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

- ka Si - ni - suk - ka äi - jön lap - si,

С этими эпическими картинками контрастирует драматический диалог двух главных действующих лиц. В конце третьей встречи чувство замешательства, охватившее сестру, находит выход в бурной вспышке:

31

Solo *ff*

Coro *pp*

V-ni I *fz* *ff*

Päästä pois mi - nu - a täs - tä, las - ke las - ta ral - lu - len - sa

Res - sah - ti ro - ka - se - hen - s-

kun no_toin_tä kuu_le_mas_tä pa_ho_lai_s-ta pa_vo_ma_s-ta ta_hi pöt_kin
 a_set_te_li tal_joil_len_sa, al_le

poh_jan puh_ki le_vit_te_len lu_ste_hek_si kor_ja_si pi_ia_ste_he_ksi
 vil_tin vie_ret_te_li

rä_mä_ksi reen re_tu_kar

ff *dim.*

Даже во время учебы в Вене Сибелиус продолжал утверждать, что все еще не уверен в некоторых тонкостях интонации финской речи. Однако в этой части он мастерски создает (впервые в истории финской музыки) речитатив, полностью соответствующий нормам разговорного языка. Когда сестру прельщают «блеском серебра и дорогими одеждами», музыка приближается по красоте к высотам, достигнутым Римским-Корсаковым, хотя Сибелиусу в то время едва ли были известны многие его произведения.

В следующем эпизоде сцена обольщения передается оркестровой интерлюдией, о которой говорится в письме композитора от 17 декабря 1891 года. Ее можно рассматривать как смысловой центр тяжести всей части. Скрипки выводят экспрессивную мелодическую линию под ритмизованный аккомпанемент остальных инструментов оркестра:

32

Fl. II *ff*

Fl. I
Ob.
Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor. *ff*

Tr-be *ff* a2

Tr-ni
Tuba *ff*

Tr-to *ff*

V-ni I, II *ff*

V-le
V-c. *ff*

C-b. *ff*

Это не свидание Тристана в замке и не нежные любовные утешения фавна на полотнах импрессионистов. Это встреча двух обыкновенных существ, которым предстоит испытать потрясения и страсти во время насыщенного событиями путешествия по заснеженным просторам. Исполненные композитором оркестровые средства более скромны, а звучание более сурово, чем в поэме «Лемминкяйнен и девушки с острова» с ее сходным любовным сюжетом, хотя к сочинению этой пьесы Сибелиус приступит спустя несколько лет. И лишь в заключительных тактах эпизода можно встретить хоть какие-то намеки на чувственность в духе «Тристана».

За этим следует короткий раздел в ля-бемоль мажоре, передающий восторг влюбленных еще до того, как они узнают о своем кровном родстве. В жалобе сестры мы слышим ее тщетные призывы, эхом отдающиеся в лесу:

.33

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Tr-lo

Solo

V-ni I *ppp*

div. E - lä huu -

hul - lu tyt - tö

И снова мелодическая линия движется внутри ограниченно-го диапазона, предвосхищая собой тот тип речитатива, который будет использован Сибелиусом в некоторых его поздних песнях. Монолог сестры заканчивается выдержанным до-диез-минорным аккордом деревянных духовых. Без всякой попытки перехода композитор подводит слушателей непосредственно к скорбной песне Куллерво в фа миноре. Такая особая взаимосвязь минорных тональностей третьей степени родства (в данном случае до-диез минор можно с полным правом рассматривать как ре-бемоль минор) становится излюбленным приемом молодого Сибелиуса.

Плач Куллерво сопровождается конвульсивными аккордами оркестра. Герой жаждет умереть, но клянется еще при жизни отомстить тем, кто разрушил его семью, а его самого продал в рабство:

34 *Largamente*

Solo

Voi po - loi - nen päi - vi - ä - ni

Orch. (Tutti) *ff*

Voi - pa kúr - ja kum - mi - a ni

В следующей части Куллерво собирается в поход. Композитор рисует яркую красочную картину, в которой герой предстает гордым и уверенным в себе. Здесь и трели флейты-пиколо, и раскаты литавр, и *pizzicato* виолончелей; при этом в самой теме пониженные VII и VI ступени бросают тень на оптимистическую картину:

35

Fl. *mp*

Ob.

Cl. *mf legato*

Fag. *mp*

Timp.

V-le *mf*

V-c.

Fl. picc.

f 3 3

f

pizz.

Другая тема указывает на ритмическое влияние русских и карельских мелодий:

36

Fl. picc.

Ob.

Cl.

Fag.

f

f

f

f

Остается лишь гадать, в какой мере воздействовало на музыку этого эпизода искусство народных певцов-сказителей Карелии. Как в искрящихся ритмах, так и в диатонической гармонии слышны слабые отголоски «Русского танца» из «Петрушки». Поразительно, насколько один из фрагментов среднего раздела напоминает о традициях Глинки — Бородина, с которыми Сибелиус, по всей вероятности, тогда еще не был знаком:

37

Cor.
Tr-be I, II

Tr-ba III

V-ni I, II
V-le

V-c.
C-b.

Начало финала выглядит таинственным и мечтательным: мелодии из предыдущих частей появляются и исчезают, как воспоминания о прошлом. Свой меч Куллерво получил от бога-громовержца Укко, и здесь напрашивается аналогия с Зигмундом, которому меч был дарован Вотаном, чтобы тот разил им своих врагов. Но между «Калевалой» и мифом о Вольсунге в интерпретации Вагнера существуют и различия. Вотан не может помешать гибели Зигмунда в сражении с Гудингом в наказание за кровосмешение. Между тем в «Калевале» бог сам не определяет наказания. Можно лишь рассматривать успех Куллерво на поле брани как признак доброжелательного отношения к нему со стороны Укко. Умереть Куллерво вынуждают угрызения совести. Из могилы слышится голос любимой матери:

Возьми с собою верного пса и отправляйся в глушь лесную,
Там на опушке дальней встретятся тебе лесные феи!

Угрызения совести Куллерво (возможно, свидетельство влияния, которое могли оказать на «Калевалу» идеи христианства) — центральная тема вступительной сцены финала. Куллерво бродит как во сне и находит наконец то место, где он «обнимал дитя собственной матери». Состояние героя подчеркивается своего рода «кластером» тремолирующих скрипок:

39

Coro

Kul - ler - vo Ka - ler - von poi - ka ot - ti koi - ran - sä ke - räl - le

V-ni I

V-ni II

V-le

Хору поручен речитативный вариант зова валторн из первой части (ср. пример 21). Здесь совершенно очевидно, что он символизирует веление судьбы, как бы возвращая героя на место преступления и приводя его к искупительной смерти.

Появляются и другие реминисценции из первой части: руническая [вторая] побочная тема звучит как *lacrimosa* (у струнных и деревянных духовых), между тем хор причитает, как на панихиде в православной церкви:

И трава зелена так горько плачет,
И липа цветущая вся в слезах...

В следующей сцене интонация тритона предвещает смерть. Пикколо и большая флейта кричат подобно зловещим птицам, пение хора возвращает слушателя к теме заклинания из второй части — к колдовским чарам юношеских лет:

Куллерво, потомок Калерво, вытащил меч свой острый из ножен,
Повернул его так, повернул его этак, подумал, прислушался.
И направил его на роковое дело...

Сольные партии придают музыке скорее оперный характер, больше свойственный третьей части. Они не имеют соответствия в первоисточнике. Единственные непосредственно цитируемые строки мы находим в ответе меча на роковой вопрос Куллерво, и их повторяет хор:

...А почему бы с чистым сердцем
Не поразить преступную плоть, не пролить ее запятнанную кровь?

Ломаные арпеджио струнных как бы символизируют угрызения совести героя. Когда Куллерво кидается на острие меча, раздается резкий возглас труб (ход на малую секунду), а в фигурации струнных слышится скорбный мотив обольщения.

Оркестр в строгой манере вычерчивает эпитафию Куллерво. Руническая побочная тема [первой части] звучит элегически, но здесь, как и в конце первой части, она переходит в умиротворенный мажорный эпизод с отзвуками рокового зова валторн. Когда плач постепенно затихает на *pianissimo*, воспоминания обо всем недобром исчезают, и начинает казаться, что перед нами настоящий облик трагического персонажа. В коде тема Куллерво появляется в монументальном оркестровом *tutti*, к которому присоединяется и хор:

Жизнь свою отдал так быстро; и вот он во власти смерти.

Здесь Сибелиус вновь подтверждает свое умение наделять симфоническую тему точной, недвусмысленной образностью.

Симфоническая поэма была повторена на утреннем концерте через день после премьеры, а четвертая часть включена в программу последнего в сезоне концерта популярной музыки, состоявшегося днем позже (30 апреля 1892 года). В марте следующего года Сибелиус еще трижды дирижировал «Кул-

лерво» — перед тем как поэма была снята с репертуара: после этого композитор не разрешал играть ее целиком до конца своих дней. Только в 1935 году, когда отмечалось столетие «Калевалы», он согласился на исполнение третьей части, и должно было пройти еще двадцать два года, прежде чем «Ia-tempo» Куллерво — за несколько месяцев до смерти автора — было включено в программу Фестиваля Сибелиуса в Хельсинки.

Что же было причиной этого запрета? В 1930 году Сибелиус сказал Сесилию Грею, что в существующем виде «Куллерво» его не удовлетворяет. Но при этом он не хотел браться за исправление наиболее очевидных просчетов, опасаясь нарушить целостность всего произведения. Грей был согласен с тем, что частичная переделка почти неизбежно закончится провалом. «Единственный по-настоящему приемлемый метод переработки состоит в пересмотре произведения от начала до конца. А Сибелиус, без сомнения, считает более благодарным занятием создавать новые вещи, нежели переделывать старые».

Да, но ведь композитор никогда прежде не уклонялся от радикальных переработок своих сочинений. Примерами могут служить «Сага» (1892, 1902), «Зарождение огня» (1902, 1910), Пятая симфония (1915, 1916, 1919). Похоже, что он не желал трогать «Куллерво» потому, что в глубине души сознавал, что это все же удачное — если не сказать вполне зрелое — сочинение.

Запрет на исполнение был вызван причинами психологического порядка. Для Сибелиуса было важно, чтобы его считали оригинальным и самостоятельным творцом, не подверженным влиянию других композиторов либо народной музыки. В беседе со своим первым финским биографом Эриком Фурухельмом в 1915 году он подчеркивал, что впервые познакомился с руническими песнями лишь осенью 1892 года, уже после завершения работы над «Куллерво». Он хотел забыть (и это ему удалось), что еще до написания этой симфонии он ездил в Порво специально для того, чтобы послушать сказительницу Праксковию Ларину. Но сочинение это все же осталось памятником тому вдохновению, которое он черпал из народной музыки, и всему тому, что способствовало его творческому раскрепощению.

Была, однако, и другая причина. Поэма «Куллерво» вполне могла означать возникновение в его творчестве малеровской линии. Вместо этого Сибелиус пошел по пути, уводившему его все дальше и дальше от «Куллерво», к произведениям классическим по духу и целостным по форме. Со временем разрыв между «Куллерво» и идеалом композитора все больше увеличивался. Помимо этого многочастные, длинные симфонии для солистов, хора и оркестра не были популярны среди посетителей концертов в Лондоне или Париже в двадцатые и тридцатые годы.

В конце жизни табу на исполнение «Куллерво», по-видимому, стало смягчаться. В 1935 году, раздумывая о том, стоит ли разрешить Юджину Орманди продирижировать второй и четвертой частями симфонической поэмы, композитор говорил дочери Эве: «Эти части очень отличаются от „Лемминкяйнена“, источающего жизнерадостность молодости. „Куллерво“ тоже обладает силой, но иного порядка». Он начал примиряться с мыслью о том, что после его смерти будет предпринята попытка исполнить «Куллерво» целиком, и в конце концов принял это как нечто вполне естественное.

Исполнение всей симфонии-поэмы, состоявшееся в Хельсинки в 1958 году под управлением зятя композитора, Юсси Яласа, отнюдь не противоречило последней воле Сибелиуса.

Мать Яна сомневалась, сможет ли сын создать достаточно обеспеченные условия жизни для будущей невестки. Однако после успеха «Куллерво» перед ним открывались куда более радужные перспективы, ведь теперь как будто сбывалось то, что он предсказывал ранее в письме к своему будущему тестю. Свадьба была назначена на начало июня. В феврале Ян писал невесте, что если они поженятся весной, то лето проведут в Карелии, но вот наступили теплые дни, и тут выяснилось, что собственных средств ему хватает лишь на удовлетворение минимальных жизненных потребностей; он вынужден был делать долги. Учитывая все это, Ян задумал совместить свадебное путешествие с собиранием народных песен. Для этой цели университет выделил ему четыреста марок с обещанием добавить еще двести в случае успеха. Каарле Крон, возглавлявший тогда Литературное общество Финляндии, снабдил его списком имен рунических певцов, с которыми ему предстояло встретиться.

Бракосочетание состоялось в доме Ярнефельтов в Тоттесунде. Сибелиусов представляли на церемонии Линда и Кристиан — мать не смогла присутствовать из-за перенесенного за несколько недель до этого нервного потрясения. Вскоре молодые отправились в свадебное путешествие. Проведя день в Иматре⁵, они продолжили путь на север — в глубинные районы Карелии. В Йоэнсу они взяли напрокат фортепиано, погрузились вместе с ним на речной пароходик и в одно прекрасное утро благополучно высадились в Лиексе, на восточном берегу озера Пиелинен. Вся поездка была организована экспромтом, в характерном для Сибелиуса стиле: он даже не знал толком, куда они направляются. Молодоженам посчастливилось снять квартиру в местечке Монола, расположенном еще дальше к северо-востоку. Фортепиано доставили туда на двух лодках.

⁵ Между прочим, Стравинский тоже провел там несколько дней во время своего медового месяца. — *Примеч. автора.*

Монола оказалась идиллическим уголком: березы росли там у самого края озера, а на его противоположном берегу простирались красивые холмы, поросшие лесом. Быть может, сама природа подсказала Яну мысль положить на музыку стихотворение Рунеберга «Под елями», с его образами резвящихся троллей и эльфов. К стати, песня вначале была задумана им как симфоническая поэма. Там же были написаны еще два произведения на тексты Рунеберга — «Поцелуй надежды» и «К Фригге».

Композитор надеялся, что, обосновавшись где-нибудь в Карелии, он сможет время от времени выезжать на поиски рунических мелодий, беря с собой Айно. Но вышло так, что ему не захотелось подвергать жену тяготам передвижения по этим суровым местам, и Айно вернулась в Куопио. Ян тем временем двинулся дальше на восток — в отдаленный район Корписелькя. Сохранившиеся среди его бумаг записи народных мелодий, вероятно, сделаны во время этой поездки. Там были найдены записи четырех рунических напевов, двух свадебных песен и песни танцевального характера, не столь древней, как остальные. Руническая мелодия («Куллерво, сын Калерво») вошла в «Калевалу». Запись одной свадебной песни далась ему, как видно, нелегко, недаром он пытался записать ее то на $\frac{3}{4}$, то на $\frac{5}{2}$.

Несмотря на всю скудость, собранный материал тем не менее позволил Сибелиусу получить определенное представление о фольклоре; во всяком случае, он уяснил для себя, что рунические напевы необязательно должны быть медленными и печальными. Но было бы неверно полагать, что поездка эта принесла какие-то впечатляющие результаты: композитор проявил сравнительно небольшой научный интерес к собиранию музыкального фольклора; правда, впоследствии ему пришлось редактировать некоторые народные мелодии для сборника (1895), выпущенного в дополнение к «Калевале» Литературным обществом Финляндии, а также сделать обработку шести народных песен для фортепиано.

Плоды поездки следует рассматривать на общем фоне того интереса к народному творчеству, который в тот период проявлялся в кругах деятелей культуры страны. Со времени опубликования «Калевалы» прошло уже более полувека; художникам, поэтам и музыкантам пришло наконец время создавать оригинальные произведения, созвучные характеру эпоса. Сибелиус не был одинок в своих странствиях по Карелии. Начало всему положил Галлен, проводивший медовый месяц на восточной стороне границы с Карелией. Пока Сибелиус совершал свою поездку, Галлен предпринял вояж еще дальше на север — в Кусамо. Вслед за ними в эти края устремились Луи Спарре и скульптор Викстрём, побывали там Ээро Ярнефельт и Юхани Ахо. Дух «Калевалы» и растущий интерес к Карелии, где был создан и записан этот эпос, — вот два основных направле-

ния развития культурной жизни Финляндии в девяностые годы. Не будучи изолированными явлениями, они развивались параллельно с увлечением символизмом, примитивизмом и развитием «нового искусства» в странах Европы.

Из поездки по Карелии Ян возвратился в конце июля. Какое-то время они с Айно провели в Куопио, где часто навещали в дом писательницы Минны Кант, собиравшей вокруг себя литераторов всех рангов. В то лето у нее также гостили [К. А.] Тавастшерна и Ахо. Хозяйка дома переживала период горячего увлечения теософией и буддизмом, устраивала спиритические сеансы. В лице Тавастшерны Минна нашла внимательного и благосклонного слушателя для своих теософских теорий; к тому же их объединял глубокий интерес к Льву Толстому. Сибелиус, однако, был скептически настроен к беседам с духами и порой не удерживался от язвительных замечаний на этот счет в присутствии хозяйки. Не разделял он и модного тогда интереса к теософии, кстати, увлекшей впоследствии и Скрябина. И потому Сибелиус наверняка вздохнул с облегчением, когда ночные бдения спиритов были прерваны возвращением жены Тавастшерны Габриеллы, быстро вернувшей всю компанию на землю своим обезоруживающим кокетством.

Глава седьмая

«Сага»

Осенью 1892 года новобрачные поселились в деревянном доме по улице Владимиринкату, которая в наши дни носит название Калеванкату. Новая квартира выглядела просторной, однако обставлена была небогато. Кристиан снимал у молодых одну из комнат, и Ян с радостью принялся разыгрывать роль ревнивого супруга. За несколько месяцев до женитьбы он, обращаясь к невесте, утверждал, что единственный надежный способ не допустить деградации художника после вступления в брак заключается в благожелательном отношении к нему со стороны жены и в отказе от всяких попыток насильно впихнуть его в русло мещанской жизни. «Меньше всего он должен стремиться к тому, чтобы стать добропорядочным сонным главой семейства, коротающим время с трубкой в зубах. Он должен иметь полную возможность, как и прежде, беспрепятственно продолжать свою творческую жизнь, и это совершенно необходимо! Брак, основным назначением которого является воспитание детей, для меня анафема: художнику и без того есть о чем подумать». Следует сказать, что семейная жизнь Сибелиуса сложилась в этом отношении удачно: Айно не была склонна вовлекать мужа в будничную рутину или превращать его в благопристойного представителя среднего класса. Даже во времена нужды, когда Ян был вынужден сочинять халтуру,

чтобы как-то свести концы с концами, жена просила его не тратить время попусту и писать симфонии. Как-то в письме из Вены Сибелиус спрашивал, сможет ли она примириться с его богомным образом жизни. Самому ему брак с Айно представлялся единственным приемлемым решением всех его проблем. «Обычно считают, что женитьба — это конец для художника, но в моем случае все обстоит как раз наоборот».

Тем не менее Сибелиусу предстояло доказать, что он в состоянии зарабатывать на жизнь. Работа у Каянуса его не прельщала: игра в оркестре под управлением Фукса в Вене доставила так много неприятностей, что сама мысль об этом казалась неприемлемой. Не очень привлекала его и карьера хормейстера, неизбежно связанная с разучиванием чужой музыки с хористами. Оставалось одно — преподавание. И когда Вегелиус пригласил его на работу в Институт музыки, а Каянус — к себе, в Оркестровую школу, Сибелиус принял оба приглашения. В институте он вел теорию музыки и имел несколько учеников по классу скрипки. Работа с ними была не из легких, поскольку, как можно догадаться, самые интересные ученики попадали к Вегелиусу. В Оркестровой школе Каянус постепенно передавал свои уроки теории музыки Сибелиусу, у которого там был и класс скрипки. Временами у него бывало по тридцать часов учебных занятий в неделю, и хотя он подолгу оставался свободен в летнее время, Адольф Пауль писал ему, что его эксплуатируют и что уж во всяком случае в учителя он не годится! В конце концов на рубеже девятнадцатого и двадцатого столетий Сибелиус по существу прекратил преподавание, ограничившись несколькими действительно способными учениками, в числе которых были Леви Мадетоя и Бенгт фон Тёрне.

Когда в 1908 году Мадетоя начал у него брать уроки, Сибелиус встретил его словами: «Я плохой учитель». Вот как сам Мадетоя вспоминал впоследствии об их встречах в те годы: «Это не было преподаванием в прямом смысле слова. Скорее это были краткие, но пронизательные замечания. Он не стал тратить много времени на изучение фуги, которую я принес ему, а вместо этого заговорил о более общих эстетических проблемах. „Никаких мертвых, ненужных нот. Каждая нота должна жить“». Имея дело с талантом такого масштаба, как Мадетоя, Сибелиус сосредоточивал внимание на основополагающих вопросах — примерно так, как это делал в свое время Гольдмарк. Любая посредственность может в нужной мере выучиться ремеслу, но, говоря о действительно одаренных учениках, Сибелиус любил повторять: «Изучение композиции есть не что иное, как акт сочинения музыки».

Еще в сентябре 1892 года в печати появились сообщения о том, что Сибелиус выпустит к рождеству сборник песен на сло-

ва Рунеберга. 16 декабря Абрахам Оянперя публично исполнил две из них — «Под елями» и «К Фригге». Почти одновременно они были опубликованы издательством «Отава». Это был первый появившийся в печати том, на титульном листе которого значилась фамилия Сибелиуса, награвированная в Лейпциге в типографии Брейткопфа и Гертеля. Музыкальная общественность Финляндии, привыкшая к бессодержательному лейпцигскому романтизму Пасиуса, фон Шанца, Фальтина, Эрстрёма и им подобных, отметила новизну и оригинальность этих сочинений. С этим мнением перекликалась рецензия Оскара Мериканто в газете «Пяйвялехти»: «Хотя в песнях видна рука автора „Куллерво“, их необычная ритмика и прихотливая гармония приводят непосвященного слушателя в замешательство и, более того, не могут его не утомлять». Первую из семи песен цикла — «Под елями» — Сибелиус сочинил, проводя медовый месяц в Моноле на берегу живописного озера. Под впечатлением одной сербской народной песни Рунеберг написал стихи в духе народной баллады. В этом стихотворении рассказывается о том, как русалка обольщает красивого юношу. Сибелиус пользуется в своей песне свободным речитативом. В сольной партии композитор облакает стихотворную строку в шести- или семидольные (иногда пятидольные) фразы. Своеобразие ритмики и неравнодлительность фраз, а также введение элементов дорийского и фригийского ладов — все это придает произведению архаический оттенок. Партия фортепиано напоминает длительное *tremolando* струнных, прерываемое лишь фанфарообразными «восклицаниями» в ритме скачки и сменяемое оборотистой мелодией, звучащей словно соло флейты.

Даже непосвященный в состоянии уловить, что эта музыка первоначально могла быть задумана как симфоническая поэма:

19 Moderato

Solo

Un_der stran_dens gra_nar iek_te gos_sen vid en

P-no

Detailed description: This is the first system of a musical score. It features a vocal line (Solo) and a piano accompaniment (P-no). The tempo is marked 'Moderato'. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are written below the vocal line.

vik af den bes_jung_na Sai_men, Ha_nom sagur bö_l_jans sa_lar

Detailed description: This is the second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment continues with its characteristic tremolo and melodic patterns.

Ne_cken, såg med kär_ lek på den skö_nä gas_sen, öns_kan_de att

ho_nom till sig lo_cka.

Песня «К Фригге» также крупномасштабна по замыслу. Стихотворение Рунеберга носит приподнятый характер:

Твои сокровища меня не завлекут, золотые реки Африки!
Я не искал твоих жемчужин, безбрежный океан!
Меня влечет лишь сердце Фригги, омывтое горячими слезами!

Сибелиус использует здесь сложный размер $\frac{9}{4}$. Паузы на сильных и относительно сильных долях такта в аккомпанементе, а также медленное восхождение в вокальной партии создают торжественную, величественную картину:

40 Moderato

Solo

Mig ej loc_kär din skatt, Af_ri_kas gyll_наs flod!

P-no

p

Мотивы с подобным ритмом характерны для более позднего мелодического стиля Сибелиуса, примером чего может служить первая часть Второй симфонии. Часто их объясняют влиянием финской разговорной речи, однако в данном случае первоисточником является текст, написанный по-шведски. Следующий раздел в продолжении этой песни явно предвосхищает медленную часть Второй симфонии:

41

Solo
O, hur saligt att i la i den äls-ka-des ar-mar då!

P-no

Песня «Весна проходит быстро» гораздо ближе к обычной Lied. Как по своим общим контурам, так и по мелодическому рисунку песня хорошо отражает тот переход от отчаяния к надежде, который происходит в стихотворении Рунеберга. Жалоба девушки, что ее красота исчезнет вместе с весной, звучит в ми-бемоль миноре:

42

Solo
Va-ren flyk-tar has-tigt, ha-sti-ga-re som-marn,

P-no

Когда юноша отвечает ей в одноименном мажоре, контраст ощущается не только в смене лада, но и в психологическом повороте. Это единственная из песен цикла, которую Сибелнус позднее оркестровал.

Песня «Грезы», написанная в Вене за год до этого, свидетельствует о пробуждающемся интересе Сибелиуса к «Калевале» и руническим напевам:

43

Moderato

Solo
Tröt-tad la-de jag mig ned på

P-no



Любопытны пятидольные фразы, уложенные на размер $\frac{3}{4}$, равно как и то, что вторая фраза начинается с затакта. Это уступка разговорным ритмам шведской речи. (Заклинательный основной раздел в фа миноре сменяется статическим средним эпизодом. Сибелиус довольствуется лишь намеком на репризу, и песня внезапно обрывается.)

И мелодической линией, и фортепианным аккомпанементом, изложенным шестнадцатыми, песня «Молодой охотник» напоминает песенный стиль Шуберта. Для этой пьесы характерно напряженное сопоставление двух минорных тональностей большого шестерцового соотношения (в данном случае соль минор — ми-бемоль минор). Название песни не отражает того мира мрака и той глубины человеческих переживаний, которые в ней воплощены.

Песня «Утро сердца» отмечена невеселым пафосом, который подчеркивается низкими чередующимися аккордами аккомпанемента. Эта вещь, как и близкая к ней песня «Поцелуй надежды», восходит к традициям скандинавского романса. Причудливый диалог двух еще не состоявшихся поцелуев отмечен характерными григговскими чертами.

К этому периоду относится еще одно произведение на слова Рунеберга — мелодрама, написанная по случаю празднования в Институте музыки годовщины со дня рождения поэта 5 февраля 1893 года. В основе ее лежит стихотворный цикл «Ночи ревности», настолько лиричный, что стихи эти просто просятся на музыку. Сибелиус написал свое сочинение для голоса, скрипки, виолончели и фортепиано. Как он отмечал позднее, эта музыка «по своему духу относится к романтическому периоду» его творчества и «имеет мало общего с Рунебергом».

К тому времени Сибелиусу еще не удалось создать чисто оркестровое произведение, которое завоевало бы прочное место в репертуаре; однако после успеха «Куллерво» Каянус сумел убедить его заняться этим. В течение лета и осени 1892 года Сибелиус работал над «Сагой» — ее первое исполнение состоялось 16 февраля 1893 года в Хельсинки в концерте под управлением автора. Хотя «Сага» звучит всего двадцать минут, а не час с четвертью, как «Куллерво», она не стала репертуарной пьесой, какую имел в виду Каянус. И не случайно Флодин писал после премьеры, что «Сага» озадачивает слушателя; однако, прослушав ее в третий раз (всего она была исполнена не

менее пяти раз в течение года), критик заговорил о «ее несравненной красоте». Мериканто назвал «Сагу» наиболее совершенным произведением среди всех написанных до того Сибелиусом, заметив, однако, что ее можно было бы несколько сократить. «Сага» побудила Акселя Галлена написать акварель в форме диптиха: слева был изображен фантастический пейзаж, а справа портрет композитора в полупрофиль. Небольшой участок холста оставался незакрашенным в расчете на то, что Сибелиус сам заполнит его цитатой из «Саги». Однако он не сделал этого, по-видимому не найдя связи между картиной Галлена, с ее деревьями, узловатыми корнями, яблоками, замком, рекой и хлопьями снега (все это немножко в духе японской живописи), и собственной симфонической поэмой. Японский элемент в картине Галлена вполне мог быть подсказан знакомством с бретанскими полотнами Гогена. Но каковы бы ни были достоинства картины Галлена, написанный им портрет Сибелиуса, пожалуй, лучший из всех существующих. Ни один другой художник не сумел так удачно передать мечтательность и созерцательную сторону его натуры.

Почти десять лет спустя, летом 1902 года, Бузони пригласил Сибелиуса выступить с «Сагой» предстоящей осенью в Берлине. Но прежде чем согласиться на это предложение, композитор подверг произведение тщательной переработке. Впервые исполненная в новой, окончательной редакции в Хельсинки 2 ноября 1902 года, «Сага» имела у публики большой успех. Флодин писал после концерта, что сочинение выиграло от переработки как в целом, так и в отдельных деталях, что оно предстает теперь гораздо более цельным и в то же время «эффект восприятия остался прежним: сочинение не потеряло своей индивидуальности и впечатляющей силы».

Одни критики усматривали истоки «Саги» в древнешотландской или финской мифологии, другие — в романтизированных народных преданиях. У Флодина симфоническая поэма Сибелиуса вызывала ассоциации с драмой Франчески и Паоло из Дантова «Ада», а Олин Даунз был захвачен услышанным им в этой музыке зовом «назад к природе». Но ближе всего к сути произведения оказался Вальтер Ниман: «Это скорее всего некое состояние духа, та музыкальная атмосфера, которую древнее сказание — будь оно исландское, шведское или финское — рождает в душе слушателя». В 40-е годы примерно в том же роде высказался сам Сибелиус: «В „Саге“ выражено определенное состояние духа. Я работал над ней в пору мучительных переживаний. Ни в одном другом произведении я не раскрыл себя так полно. Именно поэтому любые словесные истолкования представляются мне совершенно неуместными».

«Сага» начинается восходящим ходом на [малую] секунду с возвращением в исходный звук в партиях валторны и фагота на мерцающем фоне арпеджио скрипок, альтов и виолончелей:

44

Fag. Cor.

V-nl I^a

V-nl I^b

V-nl II

V-le

V-c.

C-b.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pizz.

sim.

sim.

sim.

sim.

sim.

sim.

p

Отблеск света неожиданно гаснет, и деревянные духовые вводят новую тему — архангелски звучащий мотив, который держится в пределах кварты:

45

Ob. I, II

mp

fz

Благодаря своему поступенному движению и тенденции к опеванию одного и того же звука эта тема довольно близка по характеру арханческой народной песне. Она становится одной из основ мелодического материала всего произведения.

Струнные возобновляют свои арпеджированные фигурации, на этот раз вместе с флейтами, а у валторны слышен восходящий квинтовый ход, предвещающий появление эпической главной темы. Затем у валторны вновь звучит первоначальная интонация восходящей секунды. Снова появляется мотив деревянных духовых — лишь для того, чтобы уступить место арпеджию струнных, из которого вырастает эпическая главная тема, порученная фаготу:



Когда тема проводится полутонем выше, она приобретает несколько видоизмененные очертания:



Все вступление в целом, в котором преобладают арпеджио струнных *divisi*, проникнуто какой-то сказочной атмосферой. И только со сменой темпа на *Allegro* разворачивается настоящее музыкальное действие:





Прием превращения мотива медленного вступления в главную тему сонатного Allegro ведет свое начало от французской увертюры; однако особую популярность он приобрел в конце XIX столетия. У Сибелиуса Allegro начинается в ре миноре с сильным дорийским оттенком, но вскоре музыкальный материал вновь возвращается в основную тональность всего произведения — до минор. В рамках главной партии имеется небольшой развивающий раздел; ведущую драматургическую роль во всем сонатном Allegro приобретает, как указывал Нильс-Эрик Рингбум, второй раздел главной темы, перерастающий в конце концов в тему, звучащую у альтов, которым отвечают скрипки:

Эта тема (так же, как и ответ скрипок!), без сомнения, была подготовлена в интродукции мотивом деревянных духовых. Она представляет собой более концентрированное изложение второго раздела главной темы. Таким образом, произошла поляризация основополагающих тем симфонической поэмы: одна из них — эпическая тема повествовательного характера (пример 46); другая — действенная, динамичная тема с гораздо более четко очерченным ритмическим рисунком.

Побочная тема звучит настойчиво, даже угрожающе:

Заключительная партия — танцевальное движение у деревянных духовых с уже знакомой нам по вступительному разделу нисходящей малосекундовой интонацией, которая на этот раз звучит у струнных:

Интонация эта повторяется, производя почти гипнотическое действие, и непосредственно подводит к своеобразной видоизмененной контрэкспозиции, где основные темы предстают в раз-

нообразных обликах и сочетаниях. Триольная фигура темы альтов (19-й такт примера 49) порождает таинственный, устремленный вперед эпизод (струнные *sul ponticello*), который знаменует переход к разработке. Танцевальная тема вызывает к жизни секвентное волнообразное движение, на фоне которого проступает отмеченная чертами драматизма побочная тема:

52

Fl.

Fag.
Cor.

Archi

Такого рода движущая сила, возникающая вместе с накоплением энергии, вполне может служить подтверждением слов Шёнберга, говорившего, что и Сибелиус, и Шостакович обладают «подлинным дыханием симфонизма». Постепенно возникает ритм темы альтов, разряжающий накал страстей, тогда как фразы, которыми когда-то этой теме отвечали скрипки, теперь проходят у различных солирующих инструментов. Когда все успокаивается и остается только органичный пункт, четыре солирующие скрипки и альт воскрешают в нашей памяти малосекундную интонацию вступления, получающую в партиях этих инструментов острую и утонченную гармонизацию.

Форма «Саги» относится к тому образцу свободной сонатной формы, который был разработан еще Листом в его симфонических поэмах, [си-минорной] сонате и других произведениях. В ряде разделов «Саги» наблюдается стремление автора изложить материал в рамках миниатюрной экспозиции, разработки

и репризы. Таким образом, музыкальная форма всего произведения получает отражение в структуре отдельных частей. После интродукции «Сага» на всем протяжении сохраняет один и тот же основной темп, и в этом отношении она отличается от «одночастных» структур Листа и [Рихарда] Штрауса, ведь и в симфонической сонате, и в «Дон-Жуане» имеются вставные разделы типа Adagio или скерцо. В своем окончательном виде «Сага» не имеет подобных интерлюдий. Однако в первоначальной редакции один вставной эпизод все же был. Речь идет о построенной на совершенно новом материале обширной интерлюдии в разработке:

Здесь мы видим, откуда появилась фанфарообразная фигура в репризе. Первоначально эта лирическая тема подвергалась развитию, и темп постепенно замедлялся. Здесь была цепь хроматических модуляций в вагнеровском духе, после чего на выразительной кантилене возникала тема струнных. Перерабатывая свое произведение, Сибелиус убрал этот лирический эпизод, заменив его эпизодом *sul ponticello* с противосложением, основанным на материале побочной темы. Именно этот момент Рингбум справедливо оценивает как «наиболее важный результат переработки».

Первоначальная редакция «Саги» во многом обнаруживает большое сходство с «Куллерво». В ней наблюдается аналогичная неровность: оркестровка грубовата, форма не вполне совершенна, некоторые сдвиги представляются резковатыми. Правда, кое-какие тематические связи с «Куллерво» сохранились и в окончательной редакции «Саги». Однако типично национальные черты, присущие «Куллерво», такие, как использование пятидольных фраз, рунообразных мелодий и т. п., «Саге» не свойственны. Работая над этим сочинением, Сибелиус не ограничился отделкой деталей: он изменил структуру произведения под углом зрения новых художественных требований. Композитор сознательно стремился придерживаться определенного характера движения: новая редакция отличается более редкой сменой темпов и тональностей, более продолжительными органичными пунктами. Убрав средний эпизод, введению которого Сибелиус предпочел более последовательную разработку экспозиционного тематического материала, он в конечном счете добился большей собранности формы, создал более стройное целое.

В 1893 году Сибелиус написал свою первую песню для мужского хора а cappella «Путешествие на лодке» на текст из «Калевалы» (руна XL, строки 1—16). Уже в первом такте резкое звучание ноты знаменует разрыв с приглаженностью, с устоявшимися в финской музыке традициями песенного жанра. Эта песня свидетельствует еще и о том, что «Калевала» не всегда наводит на грустные раздумья и потому вполне может служить основой для создания довольно жизнерадостной музыки:

54

T. I, II
Coro
B. I, II

Va- ka van- ha Väi- nä- möi- nen ' Va- ka van- ha Väi- nä- möi- nen

las- ke- a ka- reh- te- le- vi tuon on pit- kän nie- men pää- stä,

Одним из первых посетителей Сибелиусов в новом доме был поэт [К. А.] Тавастерна. На столе в гостиной он увидел

томик своих стихов и был немало польщен тем, что книга порядком зачитана. Это была одна из последних их встреч: поздней осенью 1892 года Тавастшерна уехал за границу. Хотя его «Трудные времена» и имели большой успех, поэт тем не менее испытывал все большую неудовлетворенность складывавшейся в стране обстановкой и потому решил уйти в добровольное изгнание. Он считал себя финном, а может, и лапландцем, обитателем лесов или даже далекой тундры и испытывал неприязнь к столице. В более поздний период жизни Сибелиус тоже разделял эту концепцию, но если городская жизнь мучила и деморализовывала поэта, то на композитора она действовала по-своему стимулирующе. После отъезда Тавастшерны круг друзей Сибелиуса вновь пополнился Акселем Галленом. Весной он вернулся из Парижа и вскоре вместе с Каянусом и Сибелиусом оказался в центре созвездия, блиставшего на артистическом небосклоне Хельсинки в девяностые годы. Позднее к ним присоединились Адольф Пауль и Армас Ярнефельт. С тех пор кружок стал известен как «Симпозиум». Но если мягкий по натуре Тавастшерна был близок к Сибелиусу по характеру и устремлениям, то магнетизм Галлена, скроенного из более жесткого материала, и привлекал, и — порой — отталкивал композитора.

Руководящую роль в кружке играл Каянус. Старший по возрасту, он считался к тому же ведущей фигурой в музыкальной жизни страны. Рассказывают, что он питал склонность к философским рассуждениям. Галлен, написавший два его портрета, восхищался и его мужественной внешностью, и духовными качествами (которыми он сам наделял друга). Их обоих объединяло стремление вести за собой других и любовь к внешним эффектам. Трудно сказать, насколько уютно чувствовал себя в их компании Сибелиус, хотя спустя несколько лет, когда его отношения с Каянусом стали немного натянутыми, последний писал ему, что «присутствие Галлена сближает нас» (20 июня 1899 года). Вполне понятно, что взаимоотношения Галлена и Каянуса не были столь напряженными хотя бы потому, что там не было почвы для конфликтов профессионального характера. Но в одном смысле воздействие Каянуса было положительным: филармонический оркестр в случае необходимости всегда оказывался в полном распоряжении Сибелиуса, став по существу его творческой лабораторией. Там композитор мог испытывать различные варианты инструментровки, там он мог проверить, как звучат партитуры его произведений. Каянус дал ему также немало полезных советов по части дирижирования, и не исключено, что он даже делился своими наблюдениями относительно оркестровки.

Но когда в 1952 году вышла в свет биография Каянуса, в которой утверждалось, что тот поддерживал с Сибелиусом постоянный творческий контакт, консультируя его по вопросам оркестровки вплоть до периода написания Пятой симфонии,

престарелый композитор не смог удержаться от негодующего протеста.

Время от времени «Симпозиум» посещали концертмейстер оркестра Каянуса скрипач Вилли Бурместер и пианист Альфред Рейзенауэр — ученик Листа, за свою недолгую карьеру неоднократно наезжавший в Хельсинки. Бурместер вспоминал, как, собравшись, они любили пофилософствовать, выдвигая гипотезы, которые впоследствии могли вызвать одну лишь улыбку. Но все же это помогало сближению столь разных по характеру людей. После утомительного концерта приятно было провести время за стаканом легкого вина, покуривая сигару. Случалось, они принимались музицировать. Однажды Бурместер с Рейзенауэром играли с восьми вечера и до пяти утра, исполнив целиком скрипичные сонаты Бетховена и Брамса, а для разнообразия еще и несколько пьес Грига.

Вечера «Симпозиума» достигли кульминационной точки осенью 1894 года, когда Галлен публично выставил картину, навеянную этой темой. Так ночные бдения троицы стали достоянием общественности. Картина изображает Сибелиуса, Каянуса и самого Галлена в легкой дымке «вдохновения» — мысли героев блуждают где-то далеко. Четвертый собутыльник не в состоянии больше следить за бурной игрой их воображения и сидит, тяжело облокотившись на стол. Луна — а может, и Юпитер — и кроваво-красные облака на заднем фоне вполне могли бы послужить обложкой для «Саломеи» [Оскара] Уайльда; при этом искусственный свет придает лицам неестественную бледность. Пауль рассказывал, что идея картины зародилась во время одного из вечеров, проведенных ими в «Чемпе». В первоначальном варианте отображены теософские склонности Галлена и интерес друзей к проблемам жизни и смерти в понимании древних обитателей Ассирии и Египта. На холсте красовалась планета Юпитер, окруженная другими небесными телами, а слева Галлен поместил ободранного сфинкса с головой женщины, что должно было символизировать пассивность материи. В окончательном варианте картины Галлену удалось передать экспрессивность взгляда Сибелиуса, что может дать ключ к расшифровке малоизвестного периода жизни композитора.

Размышления о жизни и смерти, мистике, теориях любви, символизме «Калевалы» — все это, безусловно, занимало тогда композитора. Но если он и поддавался подчас мимолетным вспышкам энтузиазма, то потом все равно возвращался к открытому скептицизму. Ясно, что он не разделял восторженного отношения Галлена к символизму «Калевалы», но их беседы на эту тему не прошли для него бесследно в творческом плане: следующей после «Сагн» работой суждено было стать не опера в веристском стиле, а символистской драме на мотивы «Калевалы», в которой не было недостатка в магических обрядах и астральных образах.

Сибелиус жил в тот период полной, насыщенной жизнью: он много сочинял, давал уроки, дирижировал, участвовал в исполнении музыки и, конечно же, «посещал званые обеды, размышлял, а по вечерам играл в карты». Айно была не в состоянии заботиться о нем так, как ей хотелось: Ян попросту редко бывал дома. И не случайно, что в первые годы совместной жизни она не раз возвращалась к родителям в Васу, и это несмотря на то, что отношения между родителями отнюдь не отличались полным согласием. Молодая семья с трудом сводила концы с концами: на доходы от преподавания в Институте музыки и Оркестровой школе особенно рассчитывать не приходилось. В письме, написанном в начале декабря и адресованном, вероятно, промышленнику Боргстрёму, Ян утверждал, что его финансы находятся в «более чем критическом» состоянии, и просил о ссуде в 3500 марок, что в те времена составляло немалую сумму. Одновременно он зондировал почву насчет получения кредита в Ловисе. Но до конца года трудно было надеяться на определенный ответ, и тетья Эвелина побаивалась, как бы это не бросило тень на первое в жизни молодых супругов рождество. На Новый год Ян отправился в Ловису, чтобы попытаться уговорить ростовщиков выдать ему ссуду. Вот как описывала это тетья в письме к матери Яна и другим членам их семьи (3 января 1893 года): «Янне приехал в день Нового года в страшный холод и пургу, он так замерз, что его пришлось укрыть на ночь тремя одеялами. Следующий день, полный неопределенных ожиданий, был для него очень томительным, и только сегодня он сумел изложить свою просьбу коллегии банкиров. Все кончилось для него благополучно, и не так давно он вернулся домой со своими тремя тысячами, будучи уверен, что, не явись он лично, не видать ему никогда этих денег. Он единственный счастливчик среди стольких соискателей. Сейчас он пошел немного подышать воздухом. Домой он возвращается завтра в десять утра вместе с Хирном. Как мило, что он приехал! Он так хорошо поиграл для меня. Когда я спросила, есть ли у него еще деньги на обратный путь, чтобы не трогать эти заветные три тысячи, он ответил утвердительно».

Это было последнее посещение Яном Ловисы при жизни тети — и, быть может, последнее для него самого. В марте Айно родила дочь, названную в честь тети Эвой. Нетрудно себе представить, как радовалась такому знаку внимания Эвелина. Но уже в июне ее не стало. В свое время она завещала племяннику вместе с земельным участком дом в Ловисе, где он сочинил ее любимую вещь — медленную часть струнного квартета си-бемоль мажор. Но ее воле не суждено было сбыться: наследники распродали имущество, как это уже случилось за три года до этого в Турку, когда умер Пер. Ни в том, ни в другом случае недвижимость не досталась семье Сибелиусов: имущество, как и деньги, постоянно ускользало от них.

Лодка, севшая на мель

С того времени как Сибелиус познакомился с музыкальными драмами Вагнера и его суждениями, его уже не покидала мысль создать «Gesamtkunstwerk» («произведение синтетического искусства»). Симфония «Куллерво» не стала тем синтезом слова и музыки, о котором мечтал композитор, поскольку поэтический замысел был подчинен там требованиям симфонизма. Но теперь он мог с уверенностью сказать самому себе, что сюжет «Калевалы» подходил для музыкальной драмы ничуть не хуже, чем легенда о Нибелунгах для тетралогии Вагнера, а из Вяйнямёйнена мог получиться не менее динамический оперный персонаж, чем Зигфрид. И вот летом 1893 года Сибелиус решает написать оперу «Постройка лодки» на собственное либретто по мотивам «Калевалы». О его тогдашнем восприятии вагнеровских концепций мы узнаем из письма, посланного в начале июля поэту Эрко:

Полагаю, что одной только музыки — то есть абсолютной музыки — все же недостаточно. Она вызывает чувства и создает определенные настроения, но вместе с тем всегда оставляет какую-то часть души неудовлетворенной, и ты постоянно задаешь себе вопрос: в чем тут дело? Музыку можно уподобить женщине: лишь с помощью мужчины она способна породить новую жизнь, и эту роль берет на себя поэзия. Музыка достигает наивысшей силы только будучи вдохновлена поэтическим порывом, иначе говоря — когда слова и музыка сливаются воедино. Тогда неясная атмосфера, порожденная музыкой, приобретает более четкие очертания. И тогда можно выразить такое, чего не в состоянии передать даже самые яркие слова. Я знаю, ты способен к бескорыстной дружбе; не сможешь ли ты оказать мне услугу? Сюжетом должны стать 8-я и 16-я руны «Калевалы».

Вяйно, молодой человек, скорее даже юноша (только бы это слово не задело его самолюбия), отдыхает на берегу, возвращаясь из путешествия по мрачной стране Севера (Похьола). Спускаются сумерки, и небо окрашивается в красноватый цвет. Слышится песня. Это дочь Луны Куутар выплывает на гряде облаков с прялкой в руке. Вяйно безнадежно влюбляется в нее и просит ее руки. Она обещает стать его женой, если с помощью волшебного песнопения он сумеет превратить ее прялку в лодку.

Сцена 2-я. Ясный солнечный день. Вяйно, напевая, строит лодку, а Сампса Пеллервойнен (мимическая роль) подает ему доски. Герою не хватает трех магических слов, которые помогли бы ему завершить работу.

Третья сцена непосредственно основана на шестнадцатой руне «Калевалы» (строки 148—370). Вяйно отправляется в Туонелу — царство мертвых, чтобы узнать там заветные слова. Я изменил концовку: в моем варианте богиня смерти Туонетар произносит волшебные слова, когда Вяйно впадает в полузабытье.

Сцена 4-я. Действие происходит у большого озера на фоне темного неба. Вяйно плывет по нему на своей новой лодке. Он поет песню страстной любви. Небо вновь становится багряным — это на гряде облаков появляется дочь Луны. Не расставаясь со своей прялкой и напевая, она медленно приближается, и Вяйно, стоящий на носу лодки, уже готов заключить ее в свои объятия. Здесь занавес опускается.

Я так захвачен этим замыслом, что не нахожу себе покоя.

Однако идеи, высказанные в этом письме, не оригинальны. Они являются всего лишь перепевом вагнеровских. «Любой музыкальный организм по своей природе женствен. Он в состоянии дать жизнь, но не может зародить ее...» — эту мысль Вагнер довольно обстоятельно разрабатывает в своем труде «Опера и драма», и ее Сибелиус просто-напросто перефразирует. Он как будто чистосердечно объявляет о своей приверженности к вагнеровской концепции «Gesamtkunstwerk», но в том рвении, с которым он принимается за свою работу, не все звучит по-настоящему правдиво. Выбор мифологического сюжета позволяет провести кое-какие параллели с Вагнером: постройка лодки Вяйно и его другом легко ассоциируется со сценойковки меча из «Зигфрида», а поездка на лодке заставляет вспомнить о путешествии Зигфрида по Рейну. И не нужно особого воображения, чтобы увязать хождение Вяйно в царство мертвых с видением Тристана:

Dem Land, das Tristan meint, der Sonne Licht nicht scheint¹.

Выбор Сибелиуса пал на раздел «Калевалы», отмеченный особым многоцветием красок. Дочь Луны

светит всеми цветами радуги
в одеждах необычайного блеска,
сияющими белизной,
она их выткала золотой нитью
из посеребренного полотна.

Вяйнямёйнен

украсил лодку свою серебром и золотом,
один парус у него красный, другой голубой.

И Сибелиуса, несомненно, захватила мысль передать все это в оркестровых красках. Не случайно, что Четыре легенды ор. 22 (сюита «Лемминкяйнен»), материалом для которых послужили эскизы оперы, значительно богаче красками, чем «Куллерво» или «Сага».

Авторским наброскам либретто явно не хватает неотъемлемого компонента оперы — драматической напряженности и трагического конфликта. Эркко был, вероятно, не очень подходящим кандидатом на роль либреттиста, ведь его собственным сценическим произведениям определенно недоставало внутренней напряженности, но, за неимением лучшего, выбирать не приходилось. К тому же драматург был связан с кружком «Пяйвялехти» и в свое время приветствовал появление «Куллерво» специально написанными по этому поводу стихами. Мысль о написании оперы возникла у Сибелиуса в связи с конкурсом, проводившимся Литературным обществом Финляндии в 1891 году. Его участники должны были не позднее 1896 года представить оперу на сюжет из истории или мифоло-

¹ Стране, что в мыслях у Тристана, не светит солнца свет (нем.). — Ред.

гии Финляндии. Победителю предназначалась премия в размере 2000 марок.

В конце лета 1893 года Сибелиус поехал в Куопио для встречи с Эркко, и они вдвоем работали над либретто. Заметим, что именно тогда была написана увертюра, ставшая впоследствии «Туонельским лебедем». Несколько позже, в сентябре, Эркко в письме к Сибелиусу интересовался, как идет работа над партитурой, попутно предлагая дальнейшие изменения в либретто. Но когда композитор показал наконец свою работу режиссеру Финского театра Каарло Бергбуму, приговор был безжалостно строгим, и Сибелиус, оступив, отложил работу на неопределенный срок.

В пианистическом отношении весьма интересны Шесть экспромтов ор. 5, написанные в том же году. Два последних построены на материале мелодрамы «Ночи ревности», однако в 6-м экспромте эта «трансплантация» удалась не вполне. В построении 5-го экспромта откровенно имитируется звучание лютни:

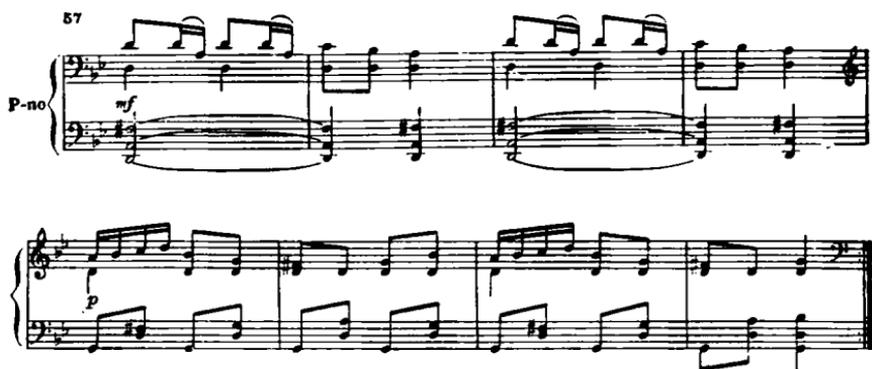
55

The image shows a musical score for piano, measures 55 through 60. The score is written on four systems of two staves each. The first system is marked with a piano dynamic 'p' and a 'no' (no hairpins). The music is in G major and 3/4 time. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several phrasing slurs and accents throughout the passage. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Кстати, та же тема — только в движении марша — исползована в 3-м экспромте. Один из его фрагментов не оставляет сомнений в том, что мысли Сибелиуса были почти всецело заняты в то время «Сагой»:



2-й экспромт написан в жанре карельского «трепака», и главная тема навеяна топотом танцоров, кружащихся в задорной пляске:



В 4-м экспромте мы вновь наблюдаем влияние рунической мелодики. Мотив, ограниченный диапазоном кварты, настойчиво повторяется и при этом слегка варьируется в мелодико-ритмическом отношении:



Как и в четвертой части симфонии «Куллерво», здесь можно обнаружить элементы фольклора, характерного для Карелии. 1-й экспромт близок к коде фортепианного квинтета, его мрачноватая окраска и вариантность VI ступени (дорийская — эолийская) придают пьесе оттенок меланхоличности.

После успеха «Куллерво» и сообщений о намерении композитора создать оперу по мотивам национальной мифологии Сибелиус сделался кумиром студентов. И когда весной 1893 года представители выборгского землячества в Хельсинкском университете решили поставить серию исторических картин на темы из прошлого Карелии, предложение Сибелиусу написать музыку к ним было чем-то само собой разумеющимся. Эти «живые картины» предполагалось показать осенью, а вырученные от продажи билетов средства намечалось использовать для мероприятий по укреплению культурных связей Карелии с Финляндией. В этом, по мысли устроителей, заключался наиболее эффективный способ противостоять культурному проникновению России. Эта идея была близка Сибелиусу. Время, проведенное в поездке по Карелии, помогло ему проникнуться восхищением к ее жителям и к их самобытному искусству. Его живо волновал поэтичный и несколько таинственный образ жизни этих людей, но в не меньшей степени он был озабочен их бедностью. Да и сами эти исторические сцены ему импонировали, так как позволяли свести воедино финский и шведский элементы. Ведь Выборгский замок, ставший местом действия многих сцен, в эпоху шведского господства был для Финляндии восточным бастионом.

По возвращении в Хельсинки ранней осенью Сибелиус продолжил работу над музыкой к «Карелии». Тогда же он подыскал себе новую квартиру. Вплоть до 1904 года — времени переезда в Ярвенпя — семья Сибелиуса вела странствующий образ жизни. Ради экономии они нередко съезжали с городской квартиры уже в мае, как только заканчивался учебный семестр, и снимали на лето простой дом в сельской местности. В сентябре, после начала занятий, собрав сданную на хранение мебель, семья поселялась на новом месте. Нельзя забывать и о том, что композитор выезжал с концертами в другие города и за границу. Чтобы иметь возможность работать продуктивно, он какую-то часть года проводил в отрыве от семьи, вдали от своих многочисленных родственников.

Торжественное представление выборгских картин состоялось 13 ноября 1893 года. За дирижерским пультом стоял сам автор, но, судя по его письму к брату, из-за непрерывных возгласов и аплодисментов зрительного зала расслышать игру оркестра было очень трудно. Пышные постановки девяностых годов прошлого века, вероятно, вызовут улыбку у наших современников, но тогда это была отличная возможность обойти

царскую цензуру. В представлениях такого рода многие запретные вещи передавались намеками.

Увертюра — откровенно патриотическое произведение, в котором в сжатом виде передана история Карелии: у большинства соотечественников Сибелиуса начальная тема ассоциировалась с образом Выборгского замка:

59

Archl



Первая картина переносит нас в тринадцатое столетие. Слышится диалог двух рунических певцов-сказителей:

60

Coro



Выборгский замок изображен в разделе фугато:

61

V-le

V-c.



Повторяющиеся ноты придают этой теме некоторый оттенок григорианского хора. Это определенно подсказано следующими сценическими ремарками: «Крестьяне устанавливают каменную глыбу; епископ Петер держит над ней золотой крест в знак благословения, тем временем монахи совершают молитву, а мальчишки-хористы размахивают кадильницами».

Интермеццо начинается с tremolando струнных и фанфар валторн (из увертюры), после чего следует знаменитый марш в красочном рыцарском стиле. Он достаточно хорошо известен и не требует специального разбора.

Под звуки марша на сцене появляются карельские охотники, принесшие меха в дань литовскому князю. Четвертая интер-

медия переносит зрителей в пятнадцатое столетие. Музыка рисует портрет Карла Кнутсона, который в 1448 году был избран королем Швеции и Финляндии, дважды свергался с трона, но в конце концов вновь оказался у власти. Он предстает слушающим пение менестреля в Выборгском замке. Здесь музыка носит явно выраженный характер скандинавской баллады:

62

Перед слушателем разворачиваются события бурной жизни короля. Достигнув кульминации, музыка замирает на драматическом tremolo, но тотчас же переходит в до мажор; здесь музыка как бы напоминает о былой славе и величии страны. В первоначальной редакции в этой сцене участвовал вокалист, партия которого была написана на слова баллады Арвидсона «Танец среди кустов роз». В ней рассказывается о деревенском пареньке, перед которым, когда он проезжал через розовую рощу, предстал видение танцующих дев. В окончательной редакции партия тенора заменена английским рожком:

63

В следующей картине показана осада Кексгольмского замка — со звоном клинков, под звуки боевой музыки. Боевые сигналы переданы в разделе Alla marcia (первоначально ему было дано название «Marsch nach einem alten Motiv»², но впоследствии Сибелиус вычеркнул этот заголовок из рукописи):

64 Moderato

2 «Марш на старый мотив» (нем.). — Ред.

Как и в некоторых других подобных случаях, относящихся к раннему периоду творчества композитора, контрастирующая тема носит пентатонную окраску. В заключительной кульминации главная тема проводится в виде стретты, приобретая более насыщенную оркестровую звучность. Далее в быстрой фуге изображается осада и падение Выборга, а 7-я картина повествует о воссоединении города с Финляндским княжеством в 1811 году. Вот как это описано в номере газеты «Нюа прессен» от 14 ноября 1893 года: «Поднимается занавес, и зритель видит на сцене Финляндию — деву, которая в одной руке держит щит с изображением льва, а другой обнимает карельскую девушку, как бы просящую у нее защиты». Весь цикл завершается блестящей обработкой хора Пасиуса «Наш край», ставшего Национальным гимном Финляндии. На первом представлении слушатели поднялись со своих мест и начали подпевать артистам.

Через шесть дней Сибелиус продирижировал концертным вариантом «Карелии» (состоявшим из восьми частей). В программу концерта были также включены «Сага», три экспромта для фортепиано и несколько песен. Как известно, три номера («Интермеццо», «Баллада» и «Alla marcia») были объединены впоследствии в сюиту «Карелия» ор. 11, а увертюру композитор опубликовал отдельно. Сюита заняла видное место в репертуаре оркестров сначала у него на родине, а затем и за ее пределами. Вместе с «Грустным вальсом», «Финляндией» и музыкой к «Королю Кристиану II» она способствовала росту популярности Сибелиуса как автора сочинений более легкого жанра. Однако в последующие годы эта популярность стала даже помехой, в какой-то мере отчуждавшей произведения композитора от более утонченной аудитории. Самого Сибелиуса сомнения начали одолевать еще при первом исполнении сюиты. Вероятно, он понимал, что единственная его новинка, представленная в том концерте на суд слушателей, вряд ли выдерживает сравнение с симфоническими поэмами Р. Штрауса. Задета была и его артистическая гордость: популярность всей сюиты «Карелия» в известной мере объяснялась вспышкой патриотических чувств, вызванной включением в нее гимна Пасиуса «Наш край», и это обстоятельство не могло радовать композитора. В письме к брату, посланном из Хельсинки 21 ноября, Сибелиус писал: «Итак, концерты и все прочее позади. Прошли они блестяще, и (за редкими исключениями) все были в восторге. Ты еще, конечно, услышишь новую сюиту, хотя мне придется изрядно сократить ее, исходя из практических соображений (это коснется и „Нашего края“ в концовке). Вещь чрезвычайно свежая. Новые экспромты тоже были встречены хорошо. Мы заработали примерно 400 марок. Мне многое надо рассказать тебе, но, увы, я сейчас в таком состоянии, что не могу как следует собраться с мыслями. Хельсинки живет своей обычной жизнью. Концертов много, и все та же публика. Даяс (профессор фортепиано в Институте музыки) собирается вскоре сыграть мою

сонату. Я то чувствую себя подавленным, то ощущаю бурный прилив сил, но таков уж мой характер. Можно позавидовать тебе, что ты живешь в деревне. Как здорово ты описал поляны, поросшие вереском! Сейчас они, должно быть, сплошь усыпаны снегом. Едешь ли ты в Петербург? Меня так часто страшит призрак смерти».

Едва ли можно усмотреть сколько-нибудь последовательную, единую линию развития творчества композитора в том, что он создавал в 1893—1894 годах. Его оперные замыслы так и не сдвинулись с места, а он тем временем направлял — а быть может, и растрчивал — свою энергию на занятия с учениками или сочинение разного рода мелочей. Среди них можно выделить трехчастную хоровую сюиту «Влюбленный» на темы лирического фольклора из сборника «Kanteletar» («Дочь кантеле»). Она была представлена на конкурс, объявленный одним студенческим хором. Следует сказать, что в устоявшемся репертуаре таких хоров сочинение это выглядело тогда еще более непривычно, чем, скажем, «Путешествие на лодке». Жюри отпугнул порой чересчур сложный стиль хорового письма, и в итоге автор довольствовался второй премией. Первую присудили Эмилю Генецу, у которого Ян учился в свое время в Хяменлинне. Тот представил патриотическую песню в традиционном стиле. Но когда пришла пора исполнить оба произведения на весеннем студенческом концерте, критики открыто выражали несогласие с мнением жюри.

Та зима прошла для композитора довольно оживленно. Из Берлина приехал Адольф Пауль, и это событие было отмечено нескончаемыми торжествами. На предновогодней вечеринке, где присутствовали Сибелиус, Галлен и Дальберг, приятели сочинили телеграмму Стриндбергу, жившему тогда в Брно. В ней они извещали писателя, что пьют «Поммери» (!)³. Как бы то ни было, весна оказалась малопродуктивной в творческом плане. В мае Сибелиус написал кантату для выпускного вечера в университете; текст ее принадлежал перу Казимира Лейно из кружка «Пяйвялехти». Кантата писалась по заказу, который помог устроить Фальтин, и он же ангажировал композитора на месячный курс лекций в университете. Без сомнения, он прочил молодого коллегу себе в преемники и вообще всячески способствовал его продвижению. Судя по довольно натянутому тону писем, которыми обменялись Сибелиус и Лейно на страни-

³ О реакции Стриндберга рассказывается в книге А. Пауля «Воспоминания о Стриндберге» (*Paul A. Min Stridbergsbok. — Stockholm, 1930, s. 149*): «Я получил довольно бессвязную телеграмму за подписью гг. Дальберга, Сибелиуса и Галлена. Обращаясь ко мне в фамильярном тоне, они сообщали, что поглощают „Поммери“. За доставку телеграммы мне пришлось уплатить извозчику один гульден пятьдесят крэйцеров. До чего же скучна, должно быть, жизнь у них в Финляндии!» — *Примеч. автора.*

цах «Пяйвялехти», «Академическая кантата» писалась в большой спешке. Композитор не воспользовался своим контрапунктическим опытом, приобретенным во время обучения у Беккера, и в результате у него получилось гомофонное сочинение банального толка. И по сию пору оно осталось в рукописи; правда, раздел *Alla marcia* композитор издал под названием «*Juhlamarssi*» («Торжественный марш»).

«Академическая кантата» задержала работу над еще одним заказом. Городские власти Васы, проводившие тем летом фестиваль хоровой музыки, попросили Сибелиуса написать по этому поводу новое произведение. Но искра вдохновения никак не разгоралась, и, судя по одному газетному сообщению, Сибелиус завершил свое сочинение уже после открытия фестиваля, назвав его — весьма кстати — «Импровизацией для оркестра». Предприимчивость дирижера Акселя Стениуса позволила осуществить на фестивале честолюбивые начинания: в концертах исполнились «Сотворение мира» Гайдна, Реквием Керубини, «Рай и Пери» Шумана и музыка Мендельсона к пьесе Расина «Аталия». На закрытие фестиваля пригласили почти всех ведущих композиторов страны. Своими хоровыми произведениями дирижировали Фальтин и Вегелиус, с симфонией «Айно» выступал Каянус, молодое поколение представляли Сибелиус и Армас Ярнефельт. Последний написал симфоническую поэму, воспевавшую средневековый замок Корсхольм в окрестностях Васы.

Произведение Сибелиуса втиснули между тяжеловесными кантатами представителей старшего поколения и патриотическим опусом Армаса. К тому же оно не очень-то подходило для исполнения на открытом воздухе. Реакция публики оказалась Яну прохладной на фоне овации, с которой приняли музыку его шурина. Но больше всего удручало то, что сам генерал Ярнефельт стал свидетелем успеха сына и неудачи зятя. По крайней мере, так представлял себе случившееся Сибелиус. Конечно, на него могла как-то повлиять его давняя робость перед Ярнефельтами, ибо, по словам более объективных очевидцев, «Импровизация» была встречена достаточно благосклонно. В первоначальной редакции кульминация приводила к заключительному эпизоду в ритме испанского танца (с бубнами). Раздел этот был опущен на первом исполнении в Хельсинки весной 1895 года, где сочинение шло под названием «Весенняя песня».

Проведя начало лета в местечке Орисмала, композитор в начале июля отправился в Байройт. По пути он нанес короткий визит поэту Пааво Каяндеру, переводчику Шекспира, жившему поблизости от Хяменлинны. Можно предположить, что они беседовали о либретто будущей оперы. Упоминание об этом содержится в письме к Айно от 9 июля 1894 года — одном из первых, которое композитор написал ей по-фински: «Наше вчерашнее обсуждение текста оказалось полезным. Он дал мне

твердое обещание и вообще проявлял ко всему живой интерес. Еще он делал очень подробные записи, так что дело как будто сдвинулось с места. Я не поехал навестить фон Конова, поскольку собираюсь всерьез заняться Вагнером. Купил клавиры „Тангейзера“ и „Лоэнгина“. „Лоэнгина“ изучаю самым тщательным образом. Мне повезло, что у Акте есть партитура „Валькирии“. Я смогу взять ее с собой в Байройт. Какая удача! А то пришлось бы платить 200 марок. Я спишу кое-что оттуда для себя».

Присущая Сибелиусу манера изложения, полновесная и несколько напоминающая по стилю Стриндберга, заметно теряет в выразительности, когда он начинает писать по-фински. В этом случае мысли тоже переданы четко, хотя композитор по-прежнему думает по-шведски и нередко переходит на родной язык в середине фразы. Вместе с тем неповторимое своеобразие шведских идиом не удается сохранить при переводе полностью. Даже рассказывая Айно о том, как трудно ему переносить разлуку, Сибелиус испытывает некоторые затруднения в выражении своих мыслей по-фински: «Закрыв глаза, я ясно вижу тебя, дорогая, прямо перед собой. Да, я люблю тебя нежно. Расставшись, мы осознаем, как много значим друг для друга, не так ли? Пиши мне о своей любви. Я мечтаю о тебе, ты все время в моих фантазиях. Самое малое из того, что ты дала мне, навсегда останется в тайниках души, чудная моя Айно!» Он предлагает обмениваться любовными посланиями, запечатывая их в миниатюрные конверты, которые следует вкладывать затем в другие, побольше размером, а прочитав, сжигать. С похвалой отзывается Ян о поведении Айно при расставании: «Прежде всего мне хочется вспомнить, дорогая, как стойко ты держалась и совсем не плакала, когда я уезжал. А мне было так трудно покидать тебя».

Вебелиус считал, что всякий последователь Вагнера должен, подобно Зигфриду, совершить путешествие по Рейну. И выполняя этот наказ, Сибелиус сел на пароходик. Окруженный беззаботно болтающими пассажирами, он задумчиво следил за тем, как проплывают мимо него древние замки и цветущие виноградники, пока не пришла пора сойти на берег в Майнце. Прибыв в конце концов в Байройт, Ян в тот же вечер отправился на «Парсифаля», а по возвращении из театра почувствовал себя настоящим вагнерианцем: «Слушал „Парсифаля“». Ничто в жизни не производило на меня до сих пор такого впечатления. Самые сокровенные струны моей души трепетали. Я начал было подумывать, что старею и превращаюсь в сухаря, но, к счастью, это не так. Ты в своем письме выражаешь надежду, что ангел-хранитель защитит меня. Да, мы должны будем верить защиту наших детей святому духу. Я чувствую даже, как мое дитя входит в мир. Я впервые ощутил это сегодня... Не нахожу слов, чтобы описать свои впечатления от „Парсифаля“. Все созданное мною выглядит в сравнении с ним

холодным и несовершенным. Эта штука действительно, что-то значит». Письмо это датировано 19 июля 1894 года. «Парсифаль» оставил в памяти наиболее яркий след от пребывания в Байройте, хотя следует заметить, что увлечение Вагнером оказалось для Сибелиуса недолговечным. Уже на другой день он побывал на «Лоэнгрине» и поспешил сообщить Айно: «Ожидания мои не оправдались. Не могу не сказать, что опера старомодна и перегружена театральными эффектами. На мой взгляд, „Парсифаль“ на голову выше всего остального. О впечатлении, которое я получил от „Лоэнгрина“, можно судить хотя бы по тому, что вскоре после окончания спектакля я уже думал о собственной опере и бродил, напевая себе под нос отдельные куски из нее. Я единственный, кто еще верит, что она будет создана». Остается лишь гадать, насколько сильной была эта уверенность.

Через несколько дней Сибелиус переехал в Мюнхен, где поселился на самой окраине города на Швабингерштрассе. И вот вечером 25 июля, сидя за столиком в кабачке «Хохбройхаус», он делился с Айно своими ближайшими планами: «Завтра я раздобуду фортепиано и начну работать. У меня есть кое-какие идеи. Сезон в опере начинается 8 августа. Я куплю клавир „Валькирии“ и буду сравнивать его с партитурой. Это поможет разобраться в устремлениях Вагнера и познакомиться на практике с его творческим методом. Как ты на это смотришь? Думаю, это даст мне многое». Но когда он принялся сочинять оперу, настроения у него колебались от оптимизма до депрессии. В какой-то момент все вроде бы шло гладко, но вскоре то же самое предстало перед ним в мрачном свете. Его музыка, казалось, безнадежно отставала от требований времени.

28 июля он пространно пишет о том, каких трудов ему стоит его новая музыкальная драма:

Размышлял над своей оперой. Первый акт подпорчен минорной, ритмически вялой темой Луоннотар (дочери Природы). Она недостаточно контрастирует начальному речитативу. Странно, что я не замечал этого раньше. Эта тема должна быть одновременно и мечтательной, и поэтичной. Духовые будут у меня доминировать на протяжении всего первого акта. Тема Куутар (дочери Луны) подходит для изображения загробного царства, которое будет выглядеть ожившим. Я стремлюсь придать всей опере типично народный характер, иными словами, сделать ее как можно более доступной.

Здесь имеются ценные собрания картин. Другие виды искусства влекут меня к себе больше чужой музыки. Изучаю Вагнера. Все кажется понятным и знакомым (по крайней мере в рассмотренных мною отрывках). Музыка Вагнера не действует на меня во всех отношениях ошеломляюще. В целом, по-моему, она слишком рассудочна. Нельзя доводить музыкальное произведение до такой степени отшлифованности. Кроме того, сами музыкальные идеи выглядят у него искусственными (лишенными свежести). Это сразу бросается в глаза и снижает притягательную силу его музыки. Темы не должны быть вымученными, их надо либо прини-

мать, либо отвергать, когда они к тебе являются. Все это время был в хорошем настроении, и работа как будто подвигается неплохо. Будет здорово, если мне удастся довести дело до конца.

Теперь в моем сознании проясняются кое-какие моменты, касающиеся меня самого. Когда — хотя бы ненадолго — я теряю уверенность в себе, я чувствую себя просто несчастным. Это обычно вызывает у меня приступ ярости, и тогда приходится трусливо прятаться за собственную гордость. Суть дела в том, что я в огромной степени человек настроения. Взять, к примеру, эту оперу. Начальная тема превосходна, это одна из моих лучших тем. Ее смысловая нагрузка состоит в том, что все сколько-нибудь достойное, достижимо лишь через самопожертвование. Но оказавшись не в духе, я немедленно встаю против своего детища и готов предпослать ему обычную оперу в веристском стиле. Я даже набросал для нее сюжет. Действие происходит в семнадцатом столетии. Молодой студент обручен с крестьянской девушкой. Он едет за границу, где встречает танцовщицу и влюбляется в нее. Так он нарушает клятву верности. По возвращении он так красочно описывает танец и танцовщицу своей невесте, что та догадывается о случившемся. Девушка охвачена горем. Позднее они все же встречаются в лесу. В последнем акте студент видит похоронную процессию и узнает о смерти невесты. Отец девушки обращается к нему с гневными словами: «Это ты виновен в ее гибели!» Что-нибудь в этом роде. Временами меня больше интересует это либретто, временами первое. Но артистическая жизнь в Мюнхене течет настолько стремительно, что я скорее предпочитаю новое либретто, считая его более важным. Что поделаешь, так я уже устроен. И все-таки обе оперы продвигаются, а это уже кое-что.

Трудно сказать, в какой мере раскрывает здесь композитор свой первоначальный замысел. Увлечение студента балетной танцовщицей звучит автобиографическим отголоском его собственных шалостей, которыми изобиловало пребывание в Берлине и Вене. Возможно, это и есть тот самый «горестный эпизод», который лежит в основе «Балетной сцены». Образ похоронной процессии созвучен «Тангейзеру». Откровенно говоря, Сибелиус к тому времени, видимо, уже потерял веру в осуществимость своих оперных замыслов, а новое либретто стало для него своеобразной дымовой завесой, которая должна была скрыть ту истину, что первая опера ему совсем не дается и потому он то и дело переключается на вторую.

В этот момент в Мюнхене появился Армас Ярнефельт, фанатичный поклонник Вагнера. С ним была его жена певица Майкки, отличавшаяся пылкостью натуры и полная радужных надежд. Они уговорили Сибелиуса поехать с ними в Байройт на еще одно представление «Парсифаля», впечатление от которого оказалось ничуть не меньшим, чем в первый раз. Сомнения насчет «Постройки лодки» получают красноречивое выражение в письме от 10 августа:

Меня раздирают сомнения. Кажется, будто у меня совсем нет таланта. Мне многого не хватает. Однако я не могу бросить музыку и заняться самоанализом; ведь я отвергаю саму мысль о том, что могу остаться посредственностью. И вот, потратив изрядное время на сочинение какой-то сцены, я вдруг начинаю понимать, что лучше, пожалуй, вовсе отказаться от нее. Но многое в ней я уже успел полюбить, да и начало там действительно стоящее. И получается, что я не в состоянии ни решиться на то, чтоб все это забросить, ни двигаться дальше. Такие-то дела, Айно! Если бы только можно было достоверно отобразить все, что видишь вокруг или слышишь внутри себя! А то как только берешься за каран-

даш и бумагу, все получается нескладно и впечатление теряется. Немного подвинулась вперед оркестровка. Если бы ты, дорогая моя Айно, могла читать оркестровую партитуру, я послал бы тебе страницу-другую, чтобы ты сама во всем убедилась. Я написал пьесу типа марша (совершенно новую и короткую, правда, не знаю еще, как она прозвучит в контексте оперы). Пьеса эта по-своему хороша (мне она, во всяком случае, нравится). У меня хватит способностей, чтобы испытать себя и в более крупных вещах, но, наверно, как раз из-за этого я все больше удаляюсь от настоящего своего призвания. Вероятно, мой талант может лучше всего проявиться в миниатюрах.

Одно я все же решил твердо — и хочу спросить у тебя совета. Я думаю окончательно осесть где-нибудь и заняться обыкновенным физическим трудом. Я подумывал о фабрике Акселя Грёнберга, если, конечно, там найдется для меня место. Лучше всего, наверно, жить в деревне (а вот теперь, когда я вижу все это на бумаге, мне кажется, будто я бегу от чего-то, хотя и не совсем понимаю от чего). Нам надо попытаться раздобыть побольше денег, чтобы хватило для моей поездки за границу. Так хочется услышать лучшие творения европейской музыки!

Вряд ли мы имеем здесь дело со свойственным ему перепадами настроения. Скорее можно предположить, что он потерял душевный покой: какое-то обстоятельство заставило его усомниться в истинности собственного таланта. Разгадка приходит довольно скоро: «Позавчера ходил на „Тристана и Изольду“. Ничто, даже „Парсифаль“, не производит столь поразительного впечатления. В сравнении с этой оперой все выглядит бледным и незрелым».

И раньше, учась в Вене, Сибелиус был покорен «Тристаном», но теперь, когда в творческих муках рождалась его собственная опера, вагнеровский шедевр вывел его из равновесия. Нелишне напомнить, что и других композиторов «Тристан» надолго лишил покоя. Сибелиусу же эта опера доставляла не просто эстетическое наслаждение. Молодой композитор окончательно уяснил, что с его способностями нечего и помышлять о том, чтобы посвятить себя музыкальной драме, приняв эстафету непосредственно от Вагнера. Он, конечно, сознавал, что обладает некоторыми задатками, необходимыми оперному композитору, и что в «Куллерво» ему удалось создать музыкальные образы, исполненные большой выразительности, а в «Карелии» — продемонстрировать умение воплощать в музыке драматические сюжеты.

Мысль о работе на фабрике была скорее всего жестом отчаяния. Композитор желал любой ценой освободиться от всего, что так или иначе мешало ему сочинять. «Главное, — писал он далее в том же письме, — это избавиться хотя бы на пару лет от преподавания теории и заняться каким-нибудь другим делом. У меня найдутся силы проявить себя еще в чем-то». В этом слышатся отзвуки толстовской концепции, согласно которой каждый должен в поте лица добывать себе на пропитание. Однажды Сибелиус решил испробовать себя в кузнечном деле, но попытка выковать обыкновенный гвоздь принесла весьма плачевные результаты. Чувство подавленности, охватившее Яна в Мюнхене, заставило его вспомнить о фабриканте Грёнберге,

который прежде щедро кормил и поил его; сама мысль о работе на фабрике пробуждала у него сладкие воспоминания о сигарах, шампанском и приятной компании. В том же письме Сибелиус касается вопроса о своей импульсивности. «Ты пишешь, — обращается он к Айно, — что тебе трудно переносить переменчивость моего характера, мои уступки мимолетным настроениям. Да, ты права, это недостаток, и я постараюсь от него избавиться. Но на словах все выглядит куда проще, чем на деле; ведь так трудно расстаться с тем, что стало частью самого тебя».

«Тристан» нанес сокрушительный удар планам создания собственной оперы, хотя композитор и предпринял — спустя несколько дней — еще одну попытку продолжить работу над ней. Вот что он писал жене 12 августа: «Сейчас собираюсь на „Валькирию“. Вообще же чувствую себя гораздо увереннее. Удалось убрать многие места, показавшиеся мне фальшивыми или искусственными. Ты, наверно, поймешь, что я имею в виду. Стиль произведения должен способствовать правильному восприятию его смысла слушателями». Нет сомнения, что последнее замечание направлено против вагнерианцев вообще и против Вегелиуса и Армаса Ярнефельта в частности. Сибелиус начинал осознавать необходимость отрешиться от гипнотического воздействия Вагнера.

И вот, спустя несколько дней (17 августа), он пишет:

Я застрял в лабиринте и должен проявить немалую изобретательность, чтобы вырваться наружу. Каждый из нас оказывается в тот или иной момент в подобном положении (если только потом удастся выйти из него целым и невредимым). Вчера ходил на «Гибель богов» («Зигфрида» он слушал за несколько дней до этого. — Э. Т.). Опера превосходна, но лишь местами. Я не такой убежденный вагнерианец, как все. И любому выскажу то, что думаю. Раньше я был слаб и робок, пытался копировать чужие образцы. Все это было не то. Если бы денег у меня было столько, сколько музыкальных идей, я давно бы сделался миллионером.

В другом письме⁴ он замечает: «Мысль бросить преподавание и поселиться где-нибудь в деревне кажется мне порой довольно нереальной. Боюсь, что долго я так не протяну. Все же я твердо решил не писать больше ни единой ноты без того, чтобы попытаться выразить в музыке свои чувства. И я всегда буду писать только то, что имеет для меня какой-то смысл».

Хотя следующие полмесяца композитор все еще был поглощен «Постройкой лодки», его внимание мало-помалу стало переключаться уже на симфоническую поэму. В письме от 19 августа он писал Айно:

Я вновь обрел самого себя в музыкальном смысле. Многое теперь проясняется: наверно, я все-таки художник и поэт звука. Листовское понимание музыки больше всего, пожалуй, созвучно моему собственному.

⁴ Второе письмо написано 12 августа, но отправлено только через два дня. — *Примеч. автора.*

Отсюда и интерес к симфонической поэме. Сейчас работаю над темой, которая мне очень нравится. Ты ее услышишь после моего возвращения — при условии, что я продвинулся в работе достаточно далеко и меня не начнут одолевать излишние сомнения.

Это первое упоминание будущей симфонической поэмы вполне могло относиться к одной из Четырех легенд (сюита «Лемминкяйнен»), ибо композитор умел в нужный момент не только сделать поворот, пойти в ином направлении, но и извлечь из этого пользу. Его «Лодка», по всей видимости, наскочила на мель, не успев стать оперой, но из ее обломков он готов был строить теперь другое сооружение.

Все это говорится вовсе не для того, чтобы скрыть боль, которую он испытывал, покидая тонущее судно, так и не утратившее для него до конца первоначальных надежд. В письме от 19 августа он продолжает: «В отношении оперы должен заметить, что она, я уверен, станет самым серьезным моим произведением; недаром я вкладываю в нее всего себя целиком — и притом не одну лишь музыкальность». Оперы других авторов, с которыми он познакомился в Мюнхене, не произвели на него сколько-нибудь заметного впечатления. Леонкавалло, дирижировавшего отрывками из своих «Паяцев» и «Медичи», он называет «страшным примитивом» и в письме, густо пересыпанном ироническими замечаниями, проводит параллель между любовными дуэтами в первой из названных опер и в «Фаусте» Гуно. Еще больше достается от него увертюре «Кунихильда», принадлежавшей перу Кистнера, одного из подражателей Вагнера. «И такие люди всплывают наверх, а Бузони и ему подобным отказывают даже в праве высказаться. Газеты пишут, что у Леонкавалло „элегантный вид“. С моей точки зрения, вид у него довольно глупый. Но в целом он, пожалуй, безобиден». Вагнеровский сезон в Мюнхене завершился представлением «Мейстерзингеров», и тут оказалось, что опера нравится Сибелиусу больше всех остальных произведений этого автора. «„Мейстерзингеры“ превзошли все мои ожидания, — писал он 21 августа, — я был просто потрясен».

Из сказанного ясно, что отношение Сибелиуса к Вагнеру никогда не было индифферентным: байройтского маэстро он либо возносил на пьедестал, либо сбрасывал оттуда. Тем более удивительно, что в поздний период жизни композитор в беседах со своими биографами утверждал, что Байройтский фестиваль его особенно не интересовал и что побывал он лишь на «Лоэнгрине» и «Тангейзере». Совершенно умалчивает он, что дважды слушал «Парсифаля» и по одному разу «Тристана» и «Валькирию», «Зигфрида» и «Гибель богов». Ни словом не обмолвился Сибелиус и о том, что серьезно изучал партитуры вагнеровских опер. А отталкивала его в Вагнере не столько техника лейтмотивов, сколько сама личность их автора. Вот что он говорил однажды своему ученику Бенгту фон Тёрне: «Вагнер груб, неотесан, вульгарен и начисто лишен тонкости чувств. К примеру, он во всеуслышанье кричит: „Люблю вас, люблю

вас.» По моему мнению, такие слова следует произносить шепотом»⁵.

Так выглядела лицевая сторона медали, но нельзя забывать и об оборотной. Сибелиуса, без сомнения, привлекало в Вагнере мистическое начало, равно как и богатство оркестровой палитры. Вагнер послужил образцом для многих колористических находок в Четырех легендах; для примера можно обратиться к поэме «Лемминкяйнен и девушки с острова»: ее кульминационные секвенции определенно берут свое начало в «Тристане».

После Мюнхена Сибелиус стряхнул с себя вагнеровскую пыль, и чтобы заглушить печаль, вызванную неудачей с «Постройкой лодки», отправился в поездку на юг, в Венецию. Там он купался в ласковых водах Адриатики и наслаждался беззаботной жизнью средиземноморского курорта. В Италии Ян чувствовал себя намного непринужденнее. Тому свидетельство — следующие строки из письма к Айно от 23 августа: «Германия потеряла для меня свою привлекательность. Италия во многих отношениях напоминает Финляндию, она совершенна сама по себе. Обе страны — такие шекспировские». Но пребывание в Венеции было недолгим. Южный ветер принес на своих крыльях необычайную жару, и композитор вскоре отправился на север в поисках прохлады. Легкое недомогание вынудило Яна сделать остановку в Инсбруке, где взору его снова представилась красота Австрийских Альп. «Вчера поезд покидал Италию в тот самый момент, когда солнце садилось за горизонт и горы купались в его золотистых прощальных лучах. Оказываясь за границей, я всякий раз испытываю приток свежих сил. Совсем другое дело — мое пребывание в Берлине и Вене. Терпеть не могу жить по заранее установленному образцу. В Берлине, сам того не замечая, я начал походить на того, кого все вокруг хотели видеть во мне. Но никак не на самого себя, даже если дело касалось моей музыки».

Через несколько дней Сибелиус приехал в Берлин. После целительной венецианской атмосферы музыкальная жизнь германской столицы показалась ему как никогда интересной; и 30 августа он пишет Айно: «Провожу время в обществе Бузони, Новачка и Пауля. Приятно снова повидаться с ними, хотя все же не так, как прежде. Все мы, конечно, переменились. Каждый стремится достичь своей жизненной цели. Грустно сознавать, что мы всецело поглощены этим. Я решил наконец броситься в омут и плыть, полагаясь на самого себя. Собираюсь съездить в Лейпциг к Брейткопфу и Гертелю, показать им свою сюиту („Карелия“), думаю ее переоркестровать. Нельзя жить

⁵ *Törne B. von. Sibelius: A close-up.* — London, 1937. — *Примеч. автора.*

в отрыве от людей». Но возможность посетить издателей представлялась лишь спустя четыре года.

Между тем друзья Яна одолевали собственные проблемы. Бузони в преддверии сезона упражнялся по пять часов в день. Параллельно он трудился над новым изданием Баха. В какой-то момент Сибелиус почувствовал с его стороны некоторую отчужденность: «Бузони, мне кажется, стал в последнее время холоден. Конечно, он мастер, добившийся огромных успехов, однако ему все же порядком не хватает души. Но это мое личное мнение. Он собирается сделать себе имя в наступающем сезоне и вообще думает лишь о собственной карьере» (письмо от 2 сентября). К счастью, охлаждение длилось недолго, и в Берлине Сибелиус задержался с одной только целью — показать Бузони партитуру «Саги» и части «Карелии»; их он позднее выслал другу из Хельсинки.

Находясь в Мюнхене, Ян с Армасом побывали на нескольких выставках картин. Композитора особенно привлекали работы новейших немецких живописцев — Штука, Клингера и в первую очередь Бёклина. После них картинные галереи Берлина не вызывали у Сибелиуса особого интереса: в любом случае он отдавал предпочтение скульптуре, а не бесчисленным полотнам батальной живописи, развешанным то тут, то там. Композитору удалось, по-видимому, получше узнать картины Бёклина, в том числе и его «Долину усопших», изображающую лебедей на темной глади вод. В ней он, без сомнения, нашел дополнительный источник вдохновения при отображении символического мира, который вскоре ляжет в основу четырех поэм о Лемминкяйнене. Одновременно композитору удалось осуществить свое давнее намерение — познакомиться с симфоническими поэмами Листа: первые дни сентября Ян посвятил настойчивому штудированию партитуры симфонии «Фауст» в одной из музыкальных библиотек. «Превосходная вещь, она научила меня многому», — писал он Айно 7 сентября. Из других писем мы узнаём о посещении оперных спектаклей. Он восторженно отзывается о «Кармен» и «Проданной невесте». По совету Бузони идет на представление «Фальстафа», написанного всего за год до этого. «Чувствую теперь гораздо большую независимость во взглядах, чем до отъезда из дому, — делится он с Айно в письме от 2 сентября. — Я прошел хорошую школу. Если бы только я мог воплотить все свои идеи в музыке! У меня никогда не было недостатка в тщеславии. Бузони, думается, поможет мне разделаться с ним, и это принесет одну только пользу». Охваченный творческим горением, композитор обратился к Вегелиусу с просьбой предоставить отпуск из Института музыки. Ответ пришел положительный, и, вздохнув облегченно, Ян написал Айно: «Следующий шаг — избавиться от уроков в Оркестровой школе». В середине сентября он возвратился на родину.

«Лемминкяйнен»

В Хельсинки Сибелиус создал себе как композитор значительную репутацию. В сезоне 1894/95 года его сочинения исполнялись не менее, чем в шестнадцати концертах, и среди них «Сага», сюита «Карелия», «Весенняя песня» и экспромты. Играли его музыку и в других городах, в том числе и в Турку. Имя композитора стало появляться и на концертных афишах скандинавских стран. В октябре датская певица Сигрид Вольф выступила с тремя песнями на стихи Рунеберга в симфоническом концерте в Копенгагене, однако успеха они не имели. На страницах «Политикен» Кристиан Кьерульф в довольно резком тоне обрушился на первые две, причем особенно досталось песне «Под елями». С точки зрения формы песни, по мнению критика, выглядят чрезвычайно рыхлыми, их декламация тяжеловесна, груба, безвкусна и начисто лишена выразительности. Однако рецензента привела в восхищение песня «Молодой охотник»: он нашел, что эта пьеса удачна по построению, а последние две строфы отличаются необыкновенной красотой и выразительностью. В конечном счете реакция критики была положительной: «Перед нами несомненный талант, который тем не менее может легко растратить себя по мелочам».

Такая оценка не слишком вдохновляла, однако Сибелиусу и без того трудно было засесть за сочинение музыки в ту осень. Неясно, подвинулась ли работа над симфонической поэмой, начатой еще в Мюнхене. Ян снял для себя комнату, чтобы работать отдельно от семьи, которую он незадолго до этого перевез в Бруннспаркен. В ноябре супруги отпраздновали рождение своей второй дочери, и в том же месяце в связи с назначением генерала Ярнефельта статс-секретарем по делам обороны родители Айно переехали в Хельсинки. Тем временем Ян продолжал поддерживать патриотические кампании и всякого рода благотворительные начинания. Он написал мелодраму для тещи, струнных, валторны и фортепиано на текст стихотворения Рюдберга «Лесная нимфа». Предполагалось, что средства от концертов будут использованы в лотерею, организованной в поддержку Финского театра. Вскоре Сибелиус переделал это произведение, превратив его в оркестровую поэму, и в таком виде оно было исполнено 17 апреля 1895 года в концерте, полностью составленном из его сочинений, вместе с другой новинкой — «Серенадой» для баритона и оркестра на слова Стагнелиуса, отдельными частями из «Карелии», фортепианной сонаты и «Весенней песней». Программа была целиком повторена двумя днями позже.

В 1893—1895 годах творческие силы композитора всецело были отданы опере, и в этот период он так и не создал ничего

примечательного. Не нужно обладать особой проницательностью, чтобы понять, как неблагоприятно сказалась его поглощенность сочинением «Постройки лодки» на всем творческом процессе. Сибелнус растрачивал время и энергию на несущественные заказы и всякого рода мелочи. В начале названного периода были написаны «Карелия» и «Весенняя песня», в конце его — оркестровый вариант «Лесной нимфы». Образно говоря, композитор все это время находился как бы в заброшенной канаве. Первый пик творческой активности отмечен симфонией-поэмой «Куллерво» и «Сагой», после чего кривая идет вниз. Низшая точка приходится на лето 1894 года, проведенное в Байройте и Мюнхене; вслед за этим творческая активность начинает постепенно возрастать. Композитор преодолевает состояние депрессии. Разумеется, настроение Сибелиуса могло меняться день ото дня, случались у него и спады, и приливы вдохновения, но на общую картину это не влияло.

Лето 1895 года застало композитора в преддверии нового творческого подъема. Он проводил то лето в местечке Ваниа на берегу озера Весиярви, где все вокруг было отмечено тишиной и покоем. В условиях деревенского быта композитор был лишен своего неизменного спутника — фортепиано. Днем он бывал в обществе хозяина фермы, а по вечерам вместе с Айно катался на лодке и ловил рыбу. Идиллию изредка нарушали поездки в Хельсинки за получением ссуд у кредиторов.

Тогда же Сибелиус написал песню для мужского хора а саррелла «Пылающий остров»¹, впервые исполненную осенью того же года. Работал он и над сборником рунических мелодий по заказу Литературного общества Финляндии — большая часть материала была получена им из собрания известного фольклориста А. А. Борениуса-Ляхтеенкорваса.

После поездки в Карелию, состоявшейся за несколько лет до описываемых событий, Сибелиуса стали, по-видимому, считать знатоком народной музыки; к нему нередко обращались с просьбой просмотреть труды других собирателей фольклора, зачастую плохо разбиравшихся в нотной грамоте. Издание, над которым он работал вместе с Борениусом, не подлежит здесь разбору, но вполне очевидно, что проделанная работа непосредственно отразилась на его собственном творчестве. Соприкосновение с богатством рунических мелодий вновь зажгло в его душе интерес к миру образов «Калевалы», который начал блуждать после того, как он отказался от мысли написать оперу на сюжет древнего эпоса. Возможно, что именно это побудило его взяться за работу над Четырьмя легендами.

Осень 1895 года в культурных кругах финской столицы прошла под знаком всеобщего увлечения живописью символистов. Свои картины выставил и один из друзей Сибелиуса — художник Магнус Энкель, находившийся под влиянием Бёклина,

¹ Опубликована в сборнике «Девять хоров» оп. 18. — Р. Лейтон.

с которым он познакомился за год до этого. В «Фантазии» Энкеля перед зрителем предстал улыбающийся, чем-то похожий на фавна Аполлон в окружении белых и черных лебедей; но особое впечатление на Сибелиуса произвела картина «Меланхолия». На ней изображен обнаженный юноша: стоя на коленях, он прячет голову в объятиях женщины, а на заднем плане открывается даль моря с одиноким гребцом. Вся картина выдержана в мрачных, таинственных, скорее даже неестественных тонах. Здесь уместно процитировать высказывания художественного критика Эквиста о выставке работ Энкеля — это поможет понять, как рождался замысел Четырех легенд.

Вот что пишет критик, касаясь неприятия позитивистского взгляда на жизнь:

Художник ищет выхода для своего внутреннего мироощущения в самых различных сферах; его искусство погружается в поэтический мир саг, оно бывает охвачено религиозным экстазом или мистической интроспекцией. Стародавние легенды и мифы рассказывают о мирах еще не познанных, а тайны древнего Востока лишь усиливают восприимчивость к сверхъестественному началу. Все это своеобразное таинство neodолимо влечет к себе художника. И как все, что сокрыто в его внутреннем мире, тайные силы природы источают столь же сильные чары. Художник занят поисками наиболее утонченных, полупрозрачных красок и нюансов, обращаясь к влекущим его образам вечера, тумана, сумерек и ночи ².

Вот какой атмосферой был окутан тогда мир искусства Хельсинки; в такой обстановке осенью 1895 года и весной 1896 года композитор работал над Четырьмя легендами. Оперу свою он без тени сомнений забросил, не обратив никакого внимания на газетное напоминание о том, что срок представления партитур на конкурс истекает в конце 1896 года.

Сибелиус, несомненно, ощущал необходимость расправить крылья. В мае 1895 года, когда в Хельсинки приехал Бузони ³, оба композитора часто виделись. Гость хорошо понимал, что Сибелиусу нужно вырваться из провинциальной обстановки финской столицы и создать себе имя в передовых странах Европы. Когда Бузони позднее в том же году встретился в Берлине с Глазуновым, ему пришла в голову мысль, что неплохо было бы опубликовать кое-что из сочинений Сибелиуса в России. У русских, писал он, «есть издатель» ⁴, который всегда заставлял меня завидовать им. Все свое состояние он тратит на выплату гонораров, выпуск роскошных изданий, распространение нот и продвижение своих подопечных — и все это без малейшей личной выгоды. Завидую им я еще и потому, что он взял за правило ограничивать свою щедрость исключи-

² Газета «Нюа прессен» от 6 ноября 1895 года. Эквист и Сибелиус вражались в одних и тех же артистических кругах. — *Примеч. автора.*

³ Бузони посетил Хельсинки в мае, а не феврале 1895 года, как ошибочно указано в превосходном биографическом очерке Дента. Его концерты там состоялись 12, 19 и 25 мая. — *Примеч. автора.*

⁴ Беляев. — *Примеч. автора.*

тельно поддержкой русских музыкантов. И вот я подумал, что финнов в таких делах тоже следует считать русскими. Об этом я и сказал Глазунову, когда тот навещил меня здесь. Если Римский[-Корсаков]—правая рука Беляева, то Глазунов—левая. Он обещал поговорить с Беляевым и сдержал слово. Он пишет, что вопрос решен в твою пользу, и предлагает, чтобы ты прислал русскому издателю что-нибудь из своих вещей. Судить будет комиссия из трех известных и беспристрастных музыкантов, но я не сомневаюсь, что исход будет благоприятным. Я бы тебе посоветовал послать Беляеву „Сагу“, „Весеннюю песню“ и „Лесную нимфу“ и сделать это без промедления».

Сибелиус, разумеется, ничего не имел против перспективы печататься в одном издательстве с Римским-Корсаковым и Глазуновым. Он отослал Беляеву три партитуры—предположительно те, что рекомендовал ему Бузони,— вместе с вежливым сопроводительным письмом. Но Беляева, как видно, не очень увлекала мысль о том, чтобы считать русских и финнов некими родственниками, а может быть, ему просто не понравилась музыка. Так или иначе, но произведения Сибелиуса Беляевым опубликованы не были. Однако не один только Бузони пекся о делах Сибелиуса. А. Пауль отстаивал его интересы с не меньшим рвением, хотя и не столь успешно. Еще в 1892 году он пытался привлечь внимание Вейнгартнера к «Куллерво», но тот все медлил, и Пауль вынужден был возвратить партитуру автору, сопроводив это довольно безрадостным описанием своих усилий. В 1895 году, добившись аудиенции у директора издательства «Рис и Эрлер», Пауль, не называя имени автора, сыграл ему одну пьесу Сибелиуса, написанную для Галлена. Каянус и художник Заттлер тоже связались с этим издателем; тот как будто загорелся и с энтузиазмом воскликнул: «*Der Mann wollen wir lanc[e]gen!*» («Уж ему-то мы дадим ход!»). Однако из всей этой затеи ничего не вышло.

Нет, для выхода Сибелиуса на международную арену подходящий момент пока еще не наступил. «Куллерво» представлялся слишком масштабным, «Сага» — недостаточно зрелой. Как бы стремясь восполнить отсутствие европейского успеха, композитор трудился как никогда напряженно. В апреле 1896 года в концерте филармонического оркестра прозвучали Четыре легенды. Нервозность автора на репетиции привела к трениям в его отношениях с оркестрантами, и, чтобы восстановить мир, в дело вынужден был вмешаться Каянус. Первое исполнение Четырех легенд, или сюиты «Лемминкяйнен», состоялось 13 апреля под управлением автора; части сюиты были сыграны в таком порядке: «Лемминкяйнен и девушки с острова», «Лемминкяйнен в Туонеле», «Туонельский лебедь», «Возвращение Лемминкяйнена».

Успех был, пожалуй, бóльшим, чем на премьере «Куллерво». Но в вопросе о национальном начале мнения разделились.

Мериканто усмотрел в музыке «тот финский элемент, который все мы чувствуем в своем сердце и который есть частица нас самих». Флодин, напротив, придерживался несколько иного мнения: «Сугубо финский элемент... не проявляется достаточно ярко в этой последней работе композитора. И это мы считаем неоспоримым достижением, доказывающим, что Сибелиусу удалось избежать плачевной участи автора, перепевающего самого себя. В первой из симфонических поэм о Лемминкяйнене композитор творит всецело на современной вненациональной основе. Тематизм по стилю ближе всего к листовскому, но вместе с тем просматриваются влияния Вагнера и Чайковского». Флодин не колеблясь назвал эту поэму вершиной всего, что было создано к тому времени Сибелиусом, однако остальные части цикла отнюдь не вызвали у него симпатий. «В конечном итоге приходишь к выводу, что намерение автора состоит как раз в том, чтобы *per fas et nefas*⁵ вызвать у слушателя путем нагнетания экспрессии, создающего необходимую атмосферу, некое гипнотическое состояние, дабы они ему покорились; если же им удастся следовать своей собственной воле, то они непременно устремятся прочь из концертного зала». Финал цикла — «Возвращение Лемминкяйнена» — напомнил критику «Куллерво». За четыре года до этого он писал: «Если бы Сибелиус задумал сочинить новую симфоническую поэму, скажем, о Лемминкяйнене, то ему пришлось бы придать финским реалиям совершенно новый облик — коль скоро он не хочет повторить то, что уже сказано им в „Куллерво“».

Пусть в рецензии Флодина прозвучали довольно резкие нотки, но все же он по-своему воздал должное таланту композитора. Любые критические оценки относительно, и критик, особенно влиятельный, может неодобрительно отозваться о крупном композиторе, давая, однако, понять, что не ставит под сомнение его дарование, а на другой день, быть может, гораздо более терпимо отнестись к явной посредственности. Подобно Листу или Чайковскому, Сибелиус представлялся достаточно крупной фигурой, чтобы быть достойным критического к себе отношения. Его исполненный гипнотической силы музыкальный язык содержал нечто такое, что могло отлугнуть Флодина, как это случилось ранее с Вегелиусом. По сути дела, первая рецензия критика на поэмы о Лемминкяйнене прозвучала всего лишь как пробный выстрел, за которым через год, когда сюита была исполнена в переработанном виде, последовал настоящий залп бортовых орудий.

«Туонельский лебедь» и «Возвращение Лемминкяйнена» подверглись дальнейшей переработке, прежде чем были напечатаны в 1900 году. Публикация двух других поэм («Лемминкяйнен и девушки с острова» и «Лемминкяйнен в Туонеле») задержалась на несколько десятилетий, да и своего повторного

⁵ Всеми правдами и неправдами (лат.). — *Ред.*

концертного исполнения им пришлось ждать долго — вплоть до 1935 года, когда они прозвучали на праздновании сотой годовщины со дня выхода в свет «Калевалы», после чего Сибелиус, готовя их к печати, внес ряд незначительных изменений в оркестровку. Из-за второй мировой войны эти две поэмы были опубликованы лишь в 1954 году. В окончательном варианте вторая и третья части сюиты поменялись местами.

На другой день после премьеры, когда пресса была полна разнообразных откликов, умер тесть композитора. До последних мгновений старый генерал не терял присутствия духа, стойкости и чувства юмора. Даже на смертном одре он со слабой усмешкой заметил: «Вот ведь обрадуются в редакции „Нюа прессен“!» (В разгар языкового спора эта газета особенно рьяно поносила Александра Ярнефельта.) При разделе имущества было учтено то обстоятельство, что Айно, в отличие от трех ее братьев, получила образование не на средства отца, и теперь ей полагалась соответствующая компенсация. Полученную сумму молодые супруги использовали для поездки весной в Берлин, где они навестили Бузони⁶.

В истории создания «Лемминкяйнена» многое до сих пор остается невыясненным. По словам самого Сибелиуса, «Туонельский лебедь» первоначально должен был служить увертюрой к опере «Постройка лодки»; правда, увертюра эта подверглась, по всей видимости, весьма существенной переработке. Можно лишь догадываться, какая часть музыкального материала, предназначенного для характеристики Вяйнямёйнена, была передана затем более молодому Лемминкяйнену; даже во время работы над либретто оперы композитор предпочитал видеть в Вяйнямёйнене молодого, полного сил человека вместо умудренного жизнью старца, каким тот предстает в легенде. Так что юноша Лемминкяйнен больше соответствовал образу, увлекавшему фантазию композитора, а любовные истории героя с девами-островитянками наталкивали Сибелиуса на прямые параллели со штраусовским «Дон-Жуаном». Возвращение героя на родину после бесчисленных приключений — тема, несомненно, благодарная; эта сюжетная линия вдохновила композитора на создание захватывающей, неотразимой по своей впечатляющей силе музыки. Наиболее близкая параллель между оперным замыслом Сибелиуса и его циклом симфонических поэм — это параллель между эпизодом в царстве мертвых — Туонеле — из «Постройки лодки» и поэмой «Лемминкяйнен в Туонеле». Лемминкяйнен спускается в это царство Смерти

⁶ Автору не удалось выяснить какие-либо подробности относительно этой их поездки в Берлин за исключением того очевидного факта (подтверждаемого письмом к Бузони, хранящимся ныне в Государственной библиотеке в Берлине), что они там с Бузони встретились. — *Примеч. автора.*

(Туони), выполняя одно из поручений той, чьей руки он добивается, — дочери Похьолы. Там ему предстоит убить Лебеда, плывущего по темным, мрачным водам Туонелы. Но копье, пущенное чьей-то вероломной рукой, пронзает сердце героя. Сын Смерти разрубает его тело на мелкие кусочки и выбрасывает их в реку. И тут на поиски сына устремляется мать Лемминкяйнена. Она прочесывает озеро граблями, и волшебная сила помогает ей соединить части тела сына воедино! Галлен написал картину, навеянную этой легендой, и вполне вероятно, что во время их многочисленных застольных бесед художник старался привлечь внимание Сибелиуса именно к этому мифу. Справедливости ради следует сказать, что тема Лебеда была достаточно хорошо знакома художественной интеллигенции того времени. Вспомним хотя бы «Лоэнгрин» и «Парсифаль», Бёклина, Энкеля, наконец, У. Б. Йитса, изучавшего в то время «Калевалу».

Среди черновых набросков того периода мы находим запись следующей темы, использованной композитором в поэме «Лемминкяйнен в Туонеле»:



Рядом рукой Сибелиуса выведено «Tuonen tytti» («Дева смерти»). Так одна из героинь «Калевалы» попадает на страницы оперы, где она перевозит Вяйнямейнена на лодке через реку в Туонелу. Однако ее нет в сюжете симфонической поэмы, где приведенная тема, как это ни парадоксально, призвана символизировать животворную любовь матери героя. Установить, в какой мере Сибелиус использовал в своей симфонической сюите остальной тематический материал оперы, вероятно, так и не удастся.

Сюжетом для первой из Четырех легенд — «Лемминкяйнен и девушки с острова» — послужили события, описанные в 29-й руне «Калевалы». Здесь, как и в трех других симфонических поэмах, Сибелиус не следует точно за литературным первоисточником, предпочитая отразить сам дух эпической поэмы, которая служит ему отправным пунктом для написания произведения в свободной сонатной форме.

Вступление в ми-бемоль мажоре, основной тональности симфонической поэмы, несет в себе нечто от сказочного пейзажа, от того мира, в котором искали прибежище многие художники того времени. Субдоминантовое трезвучие с добавленной секстой — аккорд, живо привлекавший молодого Сибелиуса, —

поручен одним лишь валторнам, что еще больше усиливает элегическую окраску:



Все здесь наполнено таинственным ожиданием. И вот — как бы в порядке пробы — возникает краткий тематический фрагмент. Он появляется у гобоя и представляет собой очень рельефную фигуру, начинающуюся скачком на восходящую кварту и заканчивающуюся несколько неуверенной триолью:



Виолончели отвечают приглушенным, но многообещающим мотивом:



Вступление заканчивается фанфарообразной восходящей аккордовой последовательностью с разрешением в первоначальный аккорд, который приобретает, таким образом, новый смысл:



Главная тема, танцевальная по характеру, звучит в основной тональности у деревянных духовых на пасторальном фоне аккомпанемента струнных, в известной мере отмеченного фольклорным колоритом:

70

Fl.
Ob.
Cl.

pp *stacc.* *fp*

Arch.

Интересно, что Сибелиус заканчивает фразу не нисходящим, а восходящим ходом (на квинту). Далее, когда затрагивается [одноименный] ми-бемоль минор и (несколько позже) под тонический органний пункт подкладывается большая секунда, окраска становится более темной. Наконец, [в связующей партии] на материале мотива вступления совершается переход к побочной партии, в которой струнные очерчивают мрачно-восторженную экспрессивную линию:

71

Arch.

mf *f*

V-nl, V-c.3

Вплоть до начала разработки накал страстей возрастает, интенсивность музыкального высказывания, выражающего чувственный порыв Лемминкяйнена, доходит почти до предела, после чего следует угловатое проведение танцевальной главной темы (пример 70) в ми миноре, тогда как образ Лемминкяйнена остается различным как бы в отдалении. Некоторые моменты [разработки] весьма неопределенны в тональном отношении; временами возникает эффект, близкий к эффекту битональности:

72

Cor.

V-c.
C-b.

Когда же наконец вновь утверждается основная тональность (ми-бемоль мажор), начинается очень постепенный, но неуклонный процесс динамизации, длящийся вплоть до конца части, где это нарастание эмоциональной напряженности доводится до кульминационного завершения. Речь идет о том, что Сибелиус расширяет репризу (вернее, своеобразное сочетание разработки и репризы) путем дальнейшего тематического развития и обогащения оркестровой фактуры. Вместо простого повторения сказанного ранее композитор раскрывает здесь новые грани уже знакомых нам музыкальных образов. Главная тема, которая в экспозиции звучала как своего рода танец в честь героя, в репризе проводится в более интенсивном, безудержном движении и приобретает неистовый дионисийский характер. Побочная партия насыщается хроматическими проходящими звуками; когда интенсификация напряжения достигает критического предела, звучат — теперь уже на *fortissimo* — знакомые нам по вступлению валторновые фанфары (пример 69). Сибелиусу удается, таким образом, построить в полном смысле слова планомерное оркестровое *crescendo* на большом протяжении. Примерно такого же эффекта композитор пытался добиться четырьмя годами ранее, в пору работы над симфонией «Куллерво»; однако тогда он не смог в полной мере справиться с этой задачей из-за неопытности в инструментовке. Изучение партитур Вагнера в течение прошедших с тех пор четырех лет принесло Сибелиусу неоценимую пользу, и теперь, в «Лемминкяйнене», его умение распоряжаться оркестровыми средствами уже не вызывает сомнений. В рассматриваемой симфонической поэме, да и вообще в произведениях, относящихся к раннему периоду творчества Сибелиуса, — таких, как «Куллерво» и (правда, в гораздо меньшей мере) Первая симфония, — сонатная форма обнаруживает тенденцию к пространной разработке и к эмоционально-напряженной репризе.

Кода поэмы «Лемминкяйнен и девушки с острова» вполне могла быть навеяна строками из эпоса, рассказывающими о прощании с Лемминкяйненом:

Ты куда уходишь, Лемминкяйнен,
И зачем бросаешь нас, герой отважный?

(Приведенные строки были напечатаны в программе концерта, выпущенной в день премьеры.)

Над мелодией струнных, извлеченной из главной темы, раздается фраза флейт и кларнетов, основанная на самом начале той же темы (пример 73).

Эта кода создает почти импрессионистскую атмосферу. Ми-бемоль-мажорная гамма с пониженными VI и VII ступенями приобретает черты целотонности (во всяком случае, от *до-бемоля* до *соль*), оттеняемой мерцающими репликами деревянных духовых.

73

Fl.

V-nl

Cor., Tr-be

pp

p

ppp

Весь строй рассмотренного сочинения, вместе с его тематическим материалом, не уместается в мире сугубо финского национального искусства. Эту музыку — при всей индивидуальности ее стиля — скорее можно назвать музыкой скандинавской с некоторой долей русского начала. Хотя мы не располагаем достоверными данными, которые свидетельствовали бы о том, что Сибелнусу приходилось слышать сочинения Балакирева (не считая «Исламея», которого ему, возможно, играл Бузони), сходство с манерой этого композитора — пусть даже случайное — дает о себе знать.

«Туонельский лебедь», отмеченный своеобразной символикой Смерти и Воды, не лишен аналогов в творчестве других композиторов той эпохи. Помню напрашивающихся сравнений с вагнеровскими операми, подобная же тематика встречается и в «Садко», и в «Волшебном озере» Лядова, а позднее и в рахманиновском «Острове мертвых», созданном под впечатлением картины Бёклина. Особое место занимают эти темы в финском и скандинавском искусстве. Галлена и Энкеля мы уже упоминали. Назовем еще, наряду с Бёклином, француза Пюви де Шаванна и норвежца Эдварда Мунка.

В образы плавно текущих вод, тьмы, окутывающей царство мертвых — Туонелу, Лебеда с его предсмертным плачем Сибелнус вкладывает что-то от собственного ощущения смерти. Отказавшись от флейт, кларнетов и труб и включив в партитуру английский рожок, а также бас-кларнет и большой барабан, композитор придает своей тембровой палитре более сумрачный колорит. В первых тактах ля-минорный аккорд постепенно охватывает всю группу струнных (*divisi con sordini*). Так возни-

жает единая и в то же время изменчивая звучность, прямо-таки завораживающая слушателя:

Вполне возможно, что образцом в данном случае послужило вступление к «Лоэнгрину», но найденный Сибелиусом изысканный способ перемещения аккорда создает совершенно особый, неповторимый колорит. Яркое соло английского рожка начинается выдержанным звуком (*соль*), сменяемым триольной фигурой и нисходящим ходом на квинту. Вся фраза звучит в си-бемоль миноре, а исходный звук оказывается в этих условиях дорийской VI ступенью. Виолончели и — вслед за ними — альты отвечают английскому рожку восходящей фразой, где особо подчеркивается звук *ля*, который в самом начале пьесы был тоникой, а теперь стал вводным тоном си-бемоль минора:

В отношении гармонии Сибелиус добивается впечатляющих эффектов при помощи самых простых средств. Применяя смелые сопоставления трезвучий и переосмысливая их тональную функцию, композитор модулирует не менее трех раз на протяжении первых пятнадцати тактов — из исходного ля минора в си-бемоль минор, а затем в си минор и в до минор. Если проникнутые горячим дыханием, чувственные модуляции «Тристана» были в ту пору самым что ни на есть новым словом гармонического языка, то о холодных, ледяных, застывших модуляциях «Туонельского лебедя» можно сказать, что они отмечены чертами архаичности, ибо лежащие в их основе гармонические средства восходят к стилю Палестрины. Лишь в одной точке этого мертвого, безлюдного пейзажа заметны какие-то признаки человеческой жизни. Pizzicato струнных порождает атмосферу неопределенности и ожидания, ламентация Лебедя приобретает

все бóльшую интенсивность и неожиданно превращается в отчаянный крик, исполненный неизбывной тоски. Но модуляция из ля мажора в до мажор производит магический эффект: туман мгновенно рассеивается, и взору открываются очертания дальних берегов. Оттуда, издалека слышатся сигналы валторны. Звук арфы «мерцают» подобно дальнему отблеску света на воде... Но вот видение исчезает, и зов валторны повторяется теперь уже *con sordino*. Затем на мрачном фоне меди и мерных ударов литавр струнные (*con gran suono*) в основной тональности (ля минор) поют протяжную мелодию плача Лебедя. Им отвечает английский рожок (*dolcissimo*) над приглушенным *tremolando* струнных (*con legno*) и большого барабана, в то время как арфа и литавры отсчитывают роковой ритм:

76

The musical score for measures 76-79 is arranged in a multi-staff format. At the top left, the measure number '76' is indicated. The staves are labeled as follows from top to bottom: C. Ingl. (English Horn), Timp. (Timpani), Gr. C. (Grande Cymbale), Arpa (Harp), and Archi (Strings). The C. Ingl. staff shows a melodic line starting with a *ppp* dynamic. The Timp. staff features a rhythmic pattern of notes with rests. The Gr. C. staff has a series of notes with a *tr* (trill) marking. The Arpa staff contains a complex, arpeggiated texture. The Archi staff is divided into two sections: the upper section is marked *ppp col legno* and the lower section is marked *ppp*. The string parts in the lower section show a tremolo effect.

...Никакого движения. Лебедь исчезает. Сумерки уступают место полной тьме. Как и в интродукции, восходящие перемещения ля-минорного аккорда рисуют неспешное течение вод; струнные «вспоминают» свою тему. И наконец, заключительное соло утверждает всеподавляющую неодолимость смерти. Разумеется, можно попытаться проанализировать «Лебедя» с точки зрения формы (с привлечением соответствующих хрестоматийных схем), но вряд ли это что-нибудь нам даст. Общее впечатление от этого произведения — органическое единство, в котором свободно, в духе ралсодии развивается музыкальная

мысль, подчиненная в то же время строгой внутренней дисциплине.

В поэме «Лемминкяйнен в Туонеле» мир мертвых представляется населенным; порой чудится, будто можно расслышать их голоса. В этом плане симфоническую поэму Сибелиуса можно сравнить с «Франческой да Римини» Чайковского или с симфонией Листа «Фауст». Если идея возмездия после смерти и не типична для «Калевалы», то мстительные фурии все же преследуют Лемминкяйнена за попытку совершить святотатство в царстве Смерти. Целомудренному Парсифалю его преступление против священного Лебедя прощено, однако с Лемминкяйненом дело обстоит иначе, поскольку он собирался убить Туонельского лебедя из земных побуждений. Спасти его может лишь сила материнской любви. В этой части цикла Сибелиус представляет себе царство Смерти скорее как ад, чем как страну теней → мрачную и безлюдную.

С первых же тактов контрабасы и виолончели создают грозное настроение:

77

Vc. *div.* *trém.* *pp* *mf* *pp* *mf*

C-b. *pp* *mf* *pp* *mf*

Бурные излияния струнных еще больше усиливаются, и на их фоне слышны разгневанные крики деревянных духовых:

78

Fl., Cl. *f*

Ob.

Archi

Эта тема тесно связана с исходной мотивной ячейкой последней из Четырех легенд («Возвращение Лемминкяйнена»). Экспрессивность симфонической поэмы нагнетается до тех пор, пока не наступает мощная разрядка. Тема, порученная деревянным духовым (пример 79), по-видимому, отражает последние воспоминания Лемминкяйнена о своей матери перед погру-

жением в пучину смерти. Это наглядный пример использования Сибелиусом тритоновых сопряжений и обертонового звукоряда в условиях мажорно-минорной тональной системы. В более поздний период творчества он подобным же образом освоит разнообразные ладовые эффекты (назовем хотя бы Четвертую симфонию):



Появляется мать героя; средний раздел, написанный для струнных, приобретает характер грустной колыбельной песни. Вновь пробуждаются силы ада — это фурии начинают борьбу с матерью за жизнь ее сына. Лишь в коде утверждается торжество исцеляющей силы материнской любви; настойчивое повторение звука *соль-диез* у солирующей виолончели (лидийская кварта в условиях ре-мажорного аккорда) придает этой музыке особую поэтическую выразительность. По сравнению со свободной структурой «Туонельского лебедя» с его неуклонно развивающимся речитативом, трехчастная форма «Лемминкяйнена в Туонеле» представляется относительно схематичной. Своими кульминациями (на *tremolando*), равно как и обилием секвенций, эта поэма больше, чем какое-либо другое сочинение Сибелиуса, напоминает Листа.

В завершающей цикл поэме — «Возвращение Лемминкяйнена» — Сибелиус «выращивает» целый ряд эпизодов из начального мотива-ядра (пример 80). «Крохотную каплю звука он превращает в настоящий океан», — писал Оскар Мериканто в газете «Пяйвялехти» от 14 апреля 1896 года. В одном из интервью Сибелиус дает собственную характеристику этой части, отмеченную печатью автобиографичности: «Думается, что нам, финнам, не зазорно проявлять побольше гордости. Давайте держать голову выше! Почему мы должны стыдиться самих себя? Эта мысль красной нитью проходит через всю поэму „Возвращение Лемминкяйнена“; Лемминкяйнен ничем не уступает благороднейшим из рыцарей. Можно не сомневаться, пред нами настоящий аристократ духа!»



После экспромтов и сонаты Сибелиус решил попытать свои силы в ином жанре фортепианной музыки — в жанре салонной пьесы, который в конце прошлого столетия еще не приобрел неприятного привкуса, ставшего свойственным ему в двадцатом веке. Речь по существу шла о том, чтобы простыми и доступными способами дать исполнителю понять, что «*могсеау де салон*» («салонная пьеса») в техническом отношении менее сложна, чем «*могсеау де концерт*». Что касается «концертной пьесы», то к этому жанру Сибелиус, как известно, никогда не обращал свои взоры, ибо по-настоящему так и не сумел овладеть секретами подлинного пианизма. Его пальцы были отлично приспособлены к виртуозной технике Вьётана или Мендельсона — но не Шопена или Листа. И у него никогда не возникала мысль о том, что на смену фортепианной фактуре того же Шопена может прийти качественно новый подход к использованию возможности инструмента, при котором рояль зазвучит по-новому — так, как зазвучал он, например, у Дебюсси, — или же о том, что технические трудности балакиревского «Исламея» можно поднять еще на одну ступень, как это доказал Равель в «Ночном Гаспаре».

На характере фортепианных пьес Сибелиуса сказались и некоторые другие обстоятельства. В те времена в Финляндии попросту не находили спроса произведения, предъявлявшие повышенные требования к технике исполнителя. Музыкальные издатели, печатавшие Сибелиуса, с подозрением поглядывали на чрезмерно сложные фигурации и давали ему совет ограничиться простым аккомпанементом вроде «*та́-та-та-та*» или несложными синкопами типа «*бум-та-та!*». Не страшно, если в конце появится короткая каденция, ведь любители спокойно могут опустить ее. Так что вполне объяснимо, почему Сибелиус писал для фортепиано без особой охоты. Значительно позже, отвечая на вопрос дочерей, для чего же он все-таки сочинял салонные пьесы, Сибелиус сказал: «Для того, чтобы у вас был хлеб с маслом!»⁷ Но в конечном счете он, несомненно, навредил собственной репутации, опубликовав большое число фортепианных пьес, явно уступающих по качеству его оркестровым творениям.

В сборнике из десяти фортепианных пьес ор. 24 собраны произведения, созданные в период между 1894 (или, быть может, 1895) и 1903 годами и размещенные там в хронологическом порядке. Во многих из них обнаруживаются прекрасные мелодические находки, которые зачастую сводит на нет несовершенство техники письма. В «Романсе» ля мажор (1895)⁸ мы

⁷ Из беседы г-жи Катаринны Ильвес с автором. — *Примеч. автора.*

⁸ Основываясь на сведениях, полученных от самого Сибелиуса, Экман считает, что «Экспромт» и «Романс» ля мажор написаны в 1894 году во время пребывания композитора в местечке Ванна. Но эта информация могла оказаться неточной, поскольку композитор проводил там лето не в указанное время, а в 1895 и 1896 годах. Оба произведения опубликованы в де-

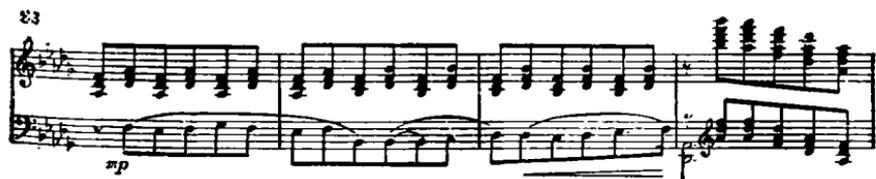
находим превосходную тему, возникающую из приглушенного низкого регистра рояля:



На рубеже прошлого и нынешнего столетий Александр Зилоти включал это произведение вместе с «Балладой» из сюиты «Карелия» в программы своих концертов. В письме к Сибелиусу от 14 марта 1900 года пианист писал о своем восхищении «Романсом» и сообщал о намерении играть его и названную выше часть из «Карелии» во время своих гастролей в России, Германии и Англии. Зилоти исполнил «Романс» в концерте, состоявшемся в Хельсинки в апреле следующего года. Следует сказать, что менее удачный средний раздел этого произведения, по-видимому, стал причиной его исчезновения с концертных эстрад. Главная тема «Романса» ре минор (1896)⁹ проникнута духом славянской меланхолии, в ней явственно ощущается влияние Чайковского, особенно заметное в коде:



Наиболее совершенным произведением в сборнике ор. 24 является хорошо известный «Романс» ре-бемоль мажор, тема которого звучит как кантилена виолончели:



кабре 1895 года. Если Сибелиус назвал место их сочинения правильно (что представляется вполне вероятным), то они были написаны летом 1895 года. — *Примеч. автора.*

⁹ Экман датирует его 1895 годом, но самый ранний черновой набросок относится к 1896 году. — *Примеч. автора.*

Развитие темы прерывается каденцией с бурными октавами, с разнообразными пассажами — один из немногих примеров пианистической виртуозности (пусть весьма скромной) в творчестве Сибелиуса. В свое время сочинение удостоилось больших похвал, его много играли. Эльмер Диктониус, услышав эту музыку в исполнении русского пианиста Николая Орлова, заметил: «Сибелиус еще не писал столь эффектного произведения для фортепиано».

Основная тема «Баркаролы» (1903) имеет мало общего как с венецианским колоритом шопеновских и листовских образцов, так и с их пианистическим изложением. Нет в ней и мягкой грусти «Баркаролы» Чайковского («Июнь» из цикла «Времена года»), у Сибелиуса это скорее путешествие на лодке по мрачным пустынным водам. Однако в ходе тематического развития композитор порой опускается до уровня музыкальных банальностей.

Как бы то ни было, в сфере фортепианной миниатюры Сибелиус чувствует себя не вполне уверенно. Зато к сольной песне он обнаруживает гораздо большее тяготение. В этом жанре он уже положил многообещающее начало, написав семь песен на слова Рунеберга, после чего его композиторский стиль начинает обретать более четкие очертания.

«Ариозо» ор. 3 на текст Рунеберга в соответствии со своим названием предназначено для распевного исполнения и меньше склоняется к речитативу, чем, скажем, романс «Под елями». Считается, что эта пьеса была написана в 1893 году и что в 1911 году композитор подверг ее основательной переработке, сделав новый аккомпанемент, инструментованный для струнных, а затем обработал это сопровождение для фортепиано. Девушка, героиня стихотворения Рунеберга, оплакивает судьбу роз, побитых морозом, проводя при этом сравнение со своими собственными горестями. Под заметным влиянием Рунеберга, предпочитающего помещать лирические детали в более широкий контекст произведения, Сибелиус сосредоточивает внимание на общем замысле, а не на частных поэтических подробностях. Сольная партия впечатляет своей широтой, в ней тонко сопоставляются размеры $\frac{6}{4}$ и $\frac{3}{2}$:





Такое своеобразное взаимодействие размеров характерно для песенного стиля композитора. Более поздние исследования свидетельствуют о том, что первоначального варианта «Ариозо» вообще не существовало. Отсюда можно сделать вывод, что пьеса была сочинена — а не переработана — в 1911 году.

Op. 17 включает семь песен, которые, согласно перечню произведений Сибелиуса, составленному Экманом, Солантера и другими, относятся к периоду 1891—1898 годов. Однако некоторые ссылки, содержащиеся в письмах, и даты первых исполнений указывают на то, что этот опус не мог появиться в прошлом столетии. В числе первых был написан романс «Я больше не спрашивал» — еще одно произведение на слова Рунеберга, отличающееся ярко выраженным дорийским ладом. Во всей красе предстает здесь перед слушателем редкий мелодический дар Сибелиуса. Пьеса построена на нескольких простых и в то же время многозначительных фразах, которые как нельзя лучше способны выражать человеческие чувства и настроения. Именно это произведение произвело сильное впечатление на Брамса, слышавшего его в исполнении молодой финской певицы Иды Мордух, ученицы Полины Лукки, ставшей впоследствии матерью Экмана — биографа Сибелиуса. В тот вечер певице аккомпанировал Ганслик. Желая прослушать песню еще раз, Брамс сам сел за инструмент. Похвалив певицу, он так отозвался о Сибелиусе: «Aus dem wird wat» («Из него кое-что получится») ¹⁰. Между прочим, стихи Рунеберга уже были известны Брамсу в немецком переводе, и он назвал их автора «einer von den ganz großen» («одним из самых выдающихся») ¹¹.

«Игра птиц» (на слова Тавастшерны), написанная во время пребывания в Вене, отличается почти импрессионистской прозрачной фактурой. Две другие песни цикла на текст того же автора — «Усни» (1894) и «Заблудившиеся» (1894? 1902?) ¹² —

¹⁰ Ида Экман рассказала об этом случае в письме к Сибелиусу от 9 ноября 1942 года. — *Примеч. автора.*

¹¹ *Eigenbrodt W. Runeberg in Deutschland.* — In: Johan Ludvig Runebergs hundraårsminne. — Helsinki, 1904, s. 119. — *Примеч. автора.*

¹² В письме к жене от 11 июля 1902 года Сибелиус писал, что заново перерабатывает эту песню. Ее первое исполнение состоялось на концерте Айно Акте 17 сентября 1903 года. — *Примеч. автора.*

отмечены типичными стилевыми особенностями скандинавского романса.

«Стрекоза» (на слова Оскара Левертина) (1898? — впервые исполнена 10 января 1904 года)¹³ отличается от других песен сборника экспрессионистской фактурой и листовскими гармониями. Сольная партия в форме речитатива, расцвеченная лаконичными и емкими в своей содержательности репликами фортепиано, блуждает из одной тональности в другую. Трели в заключительных фразах вибрируют подобно крыльям стрекозы, полет которой очерчен распевными мелизмами.

Основой для всех рассмотренных выше песен послужили стихотворения на шведском языке. Две песни на финские тексты, включенные в этот цикл, — «Вечеру» и «Сплав леса» — написаны в народном духе. Первая обращает на себя внимание техникой варьирования напева, заимствованной из финских рунических мелодий.

Сибелиус не был автором *Lieder* в обычном понимании этого слова. Успех в жанре вокальной миниатюры сопутствовал ему тогда, когда он пользовался более крупными штрихами. Как иные небольшие строения часто кажутся нам более внушительными, чем они есть на самом деле, так и некоторые песни Сибелиуса представляются более масштабными по сравнению с обычными для этого жанра миниатюрами. «Ариозо» и «Я больше не спрашивал», безусловно, относятся к их числу.

Глава десятая

«Девушка в башне».

Борьба за почетный университетский пост

В одной из записных книжек, куда Сибелиус заносил наброски музыкальных тем, мы находим и обрывочные дневниковые записи. Большинство их относится к осени 1896 года, остальные датированы следующим годом. Эти короткие восклицания касаются не столько событий повседневной жизни композитора, сколько настроений, связанных с сочинением музыки. Они показывают, что Сибелиус не преодолел еще юношеской пылкости и склонности к перемене настроений. Дело в этом смысле, пожалуй, даже ухудшилось. В конце августа 1896 года композитора охватывали сомнения и недобрые предчувствия: близилось начало сезона, а у него была масса незавершенных дел. Он обещал написать одноактную оперу; часть сбора от спектаклей предполагалось употребить на субсидии филармониче-

¹³ Более современный стиль и дата премьеры этого романса (10 ноября 1904 года) предполагают более поздний срок написания, чем тот, что указан в списке Экмана. — *Примеч. автора.*

скому оркестру; после того как Фальтин ушел со своего поста в университете, Яну предстояло какое-то время вести там занятия, а тут еще выплыло неожиданное поручение — написать кантату по случаю коронации царя Николая II. Мало того, чтобы повысить свои шансы на вакансию, образовавшуюся после ухода Фальтина, ему необходимо было выступить с серьезным докладом. Беспокойство Сибелиуса перед предстоящими испытаниями отражают строки из его записной книжки:

22 августа 1896 года: О вы, небесные отцы! Удивительно, какой пустой кажется порой жизнь. Это потому, что у меня нет достаточной ясности в мыслях: вряд ли я знаю, чего хочу на самом деле. И все же дело может и должно обстоять совершенно по-другому — ведь у меня есть мое искусство и Айно! Правда, для Айно я недостаточно надежная опора. Как же я все-таки опасаясь других людей — в особенности их зависти и преубеждений. И тем не менее так хорошо все понимаю. Что я сделал за сегодня? — Гм! Читал Фредрик(у) Бремер. Пытался сочинять, но не было *Schwung*¹. Почему он так редко посещает меня в эти дни? Быть может, мои излишества по части Венеры и Бахуса привели к духовному параличу. Боюсь, мне не осилить Коронационного марша. Силы мои истощены — нет живости в мыслях. По вечерам часто чувствую себя усталым. Кажется, будто я хочу проспаться остаток жизни, но ведь в детстве все обстояло по-иному.

На другой день жизнь показалась ему куда более светлой:

23 авг. Большая часть написанного вчера совершенно не годится. Жизнь вновь кажется мне такой полной. *Nox sine excessu*². Вчера вечером читал «*Bullarsjön*» и увидел в нем свое отражение. Какая живость, какая живость, *everglia*³ *cum excessu*⁴.

Последующие записи показывают, что композитор все больше замечает перемены в настроении:

24 авг. Жизнь подобна океанским волнам: то тебя выносит на гребень, то бросает на дно. Сплошные приливы и отливы. То густо, то пусто.
25 авг. Прохладно. Туман нависает над озером, вид прямо-таки сказочный. Жизнь полна поэзии. Работалось хорошо.

В это время он жил за городом, в местечке Ваниа. Приближалось первое сентября — день, когда жители столицы обычно возвращались из сельской местности домой, и чувствуется, как растет в его душе беспокойство:

29 авг. Атмосфера напряженная. Работал так себе. *Pression*⁵...

30 авг. (Работал). Немного сочинял.

31 авг. — 1 сент. Два дня кутежа. *Infelix*⁶.

4 сент. (Меня так скоро не сокрушить). Пройдет. (Страх, слабость).

5 сент. «Не бойся, сын мой». Одиночество. (Денежные дела сами собой уладятся). В хозяйстве беспорядок. Экономия, *oekonomia*⁷.

После относительно спокойного лета Сибелиус с начала осени стал испытывать материальные трудности. Но 10 сентября, после очередной попойки, обстановка мгновенно проясни-

¹ Подъема (нем.). — Ред.

² Ночь без излишеств (лат.). — Ред.

³ Энергия (греч.). — Ред.

⁴ С избытком (лат.). — Ред.

⁵ Состояние гнетущее (франц.). — Ред.

⁶ Несчастлив (лат.). — Ред.

⁷ Экономия (греч.). — Ред.

лась после того, как некий «человек слова» согласился нести поручительство за все его долги.

Нельзя не заметить, как трудно ему давались непринужденные отношения с окружающими. Преподававший вместе с ним Георг Шнефойгт, концертмейстер виолончелей в филармоническом оркестре, вызывал у него раздражение. Даже добившись известности как дирижер, Шнефойгт по-прежнему славился своими несуразностями. Сибелиусу претили его высокомерие и заносчивость. Композитор был не прочь поговорить по душам с гордым, иной раз своевольным Каянусом, но неведомая сила удерживала его от этого. В целом друзья и коллеги единодушно считали Яна добрым и деликатным, но он имел обыкновение держать все при себе, что, вероятно, и было причиной его необщительности, порой даже надменности.

В то же время Сибелиус очень дорожил дружбой. В сентябре, в конце недели, проведенной в работе, которая, правда, перемежалась «отдушинами», Каянус представлялся ему настоящим источником силы: «Каюс⁸ — друг и благородная личность».

24 сентября Сибелиус встретился со своим либреттистом Рафаэлем Герцбергом, автором наивных исторических романов, прозаических переработок «Калевалы» и переводов образцов финского фольклора на шведский язык. Если как писатель Герцберг и не поднялся до уровня такой посредственности, как Эрко, то ему все же нельзя было отказать кое в каком сценическом чутье. В основу либретто положена история девушки, брошенной отцом на произвол судьбы и заточенной в башню замка, где ее любви домогается распутный стражник. Избавителем пленницы становится ее возлюбленный, с которым она в конце концов соединяется благодаря своевременной помощи хозяйки замка. Сюжет, пожалуй, не лишен драматизма, но стиль у Герцберга просто удручающий:

Девушка. Негодяй, ты хочешь силой взять бедную девушку.

Стражник. Сколько бы ты ни сопротивлялась, я все равно завладею тобой.

Девушка. Негодяй, трус! Ах, я погибла! (Обессиленная, она падает на руки стражнику, который медленно уносит ее в замок.)

Стражник. Теперь ты моя!

Таким представал первенец оперного творчества Сибелиуса. Незамысловатый сюжет обнаруживает значительное сходство с романтическим либретто, которое композитор задумал еще находясь в Мюнхене. Теперь он не собирается больше писать музыкальную драму в вагнеровском духе по мотивам «Калевалы», а ограничивается одноактной оперой на манер «Сельской чести». Скромные оркестровые средства (группа медных духовых состоит всего из двух валторн, трубы и тромбона) свидетельствуют о камерной направленности произведения.

⁸ Под этим ласкательным уменьшительным именем Каянус был известен среди друзей. — *Р. Лейтон.*

Судя по партии героини в любовном дуэте, в Сибелиусе было что-то от Пуччини. Девушка поет о «жгучей страсти», словно это какая-нибудь северная Мими или мадам Баттерфляй:



Премьера «Богемы» состоялась ранее в том же году, но, вероятнее всего, Сибелиусу эта опера не была известна.

Хотя «Девушка в башне» — первый опыт композитора в оперном жанре, в отдельных моментах автор, несомненно, добивается поставленной цели. Опера прошла с большим успехом — как на премьере (9 ноября), так и на втором спектакле, который давался в пользу композитора. Публика прямо-таки осаждала кассу.

На следующий год предпринимались попытки возродить постановку, но Сибелиус не дал на это своего разрешения под тем предлогом, что собирается подвергнуть оперу переработке. Но это намерение Ян так и не осуществил, и, как он сам говорил впоследствии, «Девушке» было позволено остаться в башне. понадобились годы на то, чтобы его отношение к оперному жанру окончательно определилось. Даже в 1910 году он все еще задавал себе вопрос: «Так что же, я забросил оперу из-за лени?»

За несколько дней до первого представления оперы Сибелиус дирижировал еще одной новинкой — «Кантатой по случаю коронации Николая II» для солистов, хора и оркестра, которую университет посвящал своему недавнему покровителю. Ее торжественное исполнение состоялось 2 ноября. Сцену украшали гипсовые барельефы царя и царицы. В отличие от своего предшественника Александра III, новый царь не питал особенно дружеских чувств к Финляндии и ничего не делал

для того, чтобы сдерживать амбиции определенных кругов имперской столицы, стремившихся подорвать автономию Великого княжества. Озабоченность финляндской общественности отразилась в речи, с которой выступил на церемонии К. Г. Эстландер. Можно предположить, что Сибелиусу не доставило особой радости переключаться на музыку банальности официального текста, принадлежавшего перу Каяндера.

Привет тебе, о юный принц,
ты — утро завтрашнего дня!
... С надеждой радостной в сердцах
народ финляндский приветствует тебя!

Кантата — типичный образец *Gebrauchsmusik*⁹. Но она, вероятно, выполнила бы свою задачу, если бы не серьезная оплошность во время исполнения. Согласно университетским источникам, оплошность эта была вызвана тем, что на репетициях музыканты не были обеспечены полностью нотным материалом. Сам композитор объяснял случившееся по-другому: тубист явился на концерт навеселе и начал бодро импровизировать в середине раздела фуги, испортив тем самым общее впечатление. Все это едва ли повышало шансы Сибелиуса на вакантное место преподавателя в университете: ведь публика была склонна винить во всем автора, стоявшего за пультом. Еще учась в Вене, Ян подумывал о преподавании в университете. С учетом не очень большой занятости работа эта оплачивалась неплохо, хотя для безбедного существования жалованья вряд ли хватало бы. В Финляндии подобная должность котировалась высоко и примерно соответствовала посту «мастера королевской музыки» в Англии. Но дело вскоре приняло неблагоприятный оборот: у Сибелиуса внезапно появился конкурент, и стал им не кто иной, как Каянус, который, казалось бы, и так был занят по горло делами в филармоническом оркестре. Был еще и третий кандидат — композитор и музыковед Ильмари Крон, но поскольку упор делался на творческие возможности, а не на академические заслуги, его можно было не принимать в расчет.

Тем не менее кандидатам нужно было показать и свою теоретическую подготовку. И вот Сибелиус готовит [для университетской коллегии] доклад на тему: «Размышления о народной музыке и ее влиянии на развитие классического искусства». Выступление было назначено на 25 ноября, и мать композитора, находившаяся в тот момент в Тампере, очень волновалась. Вот что писала она младшему сыну Кристиану: «Мысленно я сейчас с Янне, которому сегодня в два часа предстоит нелегкое испытание. Представляю, как он вначале заикается немного, но стоит только взять в руки текст, как сразу

⁹ «Прикладная музыка» (нем.). — *Ред.*

наступает облегчение. Уже одно то, что доклад аккуратно написан, позволяет надеяться на то, что все пойдет благополучно». Вряд ли сомнения Марии развеялись бы так быстро, если бы она видела, каким текстом пользовался ее старший сын. Первые странички были, правда, четко написаны чернилами, но дальше сплошь шли карандашные наброски, а в конце автор подколол какие-то немыслимые куски и обрывки. Из-за этого он не мог все время придерживаться текста, и, как отметили слушавшие его ученые, доклад «был полон оригинальных идей, причем некоторые из этих идей возникли у выступавшего прямо на месте и потому их аргументация не выглядела достаточно обстоятельной и связной». Судя по сохранившимся отрывкам, доклад Сибелиуса воспринимался скорее как субъективное кредо художника, чем как объективное научное исследование. Автор стремился вписать свои личные симпатии и взгляды в определенный исторический контекст, трактуя события музыкальной жизни в таком свете, что временами можно было усомниться в его способности правильно оценивать происходящее. Традиционная тональная система, утверждал он, постепенно вытесняется, но мы не можем как ни в чем не бывало уничтожить одну систему, не создав на ее месте новой; нельзя искусственно образовать иную тональную систему, нужно, чтобы она уже существовала, жила своей естественной жизнью. Из этого нетрудно заключить, что автор имеет в виду подражателей Вагнера и Листа: в его понимании их кажущиеся «интересными» модуляции и гармонии являются на самом деле надуманными и вымученными. Между тем его собственное художественное мироощущение, непринужденность его музыкального мышления, уходит глубокими корнями в классическую тональность.

Говоря о гармонии, Сибелиус подчеркивает неотделимость мелодической линии от ее гармонического сопровождения. Те, кому приходилось сочинять музыку, знают, что мелодия и ее гармоническое оформление приходят к композитору одновременно¹⁰. Далее он касается вопроса о гармонизации народных мелодий и их метрической сложности. Финская народная музыка, по его мнению, характеризуется широким использованием своеобразных метров. В его собственных сочинениях встречаются пяти- и семидольные тактовые размеры, тогда как среди образцов народных мелодий, подготовленных им для сборника, выпущенного обществом «Калевала», имеются напевы, записанные в таких необычных размерах, как $\frac{15}{8}$ и $\frac{17}{8}$. Подобные размеры были в те времена в моде; достаточно вспомнить, что в первом действии оперы Римского-Корсакова «Садко» встречается размер $\frac{11}{4}$. Говоря о национальном на-

¹⁰ Вот что писал, например, Чайковский г-же фон Мекк в письме от 24 июня 1878 года: «Мелодия никогда не может явиться в мысли иначе, как с гармонией вместе». — *Примеч. автора.*

чале в музыке и его связи с индивидуальной манерой композитора, Сибелиус делает такой вывод:

Мы различаем индивидуальную и национальную стороны личности художника. Индивидуальный стиль — это, коротко говоря, отпечаток, налагаемый на творчество художника его личностью. Национальный стиль — это уже отпечаток в нем характера самого народа. В истории музыки можно обнаружить множество удивительных примеров того, какую роль играл в этом деле фольклор. Мы воочию убеждаемся в плодотворном влиянии народной музыки на становление отдельных композиторов... Художник, неразрывно связанный с музыкальным фольклором своей страны, обладает большой широтой кругозора, что позволяет ему взглянуть на многие вещи по-новому и направить свои творческие устремления по совершенно отличному от других композиторов руслу. И этим в значительной мере объясняется оригинальность такого мастера. Но в использовании выразительных средств ему следует освободиться от какой бы то ни было ограниченности мышления. И это произойдет тем быстрее, чем масштабнее личность художника.

Сибелиус долго находился в томительном ожидании: рассмотрение его дела университетским начальством растянулось на весь весенний семестр 1897 года. Специальная комиссия во главе с Фальтином в конечном счете высказалась в его пользу. «Композитор такого масштаба, — говорилось в представленном ею заключении, — может стать украшением любого университета». Под конец даже давалась рекомендация освободить Сибелиуса от материальных тягот, подыскав ему «должность, которая позволит обрести покой и свободу, дабы целиком посвятить себя творчеству». В отношении Каянуса комиссия высказалась довольно безапелляционно: как дирижер он проявил себя достаточно успешно и в состоянии и далее вносить существенный вклад в музыкальную жизнь столицы; но в его многогранной деятельности преподавание в университете наверняка окажется второстепенным делом.

Конечно, в своих оценках комиссия могла бы проявить и больше такта. Так или иначе, но Каянус почувствовал себя обиженным: получалось, что его не следовало принимать теперь всерьез как композитора, тогда как Сибелиус — благодаря своей музыке — превращался в личность национального масштаба! Когда дело дошло до выборов, двадцать пять голосов было отдано Сибелиусу и лишь три получил его соперник. Многие полагали, что Каянус смирится с приговором и с достоинством сойдет со сцены. «Каянусу будет не к лицу оспаривать принятое решение, — писала Эмми Акте своей дочери Айно, жившей тогда в Париже, — ведь он рискует потерять доброе к себе расположение, если попытается вырвать из рук Сибелиуса кусок хлеба». Однако Каянус и не думал сдаваться без боя. Как бы принимая вызов, он подал прошение о пересмотре дела с обоснованием своих претензий. «Комиссия, — писал он, — вполне могла бы ходатайствовать о назначении г-ну Сибелиусу какой-нибудь стипендии для продолжения его композиторской деятельности вместо того, чтобы рекомендовать его преподава-

телем в университет». Затем он обрушился с нападками — правда, косвенными — на Сибелиуса-дирижера, утверждая, что для композитора нет ничего проще исполнения собственных сочинений. Каянус обвинил комиссию в пристрастии к Сибелиусу, пусть даже неосознанном; это выразилось в сглаживании всего того, что говорит не в пользу Яна: длиннот в его произведениях, неудачного исполнения «Кантаты по случаю коронации», равно как и недостатков в логическом обосновании и изложении его доклада.

Сибелиус на все это не реагировал публично. Тем не менее наскоки явились для него брльшим ударом. Каянус, возможно, рассчитывал, что обмен нелицеприятными замечаниями не скажется на их взаимоотношениях, поскольку такого рода споры были в то время в скандинавских странах в порядке вещей. Но тут он оказался плохим психологом. Сибелиусу подобное поведение представлялось несовместимым с настоящей дружбой. И не случайно его отношения с Каянусом с тех пор навсегда утратили прежнюю теплоту. Как бы ни был Ян благодарен Роберту за все, что тот сделал для него, стоя за дирижерским пультом, безграничному доверию прошлых лет пришел теперь конец, и оно сменилось заметной сдержанностью. Каянусу так и не удалось до конца избавиться от комплекса неполноценности в его отношениях с Яном. Но именно ему принадлежат замечательные слова о роли дирижера: «Я всего лишь возница. Главное быть уверенным в том, что седок, которого ты везешь у себя в карете, — гений».

Еще до того, как было принято окончательное решение по кандидатурам на должность преподавателя, Сибелиус закончил еще одну работу — «Кантату по случаю празднования годовщины университета». Дело происходило весной, когда присуждались почетные звания и устраивались разного рода церемонии. И хотя новая кантата не поднимается до каких-то особых высот вдохновения, она тем не менее значительно интересней двух своих предшественниц и определенно отличается более высоким профессиональным мастерством, да и бльшим гармоническим разнообразием. Впоследствии Сибелиус опубликовал обработку девяти ее номеров для смешанного хора а *cappella*. Один из них — «*Soi kiitokseksi Luojan*» («Воздадим хвалу господу богу!») — до сих пор занимает видное место в репертуаре многочисленных школьных хоровых коллективов в Финляндии.

«Кантата по случаю празднования годовщины со дня основания университета» явилась наиболее достойной отповедью композитора в адрес Каянуса, однако ей не удалось смягчить сердца тех, кто заседал в университетской коллегии. В конечном счете они располагали лишь правом совещательного голоса, а окончательное решение вопроса целиком зависело от В. К. фон Дена, статс-секретаря по делам Финляндии в Санкт-Петербурге, состоявшего одновременно и ректором универси-

тета. Проницательный политик, он быстро смекнул, что большинство не склонно поддержать Сибелиуса. И в самом деле, сенатор Юрьё-Коскинен в письме к фон Дену несколько месяцев спустя писал, что «было бы прискорбно, если бы Сибелиусу разрешили преподавать в университете». Не исключено, что неудачное дирижирование «Кантатой по случаю коронации» настроило общественное мнение против Сибелиуса. Но скорее всего верх взяли те, что считал, что университету нужен надежный в практическом отношении музыкант, а не весьма неуравновешенный молодой гений. Во всяком случае фон Ден не согласился ни с рекомендацией специальной комиссии, ни с мнением университетской коллегии и назначил на вакантный пост Каянуса. Слов нет, это было ударом для Сибелиуса, но эта неприятная история скоро стала понемногу забываться.

Еще не зная об окончательном решении по своему делу, Сибелиус вместе с Вальтером фон Коновом отправился в поездку по Италии. Друзей влекли бесценные сокровища искусства, которыми так славится эта страна. Проследовав через Берлин, Дрезден и Вену, они добрались в конце концов до Венеции. Оттуда Ян прислал домой такие строки: «Нахожусь в хорошем расположении духа. Вальтер едет первым классом, я, как обычно, — третьим. Но зато я тут кум королю!» Перебравшись затем по морю в Анкону, приятели обошли пешком чуть ли не всю округу, находя наслаждение в простой пище, которой делились с ними крестьяне. Однако письма композитора, описывающие их неприхотливый образ жизни, далеко не всегда звучат естественно. Читая между строк, можно заметить, что Ян не всегда разделял вкусы друга и не чувствовал себя до конца раскованным в его обществе.

Спустя еще неделю, в начале июля, друзья вернулись на север. Хотя Сибелиус воспринимал этот вояж со смешанным чувством, ему все же удалось на какое-то время забыть о неурядицах с устройством в университет. Не имея возможности — вопреки первоначальным планам — провести лето в Ханко, Ян с семьей отправился в Лойо — имение матери Айно, где они пробыли несколько недель. Позднее условия для работы стали там более благоприятными: специально для него был сооружен небольшой уютный сарайчик, где он мог спокойно сочинять в полном уединении. В целом же посещение Лойо не стало для Яна особенно приятным: толстовское учение, которое ставили во главу угла в доме Ярнефельтов, не находило в его душе живого отклика. Мало радости испытывал он при виде того, как мать Айно, известная своим благородным происхождением, прислуживает собственным слугам, лениво развалившимся на газоне в разных углах двора!

Когда ночи стали по-августовски темными и повсюду были заметны признаки приближающейся осени, Ян возвратился в

Хельсинки, а Айно между тем решила провести остаток лета в имении фон Конова. В городе композитор начал работать над «Невестами паромщика» («Koskenlaskijan morsiamet»¹¹) — балладой для голоса с оркестром на слова Оксанена. «Представь себе, — писал он Айно, — я уже набросал „Паромщика“. Поцелуй за меня детей и вообрази, что я целую тебя. Начиная работать еще над одной вещью. „Паромщик“ может и потерпеть немного. Его исполнение должно состояться в октябре. Жизнь здесь течет очень спокойно. Я сейчас как следует поиграл на рояле и в результате совсем остался без сил».

Как раз примерно в это время композитор задумал новое оркестровое сочинение — поэму о ели, мечтающей о южных пальмах. «С каждым днем все более ясные очертания приобретает моя новая симфоническая поэма», — писал он в письме от 25 августа.

«Первоначально я намеревался написать несколько коротких частей, в общей сложности, скажем, десять, но затем отказался от этой мысли. У них не будет общности. Для характеристики ели я решил воспользоваться лесной песней, а ее мечты о юге выразить при помощи контрастирующей темы. Между ними будут эпизоды или вариации на тему лесной песни. Все это будет окутано некими полутонами!»

Находясь в имении фон Конова, Айно имела возможность часто навещать жившую поблизости мать Яна. Последнее время здоровью Марии стало вызывать определенное беспокойство. Не смог помочь матери и сын-медик (Кристиан приезжал к ней на выходные дни): сильный шум в ушах никак не прекращался. Ян, по его собственным словам, «не мог себе позволить перерыва в работе» и потому оставался в Хельсинки. Очевидно, он не желал упустить нить осенившего его вдохновения, но его отсутствие в доме матери объяснялось не только соображениями творческого порядка. Отталкивающей была сама атмосфера больничной палаты, над которой витал призрак надвигающейся смерти, но больше всего не устраивала Яна перспектива шумной встречи со всеми своими родственниками сразу. Его отношения с матерью какое-то время оставались напряженными: Марии не всегда удавалось скрыть чувство ревности к невестке. Ян так и не навестил мать в конце лета и, должно быть, горько упрекал себя за это в ноябре, получив весть о ее кончине.

2 сентября композитор побывал на концерте Айно Акте. Певница, которой шел двадцать второй год, за месяц до этого подписала двухгодичный контракт с Парижской оперой. В тот вечер она спела его романс «Я больше не спрашивал». Позднее ее имя связывалось с исполнением таких сложных в вокальном

¹¹ Финское название «Koskenlaskijan morsiamet» может быть передано как «Невесты покорителя порогов», однако эта более точная формулировка не вытеснила из употребления широко распространенное название «Невесты паромщика». — *Р. Лейтон*.

отношении сочинений композитора, как «Осенний вечер» и «Дочь природы». Между тем Сибелиуса вновь поглотила педагогическая работа (в письме к Айно от 6 октября он жалуется, что весь день занят с учениками).

Одновременно предстояло завершить балладу «Невесты паромщика», сверить корректуру фортепианного переложения сюиты «Карелия» и сделать еще кое-что.

Работа над «Невестами» подошла вскоре к концу. Обычно композитор вдумчиво подходил к выбору текстов для своих сочинений, и не так-то просто объяснить, что его привлекало в довольно заурядном стихотворении Оксанена. Возможно, интересной показалась сама фабула. Не исключено также, что в стремлении расширить творческий диапазон композитор надумал положить на музыку какой-нибудь финноязычный текст, но так и не нашел ничего более подходящего. Вступление с его мотивом из четырех нот на фоне восходящих и нисходящих хроматических терций призвано изобразить непрекращающийся грохот порогов. Удачно передан драматический сюжет с его извечным любовным треугольником, но, положив руку на сердце, это произведение вряд ли можно считать вехой на творческом пути Сибелиуса. Тем временем он отложил — по крайней мере на какой-то период — сочинение симфонической поэмы на сюжет Гейне; правда, семь лет спустя он продирижировал пьесой, навеянной подобными мотивами, на одном из благотворительных концертов. Чувствовалось, что преподавание отнимает у него массу сил и времени: по рассказам Никласа Акте, Сибелиус находился в тот период в состоянии крайнего нервного напряжения и, судя по всему, был не в ладах с окружающим миром.

Жизненные позиции, вероятно, казались ему все более непрочными, и он не представлял себе, как можно увязать творческий процесс с нудной, утомительной поденщиной. На целых полтора года Ян оказался вовлеченным в круговорот повседневных обязанностей, сочинив за это время по заказу три вещи, ни одна из которых не оставила сколько-нибудь заметного следа в его творчестве. Попытки улучшить материальное положение успеха не имели. Чтобы сочинять, ему нужно было иметь в распоряжении больше времени. Еще нужно было хоть как-то отгородиться от будничной рутины. Поездка в Италию с Вальтером фон Коновом была недолгой, но и этого оказалось достаточно, чтобы дать толчок творческому воображению. Не успело оно проявить себя надлежащим образом, как композитор снова окунулся в привычный водоворот буден. И следующая крупная его работа увидела свет лишь после того, как, сократив свою педагогическую нагрузку, он следующей весной провел порядочно времени за границей — на этот раз в Берлине.

Между тем в консерватории крутилась обычная карусель. На концерте, состоявшемся в конце месяца, была впервые

исполнена симфония Эрнста Милька, двадцатилетнего юноши, обучавшегося у Макса Бруха. Ее эклектический классицизм производил внушительное впечатление: Флодин даже умудрился усмотреть в ней бетховенский дух. В его рецензии содержался и довольно откровенные выпады против Сибелиуса. «Мы часто сокрушаемся по поводу того, что современные молодые композиторы теряют вкус к форме. Все они способны в изобилии производить на свет рапсодии, симфонические поэмы и сюиты, но мало кому достает смелости попытать свои силы на магистральном направлении творчества — на поприще симфонии; и причина здесь в том, что лишь немногие из них в состоянии развивать музыкальную тему, доводя это развитие до логического завершения, и, таким образом, придавать ей непреходящую значимость, некую одухотворенную форму, а тем самым и направлять творческое воображение к определенной, ясно обозначенной цели»¹².

Критические возгласы Флодина потонули в аплодисментах, которые сопровождали авторский концерт Сибелиуса, состоявшийся несколькими днями позже (1 ноября). Композитор продирижировал премьерой своих «Невест паромщика» и переработанными незадолго до того «Легендами о Лемминкяйнене». Все билеты на концерт были распроданы, и публика встретила эти сочинения бурей рукоплесканий. В не менее восторженном тоне отзывались о них на следующее утро рецензенты. Оскар Мериканто, выступая со статьей в «Пяйвялехти», отмечал, что «создается впечатление, будто публика наконец-то впервые пробудилась от долгого сна, чтобы пожать руку виднейшему нашему композитору». Другая газета, «Ууси Суометар», подчеркивая симфонический характер сюиты «Лемминкяйнен», делала все, чтобы опровергнуть точку зрения Флодина.

Однако уже на другой день, 3 ноября 1897 года, Флодин возобновил свои нападки на страницах «Нюа прессен». «Музыка такого рода (имеются в виду Четыре легенды — произведение, удостоившееся ранее его похвал) отдаёт чем-то патологическим; она оставляет двойное впечатление, болезненное и с трудом передаваемое словами, поскольку у нее так мало общего с чувством эстетического наслаждения, которое обычно возбуждает в нас всякое искусство, и прежде всего музыка. Я, конечно, не Ганслик... Но должен сказать вполне откровенно, что музыка, подобная музыкальным характеристикам Лемминкяйнена, меня удручает, принижает, изнуряет и повергает в уныние». Что же заставило Флодина совершить поворот на сто восемьдесят градусов? Он, очевидно, желал, чтобы Сибелиус направил свое музыкальное мышление по иному руслу. Спустя несколько недель — в январском номере журнала «Атенеум» — критик дал дальнейшее разъяснение своей позиции. «Сибелиус, — утверждал он, — развивает свое композиторское

¹² В газете «Нюа прессен». — *Примеч. автора.*

мастерство пока исключительно в техническом плане. Его симфонические поэмы захватывают своим всепоглощающим чувством, отсюда и одурманивающее воздействие его музыки. Хотелось бы пожелать молодому автору мыслить категориями абсолютной музыки, а не оперировать изобразительными средствами или мистическими понятиями. Как-никак, одно дело — великие представители классической музыки, Бах, Бетховен, Вагнер, а другое — наш молодой финский маэстро».

Поменьше изобразительности и побольше содержательности — в этом состояла суть критических высказываний Флодина. Имея перед глазами пример Милька, он делал все возможное, чтобы побудить Сибелиуса пойти по стопам молодого коллеги и отвергнуть бывшую тогда в моде симфоническую поэму. Однако статья Флодина не была созвучна настроениям, господствовавшим в художественной жизни девяностых годов прошлого столетия, и музыкальным течениям того периода. Критик начинает с нападок на символизм немецкого художника Саши Шнайдера, его пугают болезненность, мистика и мечтательность, пронизывающие искусство многих художников, творивших в последние годы столетия. В «Невестах паромщика» ему нравится всего один эпизод, и то же относится к началу одной из, как он выразился, «рапсодий в честь Лемминкяйнена». «В ней композитор с подкупающим красноречием демонстрирует, на что способна его лира, и совсем необязательно, чтобы в его душу вселялись мрачность Саула и темные полуночные фантазии». Здесь слышатся отголоски мысли Вегелиуса, который тоже был озабочен тем, как спасти своего питомца от «мрачных фантазий» и вывести его на Елисейские поля классического искусства.

Как же сам Сибелиус относился ко всему этому? Стрелы, пущенные Флодином, причиняли, вероятно, одну только боль, но трудно поверить, чтобы замечания критика могли непосредственно повлиять на творческий процесс. Пусть Флодин игнорировал черты симфонизма, заложенные в «Легендах о Лемминкяйнене», — их автор рано или поздно все равно вступил бы на симфоническую тропу и потому не нуждался в «комплиментах» того сорта, которые расточал ему критик. И действительно, Сибелиус не принял к сведению положительную оценку Флодином первой из Легенд. Он не давал разрешения на исполнение этой, равно как и третьей, поэмы, вплоть до тридцатых годов нашего века — главным образом из-за того, что сочинения эти не вызывали особого интереса у Каянуса¹³.

Добрые вести помогали смягчить чувство горечи из-за критических нападок и крушения надежд на преподавание в университете. Начиная с сентября 1897 года стали предприниматься шаги, чтобы обеспечить композитору финансовую поддержку

¹³ Об этом рассказала автору г-жа Айно Сибелиус. См. также: *Levas S. Nuori Sibelius.* — Helsinki, 1957, s. 171. — *Примеч. автора.*

по государственной линии. Этой темы коснулся сенатор Юрьё-Коскинен в письме к своему другу и коллеге В. С. фон Дену:

«Некоторое время назад по моей инициативе предварительно обсуждался вопрос о назначении стипендии композитору г-ну Сибелиусу. Я тоже считаю, что его сочинения, окрашенные глубоко национальным колоритом, отличаются немалыми достоинствами и потому было бы в интересах общества гарантировать ему хотя бы минимальную форму вспомоществования. В еще большей степени, чем это вообще характерно для художников, он начисто лишен понимания практических сторон жизни, причем настолько, что, как мне кажется, нецелесообразно подыскивать ему какую-то должность в университете. Но государственная стипендия в 3000 марок и разного рода гонорары позволяют ему продолжать работу, обогащающую наше национальное искусство»¹⁴.

Письмо сенатора отражает сложившееся тогда мнение о необходимости тем или иным способом компенсировать неудачу Сибелиуса с устройством в университет в предшествующем году. Даже самые рьяные сторонники Каянуса предлагали создать в университете дополнительную должность, но, к радости Сибелиуса, общественное мнение стало склоняться в пользу стипендии. Двумя годами раньше ему уже назначили учрежденную незадолго до этого композиторскую стипендию — 1800 марок, а в 1895 году он делил с Каянусом другую в размере 2500 марок. В конце ноября Сенат официально одобрил ходатайство на имя царя о предоставлении Сибелиусу годовичного пособия. Просьба была удовлетворена, и на протяжении последующих десяти лет композитору был гарантирован годовой доход в 3000 марок, после чего пособие стало пожизненной пенсией. «Столь великодушный и просвещенный поступок в отношении художника со стороны правительства представляется почти невероятным, не имеющим себе подобных в наше время, и потому заслуживает высочайшей похвалы», — писал Сесиль Грей в своей монографии о Сибелиусе¹⁵. Стоит, однако, напомнить, что два других скандинавских композитора — Григ и Свендсен — удастивались государственного пособия примерно в том же возрасте, что и Сибелиус (всем им было около тридцати). Да и в самой Финляндии к тому времени уже имелся прецедент¹⁶. Общая сумма гонораров, получаемых Сибелиусом из различных источников, составляла примерно половину жалованья, которое полагалось в те годы преподавателю универси-

¹⁴ Письмо, датированное 17 октября 1897 года, хранится в Государственном архиве Финляндии. — *Примеч. автора.*

¹⁵ *Gray C. Sibelius.* — London, 1931, p. 50. — *Примеч. автора.*

¹⁶ После того как кандидатура Рунеберга в 1833 году не прошла на выборах в университете, была предпринята попытка организовать специально для него кафедру эстетики. Когда и эта затея не осуществилась, писателю назначили пожизненную пенсию в размере 1000 рублей. — *Примеч. автора.*

тета. Человеку семейному особенно рассчитывать на безбедное существование не приходилось. Для Каянуса университетское жалованье стало подспорьем к основному источнику дохода, каковым был филармонический оркестр. В целом материальное положение Сибелиуса нельзя считать особенно привлекательным, если вспомнить, как обстояли дела у его зарубежных коллег. Дебюсси, чьи финансовые затруднения хорошо известны, во второй половине девяностых годов имел от своего издателя годовой доход порядка 6000 франков, что в два раза превышало общий размер всех денежных выплат Сибелиусу. Чайковский получал от г-жи фон Мекк 6000 рублей ежегодно — сумму, равную двадцати четырем тысячам финляндских марок. Так или иначе, но государственное пособие позволило Сибелиусу отказаться от части учеников и иметь более продолжительные отпуска. Через несколько лет он решил полностью порвать с консерваторией, что со временем поставило его чуть ли не на грань банкротства. Спустя всего десять лет его долги составили без малого 100 тысяч финляндских марок, или столько же золотых франков. Что ж, Сибелиусу, вероятно, не помешала бы собственная г-жа фон Мекк!

Глава одиннадцатая

Первая симфония

Сибб!

Приезжай, чтобы провести первую оркестровую репетицию «Волянки» и «Менуэта» в Шведском театре в час дня. Захвати с собой Lied. У меня это будет как бы увертюра ко всему спектаклю — пение с аккомпанементом за опущенным занавесом. Приезжай обязательно! Привет!

Адольфус.

Письмо это пришло от Адольфа Пауля. Оно было написано в Хельсинки в один из дней февраля 1898 года. Письмо проникнуто ощущением близости успеха. Горькая ирония Пауля, его мрачные предчувствия и показная бодрость — все это теперь уже далеко. Тон письма выдает его радужные надежды: вот-вот — и он в зените славы. Прошло несколько лет с тех пор, как Пауль женился на девушке из хорошей семьи родом из Любека, и вот теперь он написал эффектную пьесу «Король Кристиан II и прекрасная Дюеке», принятую к постановке в Шведском театре в Хельсинки. Наконец-то Сибелиус откликнулся на его призывы о сотрудничестве, написав музыку к этому спектаклю.

После премьеры «Короля Кристиана II» Ян и Айно отправились в конце февраля в Берлин, где композитор написал «импровизацию для мужского хора и оркестра» на слова Рунеберга под названием «Сандельс». Сочинение предназначалось для

конкурса, проводившегося хорovým обществом «М. М.» Айно вернулась домой в апреле и поспешила отправить мужу телеграмму, на которую тот откликнулся искренним излиянием чувств в таком духе: «Сердце мое готово было разорваться на части, когда мы расставались в вагоне. Весь вечер я был во власти переживаний, полагаю, что и ты, вероятно, испытывала то же. Наша любовь — это вся наша жизнь».

«Вчера обедал у Бузони; он был чрезвычайно приветлив и подарил мне партитуру с таким посвящением: „Финскому маэстро и моему дорогому другу“» (11 апреля 1898 года).

Кристиан тоже приехал в Берлин, где намеревался изучать патологию, и Ян с удовольствием показывал ему город. Вместе они ходили в оперу, слушали «Свадьбу Фигаро», «Фиделио» и «Тангейзера». Побывали и на концерте квартета [И.] Иоахима. Братья купили себе по элегантному зонтику в магазине Вертхайма, а Кристиан обзавелся еще и великолепным цилиндром: Ян считал сей предмет неперменной принадлежностью гардероба клана Сибелиусов, раз уж они оказались теперь в одной из самых крупных европейских столиц.

В апреле в мыслях композитора стало приобретать реальные очертания новое сочинение. Судя по наброскам в его записной книжке, он перед самым отъездом из Хельсинки задумал программную симфонию. «Музыкальный диалог: (I) Ветер гонит с озера холодную-холодную погоду, — эпитафия к первой части симфонии. (II) Гейне. Северная ель (!)¹ мечтает о южной пальме. (III) Зимняя сказка. (IV) Небеса Йормы». Тональности частей — фа мажор, ре-бемоль мажор, до минор и снова фа мажор. На том же листке бумаги Сибелиус набросал тему «Идиллии» для фортепиано в ре-бемоль мажоре. Возможно, он намеревался использовать ее каким-то образом во второй части (по мотивам стихотворения Гейне). Первая часть навеяна известной финской народной песней. «Зимняя сказка» ассоциируется с одноименной пьесой Шекспира, а тема «Небеса Йормы» заимствована из романа Юхани Ахо «Огонь» («Рапи»), в котором рассказывается о «заключительном этапе борьбы между христианством и языческой верой в Финляндии». Роман вышел в свет на рождество 1897 года. Симпатии автора к прошлому, проникнутому карельским духом, — не без предубеждения против духовенства — нашли у Сибелиуса живой отклик. Его собственный экземпляр романа изрядно потрепан, а на одной странице есть даже беглые нотные наброски.

Не из этого ли замысла родилась Первая симфония? — Два обстоятельства опровергают такое предположение. Во-первых, тональный план намечавшейся программной симфонии совер-

¹ У Сибелиуса здесь сосна, тогда как в стихотворении Гейне речь идет о ели. — *Примеч. автора.*

шенно не похож на тональное строение Первой симфонии, и, во-вторых, в 1904 году Сибелиус написал произведение под тем же названием, что и та часть предполагавшегося симфонического цикла, которую композитор связывал со стихотворением Гейне. Однако бесспорно, что Сибелиус был в то время захвачен мыслью о написании симфонии программного характера. Находясь в Берлине, он 2 марта отмечает у себя в дневнике, что только что прослушал «Фантастическую симфонию». «O santa ispirazione! O santa dea!»² — восклицает он.

К работе над Первой симфонией Сибелиус приступил в конце апреля. «Я напряженно трудился целых три дня. Как это замечательно! Работаю над новой вещью — *alla sinfonia*», — сообщал он Айно в письме от 27 апреля. На одной из черновых страниц, которая относится, вероятно, к весне того же 1898 года, мы находим мотив из финала вместе с некоторыми другими темами; поверх них им сделана надпись: «Берлиноз?». Но Сибелиус не был в состоянии сосредоточиться надолго. Жизнь в большом городе брала свое, и постоянным соблазном были для него вино и табак — и то и другое он потреблял в избытке. «Отныне, — писал он жене 19 апреля, — я буду сообщать тебе совершенно честно, сколько выпил вина и сколько выкурил сигар. Сообщать — невзирая на количество! Вчера, например, я лишь дважды выпил по бокалу красного вина и выкурил одну (!) сигару. А сегодня — только одну сигару и два бокала белого». Но большую часть времени он предпочитал благоразумно хранить молчание, дабы не подвергать слишком большому сомнению собственную чистосердечность. Кристиан — как врач — считал своим долгом отговаривать брата от дурных пристрастий, наставляя его на путь умеренности. И вероятно, под воздействием постоянных нотаций брата Ян писал шурина Галлена — Микко Слёру: «Могу сообщить тебе интересную новость. Начиная с первого дня мая я абсолютный трезвенник. Только не говори об этом моей жене. Хожу в оперу и сочиняю. Еще я стал брать уроки верховой езды (это тоже держу в секрете от жены). Намереваюсь возвратиться домой настоящим денди» (7 мая).

Но когда Галлен неожиданно вернулся из поездки по Италии и стал созывать старых друзей на вечера «Симпозума», Сибелиус воспринял это как предлог для того, чтобы прервать воздержание. 25 мая он вновь обращается к Микко Слёру: «К сожалению, у меня опять был серьезный рецидив (даже попал в драку), Галлен был там, и он спас мне жизнь. У Пауля родился сын — с этого все и началось. По-видимому, это последнее предупреждение господа бога, чтобы я бросил пить! Ну и дела! Все же не стоит говорить о моем падении». «Падение» это произошло в одном берлинском ресторане. Сибелиус и Галлен пообещали быть крестными отцами новорожденного; это

² «О святое вдохновение! О святое божество!» (итал.). — Ред.

событие было отмечено пышным торжеством. Под конец бурно проведенного вечера финны схватились врукопашную с группой рабочих-поляков, и в результате было трудно разобрать, что же на самом деле текло рекой — кровь или бургундское. Сибелиус был серьезно ранен в голову, или, как он сам говорил, из него вытряхнули искру божью!

Весна в том году тянулась долго, и тоска по дому становилась все сильнее. «Я купил цветов (нарциссы и левкон). Они освежают воздух», — писал он Айно в начале мая. Уже через месяц Ян воссоединился со своей семьей в доме Элизабет Ярнефельт в Лойо, и именно там увидели свет три следующие сюиты из музыки к «Кристиану II» — «Ноктюрн», «Серенада» и «Баллада», причем все они были инструментованы для полного состава оркестра. А. Пауль был от них в восторге и обещал отправить ноты в Лейпциг. Сибелиусу, по его мнению, необходимо было познать вкус настоящего успеха. «Ты наделен способностью летать, и у тебя есть крылья для полета, остается только взлететь» — так писал он в письме от 11 августа. И Пауль устроил для него два таких «полета». Ему удалось договориться об исполнении в Лейпциге сюиты «Король Кристиан». Дирижировать должен был Ханс Виндерштайн, чьи филармонические концерты в «Альбертхолле» пользовались высокой репутацией, несмотря на конкуренцию со стороны Артура Никиша. У Сибелиуса были сомнения относительно правомерности своего дебюта — с не очень серьезной театральной музыкой в городе, где когда-то со своими шедеврами выступали Бах, Мендельсон и Шуман. Вот что он писал по этому поводу Бузони в сентябре: «Мне как-то неловко рассказывать всем, что Виндерштайн исполнил кое-что из моей музыки в Лейпциге. Ведь это „кое-что“ — всего лишь салонная музыка: антракты к пьесе Пауля. Нет, не они должны представлять меня за границей, я имею самые честолюбивые намерения предстать перед вами как композитор, к которому вы будете питать некоторое уважение».

Виндерштайн продирижировал «Ноктюрном», «Элегией», «Волынкой» и «Серенадой» в конце февраля 1899 года, поместив их между двумя бетховенскими сочинениями. Пьесы Сибелиуса не встретили положительного отклика у рецензента газеты «Ляйпцигер цайтунг», который писал о «лиризме в духе Масканьи»; чтобы не оставить никаких сомнений насчет того, что он под этим подразумевает, критик назвал «Волынку» «сущей ерундой». Виндерштайн исполнил сюиту «Король Кристиан II» также и в Варшаве. А вот о том, чтобы сам автор выступил с концертом из своих сочинений, управляя оркестром Виндерштайна, никто всерьез не помышлял: композитор был обречен страдать за свое умение писать музыку в популярном жанре.

Во второй раз Пауль попытался оказать Сибелиусу услугу в день премьеры «Короля Кристиана II» в Королевском драма-

тическом театре Стокгольма, назначенной на 4 февраля 1899 года. Предполагалось, что композитор придет из Хельсинки и сам встанет за дирижерский пульт, с тем чтобы написанная им музыка к пьесе прозвучала в этом спектакле целиком. Этот план, однако, не осуществился, поскольку оркестровая яма в Королевском театре не позволяла разместить полный состав оркестра. Сибелиус остался дома, а Пауль довольствовался исполнением отдельных небольших номеров, сопровождавших первоначальную постановку. «Аплодисменты, — отмечала газета „Дагенс нухетер“, — которые адресовались, в частности, музыке г-на Я. Сибелиуса, были необычайно бурными».

В целом музыка к «Королю Кристиану» не выдерживает сравнения с лучшими произведениями Сибелиуса в этом жанре. Отчасти это, быть может, объясняется тем, что музыкальные характеристики не создают таких богатых образов, как, скажем, Мелизанда или Просперо. Роль музыки сводилась к заполнению антрактов и эпизодов, служивших фоном для придворных балов и тому подобных сцен. Тем не менее «Элегия» для струнного оркестра принадлежит к числу наиболее удачных и вдохновенных созданий Сибелиуса:

The image displays three systems of musical notation for the 'Элегия' (Elegy) by Jean Sibelius. The first system is marked '86 Lento assai' and 'Archi' (strings). It features a treble and bass staff with a melodic line in the upper register and a more active, rhythmic line in the lower register. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows the melodic line descending and the lower register becoming more prominent with sixteenth-note patterns. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Тема постепенно растворяется в рапсодических фразах виолончелей, и в памяти как бы возникают воспоминания о былом. После того как тема проводится в третий раз, композитору удается создать настроение глубокой печали; заключительные такты отличаются необыкновенной выразительностью.

Вот уличные музыканты играют под окнами у Дювеке; кларнеты и фаготы имитируют тембры волынок:



Временами эта музыка (в первоначальной редакции, приведенной выше) чем-то напоминает серенады, исполнявшиеся под открытым небом в эпоху барокко, но ее гармонии, несомненно, типичны для девятнадцатого века. «Менуэт» ничуть не хуже — да и не лучше — других пастиччо, которыми Сибелнус потешал себя в этот период жизни. «Шутовская песня паука» запоминается без труда, быть может, даже слишком легко! Три интерлюдии, добавленные автором позднее, по своему изложению претендуют на большее. В самом деле, экспрессивная кантилена струнных в «Ноктюрне» предвосхищает Первую симфонию, хотя атмосфера здесь в целом более легкая и праздничная. Музыкальный язык отнюдь не сложен, и вся пьеса блистает свежими, жизнерадостными красками, порой напоминая веристов. «Ноктюрн» заканчивается элегическим *pianissimo*. «Серенада» — более значительное произведение. После короткого вступления в движении менуэта начинается собственно серенада, инструментованная для струнных:



Звучание нарастает, преисполненное страстного накала. Когда же поднимается занавес, мы слышим — как бы издали — нежные звуки менуэта. Тема «Баллады» навеяна эпизодом резни в Стокгольме. Из всех пьес она, пожалуй, наименее удачная. Лишь в самом конце — в *crescendo* струнных, которое достигает кульминации, когда к ним присоединяются медные духовые, — проявляются признаки подлинной мощи.

«Так вы теперь все говорите по-русски в Финляндии?» — спрашивал Адольф Пауль в письме, написанном осенью 1898 года. Это замечание по-своему отражает растущую напряженность и шекотливость той политической обстановки, в которой музыке Сибелиуса суждено было играть все большую и большую роль как своего рода символу национального самосознания финнов.

Положение оставалось неустойчивым на протяжении всего последнего десятилетия девятнадцатого века. Ранее, начиная с царствования Александра I и до недавнего времени, Великое княжество — а именно так тогда именовалась Финляндия — управлялось скорее как самостоятельное государство, чем как [имперское] княжество. Но теперь власти стали говорить все более угрожающим тоном, и в ход была пущена программа русификации, которую связывали с именем нового генерал-губернатора Бобрíkова. «Целостность России и ее интересы требуют, чтобы управляемая твердой рукой Финляндия была постепенно преобразована так, дабы по всем внешним признакам ее вполне можно было принять за одну из провинций России». Излишне говорить о том, что высказывания такого рода только раздували пламя финского национализма. Финляндия была полна решимости сохранить собственную целостность, она никогда добровольно не отказалась бы от своей автономии и вовсе не желала превращения в одну из провинций царской России. На этот счет мнение всех финнов было единодушным, различия наблюдались лишь в выборе тактики. Группа, сплотившаяся вокруг сенатора Юрьё-Коскинена, как полагают, считала, что в историческом развитии вскоре наступит поворот, да и сама политика России рано или поздно изменится, а потому сопротивление в любой форме не только не приблизит, но, наоборот, даже отдалит осуществление заветных целей. Другая группа, к которой относилось себя большинство шведоязычных и младофинских кругов, придерживалась того мнения, что пассивное сопротивление является наиболее действенной формой протеста. Взгляды Сибелиуса были достаточно определенными: связи с кружком, сформировавшимся вокруг младофинской либеральной газеты «Пяйвялехти», воспитание в духе идей Рунеберга, годы учебы у Вегелиуса, который был решительно настроен против России, — все это не могло не превратить композитора в сторонника пассивного сопротивления, хотя он и не принимал сколько-нибудь активного участия в политической жизни. По существу ни в один из периодов своей жизни Сибелиус не выступал в роли дилетантствующего политика. Он всячески избегал пользоваться неумеренными выражениями, столь характерными для политических дискуссий того времени. Его личный вклад [в дело укрепления национального самосознания] был теснейшим образом связан с музыкой. Два года раньше, в 1896 году, он создал хоровое произведение в народном духе на стихи Эркко «В утреннем тумане», в котором явственно слышатся настроения сопротивления русским. В последующие несколько лет тема протеста в его музыке зазвучала еще громче — как бы в ответ на репрессивные меры со стороны Бобрíkова.

Сибелиус сравнительно мало интересовался социальными вопросами. Правда, в девяностые годы прошлого века он на какое-то время был вовлечен в движение, зародившееся в кру-

гах буржуазии и ставившее целью сократить разрыв между привилегированными классами и нарождавшимся рабочим движением. Композитор положил на музыку «Рабочий марш» Эркко, но было бы совершенно неправильно думать, что он хоть как-то сочувствовал социалистическим идеям. Да и само стихотворение Эркко далеко от них: автор смотрит на труд как на волю божью, и в 1896 году, когда марш Сибелиуса был опубликован в рабочем календаре, рабочему движению Финляндии только еще предстояло поднять знамя социализма. Толстовские настроения брата Айно, Арвида, подсказали Яну необходимость выработки собственных взглядов, и, вероятно, к 1899 году относится следующая запись в его дневнике: «Заигрывать с рабочими еще хуже, чем искать благосклонности у привилегированного класса. Приходится подавлять большую часть собственных возможностей. Взгляды Толстого на музыку нельзя считать целиком правильными, поскольку он не допускает разнообразия в музыкальном искусстве. Он на правильном пути, но в своих суждениях заходит непомерно далеко».

А что, спрашивает себя композитор, если ему действительно осуществить то, чему учит Толстой, и заняться физическим трудом?³ Это завело бы слишком далеко! Познать то, чему он учит, только потому, что у него авторитет великого художника и мыслителя? «Когда я лишен творческого порыва, мне представляется очевидным, что я должен заняться каким-то другим делом. В такие моменты жизнь теряет свое очарование». Говоря об этом, он, конечно, имеет в виду те моменты, когда вдохновение покидало его. Между прочим, эти его слова об утрате «очарования» заимствованы из стихотворения Рунеберга «Утро сердца»:

Эти часы без надежды и счета,
Эта жизнь в царстве смерти,
Жизнь без света и очарования.

Вспомним, что в письме из Мюнхена Сибелиус раздумывает — вернее, делает вид, что раздумывает, — о возможности работы в какой-то другой, отличной от сочинения музыки, области.

Вероятно, у него бывало нечто вроде ностальгии, когда он вспоминал о тех часах занятий на скрипке, которые в юности помогали ему заполнять пустоту существования. Период политической напряженности осенью 1898 года оказался трудным для него и в личном плане. К 9 сентября относится следующая запись в его дневнике: «Осеннее солнце и горькие мысли... С какой радостью я отказался бы от части материальной помощи, которую мне предоставляют, взамен хоть на какое-то сочувствие и понимание моего искусства — то есть если бы

³ В жизни Сибелиус был совершенно непрактичным человеком и никогда не утруждал себя каким-либо делом, которое хотя бы отдаленно напоминало бы физический труд. — *Примеч. автора.*

кому-нибудь нравилась моя музыка. О ты, раб своих настроений, игрушка в их руках...»

Сибелиус прожил в Лойо до поздней осени. Даже концерты Бузони в конце сентября не завлекли его в город. Он послал другу письмо с извинениями, оправдывая свое отсутствие тем, что жена ждет ребенка. Другая причина, без сомнения, заключалась в том, что он в это время был всецело поглощен работой над Первой симфонией. С большой неохотой возвратился он в Хельсинки, на новую квартиру, которую снял на улице Лийсанкату. Помимо Яна и его семьи там поселились Кристиан и Линда. В ноябре у Айно родился третий ребенок — дочь, которую назвали Кирсти.

Сибелиус начинал постепенно осознавать, что жить в городе — это все-таки не для него. Уж слишком много тут искушений: модный ресторан «Чемп» и две популярные в среде музыкантов таверны — «Кёниг» и «Гамбрини» — находились неподалеку от Лийсанкату, скажем прямо, даже слишком близко! Под мелодию «Волынки» из сюиты к «Королю Кристиану» (пример 87) некоторые острословы того времени подобрали такой текст: «Снова я иду все в тот же „Чемп“ (!). В конце года композитор выехал в местечко Керава, расположенное в нескольких километрах от Хельсинки, подальше от соблазнов городской жизни, а весной следующего года к нему присоединилась вся его семья.

1899 год начался роковыми событиями. Николай II издал так называемый «Февральский манифест», лишивший финляндский парламент законодательных прав в ряде важных вопросов, что наносило смертельный удар по автономии Финляндии. Само собой разумеется, это вызвало волну протестов: более полумиллиона финнов подписало обращение на имя царя. Арвид Ярнефельт решил внести собственную, пусть даже скромную, лепту в общее дело: он отправился в Москву, чтобы встретиться с Львом Толстым и заручиться его поддержкой. Для великого русского писателя протест финнов значил гораздо больше, чем обычное выражение патриотических чувств; речь шла не просто о национальной гордости и национальном флаге, на карту, по его мнению, ставились права личности и гражданские свободы. Отстаивание финнами своей свободы во имя идеалов всего человечества — дело, с точки зрения Толстого, не просто допустимое, но и положительно необходимое. Поэтому пассивное сопротивление финнов ради защиты своей родины, по его мнению, было морально оправданным. Таков был отчет Арвида о его встрече с Толстым.

Подобно любому из своих соотечественников, Сибелиус был возмущен происходящим. Через четыре дня после опубликования «Февральского манифеста» он отправил Каянусу письмо патриотического содержания и принялся сочинять песню про-

теста на стихи Виктора Рюдберга («Dexipros») — в них рассказывалось о подобных событиях в античном мире. Не нужно было обладать особым воображением, чтобы отождествить свой народ с афинянами, а русских — с варварами-готами. Композитор задумал свое произведение как страстный призыв к сопротивлению в ситуации, которая по всем внешним признакам казалась безнадежной. И он пишет музыку к «Песне афинян» на слова того же автора для хора мальчиков, мужских голосов, септета духовых инструментов и ударных. После оркестровой интродукции вступает хор:

89

Kau_nis on kuol_la kun jouk_ko_si ee_stä ur_ho_na kaa_dut,

tai_stel_len puo_le_sta maas, puo_le_sta hel_mo_si_kin

Музыка, с ее дактилической ритмикой и героической окраской, воссоздает своеобразную атмосферу древнегреческого города. Даже Платон, и тот — будь он современником Сибелиуса — нашел бы, надо думать, в своем идеальном государстве место для музыки со столь определенным общественным предназначением: Финляндия фактически получала боевую песню, подобную хору «Va pensieri» из оперы Верди «Навуходоносор». «Песня афинян» исполнялась последним номером в концерте Сибелиуса 26 апреля 1899 года. В самом начале прозвучала «Лесная нимфа», а центральное место в программе заняла Первая симфония, только что законченная автором в Кераве. Аплодисменты раздавались после каждой части. Но если симфония была встречена овацией, то «Песня афинян» привела слушателей в состояние, близкое к экстазу, и ее пришлось немедленно повторить. Однако среди критиков на сей раз не было слышно голоса Флодина. К тому времени он перешел в газету «Афтонпостен», которая в апреле, незадолго до концерта, была запрещена царской цензурой. Его коллега Фальтин отмечал в «Нюа прессен», что «симфоническая форма совершенно не скрывает творческое воображение Сибелиуса. Напротив, он, ка-

жется, овладевает ею с удивительной легкостью, следуя полету своей фантазии, позволяя себе такие отступления от правил, какие считает необходимыми. В симфонии не так уж много типично финских черт, так что композитор говорит на языке всего человечества, но пользуется при этом собственными, одному ему присущими, выражениями». Через месяц Сибелиус был награжден денежной премией в размере 2500 марок, присужденной ему государственным фондом поощрения композиторов Финляндии.

Отмечая первое исполнение Четвертой симфонии Брамса в 1885 году, немецкий критик Фридрих фон Хаузеггер писал: «Симфония — вот та ключевая форма, вокруг которой бушуют страсти в наши дни. Именно в симфонии современный нам композитор раскрывает себя и тем самым становится на ту или иную позицию». Кардинальными стали вопросы дальнейшего существования классических традиций венской школы, наследия Бетховена, традиционных представлений о тональной системе и об «абсолютной музыке». Путь, проложенный Листом и Вагнером, означал растворение тональности и крушение классических идей перед лицом музыкальной драмы и программной симфонии. Слова Хаузеггера полностью сохраняли свое значение и на пороге XX столетия, когда само обращение к сочинению симфонии почти автоматически ставило композитора в один ряд с консерваторами, ведь он рисковал прослыть противником нового! Для Дебюсси симфония была умирающей формой, которую не в состоянии были оживить ни яркие краски национальной школы, ни блестящая оркестровка. Если взять, к примеру, Глазунова и сопоставить его симфонии — сами по себе во многих отношениях восхитительные — с симфониями Чайковского или Брамса, то, пожалуй, придется признать позицию Дебюсси небезосновательной. В то же время Малеру еще до наступления нашего века удалось показать, что потенциальные возможности симфонии далеко не исчерпаны.

В конце девяностых годов Сибелиус достиг такого этапа творческой жизни, когда пришла пора определить свое отношение к жанру симфонии. Во многом его позиция совпадала со взглядами [Рихарда] Штрауса. Оба они близко подошли к симфонии в своих симфонических поэмах (или в циклах симфонических поэм), оба к тому времени испробовали свои силы в опере. И хотя в молодости ими было написано достаточно много камерной музыки, ни один из них даже не приблизился к тому уровню, который позволяет создать что-либо подобное квартету Дебюсси. Ни один из них не обладал ярко выраженным интересом к фортепианной музыке, хотя оба и демонстрировали достаточное владение пианизмом в своих песнях; при этом Штраус культивировал лирические образы, а Сибелиус склонялся к воссозданию драматических коллизий, одновременно отдавая дань изобразительности. Обоим суждено было

стать мастерами оркестровки. Однако Штраус с уверенностью обратился к жанру музыкальной драмы, а Сибелиус предпочел симфонию. Его ладья одно время держала курс на оперу и — оказалась на мели; случались злключения и в иных водах. Но два ранних произведения — «Куллерво» и Четыре легенды — твердо указывали ему курс к симфоническим берегам. И, пренебрегая спренами Вагнера и Листа, он направил свой корабль в сторону искусства Чайковского.

Не приходится сомневаться в том, что творчество Чайковского — в особенности его «Патетическая симфония», исполненная в Хельсинки в 1894 и 1897 годах, — встретило глубокий отклик в душе Сибелиуса. Ни в одном из произведений, созданных им до конца столетия, это не нашло столь яркого отражения, как в его Первой симфонии. Сибелиус вполне осознавал свою духовную близость с мастером русской музыки. Когда некоторые шведские композиторы стали усматривать в Первой симфонии влияние Чайковского, Ян написал Айно: «Много в этом человеке я узнаю в себе». Влияние Чайковского наиболее очевидно в финале и в том, как используется тема-эпиграф, открывающая симфонию; прослеживается оно и во многих деталях оркестровки. В то же время Первая симфония носит ярко выраженный индивидуальный характер. Все четыре части окрашены гармоническими последовательностями, истоки которых можно обнаружить в струнном трио ля мажор, написанном еще в 1889 году. В условиях минора часто применяется уменьшенный вводный септаккорд, как бы подвешенный над органным пунктом медианты; обычно он разрешается в минорное трезвучие, которое благодаря органному пункту оказывается тоническим секстаккордом. В следующем примере из Первой симфонии гармоническое напряжение усиливается задержанием:



Вот сходный пример из основной темы медленной части:



В начале трио третьей части [подобное] диссонирующее неаккордовое сочетание разрешается в основной вид мажорного трезвучия:

В финале уменьшенный вводный септаккорд (с задержанием к квинтовому тону и последующим его опеванием) на медиантовом органном пункте вновь разрешается в первое обращение минорного трезвучия:

Симон Вестдейк указывал, что такие последовательности столь же характерны для Первой симфонии, как тритоны для Четвертой или дорийский лад для Шестой. Парадоксально, что эта последовательность, типичная именно для Сибелиуса, быть может, и есть та самая изюминка, которая придает произведению характерную для Чайковского окраску. Показательный пример того, что здесь имеется в виду, мы находим в трио из второй части «Патетической»:

Первая часть симфонии Сибелиуса развивается органически: вступление содержит семена, которые дадут всходы в экспози-

ции. Бесцельно, используя несовершенные методы тематического анализа, пытаться выяснять взаимосвязь между различными темами: в одних случаях она окажется очевидной, в других — обнаружится, что ощутить ее можно лишь интуитивно. Но общее впечатление — органическое единство. Мелодия солирующего кларнета во вступлении начинается выдержанным звуком с медленным хроматическим опеванием, после чего мелодическая линия неспешно развивается, подобно полету птицы, подстреленной на лету и пытающейся взмыть вверх:

Если не принимать во внимание хроматические вспомогательные и проходящие звуки, то можно сказать, что мелодическая линия выдержана в дорийском ладу (с высокой VI и низкой VII ступенью). Вторая половина темы (такт 17 и далее) начинается с типичного для Сибелиуса мелодического росчерка — теперь уже с тональным центром *ля* — и замирает в мрачных глубинах соль минора. Тембр солирующего кларнета, сопровождаемого в первых шестнадцати тактах тремолирующей литаврой, да и сам контур мелодической линии — все это навело Ильмари Крона на ассоциации с древней погребальной песней или с карельским плачем. Когда после звука *соль* вступают струнные, обнаруживается некоторая тональная двойственность (*соль* мажор — ми минор):

Мелодические очертания этой темы предвосхищаются уже в начальной партии кларнета (такт II и далее), причем варьирование мотива у альтов и виолончелей ритмически связано со вступительной темой. Часто проводимая параллель между этой темой Сибелиуса и близкой ей по духу темой из Первой симфонии Бородина⁴ различима скорее на бумаге, чем в реальном звучании. При повторении главной темы примечательна предпосланная ей выразительная интонация, ритм которой приобретает затем особое значение как в этой части, так и в финале:



Связующая партия вводит еще один мотив, извлеченный из вступления (но преобразованный ритмически); флейты играют ее параллельными терциями, напоминая щебетанье стаи птиц. И здесь вновь ощущается дорийский лад:



Побочная партия, начинающаяся выдержанным звуком и отмеченная характерной для стиля Сибелиуса триолью, не столько контрастирует главной партии, сколько дополняет ее:



⁴ Мысль об этом принадлежит Сесию Грею. Сам Сибелиус категорически отрицал, что в то время ему было что-либо известно о симфонии Бородина (несмотря на то, что она исполнялась в Хельсинки 15 октября 1896 года). — Р. Лейтон.

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) with dynamic markings of *mf* and *f*. The second system also consists of four staves, with dynamic markings of *f*, *mf*, and *p*. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks, indicating a complex and expressive passage.

Внимание слушателя целиком сосредоточено на этой мелодии струнных. Между тем разработка уже перешла в репризу. Такой прием согласуется с «коллизийным» методом, характерным для трактовки Сибелиусом сонатной формы. Так и в разработочном разделе первой части происходит почти незаметный переход к сокращенной репризе. В конце части оркестровые эффекты (фаготы, низкие струнные и литавры) отчасти напоминают соответствующий эпизод в коде первой части Пятой симфонии Чайковского. Никким образом не будучи радикально новой по форме, первая часть симфонии Сибелиуса превосходит тот тип тематического мышления и техники органических преобразований материала, который станет отличительным признаком более поздних симфоний композитора.

Andante можно охарактеризовать как своеобразное рондо, построенное по следующей схеме:

ABCA₁DA₂C₁B₁A₃

Эта схема, разумеется, не дает должного представления о формообразующих факторах, действующих в данной части симфонии. Реприза, то есть раздел, начинающийся после D (A₂ и далее), представляет собой лишь расширенный и динамизированный вариант экспозиции. В тематическом материале части доминирует ритмическая формула начальной темы:



Фугированная интерлюдия духовых, по всей вероятности, является тем самым эпизодом, о котором Сибелиус писал в своей тетради эскизов (когда у него зарождался план симфонии): «тембр фаготов очень финский» (пример 102).



Рефрен A₁ (главная тема — у солирующей виолончели) приводит к контрастирующему эпизоду D (*molto tranquillo*) в тональности субдоминантовой сферы (ля-бемоль мажор):



Эта мелодическая линия, несомненно, происходит от побочной темы первой части. В репризе все темы предстают в более сумрачном, приглушенном колорите; преобладает минор.

Скерцо определенно следует традициям Брукнера. В самых последних исследованиях творчества Сибелиуса эту часть рассматривают под углом зрения такой сонатной структуры, в которой между разработкой и репризой имеется вставной эпизод (трио)⁵. Думается, однако, что этой части все же недостает той сложности структуры, которая обычно ассоциируется с сонатной формой. Она гораздо ближе к своеобразной разновидности трехчастной формы, или к «песенной форме» (*Liedform*), — с элементами разработанности в пределах экспозиционной части. Миксолидийская VII ступень (*си-бемоль* в условиях до мажора) придает основной теме ярко выраженную индивидуальную окраску:

⁵ Такое толкование предложил Крон; похоже, что его точку зрения разделяют Вестдейк и Виньяль. — *Примеч. автора.*

104

V-ni
pizz. *f*

V-c. *f*

В трио автор создает мечтательную идиллию, которая весьма кстати контрастирует со взрывчатой энергичностью и четко очерченными контурами мотивов скерцо. Сибелиус так часто предается меланхолическим описаниям природы либо, наоборот, отображению ее демонической и устрашающей силы, что нам редко удастся застать его в столь спокойном пасторальном раздумье:

105

Fl. *espressivo* *mf*

Cor. *p*

Fag. *p*

Во многих скерцо-частях симфоний, написанных во второй половине прошлого столетия, реприза сохраняет изжившую себя структуру — как некий стереотип, как некую приевшуюся условность (по крайней мере в тех случаях, когда перед нами буквальная реприза). Сибелиус благоразумно укорачивает свою репризу, правда, для равновесия он добавляет коду, где делает упор на неаполитанскую (ре-бемоль-мажорную) гармонию, что способствует созданию драматического напряжения.

Финал построен по так называемому «циклическому» принципу. Он начинается темой кларнета [из первой части симфонии], которая здесь поручена струнным (*forte*) на фоне мощной поддержки медных духовых:

106 *Andante*

Arch *f la gemente ed appassionato*

Cor. Tr-ni *f*

Но тема эта отнюдь не доминирует в общей картине повествования в той мере, как это происходит с темами-эпиграфами у Чайковского в его Четвертой и Пятой симфониях. Ее продолжение — вопрошающая фигура струнных, повторенная секвентно, — равно как и грубоватый обмен репликами между

духовыми и струнными, указывает на то, что мелодический стиль и оркестровка русского мастера все еще не давали покоя творческому воображению Сибелнуса:

167

Fag.

V-le
V-c.
C-b.

mf

mf *isolato*

G. P.

f

Fag., Cl.

G. P.

mf

fp

fp

Атмосфера последующего *Allegro molto* — гораздо более накаленная, чем это обычно бывает в его произведениях:

108 *Allegro molto*

Cl.

Fag.

Cor. *mf*

Timp. *mp*

mf

dim.

dim.

Ob., Cl.

mf

mf

Напряжение нарастает, и все более рельефными становятся образы, перекликающиеся с первой частью:

109

Archi

Tr-ni

f

f

После того как смятение струнных улеглось, общая картина меняется, и тогда гордо заявляет о себе приводимая ниже тема *cantabile*:

The image shows a musical score for three instruments: Violin VI (VI.), Cor Anglais (Cor.), and Viola/Contrabass (V.-c. C-b.). The top staff is for Violin VI, marked 'VI. cantabile ed espressivo sul G'. The middle staff is for Cor Anglais, and the bottom staff is for Viola/Contrabass. The score includes dynamics such as *mf* and *p*.

Эта идея получает красноречивое развитие у скрипок на струне соль. Нам начинает казаться, будто Сибелиус прощается с девяностыми годами прошлого столетия. В репризе есть много волнующих моментов, но временами становится очевидным тот факт, что автор еще не достиг совершенства в искусстве оркестровки. Подобно первой части, последняя часть симфонии также заканчивается двумя знаменитыми аккордами *pizzicato*.

Современники Сибелиуса считали это произведение чрезвычайно драматичным, и, видимо, оттого, что сами корнями вросли в программную музыку, занимались поисками литературных прототипов. Фурухельм, автор первой монографии о композиторе, усмотрел в первой части мифологическую сцену, населенную персонажами героической трагедии, благоразумно воздержавшись, однако, от дальнейшего конкретизирования. Один берлинский критик в статье, опубликованной в январском номере «Альгемайне музикцйтунг» за 1907 год, сравнивал ее с «оплакиванием в четырех действиях». В то же время Ильмари Крон не остановился перед тем, чтобы придумать подробную программу для этой симфонии, что он сделал впоследствии и для шести ее младших сестер. По Крону, Первая симфония ассоциируется с поэмой о Куллерво из «Калевалы», и каждая ее тема выполняет функции лейтмотива. Это предположение никак нельзя назвать убедительным. Крон, например, объясняет отсутствие заключительной партии в экспозиции первой части симфонии неудачными попытками Куллерво вырваться из рабства и вступить на геройский путь! Сибелиус с некоторым раздражением говорил своему секретарю Сантери Левасу, что его Первая симфония имеет так же мало общего с «Калевалой», как и любая другая им написанная. Его личное отношение к этому вопросу, выраженное в интервью, которое он дал газете «Дейли телеграф» (30 декабря 1934 года)⁶, было не менее категоричным.

1899 год ставит перед биографами Сибелиуса нелегкую задачу. Происходившие события без труда прослеживаются с

⁶ См.: *Newman E. More essays from the world of music.* — London, 1958, p. 121. — *Примеч. автора.*

помощью различных документальных данных о его концертах, поездках, пребывании в Маттиле и т. д., но вот подробности его повседневной жизни остаются неясными. Слишком мало известно о людях, с которыми он встречался в том году, и даже о произведениях, над которыми он тогда работал. Хотелось бы побольше узнать о его связях с Кнутом Гамсуном, который провел в Хельсинки почти целый год — с осени 1898 года и до конца лета следующего года. Из монографии Тальквиста о Гамсуне известно, что тот произвел на композитора большое впечатление, и, несомненно, они были в хороших отношениях. Покинув Финляндию, Гамсун направился в Россию, затем в страны Востока и из Константинополя прислал Яну стихотворный привет.

В июне Сибелиус и Каянус вошли в состав жюри фестиваля хоров в Ювяскюле, после чего отправились в имение Акселя Галлена в Руовеси, чтобы принять участие в обряде крещения. Место действия, по общему мнению, вероятно, походило на один из тогдашних салонов. На возвышении стоял стол, покрытый итальянским холстом для алтаря, а над ним висела картина Галлена «Ad astra» («К звездам»), на которой красовалась обнаженная женщина с волосами, сияющими словно венчик. На других стенах были развешаны его же картины на темы «Калевалы», а в центре стояла статуя Будды. Галлен имел обыкновение делать перед ней утреннюю гимнастику, и это навело местных жителей на мысль, что он поклоняется идолам! И вот приходский священник — хотя и с некоторыми опасениями насчет того, что находится в этом очаге язычества, — приступает к выполнению своих обязанностей. Во время церемонии Сибелиус сидит за фортепиано, а Каянус и Микко Слёр, оба басы, совершают литургию. Но тут Ян, забыв, где находится, начинает импровизировать. Как рассказывает один из очевидцев, тогда-то и появилась на свет тема коды из финала Второй симфонии⁷.

«Заметил ли ты, — писал Каянус вскоре после этого визита, — что присутствие нашего друга Галлена помогает нам сплотиться еще теснее, и одному богу известно, какое удовольствие это доставляет мне!» Тон письма не оставляет никаких сомнений в том, что Каянус стремился покончить с той отчужденностью в отношениях между ними, которая возникла в последние месяцы. В конце письма он даже пригласил Сибелиуса на свою дачу, расположенную на берегу моря в Порккале не-

⁷ Сибелиус на обороте печатного циркуляра издателей Шустера и Лёфлера набросал прототип темы, датировав его 18.VI.1899 г. Шуриин Галлена Микко Слёр добавляет: «С. сидел перед камином в Каллеле (имение Галлена в Руовеси), как вдруг в два часа ночи вскопил со своего места и воскликнул: „Сейчас я покажу вам, какое впечатление производит на меня эта комната, ее общее настроение“. Затем он сел за рояль и сыграл следующую мелодию». Документ хранится в Государственном архиве Финляндии. — *Примеч. автора.*

подалеку от Хельсинки. Но Ян, по-видимому, не согласился и вместо этого поехал на прибрежные острова, в Хогланд, где он катался на яхте и удил рыбу вместе с Армасом Ярнефельтом и писателем Юрьё Вейолой⁸.

В начале осени Флодин напечатал статью в «Афтонпостен» (1 сентября 1899 года) под заголовком «Génie oblige»⁹, в которой выражалось удивление по поводу того, что произведения Сибелнуса были неправильно поняты во время их исполнения в Германии и Швеции (?). Автор признавался, что ему самому понадобились годы, прежде чем он сумел разобраться в них и понять «их дикую красоту». Далее он писал: «Самый национальный из всех современных композиторов — Грнг — уже давно получил международное признание, и пора наконец воздать те же почести Сибелнусу. По существу он пишет музыку на целое поколение вперед». Тем не менее Флодин не удержался от весьма показательного для него выпада: «Всевышний часто поручает прекраснейшие мелодии самым что ни на есть странным инструментам, и под маской безразличия, цинизма и самоуспокоенности могут скрываться качества слишком утонченные и гордые для того, чтобы их владелец пожелал выставить их на всеобщее обозрение». Неужели таким предстал тогда перед всем миром классик финской музыки?

В том же месяце состоялся концерт Иды Экман, которой аккомпанировал ее муж Карл. Были исполнены две новые песни Сибелиуса — «Черные розы» и «Улетела моя птичка». Этой певиче суждено было стать одной из самых блестящих исполнительниц его песен.

Концертная жизнь была ключом как никогда, но общее настроение в стране было далеко не радостным. Цензура стала более жесткой, и начиная с сентября газета «Пяйвялехти» в течение трех месяцев большей частью не выходила. Композитору довелось увидеть растущую популярность «Песни афинян», ставшей символом свободы и исполнявшейся во всевозможных переложениях — для студенческих хоров, для финляндской гвардии, для школьных кружков, в общедоступных концертах Каянуса, на стадионах и в других местах.

«Дайте мне воздуха, дайте мне света!» — эти слова из стихотворения Топелиуса «Ледоход на реке Улео» как нельзя лучше подходили для обстановки, сложившейся в 1899 году. И не случайно композитор обратился к этим стихам как к средству протеста, задумав произведение для чтеца, мужского хора и оркестра. Поскольку сюжет стихотворения был достаточно абстрактным и оно явилось на свет как ода в честь царя Александра II, у Бобрикова и цензора не было оснований для вмешательства. С чисто музыкальной точки зрения, «Ледоход на реке Улео» обладает большими достоинствами по сравне-

⁸ См. письмо Сибелнуса к Айно от 26 августа 1899 года. — *Примеч. автора.*

⁹ «Гений обязывает» (*франц.*). — *Ред.*

нию с более ранними кантатами Сибелиуса и представляет интерес как предварительный набросок к «Финляндии». Об этом дают представление аккорды медных духовых, обрамляющие драматические строфы вступления.

Чей раб я, что во цвете лет
Стоять в цепях я должен долгою зимой?
Я, гордый сын финляндских голубых озер,
Рожден свободным — свободным и умру.

Такие же сравнения напрашиваются и в последующем Allegro. Мужские голоса поют свои партии в основном в унисон, тогда как завершается это Allegro экспрессивными фанфарами медных, которые венчает «kolossales Pang»¹⁰ ударных. Идущее далее Adagio можно рассматривать как прототип гимнического эпизода из «Финляндии»:

111

Coro

Nej-den an-das. Bül-jor-na sjun-ka. Skum-mlg går öf-rer bru-sten damm.

Мелодрама заканчивается тем же, чем и начиналась, — диалогом чтеца и оркестра. Произведение было впервые исполнено на студенческом концерте в октябре 1899 года, за ним шла «Песня афинян», представленная в античных костюмах.

Но несравненно более весомый вклад в движение протеста Сибелиус внес в начале ноября, когда проводились так называемые «пенсионные дни прессы». Официально целью этой кампании был сбор средств для пенсионного фонда журналистов, но в действительности речь шла об оказании моральной и материальной поддержки финской печати, борющейся за сохранение своей независимости перед нажимом царских властей. Различные мероприятия, проходившие в течение трех дней, завершились праздничным представлением в Шведском театре 4 ноября. Бобриков, которому нельзя было отказать в некоторой доле чувства юмора, предложил, чтобы «в интересах столь благородного дела» билеты в императорскую ложу продавались в тот день с аукциона по самой высокой цене. Главным событием вечера стали «исторические картины», поставленные Каарло Бергбумом на текст Эйно Лейно и Ялмари Финне с музыкой Сибелиуса.

Композитор пробовал свои силы в подобном жанре еще шесть лет назад, когда им была написана «Карелия». Исходя из прошлого опыта, он решил предварить эти сцены короткой прелюдией для духовых инструментов — главным образом для

¹⁰ Колоссальный грохот (нем.). — Ред.

того, чтобы утихомирить слушателей, а затем соответствующим образом их настроить. Всего в представлении шесть сцен, и каждой из них предшествует оркестровая прелюдия, создающая наиболее благоприятный фон для выступления чтеца. Вот их названия: 1. «Песня Вяйнямёйнена». 2. «Крещение финнов». 3. «Герцог Юхан в замке Або». 4. «Финны в Тридцатилетней войне». 5. «Великое лихолетье». 6. «Финляндия пробуждается!» Однако музыка не произвела тогда такого большого впечатления, как месяц спустя, когда Каянус продирижировал пятью частями из шести в одном из своих симфонических концертов. Тогда были исполнены «Прелюдия вроде увертюры» (картина 1), «Сцена» (картина 4), «Quasi Volero» (картина 3) и «Финал» (картина 6). Сибелиус переработал 1-ю, 3-ю и 4-ю картины, переименовав в 1911 году 3-ю картину в «Festivo», и опубликовал их под названием «Исторические сцены I». «Прелюдия» и музыка ко второй и пятой картинам так и остались в рукописи, а «Финал» появился отдельно, получив название «Финляндия».

«Прелюдия» рассчитана на обычный для романтиков состав духовых инструментов. Как и в «Карелии», Бергбум начинает свои сценические картины воспоминаниями о языческом прошлом. «Вяйнямёйнен сидит на скале и перебирает струны кантеле. Как замороженные, слушают его не только обитатели Калевы и Похьолы, но и силы природы»¹¹. Здесь нет проникновенной лирической мелодии, такой, которую можно было бы сравнить с «Песней Вяйнямёйнена»; скорее это просто оживленная праздничная музыка. Лидийский лад придает ей архаический оттенок.

Вторая сцена изображает обращение финнов в христианство. «Епископ Хенрик совершает обряд над молодым финским дворянином, пока остальные ожидают свой черед». В этом отрывке слышны отголоски григорианского хора:



Блестящая атмосфера двора герцога Юхана и Катарины Ягеллонской в Турку (Або) воспроизводится в третьей картине («Festivo»), где музыка лишена сколько-нибудь определенного национального колорита. Эта сцена относится к числу наиболее удачных музыкальных картин композитора в нефин-

¹¹ Описание «картин» дается согласно сообщению, появившемуся в газете «Хувудстадсбладет» на следующий день после представления и воспроизведенному Э. Фурухельмом (см.: *Furuhjelm E. Jean Sibelius. — Borgå, 1916, s. 185*). — *Примеч. автора.*

ском стиле. В двух следующих рассказывается о различных аспектах войны — о накале борьбы на поле боя, с одной стороны, и о страданиях простых людей — с другой. Сибелиус рисует нам сцену из времен Тридцатилетней войны. «С вершины холма спешат в бой молодые финские крестьяне. Предводитель войска, благословляя их на бой, вручает им знамя свободы». Короткое меланхолическое вступление (*Tempo di Menuetto*) прерывается звуком фанфар. В следующей затем боевой музыке струнные играют *sul ponticello*, и приглушенные зовы валторны усиливают впечатление надвигающейся схватки:

113

sul pontic.

Archi *ppp*

Fl. I

Cor. *ppp*

Timp. *ppp*

C-b.

Настроение меняется, и тональность переходит в мрачный для минор следующей картины, носящей название «Великое лихолетье (1700—1721)»: «Мать-Финляндия сидит посреди снежных сугробов, окруженная своими замерзшими детьми. Война, голод, холод и смерть угрожают обернуться для всех катастрофой». Внимание слушателя захватывает следующая тема струнных, предвосхищающая музыку финальной картины:

114

Archi *mf* *cresc.*

Последняя картина вводит нас в девятнадцатый век. «Силам тьмы, угрожавшим Финляндии, не удалось осуществить свои коварные замыслы. Финляндия пробуждается. Среди великих людей того времени упоминается Александр II. Перед зрителем проходят картины национального возрождения

Финляндии: Рунеберг прислушивается к зову своей музыки, Снельман вдохновляет своими лекциями студентов, Лёнрот записывает руны „Калевалы“, возникают образы четырех ведущих деятелей первого Сейма, рассказывается о введении в стране начального образования и о свистке первого паровоза».

Музыка «Карелии» заканчивалась Национальным гимном. В своих новых «исторических сценах» Сибелиус проявляет себя столь же горячим патриотом. Правда, в музыке нет конкретного отображения угрозы со стороны России или духа сопротивления финнов: композитор стремится истолковать ситуацию в более обобщенном плане. Еще за восемь лет до описываемых событий, во время учебы в Вене, он черпал вдохновение из бетховенского «Эгмонта». Нет сомнения в том, что этот образец был перед ним и теперь, когда ему самому пришлось обратиться к подобной теме.

Тему медных духовых в *Andante* можно, конечно, рассматривать как олицетворение сил угнетения, а ответ духовых, поддержанных струнными, звучащими подобно органному регистру *vox humana*¹², как воплощение страданий угнетенных. Гимническая побочная тема по-настоящему призывна; возможно, она была вдохновлена уже приводившимися словами Толстого, которые Ян слышал от Арвида Ярнефельта. Сама музыка «Финляндии» достаточно хорошо известна и вряд ли нуждается в подробных комментариях.

Композитор хорошо представлял себе место, которое «Финляндия» может занять в его творчестве. После ее исполнения в Берлине в 1911 году оркестром под управлением Никиша Сибелиус сделал такую запись в своем дневнике, датированную 31 декабря того же года: «Странно, что все берлинские критики, восхищающиеся моей музыкой, неодобрительно отозвались о „Финляндии“, в то время как все остальные восторженно приветствуют это сочинение, которое по сравнению с другими моими произведениями не столь уже значительно». Однако нельзя сказать, что композитор не отдавал себе отчета в его достоинствах. За несколько дней до этого он записал в том же дневнике: «Почему эта симфоническая поэма так нравится публике? Полагаю, потому, что она написана в пленерном стиле. Темы, на которых она построена, явились ко мне сами собой. Это было истинное вдохновение».

В марте 1900 года, за несколько месяцев до концертов оркестра Хельсинкской филармонии на Всемирной выставке в Париже, Сибелиус получил письмо от Акселя Карпелана — почитателя его таланта, пожелавшего до поры до времени остаться неизвестным. Автор письма спрашивал, не собирается ли композитор написать увертюру для предстоящих гастролей. «Вам следует вложить в нее нечто прямо-таки чертовски сильное. Для Парижской выставки 1889 года [А.] Рубинштейн

¹² «Человеческий голос» (лат.). — *Ред.*

написал фантазию¹³, построенную целиком на русских мелодиях, назвав ее „Россия“. Вы непременно должны назвать Вашу новую увертюру „Финляндия“». Сибелнус не написал новой пьесы, а лишь использовал предложенное название для финальной картины своих «исторических сцен», и этого было достаточно. Известное представление о его тогдашних настроениях можно вынести из письма к Айно, написанного в день Нового, 1900 года: «Итак, посмотрим, что принесет с собой новый век Финляндии и нам, финнам. Приговор истории не против нас, и сознание того, что наше дело правое, наполняет нас чувством достоинства и спокойствием».

Глава двенадцатая

Париж, Рим, Гейдельберг

Эпоха подъема в художественной жизни Финляндии, к которой призывал Галлен в девяностые годы, стала реальностью на рубеже прошлого и нынешнего столетий. Деятелям культуры страны удалось вобрать в свое творчество новые веяния, характерные для европейского искусства, и одновременно придать им личные и национальные оттенки. Финляндия нашла свое лицо в искусстве как раз в тот период, когда ее национальный суверенитет, ее политическую автономию пытались стереть в порошок. После опубликования «Февральского манифеста» значительное число видных представителей интеллигенции в разных странах Европы подписало петицию на имя царя с требованием восстановить автономию страны. Отчасти в ответ на это выступление, имевшее значительный политический резонанс, в самой Финляндии было принято решение участвовать во Всемирной выставке в Париже. Для этой цели намеревались построить отдельный национальный павильон. Было также решено, что финские и польские художники будут пользоваться для своей работы отдельной площадкой, поскольку, как указывал один из руководителей проекта Альберт Эдельфельт, «павильон так сильно отличается от русского». Авторами проекта была тройца финских архитекторов — Гезеллиус, Линдгрэн и Сааринен. Вдохновение для работы они черпали в средневековых замках и каменных церквях своей родины. Галлену поручили создать фрески для сводчатого потолка здания, которое, демонстрируя смесь элементов церковного стиля и менее склонного к украшательству «нового искусства», резко выделялось среди остальных павильонов, походивших скорее на конторы банков. И не случайно Анатолий Франс в статье, опубликованной газетой «Фигаро», нашел финляндский

¹³ Речь идет о симфонической поэме. — *Ред.*

павильон «étrange et charmant» («странным и очаровательным»).

Лишь на относительно позднем этапе подготовки к выставке встал вопрос об исполнении в ее рамках национальной музыки. Предполагалось послать Каянуса во главе Хельсинкского филармонического оркестра в турне по странам Скандинавии, Германии, Голландии и Бельгии, которое завершилось бы в конечном счете в Париже. В конце января Сенату было сделано представление об оказании властями финансовой поддержки. Среди подписавших петицию стояла фамилия Сибелиуса. В просьбе было отказано, и поездка финансировалась целиком за счет частных пожертвований. Эдельфельт, Каянус и Вестерлунд, занимавший пост одного из директоров музыкального издательства, вошли в состав комитета, занимавшегося сбором средств. Как раз в это время Сибелиусу пришлось пережить личную трагедию. В начале февраля в Кераве разразилась эпидемия сыпного тифа, и в числе заболевших оказалась его младшая дочурка Кирсти, милое и привлекательное создание, к которой отец успел глубоко привязаться. Всего за несколько недель до этого Ян писал Айно, что Кирсти «лучезарна». Смерть девочки была для него страшным ударом. Горе было так велико, что в последующие годы он больше никогда не вспоминал о ребенке. Айно с двумя другими дочерьми — Эвой и Рут — уехала к матери в Лойо, надеясь оградить семью от дальнейших бед. Письма, которые она получала от Яна в течение февраля и марта, полны мрачных пессимистических мыслей. Вот что сказано в письме от 2 марта: «Очень часто думаю о тебе, отрада моего сердца. Если бы ты только могла со всем этим справиться!¹ Просто не знаю, что я должен для тебя сделать. Любимая моя, не оглядывайся назад, в прошлое, старайся смотреть вперед. Это единственный способ выжить (еще лучше так: не смотри вперед — живи настоящим). Природа в деревне так прекрасна, и к тому же у тебя есть дети и — не смею даже произнести эти слова — я, твой Янне». Гиацинты, которые посадила Айно, приносят ему особое удовольствие: «Сию в окружении твоих гиацинтов; на одном подоконнике три цветка уже зацвели (красный, голубой и белый), на другом их тоже три (все красные). Остальные четыре еще не распустились, но цвета обещают быть интересными (темно-голубой и орхидейно-желтый)» (письмо от 7 марта). Охваченный горем композитор не имел намерения вовлекать себя в оживленную дискуссию, развернувшуюся вокруг посылки финских музыкантов в Париж и исполнения там национальной музыки. В начале марта еще не было уверенности в том, что

¹ Следует заметить, что Айно горько упрекала себя в связи со смертью дочери. Незадолго до этого она помогала семье Арвида спасти заболевшего тифом ребенка, который тоже умер. Эпидемия тифа приняла особо опасный характер по всей округе, и у Айно едва ли имелись веские причины для самобичевания. — *Примеч. автора.*

поездка состоится. В упомянутом письме Сибелиус сообщает, что трое профессоров — Сёдерхельм, Неовиус и Линделёф — на страницах «Нюа прессен» высказались против поездки, проехавшись мимоходом и насчет его музыки. Но что бы ни происходило, надо было возвращаться к работе, и композитор начал с переоркестровки Первой симфонии. В письме он отмечал, что доволен успехами. Одновременно он писал пьесу для виолончели и фортепиано, которая предназначалась для Георга и Сигрид Шнефойгт и, по версии Леваса, была сочинена за каких-нибудь три часа! Судя по рукописному списку сочинений, подготовленному самим автором, это и есть «Меланхолия» для виолончели и фортепиано². Название, возможно, отражает скорбь композитора, переживавшего смерть Кирсти, однако другим источником вдохновения могла стать одноименная картина Энкеля. Написанная еще в 1889 году, «Фантазия» для виолончели обнаруживала умение композитора успешно использовать возможности инструмента. Неудачная судьба «Меланхолии» вызвана тем обстоятельством, что фортепианная партия писалась в расчете на виртуозность г-жи Сигрид Шнефойгт. Бесчисленные арпеджио дилетантского толка, двойные октавы и громоздкие аккордовые последовательности говорят о том, что в фортепианной партии автор предпринимает определенную попытку соревноваться в виртуозности с виолончельной. Однако такое сочетание инструментов, по-видимому, сдерживает композиторское воображение, и потому даже вполне приемлемая партия виолончели не отличается нужной выразительностью. В марте сочинение было исполнено супругами Шнефойгт в концерте по сбору средств для турне филармонического оркестра. В программу вошло также несколько фортепианных пьес Сибелиуса. Через несколько дней увидела свет еще одна новинка: это был «Сандельс» — «импровизация» для мужского хора и оркестра на слова Рунеберга. Публика приняла сочинение прохладно, и это лишний раз подтвердило, что патриотическая тема сама по себе еще не гарантирует ее принятия слушателями или критикой. Той же весной Сибелиусу была присуждена государственная премия в 2500 марок. Тем самым отмечались его музыкальные заслуги, особенно в создании произведений малых форм.

Какянус сознавал, что успех поездки будет зависеть от того, какое место займет в нем музыка Сибелиуса. Оркестр подготовил две программы: в одну вошли Первая симфония и «Финляндия», в другую — части из сюиты «Король Кристиан II», а также «Туонельский лебедь» и «Возвращение Лемминкяйне-

² Первоначально это произведение было названо «Фантазией», и в рукописном списке сочинений, насчитывавшем 58 работ, ему был дан порядковый номер 25. В более позднем списке, содержавшем 67 опусов, оно обозначено как «Меланхолия» ор. 25. Пересматривая впоследствии список своих сочинений, композитор изъясил из него «Девушку в башне» ор. 20 и передал ее порядковый номер «Меланхолии». — *Примеч. автора.*

на». Среди солистов значилась Ида Экман, включившая в свой репертуар произведения других композиторов и обработки народных песен. Каянус и Армас Ярнефельт были представлены каждый двумя оркестровыми пьесами. Планировалось, что в Париже к ним присоединится Айно Акте. Газета «Хувудстадс-бладет» намекнула, что, включив в программу столь большое число оркестровых произведений Сибелиуса, целесообразно исключить оттуда его песни, что позволит максимально расширить круг представленных композиторов; при этом автор статьи добавлял, что среди номеров, подготовленных для исполнения на бис, хорошо бы иметь замечательные песни Сибелиуса, и в их числе «Черные розы». Второй из подготовленных оркестром программ недоставало произведения, отличающегося неподдельным блеском жемчужины: глядя на это глазами Сибелиуса, стоило пожалеть о невключении в нее поэмы «Лемминкяйнен и девушки с острова», которая могла не только послужить контрастом преобладающему минорному настрою, но еще и завоевать признание среди поклонников Вагнера и [Р.] Штрауса.

Чтобы не дать властям предлога для вмешательства в дела, связанные с поездкой, а то и для ее полной отмены, организаторы избегали называть сочинение Сибелиуса «Финляндией». Правда, под таким названием оно уже исполнялось во время гастролей по Норвегии и Швеции, однако за пределами Скандинавии неизменно фигурировало как «Vaterland» или «La Patrie»³. Официальный представитель России на выставке князь Тенишев был настороже на случай возможных проявлений сепаратизма. Вход в финляндский павильон украшала табличка с недвусмысленной надписью «Section russe». Нетрудно понять, что финские устроители выставки не рискнули представить такой волнующий образец патриотической музыки, как «Финляндия», под ее настоящим названием и согласились в качестве компромисса на употребляемое в широком смысле «La Patrie».

Дебют Сибелиуса-симфониста на международной арене состоялся 4 июля в зале «Олимпия» в Стокгольме. Это было, по сути дела, цирковое помещение, где посетителей встречал специфический запах лошадей и сена. Крышей служил большой шатер, но вот о специальном возвышении для оркестра импресарио не позаботился. Ясно, что исполнение Первой симфонии композитора в столь ненормальных условиях нельзя было назвать иначе, как искалеченным. Сочинение, блиставшее в обычной обстановке насыщенностью и богатством колорита, выглядело на сей раз бледным и худосочным. Тем не менее концерт имел успех—отчасти благодаря той доброжелательности, с ко-

³ «Родина» (нем., франц.). — Ред.

торой относились к Финляндии в шведской столице. Сибелиус делился с Айно: «Акустика в зале просто ужасающая! Я прочел две рецензии, обе хорошие... Ночью мне было совсем плохо. Я пил абсент с Альфвенем, Шёргеном и Стенхаммаром и совсем расклеился. На концерте все время чувствовал себя нездоровым. Каюса и меня проводили овацией».

Первая симфония была благожелательно встречена критикой: «блестящая», «великолепная» — такими эпитетами наделяли ее рецензенты. Небезынтересно узнать, какого рода ассоциации вызывало произведение Сибелиуса у музыковедов того времени. Карл Валентин писал в газете «Свенска дагбладет», что «скерцо временами напоминает Девятую Бетховена, Andante — Чайковского или Раффа, в целом же симфония не просто большое достижение, но и весьма оригинальное и интересное сочинение». «Афтонбладет» проводила параллель между Финляндией при бобриковском режиме и Польшей 1830 года, отдавая Сибелиусу роль, подобную той, какую сыграл в национальном возрождении своей родины Шопен.

Второй концерт, проводившийся в Хассельбаккене, превратился в демонстрацию поддержки общественностью дела борьбы за автономию Финляндии. Программа завершалась исполнением «Финляндии» и Alla marcia из сюиты «Карелия», и в перерывах между исполнявшимися на бис номерами раздавались возгласы: «Да здравствуют финны!» И как бы в дополнение к восторженной реакции публики один критик прямо заявил, что «достопочтенные шведские музыканты после знакомства с яркими талантами из Финляндии вынуждены признать, что могут многому поучиться у них». Несмотря на благоприятные в целом высказывания прессы, Сибелиус не мог отделаться от впечатления, что все «в Стокгольме пошло прахом». Огромный просчет, связанный с арендой «Олимпии», подействовал на него угнетающе, и, судя по письму, посланному Айно из нового пункта следования музыкантов — Кристиании (ныне Осло), не остается сомнений в том, что вся поездка вызвала у него смешанное чувство. «В Стокгольме нам был оказан хороший, но отнюдь не дружеский прием. Многие газеты поливали меня грязью, правда, некоторые хвалили вовсю. Вообще же музыкантам — Стенхаммару, Альфвену (с ним у меня хорошие отношения) и Шёргену — понравился „Лемминкяйнен“, но не симфония. Они считают, что она слишком многим обязана Чайковскому. Я знаю, что многое в этом человеке сродни мне самому, и с этим ничего не поделаешь. Das muß man sich gefallen lassen⁴. Шёрген дал в нашу честь обед и был чрезвычайно любезен. Присутствовало много гостей. Шведский композитор Стенхаммар, например, держался очень официально, вначале это даже производило неприятное впечатление».

⁴ С этим приходится примириться (нем.). — Ред.

Весьма странное замечание, если вспомнить, что по прошествии нескольких лет Стенхаммару суждено будет стать одним из немногих по-настоящему близких друзей Сибелиуса. Конечно, между ними могли возникнуть трения: ведь отношения между исконными шведами и шведоязычными жителями Финляндии временами бывали натянутыми, и в сочетании с повышенной чувствительностью Яна это могло придать атмосфере того приема особую деликатность.

Больше повезло композитору с исполнением его музыки в Кристиании, где концертный зал отличался хорошей акустикой. Один из рецензентов, описывавший Сибелиуса в момент триумфа, отмечал: «Ян Сибелиус внешне сильно напоминает Стриндберга. У него монголоподобные черты, взерошенные волосы и воинственное выражение лица, в углу рта саркастическая усмешка, глаза небольшие, но острые и пронизательные. Он вышел к публике во фраке с цветком в петлице и сдержанно поклонился». В одном из писем, присланных из Кристиании, Сибелиус рассказывает, как менялось отношение к нему во время пребывания в этом городе. «Поначалу я был самым обыкновенным гражданином, к которому мало кто проявлял интерес. Сейчас же я живу в одной гостинице с музыкантами оркестра и обедаю вместе с ними».

Композитора начинала, по-видимому, тяготить, так сказать, чисто декоративная роль, которая ему отводилась, и в его письмах к родным чувствуется стремление поскорее вернуться домой и заняться какой-то работой. Из Кристиании оркестр проследовал в Гётеборг, где приготовления к концерту проводились из рук вон плохо. Но еще хуже дела обстояли в Мальмё, где импресарио не выполнил своей элементарной обязанности — не арендовал зал для выступлений, и в создавшейся ситуации пришлось выкручиваться на ходу. Из Кристиании композитор поехал напрямик в Копенгаген, так что ему не пришлось делить ответственность за катастрофическое фиаско с выступлениями оркестра в уже упоминавшихся городах. Но тут между ним и Каянусом вновь возникли трения: последний ревниво охранял свое место за дирижерским пультом. Это обстоятельство не прошло незамеченным критикой. В Копенгагене рецензент газеты «Дагенс нюхетер» писал: «Несмотря на заранее подтвержденное сообщение, Сибелиусу так и не предоставили возможность выступить в концерте. Но именно его имя было буквально на устах у всех, и слушатели не пожелали покинуть зал до тех пор, пока композитор не вышел поклониться в ответ на их многочисленные приветствия». Автором рецензии в «Политикен» — одной из наиболее влиятельных датских газет — был не кто иной, как Кристиан Кьерульф, который всего за пару лет до этого обрушил критический огонь на некоторые из песен Сибелиуса⁵. Теперь он убедился в том,

⁵ См. выше, с. 149. — *Примеч. автора.*

что композитор наделен творческим даром необыкновенного свойства: ведь только лучшие из современных композиторов в состоянии писать «столь дерзновенно и самостоятельно». А вот впечатление, которое произвел на слушателей в датской столице Каянус, даже отдаленно не напоминало успехов, сопровождавших его выступления в Стокгольме или Кристиании. Сибелиус отнесся к коллеге с сочувствием: «Каянусу пришлось здесь примириться со многими вещами, и оттого он так легко впадает в уныние. Я помогаю ему как могу хотя бы тем, что всегда стараюсь быть в его присутствии веселым».

В Копенгагене композитор получил последний из вышедших в свет номеров газеты «Нюа прессен»; ее публикация отныне была окончательно запрещена царской цензурой, и эта мера служила еще одним напоминанием реального положения дел на родине.

Следующую остановку участники поездки сделали в Любеке. Нельзя сказать, чтобы имя композитора было там совершенно неизвестно публике: еще до отъезда из Хельсинки в местном театре был поставлен «Король Кристиан II» с музыкой Сибелиуса, и о ней с восторгом отозвался старейший критик Карл Штиль. Отличное настроение не покидало Яна и по приезде в Гамбург. В письме от 16 июля он писал Айно: «Ничто из происходящего вокруг меня особенно не беспокоит, наоборот, я ощущаю внутри себя некую таинственную силу, она призывает идти по жизни самостоятельно. Надеюсь, что своей музыкой сумею завоевать себе место под солнцем. Нет, я не просто надеюсь, я твердо *уверен* в этом. Какое счастье быть композитором!» После первого своего гамбургского концерта Ян отправил Айно пространное письмо. «Вчера ходил смотреть здешнюю гавань, она производит поистине необыкновенное впечатление. Собственный кругозор становится шире, и на этом фоне все те мелочи, что досаждают тебе в повседневной жизни, становятся попросту несущественными. Вчерашний концерт прошел с успехом, и сегодня утром газеты, за исключением одной или двух, полны всяческих похвал. Теперь я наконец понимаю, что, несмотря ни на что, силу свою надо черпать изнутри. Мне нужна уверенность в себе и умение делать все самостоятельно. Я все больше склоняюсь к тому, что действительно добьюсь своего. Теперешние успехи ободряют и вдохновляют. Порой я оказываюсь в глупом положении, и это как будто приносит пользу Каянусу и его оркестрантам. Меня тут считают безудержным оптимистом. Но это совсем не так, и главная тому причина—все, что происходит дома, и, душа моя, твое подавленное состояние. Но тебе надо побороть себя. Я не предполагаю задерживаться в Париже надолго. На обратном пути думаю захватить в Веймар к Бузони. После этого вернусь домой и сяду сочинять. Зимой приеду сюда еще: имея такой успех, как в Любеке или Гамбурге, надо ковать железо пока горячо и извлекать из этого максимум пользы. Г-жа Экман, не

раз певшая „Черные розы“ на бис, встретила вчера у публики горячий прием. Она тебе кланяется».

Но настоящим ключом к успеху всегда был Берлин: ведь именно тамошние критики считались законодателями вкусов. Одно то, что симфония финского автора была с похвалой встречена в странах Скандинавии, не могло просто так растопить лед недоверия и скептицизма, характерного для музыкальных кругов германской столицы. Там, как, впрочем, и в Вене, критика присвоила себе исключительное право мерить все мерками великого классического наследия и потому искоса поглядывала на упражнения композиторов-чужестранцев в симфоническом жанре. И вот теперь Сибелиус должен был убедиться в том, что берлинские критики отнюдь не считали, что его симфония выдержана в духе традиций Гайдна, Брукнера и Брамса.

Вилли Пастор, выступая в «Теглихе рундшау», использовал ее в качестве предлога для изложения собственных взглядов на различные проблемы развития симфонизма, с которыми, по его мнению, сталкиваются композиторы в таких отдаленных от центров музыкальной культуры странах, как Россия или — в данном случае — Финляндия. Начнем с того, писал критик, что в своем тематизме они охотно пользуются элементами фольклора, вводя их затем в более широкий контекст симфонии. Но постепенно обнаруживается, что на этом пути перед композиторами встает проблема преодоления определенных несоответствий, и тогда они принимаются за модификацию классических форм ради того, чтобы согласовать эти формы со спецификой национальных тем и гармоний. Это, как нетрудно догадаться, создает неразбериху, что, собственно говоря, и произошло с симфонией Сибелиуса: композитор как будто не совсем четко представляет себе, какие изменения следует вносить в традиционную сонатную форму, чтобы она отвечала духу финского музыкального фольклора.

Однако такой взгляд на молодого симфониста из Финляндии, пытавшегося собственным способом решать проблемы нарождавшейся национальной культуры, не получил поддержки у тех, кто верил в ее будущее и в нерастраченные богатства северного фольклора. Творчество таких мастеров, как Ибсен, Драхман, Стриндберг, Мунк, Галлен и Григ, уже создало скандинавской культуре определенный авторитет на международной арене, и теперь музыку Сибелиуса почти повсеместно встречали с пониманием и интересом.

Из Берлина финские музыканты направились в Голландию. «После берлинского успеха моей музыке стали отводить самое невыгодное место в концертных программах. Что ж, так тому и быть!» — писал композитор из Амстердама. Ни тогда, ни после он не проявлял особого беспокойства по поводу того, что его сочинения превращали в нечто вроде заставки, открывающей или завершающей программу. Как бы то ни было, Ам-

стердам располагал к себе. «Голландия во всех отношениях мне по вкусу. В особенности Амстердам, эта „северная Венеция“. Купался в Зейдерзе. Сигары здесь лучшие в мире». Но в палящий зной, охвативший Европу в то лето, оркестр играл перед полупустыми залами Амстердама, Гааги, Роттердама, а затем и Брюсселя. Критики в целом были настроены благожелательно, но и это не способствовало пробуждению интереса к концертам со стороны публики. Каянуса самый большой успех ожидал в Брюсселе, где, к слову сказать, создалось мнение, что Сибелнус оркеструет свою музыку подобно пианисту-виртуозу! Из Брюсселя Ян писал Айно: «Итак, я впервые в галльской стране. Она мне симпатична, нравится куда больше Германии. Но я тоскую по Финляндии, я люблю ее сильнее, чем когда бы то ни было. Не хочу покидать ее больше. Если понадобится, я буду прикован к ней цепями: я способен даже умереть за нее... В Париже все, должно быть, пройдет хорошо. Ты, наверно, слышала, что здесь стоит жара, какой не было уже сто лет. Можешь себе представить, каково тут еще выступать в концерте? Но в общем ничего страшного не произойдет, раз уж мы поддержали свою репутацию в Берлине. Для меня это имело огромное значение».

Сибелнус был, безусловно, прав, придавая на том этапе творческой жизни такое большое значение выступлениям в Берлине. Для Парижа приезд оркестра из Финляндии стал явлением рядовым среди сотен других, связанных с проведением Всемирной выставки. А главное, завсегда там концертных залов, чье присутствие обеспечивало успех гастролей, находились за пределами столицы. «Все парижане сейчас в отъезде, нежата на морских пляжах. Здесь одни только иностранцы», — писал Ян жене 27 июля, спустя два дня после приезда. «Выставка, если говорить откровенно, выдержана, так сказать, во вчерашнем стиле. Это чувствуется буквально во всем. Наш павильон самый артистичный (*здесь он переходит со шведского на финский*). Впечатление по-настоящему трогательное. Павильоны других стран щеголяют показным блеском, там множество разных экспонатов. Наш маленький павильон элегантен и отделан со вкусом. Единственная диковина — бюрбёльский метеорит. Павильон и вправду выделяется на общем фоне. Проходя мимо, все останавливаются и произносят с восхищением: „Ага, Финляндия!“ Но нелегко будет привлечь слушателей на наш концерт. Вчера, между прочим, я был в концерте Колонна, так в зале было человек десять (!), между тем оркестр насчитывал добрую сотню!»

Своими впечатлениями о Париже Ян делится в письме домой от 26 июля. «Все здесь так величественно, так грандиозно, так артистично. Но впечатление от Италии было совсем иное — или просто мне так казалось до сих пор. Жизнь тут посвоему очень веселая, но вместе с тем трудная. Я реагирую на все интуитивно, но таково уж мое восприятие». Постепенно его

отношение к французской столице становилось теплее. «Создается впечатление, что все здесь старомодно. Замки, сами двери и даже дома столетней давности. Это придает всему особый налет аристократизма. Что до сигар, то они ниже всякой критики. У женщин ужасные лица, но фигуры и ножки необыкновенно красивые. Манеры у них элегантные (*здесь он переходит на финский*). Пишу эти строки за столиком, вынесенным на тротуар из ресторана. Только что подошел официант и сказал, мол, „дама“ напротив, та, что все время не спускала с меня глаз, желала бы встретиться со мной в час дня. Вот оно что — любовное свидание! Я ответил довольно вежливо: „Je suis engagé!“⁶.

Первый свой концерт гости дали в «Трокадеро» 30 июля. Этот громадных размеров храм искусства был едва заполнен на одну треть. Оркестр как бы растворился на огромной сцене и звучал попросту жидко. Но симфония Сибелиуса все же произвела впечатление: аплодисменты слышались даже в перерывах между частями. Тем временем Айно Акте «de l'Opéra»⁷ окончательно покорила публику. Опасения композитора насчет политических осложнений оказались необоснованными. Своим присутствием почтили концерт французский министр культуры и князь Тенишев — оба восторженно хлопали в ладоши. Вот как описывал это событие Сибелиус: «Моей симфонии долго аплодировали. Газете „Фигаро“ понравилось *Andante*. „Прелюдию“ Армаса пришлось повторить, каянусовские „Воспоминания о лете“ тоже были приняты хорошо, но самый большой успех выпал на долю „La Patrie“. В „Фигаро“ блестящую оценку дает ей Альфред Брюно. Однако героиней вечера была все же Айно (Акте). Здесь ее возносят до небес. Ее неоднократно вызывали на бис. После концерта мы отправились к ней домой обедать. Прекрасно провели время, хозяйка много пела».

Сочинения Сибелиуса встретили благоприятный отклик у оставшихся в городе критиков. «„Туонельский лебедь“ с его главным текущим речитативом английского рожка и удивительными меланхолическими созвучиями представляется замечательным поэтическим образом», — отмечал Гастон Карро на страницах «Либерте». А другая газета — «Пти Блю» — полагала, что Сибелиус на голову выше многих своих современников. «Он, надо заметить, оригинальный композитор, этот финский Григ, ничуть, между прочим, не похожий на норвежского мастера. Он обладает свободно льющим мелодическим даром, силой и чувством восприятия и притом первоклассный мастер-оркестровки. Манера письма для духовых у него совершенно оригинальная... Над широкими волнами струнных слышится щебетанье самых голосистых из птиц, взмывающих вверх, к

⁶ Я занят (*франц.*). — Ред.

⁷ «Та самая, из Оперы» (*франц.*). — Ред.

солнцу: так мы убеждаемся, что сочинение настоящей музыки совсем не обязательно выражается в подражании Франку или Вагнеру».

И хотя в политическом смысле финская музыка нуждалась в широком жесте, гастролы оркестра, да и сочинения Сибелнуса не вызвали особого интереса в самом Париже. Люди, занимавшие ключевые позиции в музыкальном мире, находились за пределами города, и установить необходимые связи попросту не удалось. Очевидно, приезжать с гастролями следовало в разгар сезона. Представляется маловероятным, чтобы Сибелнус мог встретиться тогда хотя бы с одним из крупнейших композиторов Франции — Сен-Сансом, д'Энди, Форе, Дюка, Дебюсси или Равелем — либо с кем-нибудь из ведущих дирижеров страны. И вот настала пора, когда Сибелнус, Каянус и кое-кто из оркестрантов отправились из Парижа в обратный путь. Домой они добирались паромом из Любека. На родную землю Ян ступил в Ханко.

Именно в этот момент в жизнь Сибелнуса всерьез и надолго вошел Аксель Карпелан. Еще до отъезда композитора в Париж он в доброжелательном духе поделился соображениями о том, какую музыку надлежит писать Яну. За концертной увертюрой «Финляндия» должна последовать некая «Лесная симфония», скорее всего по образцу Рафа; после этого оркестру можно дать небольшую передышку, занявшись сочинением инструментальной и вокальной музыки. «Смеем ли мы надеяться, — писал Карпелан в письме без подписи от 7 июня, — на появление скрипичного концерта или оркестровой фантазии?» Теперь он решил распространить свое влияние на повседневную жизнь композитора. «Вы явно засиделись дома, г-н Сибелиус. Вам давно уже пора начать свои странствия. Позднюю осень и зиму вы можете провести в Италии. Все там так прекрасно — даже то, что безобразно. Вспомним, какую важную роль сыграла Италия в становлении Чайковского и Р. Штрауса. Ну, довольно об этом, вам нужно ехать за границу, и вы непременно это сделаете». Карпелан сожалел, что не располагает средствами, чтобы организовать такую поездку, но ему все же удалось собрать для Яна нужную сумму: он уговорил покровителя искусств из Швеции Акселя Тамма выложить на стол три тысячи финляндских марок, остальные две пожертвовал один местный меценат, пожелавший остаться неизвестным. Вполне вероятно, что поводом для великодушного жеста шведа стал успех, сопутствовавший Первой симфонии в Стокгольме. О том, что новый доброжелатель все это время делал для него, Сибелиус узнал лишь в августе, что подтверждается датой его ответного письма к Карпелану (после того как тот сообщил, что с деньгами на поездку дело улажено).

Так кто же такой этот Аксель Карпелан? Большинство ок-

ружающих считало его ипохондриком, который мало что делал для самого себя, был стеснен материально и одиноко влачил свое существование на холостяцкой квартире, которую он снимал в Тампере. Сдав в свое время экзамен, дававший право на поступление в университет, Карпелан хотел избрать для себя карьеру скрипача, но встретил противодействие со стороны родителей. Тогда в припадке ярости и отчаяния он разбил инструмент на мелкие кусочки и выкинул их в речку, протекавшую через Турку, где он жил тогда с родителями. По всей видимости, Аксель переживал случившееся очень болезненно. Он впал в апатию, не реагировал на слезные мольбы родителей, уговаривавших его продолжить учебу в университете, и предпочел целиком погрузиться в мир собственных интересов, находя отраду в книгах и музыке. Он завязал переписку со своим кумиром — шведским поэтом Виктором Рюдбергом и с уже известным читателю Акселем Таммом. Последний на протяжении многих лет выплачивал ему немалые суммы. Несмотря на это, он жил в состоянии хронического безденежья, и лишь крайняя экономия во всем позволяла ему проводить пару недель в летнее время за городом. Какое-то время он пытался ухаживать за одной молодой особой, отличавшейся исключительным умом и благородством происхождения и наделенной одновременно вспыльчивым характером и склонностью к непредсказуемым поступкам. Он терпеливо простаивал у дверей ее дома, чтобы хотя бы мельком взглянуть на свою пассию. Та недвусмысленно попросила его убраться с глаз долой, а еще лучше из города, что он как будто и сделал.

Так и не сумев стать музыкантом, Карпелан все же нашел выход своим устремлениям. Он всячески старался создать впечатление, будто находится в самой гуще музыкальных событий. Никогда не выезжая за пределы Скандинавии, он тем не менее был исключительно хорошо информирован о положении дел в других странах, зная буквально все о композиторах, дирижерах, оркестрах, музыкальной периодике и тому подобных вопросах. Словом, это был в полном смысле слова любитель, не отличавшийся особенной настойчивостью: его не хватило даже на то, чтобы сделаться заштатным рецензентом, что уж тут говорить об игре на инструменте или сочинении собственной музыки!

Но не следует думать, что речь шла всего лишь об обыкновенном дилетанте. К тому времени ему было уже за сорок; ведя по-прежнему уединенный образ жизни, он тем не менее обладал настоящей силой, способностью к идеалистическому мышлению и самопожертвованию. В случае с Сибелнусом Карпелан обнаружил незаурядную проникательность: так, мысль назвать известное сочинение «Финляндией» принадлежала как раз ему. В лучшие свои часы он становился для композитора источником подлинного вдохновения. Их отношения завязались при весьма необычных обстоятельствах, которые имели, одна-

ко, далеко идущие последствия. Карпелан написал Сибелиусу, не называя себя, и уже очень скоро в замыслах композитора стало находить отражение многое из того, что предлагал его анонимный корреспондент. Скрипичный концерт, новая симфония, а несколько позже и квартет «*Voces intimae*» — над всем этим побудил его задуматься Карпелан. Именно он посоветовал Яну пожить какое-то время в Италии, и именно благодаря его усилиям мечта эта превратилась в реальность. В феврале 1901 года Карпелан подсказал Сибелиусу тему, которую композитор воплотил уже после его смерти. «Послушайте, г-н Сибелиус, почему бы вам не обратить свои взоры к шекспировским драмам, в частности к „Симбелину“, „Зимней сказке“ и „Буре“. Чайковский написал увертюру к последней, однако не справился до конца со своей задачей. Вы же буквально созданы для такой темы: подумать только — Просперо, Миранда, духи земли и эфира...» Ранее Карпелан уже писал о тайнах леса, о скрытой в нем сверхъестественной силе, о шуме деревьев во время бури, как бы пророчески предсказывая появление «Тапиолы».

Осенью композитор написал еще одно произведение — «Импровизацию» на текст стихотворения Рюдберга «Снежный покой», которая впервые прозвучала 20 октября 1900 года. Выручка от концерта должна была пойти на покрытие долгов, скопившихся у оркестра во время заграничного турне.

Сибелиус и Карпелан лично познакомились как раз на этой премьере. Это была их единственная встреча перед отъездом композитора за границу. Карпелан, как уже известно читателю, помог достать необходимую для поездки сумму; одновременно композитору пришлось потратить немало усилий, чтобы найти замену на должность преподавателя в консерватории. В конце октября он вместе с семьей выехал в Берлин, чтобы укрепить позиции в музыкальных кругах, основы которых были заложены во время летнего турне.

Сезон в германской столице был уже в полном разгаре. Рихард Штраус держал в руках бразды правления Королевской оперой, тогда как его предшественник на этом посту — Вейнгартнер — все еще дирижировал симфоническими концертами, которые давал этот оркестр. Никиш делил свое время и силы между лейпцигским «Гевандхаузом» и Берлинским филармоническим; Бузони, несмотря на несколько неодобрительное отношение критики, играл все более важную роль в музыкальной жизни Берлина. Приезжесму нелегко было приспособиться к бурному ритму жизни этой европейской столицы, не говоря уже о том, чтобы привлечь к себе внимание музыкальной общественности.

Вскоре после приезда Сибелиус отправился в Лейпциг для встречи с Никишем. Тот выразил сожаление, что не получил партитуру Первой симфонии вовремя: теперь же слишком поздно включать ее в программы сезона. При этом он все же

пообещал сыграть в своих концертах «Туонельского лебедя». Вновь Сибелиус ощутил, как важно установить необходимые контакты, и вынужден был пробыть в Берлине до самого конца января. Карпелан не преминул заметить, что задержка с выполнением достигнутой ранее договоренности ставит его в неловкое положение. «Посредничество между Вами и двумя Вашими покровителями, которых я заверил, что Вы едете в Италию... столь серьезно, что я считаю необходимым обратиться к Вам с настоятельной просьбой: уезжайте из Берлина как можно скорее!»

Вскоре от Сибелиуса пришел ответ: «Я находился в Берлине по следующей причине. Осенью я решил заехать в Берлин или Лейпциг вне всякой связи с поездкой, осуществлению которой Вы столь любезно содействовали, с намерением устроить исполнение некоторых из моих сочинений. Добрые люди советовали мне „ковать железо пока горячо“. Мы не можем забросить добрые всходы, возвращенные нами во время европейского турне; нельзя отказываться от дальнейших усилий, нужно постоянно напоминать о себе. Мое пребывание здесь оказалось полезным в том отношении, что Никиш исполнит „Туонельского лебедя“ в одном из своих концертов. Кроме того, берлинское Общество музыкантов собирается устроить вечер финской камерной музыки. Вы должны понять меня правильно, когда я говорю, что не считаю себя притронувшимся к полученным мною пяти тысячам. Позвольте задать Вам один вопрос, мой дорогой барон: не кажется ли Вам необходимым сообщить об этом моим неизвестным благодетелям? Как только я почувствую, что начал пользоваться этими деньгами, я тотчас же отправлюсь на юг».

Пусть даже Сибелиус и делал вид, что «не притрагивался» к заветной сумме, на самом деле он то и дело брал оттуда. Причем в таких количествах, что компенсировать расходы пришлось за счет других источников; на это как раз и были направлены все его усилия в январе. Один из потенциальных работодателей отрезал Яну весьма категорически: «Поезжайте домой, так будет дешевле». Нетрудно представить, как был возмущен композитор.

Тем временем он отослал свою «Весеннюю песню» Свендсену в Копенгаген, попросив использовать весь его авторитет, чтобы добиться публикации пьесы издателем Вильгельмом Хансеном. Приписка к письму звучала трогательно: «После нашего летнего турне дела пошли не совсем удачно, но будущее окажется более светлым, если Вы, мой друг, составите мне гороскоп». Однако не Свендсену, а Отто Лессману, редактировавшему «Альгемайне музикцайтунг», суждено было сыграть роль *deus ex machina*⁸ в композиторской судьбе Сибелиуса.

⁸ Букв. — «бог из машины» (лат.); развязка вследствие непредвиденного обстоятельства (обычно в конце античной трагедии божество внезапно появлялось на сцене при помощи механического приспособления). — *Ред.*

Он устроил у себя дома вечеринку, пригласив на нее тех, кто пользовался наибольшим влиянием в музыкальных кругах Берлина. Программа была чрезвычайно интересная и разнообразная. Чешский квартет сыграл струнный квартет Вейнгартнера в присутствии автора; здесь же был Р. Штраус, слушавший исполнение некоторых из своих песен. Ида Экман спела ряд новинок Рейзенауэра, Дворжака и Сибелиуса. Среди них была и песня «Возвратилась девушка с прогулки», в которой, как сообщал друзьям в Хельсинки А. Пауль, композитор предстал как «законченный мастер». На сей раз это вовсе не было преувеличением.

Один из февральских вечеров застал Сибелиуса на маленькой вилле [синьора Мольфино] в горах Италии, неподалеку от Рапалло, где он снимал комнату для занятий. Из письма к Карпелану мы узнаём, что сад на вилле показался ему особенно интересным: «цветущие розы, камелии, миндальные деревья, кактусы, магнолии, кипарисы, виноград, пальмы и всевозможные цветы».

Но вот прошел февраль, и кругом зацвели фиалки. 17 марта в Рапалло состоялась «Battaglia floreale»⁹, которую завершили полуночные вакханалии. Бродя по лесам, напоенным ароматом цветущих деревьев, и вдоль песчаных пляжей, Ян преодолел расстояние от Рапалло до Дзоальи и Къявари, зайдя по дороге еще в близлежащие местечки Санта Маргарита и Портофино. Но в этом земном раю его собственные тревоги, его внутренние противоречия обнажились еще более явственно. Как и во время учебы в Вене, он решил теперь поверять свои тайны Каянусу и написал ему в совершенно откровенном тоне. «Тебе наверняка надоело читать мои бессмысленные путаные письма... Здесь можно прочесть в иностранных газетах самые невероятные истории, касающиеся Финляндии. Но из наших газет ничего подобного не узнаешь, а из дому мне не пишут. Если бы я верил во все, что слышал здесь, то мне осталось бы только одно... Пишу тебе из Къявари. Море яростно бушует, вздымая волны высотой с дом. Одному дьяволу известно, какие они на самом деле. Ты, видно, совсем забыл меня. Если бы ты черкнул пару строк и сообщил, что там у вас происходит, у меня на душе стало бы спокойнее».

Глядя на птиц, парящих в небе Италии, композитор размышляет о родине и ее судьбе. «Бушующее Средиземное! Лунный свет! Здесь сейчас все наши певчие птицы. В них стреляют, их убивают. Ставят ловушки! Дают даже отравленные крошки хлеба!!! Но все равно они поют, ожидая, когда в Финляндию придет весна. Финляндия! Финляндия!! Финляндия!!! Все они сейчас здесь: пеночки и дрозды, жаворонки и

⁹ «Битва цветов» (итал.). — Ред.

иволги»¹⁰. К открытке Сибелиус сделал такую приписку: «Нравится ли тебе еще моя музыка? Пиши. Миндаль цветет всюю».

Наблюдая за штормящим Средиземным морем, Ян вспоминает строки стихотворения Рюдберга «Осенний вечер», которое будет положено им на музыку годом позже. Весьма вероятно, что музыкальные темы песни уже рождались в его воображении. Между тем из Берлина шли настойчивые письма от Адольфа Пауля, который подумывал о том, чтобы использовать музыку Сибелиуса в качестве приманки для Королевского театра в Копенгагене, надеясь уговорить дирекцию поставить его последнюю пьесу — «Сага о лесном безмолвии». Все эти усилия оказались, однако, тщетными. Пауль вместе с Идой Эрман обещали держать Лессмана в курсе всех творческих дел Сибелиуса, и на очередном заседании комитета Всегерманского общества музыкантов последний предложил включить одно из сочинений композитора в программу музыкального фестиваля 1901 года. А. Пауль передал Лессману корректурные отски «Туонельского лебедя» и «Возвращения Лемминкяйнена», а также факсимильный экземпляр Первой симфонии, который тот переслал Вейнгартнеру. Сигрид Шнефойгт сыграла некоторые из фортепианных пьес Сибелиуса на концерте в Берлине в марте 1901 года, что дало Лессману повод задать такой вопрос: «Почему ни одна из наших концертных организаций до сих пор совершенно не исполняла музыку этого высокоодаренного и оригинального композитора?» А. Пауль также сообщил Яну, что эти вещи вызвали в Стокгольме желчную реакцию у Петерсона-Бергера, но что сюиту «Король Кристиан II» хорошо приняли в Ганновере.

Карпелан всерьез старался оградить Сибелиуса от всего, что может повредить здоровью, — начиная от неаполитанского мороженого и кончая малярией; не оставал от него и Пауль, напоминавший Айно об опасности, которую могут представить перезревшие фрукты для нее самой и для дочек. Это, однако, не помешало Рут заболеть тифом. Врач хранил диагноз в тайне от их квартирной хозяйки в Швейцарском пансионе, и, окруженная заботой матери, девочка постепенно поправлялась. Но в этот момент взаимоотношения супругов стали напряженными. Беспокойство из-за болезни дочери, денежные затруднения, стесненное положение, постоянное мотание между Швейцарским пансионом и виллой синьора Мольфино — все это привело композитора к чуть ли не полному душевному упадку. В один прекрасный день он неожиданно запер дверь своего кабинета, где незавершенные наброски так и остались лежать на взятом напрокат рояле, положил ключ в карман, написал Айно записку, не забыв вложить в конверт несколько сотен лир, и тихонько улизнул в Рим. Открытка, от-

¹⁰ В первые дни марта Сибелиус трижды писал Каянусу. — *Примеч. автора.*

правленная жене по прибытии на место, отражает терзавшие его угрызения совести. Описывая свое состояние сразу после бегства, он пишет: «Ты не представляешь, как подействовали на меня вчерашние события. Сегодня ходил на почту, но телеграммы не было. Я здесь брожу, разглядывая бесценные сокровища искусства, и жду от тебя весточки. Только бы Рут стало лучше». Айно ответила ему (это письмо произвело на Яна глубокое впечатление), но вскоре он уже обращался к ней с вполне земными вопросами, прося выслать чистое белье и щетку для волос или обсуждая оплату счетов за гостиницу.

Так постепенно он стал приходить в себя. Чтобы сочинять, ему нужны были уединение гостиничного номера, инструмент и атмосфера большого города. «Теперь, когда у меня есть подходящая для работы комната, — писал он Айно 27 марта, — я наконец осознал, какой чертовщиной были для меня Берлин и Рапалло. Тржусь здесь очень настойчиво, и, надеюсь, успешно. А сколько бывает художественных просчетов, когда твое воображение истощается. Кажется, мне как раз нужна была такая встряска, а еще — для работы требуется полное уединение». Ян ходил в Оперу на «Риголетто» и слушал сочинения Палестрины, которые пели в местных церквах. Тринадцать дней, проведенных в Риме, открыли перед ним новую творческую перспективу: за столь короткий срок он сумел отрешиться от свойственного душе северянина увлечения мрачным, могучим и сверхъестественным началом. Композитор воочию убедился, что искусство Верди охватывает такой же обширный мир, как и вагнеровское, и он стал еще больше ценить благозвучие контрапункта Палестрины. Смягчалась северная суровость его творческого облика: его вагнеровский кризис, его преклонение перед Чайковским отступали на задний план.

В Риме Сибелиус начал работать над несколькими фортепианными пьесами, но ему претила сама мысль растрачивать полноценный материал на «мелочь». Даже если какая-нибудь мелодическая находка иной раз «разбазаривалась» у него на песню, он не мог себе позволить этого, сочиняя для фортепиано. В следующем письме композитор касается совершенно новой темы: «Работаю. До смерти влюбился в свою фортепианную фантазию. Не могу оторваться от нее».

Теперь Ян чувствовал себя достаточно уверенным, чтобы выяснить свои отношения с Айно. Для начала он обращается к девочкам: «Ваш папа, вероятно, останется здесь еще на какое-то время; ведь он стал совсем другим человеком, когда вокруг столько красоты и тепла». И снова на ту же тему: «Папа должен обрести уважение в собственных глазах, а достичь этого можно лишь работая упорно и продуктивно». Затем он касается того, что причиняло боль Айно. «Только из-за своей беспечности и неискренности я не в состоянии приносить тебе счастье. И еще из-за переменчивости натуры. Я совершенно ясно понимаю, в чем тут причина, и одно это должно помочь делу.

Правда, все это не так уж просто. Мы серьезно поговорим об этом при встрече; я выслушаю тебя, а ты меня, и тогда мы пойдем друг друга». Ян признал правоту Айно, считавшей, что брак — нечто большее, чем просто контракт, скрепляющий среди прочего имущественные права супругов, однако он не принял на себя вину за все происходившее. «Ты должна еще любить меня, иначе наши отношения расстроятся».

Теперь стрелка компаса твердо указывала на север. Он перевез семью из Рапалло во Флоренцию, где они пожилы какое-то время. Остановившись в Вене по пути домой, композитор узнал приятную новость: его приглашали дирижировать «Туонельским лебедем» и «Возвращением Лемминкяйнена» на фестивале Всегерманского общества музыкантов в Гейдельберге в начале июня. Ян ненадолго заехал в Прагу, чтобы укрепить контакты с Чешским квартетом, начало которым было положено за несколько месяцев до этого. Альтистом ансамбля был не кто иной, как Йозеф Сук, зять Дворжака, успевший создать себе имя как композитор. Сук представил Сибелиуса тестю, который показался Яну столь же непосредственным и неподдельным, как и сама его музыка. Слова Дворжака «Wissen Sie, ich habe zuviel komponiert»¹¹ глубоко запечатлелись в памяти Сибелиуса. Содержание их беседы, возможно, было изложено в письме к Карпелану, но ответ последнего дает мало конкретных сведений на этот счет, за исключением общих рассуждений и обещания сохранить этот документ для потомства. Но как это ни печально, письмо до нас не дошло. Разумеется, мысли Сибелиуса о национальном начале в музыке, ставшие, по-видимому, темой письма, не оставили бы и тени сомнения в том, что у него не было намерений сделаться финским Григом или финским Дворжаком.

В мае Сибелиус с семьей возвратился на родину, но в конце месяца опять был в Берлине. Германская столица вновь подавляла его, и он испытывал страх при мысли о предстоящем дебюте за дирижерским пультом в Гейдельберге. Лессман взял Яна под свою опеку, оказывая ему всяческие знаки внимания: песня «Возвратилась девушка с прогулки» была опубликована в фестивальном номере «Альгеймайне музикайтунг»; этой чести не удостоилось ни одно другое вокальное сочинение. Издательство «Брейткопф и Гертель» поместило предупреждение о готовящемся издании этой песни в «Нойе цайтшифт фюр музик». Организаторы фестиваля предупредили Сибелиуса, что часть репетиционной работы будет проведена еще до его приезда, и в результате первая встреча с оркестром, состоявшаяся 31 мая, явилась для него малоприятным сюрпризом. Вот что он писал Айно: «Только что вернулся с репетиции. Ор-

¹¹ «Знаете, я уже достаточно насочинял музыки» (нем.). — Ред.

кестранты приготовили мои вещи безобразно. Подумываю о том, как бы снять их с исполнения, если не позволят провести дополнительную репетицию. Настроен крайне воинственно. Все мне здесь безразлично. К счастью, это не относится к оркестру, который аплодировал после „Лемминкяйнена“, или к кому бы то ни было лично... В целом дирижировал хорошо. Рихард Штраус подошел и поздравил. Думаю, мы будем друзьями. Я как бы родился заново (*по-шведски*). Я стал совершенным трезвенником и питаю к самому себе уважение... (*по-фински*). Завтра приезжает Лессман, и мы с ним все обсудим!»

Отношение Р. Штрауса было искренним. О том, что он думал о Сибелиусе, можно судить по следующей записи в дневнике, относящейся предположительно к 1901 году: «Сибелиус — единственный скандинавский композитор, обладающий действительной глубиной. Не отличаясь совершенством инструментовки, его музыка тем не менее источает свежесть, которую предопределяет практически неистощимый кладезь мелодической изобретательности». 1901 год отмечен дебютом Р. Штрауса на Гейдельбергском фестивале в качестве его устроителя; программы всех пяти концертов состояли исключительно из новых сочинений. Как бы того ни хотел Сибелиус, но времени на дополнительную работу с исполнителями просто не было, на последней репетиции утром 4 июня, в день концерта, он то и дело останавливал оркестр. Видя на успех, казалось, были не особенно радужными. В концерте, продолжавшемся целых три часа, музыке Сибелиуса отводилось почетное место, предьявлявшее вместе с тем серьезные требования: его произведения очутились между песнями Р. Штрауса и «Императорским маршем» Вагнера, которым по традиции завершался фестиваль. Все теперь зависело от способности автора проявить себя на дирижерском поприще, и он как будто справился с задачей.

Берлинские газеты послали в Гейдельберг своих рецензентов. Обе «Легенды о Лемминкяйнене» вызвали у присутствовавших продолжительные рукоплескания. «Берлинер тагеблатт» писала, что «„Туонельский лебедь“ написан с большим чувством, а „Возвращение Лемминкяйнена“, с его живой импульсивностью и темброво-гармонической изобретательностью, — блестящее сочинение». Слыша в свой адрес подобные похвалы, Сибелиус имел все основания быть в хорошем настроении, направляясь в обратный путь.

Глава тринадцатая

Вторая симфония

Лето и начало осени Сибелиус провел в имении Ярнефельтов в Лойо. Он подолгу засиживался в специально приспособленном для работы сарайчике, где помимо фортепиано находился

лишь письменный стол и несколько стульев. Карпелану он сообщил о своем намерении написать произведение по мотивам «Божественной комедии». Тот с энтузиазмом встретил эту идею и даже готов был взять на себя роль этакого Вергилия, приводящего композитора к вратам Ада! Но мечте Сибелиуса о создании симфонической поэмы на темы Данте так и не суждено было сбыться; вместо этого он приступил к работе над Второй симфонией, наброски которой были сделаны еще в Италии. Осенью он порвал все связи с консерваторией, и поэтому ежеквартальная субсидия в пятьсот марок, которую Карпелану удалось наскрести для композитора у покровителей, была как нельзя более кстати. «И это ты сделал для меня, хотя я вовсе того не заслуживаю. Прошу тебя передать мою глубокую благодарность всем этим благородным покровителям и патриотам. Благодарю и тебя за все то, что ты сделал для моей музыки»¹. И тогда, и в будущем Сибелиус всячески старался подчеркнуть, что рассматривает великодушие своих покровителей не как расположение к нему лично, а исключительно как признание его музыки, что само по себе является патриотическим долгом. Отклонить такое покровительство, писал он, было выше его сил. Не приходится сомневаться, что такое утверждение отдает софистикой, однако его можно рассматривать как некий защитный механизм, охранявший его композиторскую гордость от унижающего милосердия меценатов.

Сибелиус постоянно информировал Карпелана о том, как подвигается работа над симфонией. «Замучился я с этой симфонией. Теперь картина проясняется, и я мчусь вперед на всех парусах. Надеюсь, что вскоре мне будет что посвятить тебе. Это если ты останешься доволен моей работой». В начале ноября муки творчества, сопряженные с этим «трудным ребенком» композитора, в основном как будто были позади, о чем свидетельствует письмо к Карпелану от 9 ноября 1901 года. Но, как явствует из их дальнейшей переписки, автор продолжал вносить в симфонию разного рода изменения, и изменений этих набралось у него так много, что первое исполнение пришлось отложить вначале до января, а затем и до марта 1902 года. Разумеется, это стоило композитору больших нервных усилий, и даже легкий грипп внушил ему опасение, что он может не дожить до завершения работы.

Тем временем пришли сообщения об исполнении «Туонельского лебедя» в Магдебурге и Франкфурте, а в столице Германии оркестр под управлением Вейнгартнера сыграл «Лебедя» — берлинские критики сравнивали его с «Островом мертвых» Бёклина — и «Возвращение Лемминкяйнена». В Лондоне сюита «Король Кристиан II» была включена в один из «Променад-концертов» Генри Вуда. В Америке дирижеры немецкого происхождения, такие, как ван дер Штукен в Цинциннати,

¹ Из письма к Карпелану от 11 июня 1901 года. — *Примеч. автора.*

Теодор Томас в Чикаго и Эмиль Паур в Нью-Йорке, познакомили американскую публику с музыкой к «Королю Кристиану» и с «Легендами о Лемминкяйнене». Издательство «Брейткопф и Гертель» в Лейпциге делало все, чтобы пропагандировать музыку Сибелиуса. Между тем в Хельсинки в течение сезона публика услышала ряд новых миниатюр композитора. Ида Экман в одном из своих лидерабендов впервые спела «Первый поцелуй»; издатель Аксель Линдгрэн выпустил две песни — «Алмазы на снегу» и «Мартовский снег», а Васениус опубликовал «Ноктюрн» для фортепиано.

Однако в эти годы на политическом горизонте стали все более сгущаться тучи, и это не могло не волновать композитора. Во время пребывания в Риме он узнал от Адольфа Пауля о планах роспуска финляндской армии как отдельного формирования, замышлявшихся Бобриковым и сторонниками жесткой линии в Петербурге: летом 1901 года ими было выдвинуто предложение призывать финских солдат непосредственно в русскую армию, что еще больше подорвало бы относительную независимость Финляндии. Мера эта, объявленная правительственным указом, вызвала волну возмущения среди общественности, и композитор одним из первых поставил подпись под петицией протеста. В последующие годы эта проблема продолжала отдалять друг от друга две общественные группы в стране — сторонников конституции, желавших защищать законы всеми способами, исключая насилие, и тех, кто был готов пойти на любые уступки во имя сохранения Финляндии как национальной единицы и предотвращения ее полного поглощения Россией. В эти трудные времена музыка Сибелиуса, его личность объединяли вокруг себя соотечественников, и это дало основание Карпелану заявить, что его имя и успех — источник, откуда многие черпают силу. Сам Сибелиус тоже хорошо понимал, что ему предстоит сыграть общенациональную роль. Это не только обязывало, это служило еще и стимулом к творчеству. В самом конце года он работал с еще большим напряжением, стремясь завершить новую симфонию, что, однако, не помешало ему послать несколько приветственных строк Карпелану. «Мне есть о чем рассказать тебе, но веки у меня слипаются — ведь уже пять часов утра, а я начал работать вчера в одиннадцать... Будь здоров, мой славный друг!»

В январе композитор нанял помощника для переписки оркестровых голосов новой симфонии, но еще до ее премьеры ему удалось закончить два других произведения для заполнения программы — «Экспромт» для женских голосов и оркестра и «Увертюру» ля минор, которую, как полагают, он сочинил в номере хельсинкской гостиницы за одну ночь.

Сибелиус сам продирижировал «Увертюрой», «Экспромтом» и Второй симфонией восьмого, десятого, четырнадцатого и шестнадцатого марта, причем все билеты на концерты были полностью распроданы. Никогда прежде первое исполнение

музыкального произведения не имело в Финляндии такого успеха. В статье, опубликованной сразу после премьеры, Каянус писал, что симфония отражает средствами музыки сложившуюся политическую обстановку. «Andante предстает перед слушателем как полный горечи протест против всей той несправедливости, которая в настоящее время угрожает лишить солнце его света, а цветы наши их запаха... В скерцо дается картина интенсивных приготовлений. Каждый вносит свою лепту в общее дело, нервы напряжены до предела, и секунда может показаться часом. В контрастирующем разделе — трио — с его мотивом гобоя в соль-бемоль мажоре можно почувствовать, что же в действительности поставлено на карту. Финал завершается торжествующей кодой, воплощающей мечты народа о светлом и благополучном будущем» («Хувудстадсбладет» от 11 марта 1901 года).

Не приходится сомневаться в том, что статья Каянуса была вызвана к жизни его собственным воображением. Это следует из переписки Сибелиуса с Карпеланом; о том же говорится в письме, которое последний получил из Швеции от покровителя композитора — А. Тамма. «Неважно, — писал этот меценат, — каковы были намерения Сибелиуса. Важно, что чувства настолько напряжены и сильны, что допускают подобное истолкование. Все, что порождает эта поразительная атмосфера... черпает свою силу из более широкого пространства, чем сам композитор».

Миф о том, что Вторая симфония по-своему отражает сопротивление финнов политике русификации, просуществовал долго. Дирижируя этим сочинением в Бостоне в тридцатые годы, Георг Шнефойгт в выпущенной для слушателей программе лишь помог увековечить эту легенду: некоторые его замечания могли быть просто заимствованы из статьи Каянуса. В письме к дирижеру, написанном в 1939 году, Сибелиус решительно отрицал наличие в его симфонии подобного программного содержания, но даже несмотря на это, Ильмаари Крон дерзнул назвать ее шесть лет спустя «Освободительной», снабдив ярлыками все основные темы.

Можно утверждать, что Вторая симфония Сибелиуса и особенно ее первая часть знаменовали начало настоящего расцвета его симфонизма. Раньше — в «Куллерво» и Первой симфонии — образцами для него служили творения других композиторов, в том числе Чайковского и Брукнера; использовал он и фольклорные традиции, налагая собственный отпечаток на позднеромантический стиль музыки того времени. Но его индивидуальность заключалась в разработанном им музыкальном языке, а не в трактовке проблем формы. Озарять светом своей творческой индивидуальности определенные традиции, сложившиеся в более ранний период, вообще свойственно художникам-романтикам. Если бы Сибелиус продолжал идти таким путем, то он мог бы стать финским Чайковским или Дворжа-

ком, пусть с брукнеровскими черточками. Но начиная со Второй симфонии его отношение к традициям стало меняться. Его мышление теперь уже не следует каким-то определенным образцам симфонической музыки; вместо этого он бросает вызов самому традиционному симфонизму. Не удовлетворяясь тем, чтобы заполнять новым материалом уже готовые формы, он, подобно венским классикам, начинает творчески мыслить категориями самой музыкальной формы.

Сибелиус так описывал процесс сочинения симфонии: «Кажется, будто всевышний, сбросив с небесного свода камушки, из которых можно составить мозаику, повелевает мне соединить их в одно целое». В экспозиции Второй симфонии композитор исследует каждый такой «камушек» поочередно, в разработке он составляет из них замысловатый узор, а в репризе налагает на каждый из них индивидуальный отпечаток, размещая их почти в том же порядке, что и прежде, а порой сочетая их друг с другом в одновременности. Сами темы обнаруживают теперь большее органическое единство по сравнению с произведениями, созданными Сибелиусом в девяностые годы. Все наиболее существенные мотивы восходят к одной из двух основных интонационных формул либо к их сочетанию. Первая из них — трехзвучная модель, характеризующаяся восходящим либо нисходящим поступенным движением по диатоническим ступеням в пределах интервала терции. Именно от этой модели и отталкиваются темы, которыми начинается симфония (а₁ — пример 115; а₂ — пример 116):

115

Archi

mf

116

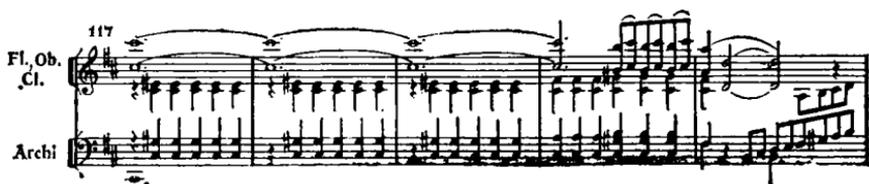
Fl.

V-le, V-c

c-b.

Другая интонационная формула имеет следующий контур общей нисходящей направленности: характерный для стиля Сибелиуса начальный выдержанный или повторяющийся звук

сменяется треле- или группеттообразной фигурой из более мелких длительностей, переходящей в спад на квинту. Подобный контур обнаруживает приводимая ниже тема, открывающая заключительную партию (с₁)²:



Эти две основные интонационные формулы в различных вариантах и сочетаниях определяют всю тематическую ткань симфонии. Что касается тонального плана, то можно отметить, что решающую роль в соотношениях тональностей, как между частями, так и внутри них (в том числе в ряде секвенций), играет движение по большетерцовому циклу (ре — фа-диез — си-бемоль), что часто создает ощущение опоры на целотонную гамму. Подобный тональный план не столь уж необычен для композиторов-романтиков: типичным примером среди произведений малых форм может служить си-мажорная мазурка Шопена ор. 56 (си — ми-бемоль — соль).

Оркестровка во Второй симфонии носит более классический характер, чем в Первой: композитор воздерживается от использования большого барабана и тарелок (эти инструменты исчезнут и из последующих его симфоний); остаются одни лишь литавры. Арфа, по его мнению, тоже не соответствует природе жанра симфонии. Только в Шестой симфонии Сибелиус делает для нее исключение, но и там ее роль значительно отличается от обычных для романтиков всевозможных фигураций и глissандо. В группе медных духовых композитор сохраняет тубу (которая в последующих его симфониях уже не употребляется), но пользуется ею с гораздо большей сдержанностью, чем в Первой симфонии.

Разумеется, невозможно с абсолютной точностью установить причину такой метаморфозы. Несомненно одно: поездка в Италию весной 1901 года явилась для композитора своеобразным импульсом. Она стала для него тем, чем было в свое время «Путешествие по Италии» для Гёте. Расширив кругозор композитора, поездка способствовала обострению его стилистического чутья. А вот встреча с Дворжаком принесла другие плоды. Здесь перед Сибелиусом предстал маститый представитель предыдущего поколения композиторов, с успехом вписавший явственно национальный элемент в контекст романтиче-

² Ряд видных исследователей — и в их числе Джеральд Абрахам — считают этот раздел побочной партией. — *Примеч. автора.*

ской симфонии. Но при всем преклонении перед гением Дворжака у Сибелиуса зрело убеждение, что время национально-романтических симфоний подходит к концу. Можно сказать, что интуитивно он уже ощущал кризис романтизма.

В первой части Второй симфонии (*Allegretto*) обнаруживается явная перемена в художественном мироощущении композитора. Рассеялись густые туманы и первобытный мрак, столь характерные для него в период девяностых годов: краски теперь стали мягче и теплее. Начальный тематический материал мы уже предлагали вниманию читателя: он пасторален по своему колориту и базируется на первой из рассмотренных выше двух основных моделей тематизма. Восходящему обороту фонового типа (струнные) отвечает тема деревянных духовых, в которой та же фигура звучит в обращении, то есть в нисходящем поступенном движении [в пределах терции]. Здесь, если угодно, можно усмотреть аналогию с «Пасторальной симфонией» Бетховена, проявляющуюся, кстати, и в соотношении фраз: показательно окончание на звуке II степени.

Последний мотив главной партии (у валторн), представляющий собой свободное увеличение начального оборота, становится важным структурным элементом [всей первой части] (a_3):



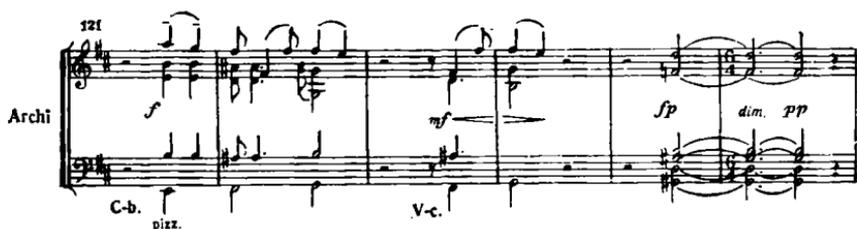
Эта мелодия пасторального характера получает следующее продолжение (с использованием более мелких длительностей — a_4):

Трели флейт всё еще слышатся, а у первых и вторых скрипок [в унисон] уже начинается новая напевная тема, открыва-

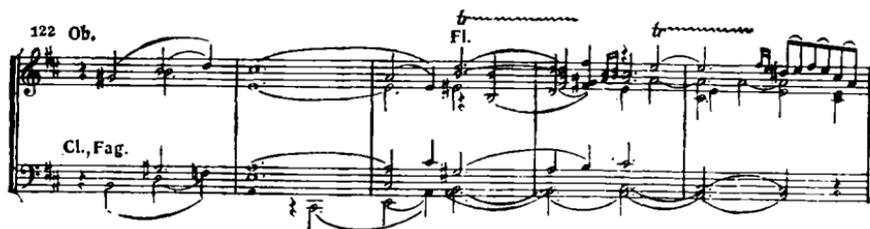
ющая иную перспективу, — первая тема побочной партии, выступающая в связующей роли (b_1):



Этот речитатив, вобравший в себя обе основные интонационные формулы, колеблется между доминантовой и основной тональностями. В следующем фрагменте у струнных нисходящий ход на квинту превращается в октавный ход (b_2 ; такую же трансформацию мы вновь встретим во второй части):



Упрочнение тональности доминанты сопряжено с лирической по характеру темой, порученной деревянным духовым. В контексте побочной партии эту тему можно рассматривать как момент успокоения (b_3):



Фигура pizzicato, выдержанная в ритме, уже знакомом нам по самому началу симфонии, порождает секвенцию [с больше-терцовым тональным планом] уже упоминавшегося типа (b_4 ; транспонирующая секвенция, начинающаяся от POCO affrettando, движется по тональностям ля мажор — ре-бемоль мажор — фа мажор):

123

Archi

pizz.

mp

pizz.

Poco affrettando

cresc. molto

На этом пути мы попадаем в зону заключительной партии, где, как и в последующей разработке, доминирует яркая тема, опирающаяся на вторую из двух основных интонационных формул (эта тема приведена выше — см. пример 117). Она вводит нас в фа-диез минор (или, вернее, в его окружение). В качестве сопровождения здесь используется все тот же материал струнных, который звучал в самом начале симфонии. Как считает Марк Виньяль, рассматриваемая тема носит характер «*thème conclusif*» («заключительной темы»), особенно когда она повторяется во второй и в третий раз.

«*Thème conclusif*» вполне могла бы выполнять функцию побочной темы, если бы не ее — столь очевидная — роль завершающего построения.

В разработке все темы предстают в новом контексте. Здесь в полной мере раскрываются те их возможности, которые были едва намечены в экспозиции. Сама разработка, можно сказать, распадается на три последовательные фазы. В первой из них ведущую роль играют темы главной и заключительной партий, как бы вступившие в естественный союз. Мужественная тема c_1 (пример 117), чьи предостерегающие интонации до сих пор оставались без ответа, встречает чуткий отклик у пасторальной темы a_3 (пример 118), приобретающей, правда, несколько видоизмененный облик (c_1/a_3):

124

Ob.

p

dim. molto

PPP

Fag.

p

mf

Наибольшее напряжение возникает, когда тема b_1 искусно сочетается с элементом b_4 . Построение осуществляется посредством секвенций в бетховенской манере, и по мере того, как ритм становится все более настойчивым, а мотивы сокращаются, наступает пора бурной разрядки. Тут начинается третья фаза разработки (*Roso largamente*), где в великолепном сочетании элементов c_1 и a_3 окончательно обнаруживается нерасторжимость этих двух контрастирующих основных мотивов.

После кульминации Сибелиус проводит двойную тактовую черту и ставит над ней знак ферматы. При появлении пасторальной темы духовых из главной партии (a_2) вы отмечаете про себя: ага, вот и реприза! Но затем вас осеняет другая мысль: ведь мы уже слышали (у медных духовых) возвращение темы b_1 (той, что в экспозиции была поручена унисону скрипок)! Так где же начинается настоящая реприза?³ Здесь, как и в Первой симфонии, Сибелиус сливает разработку с репризой.

В отличие от типичных для него крупномасштабных частей симфоний, написанных в сонатной форме в девяностые годы (первые части «Куллерво», сюиты «Лемминкяйнен» и Первой симфонии), реприза не становится здесь средством выражения более насыщенного драматического действия. Даже в этом Сибелиус остается приверженцем классических традиций. Воспроизводя в репризе экспозиционный материал в новом тональном освещении, Сибелиус, подобно Бетховену, проявляет порой необыкновенную изобретательность. После двойной тактовой черты он излагает почти весь материал этой части практически в неизменном, неурезанном, но в то же время сжатом, концентрированном виде, контрапунктически сочетая темы главной и побочной партий в одновременности.

Кода на сей раз отсутствует. Включение ее противоречило бы афористическому характеру экспозиции и репризы.

Если в первой части Сибелиус смягчает традиционные контрасты между различными группами тем, то во второй части композитор использует их до предела. Не исключено, что конфликт между основной темой *Andante* и второй его темой в действительности отражает существующие между ними коренные различия образного порядка: первая — Смерть в образе Незнакомца, поющего свою песню Дон-Жуану; вторая выражает идею, которую сам композитор обозначил в набросках партитуры словом «Христос». Конечно, могло статься, что, вводя

³ Ройха, Виньяль, Танцбергер и, по-видимому, Грей считают, что реприза начинается после двойной тактовой черты. Поскольку прежние темы вступают еще до этого момента, Крон и Лейтон придерживаются мнения, что реприза начинается незадолго до буквы N. Абрахам даже включает в нее кульминацию струнных от буквы M. — *Примеч. автора.*

эти темы в *Andante*, Сибелиус не особенно раздумывал над первоначальным замыслом. Но невзирая на такую оговорку, можно все же попытаться истолковать содержание интродукции и главной темы в духе ассоциаций с Дон-Жуаном и Каменным гостем, о которых свидетельствуют сохранившиеся авторские примечания.

«Сумерки в моем замке». Раскаты литавр, возможно, подчеркивают ужас происходящего, а *pizzicato* виолончелей и контрабасов — роковую поступь шагов:



«Входит Незнакомец. Я настойчиво спрашиваю у него, кто он такой». По-прежнему слышится *pizzicato*, однако таинственный гость молчит.

«Наконец он заводит свою песню. И Дон-Жуан понимает: перед ним Смерть»:



Думается, если Сибелиус ставил своей целью создать реалистический образ Незнакомца, то вряд ли смог бы найти для него более выразительные краски. Параллельные октавы фоготов на фоне грозных раскатов литавр создают необыкновенно мрачную картину. Тем временем виолончели продолжают вести свою тревожную мелодию, вызывающую в воображении поступь призрака. Возможно, эти толкования музыки покоятся на довольно зыбкой основе: нам известно лишь, что тема эта первоначально предназначалась для симфонической поэмы. Тем не менее программное содержание этого эпизода вполне вероятно.

Главная тема (пример 126), с ее поступательными трехзвучными мотивами, примыкает к первой основной интонационной формуле. Она подвергается расширению и трансформируется в агрессивную фигуру в движении шестнадцатыми, к которой виолончели как бы обращаются с призывом об умиротворении:

127

V-ni
V-le
V-c.

f

Диалог построен на оркестровых приемах, отчасти напоминающих Чайковского. Кульминацией становится мощный взрыв у медных духовых с типичной для Сибелиуса «мертвой зыбью». После удара Смерти все еще сохраняется надежда на спасение. Она воплощена мотивом в тональности фа-диез (соль-бемоль) мажор, который Сибелиус в черновике пометил словом «Христос» (этот мотив был предвосхищен — правда, в ритмически сжатом виде — агрессивной фигурой в движении шестнадцатыми):

128

Archi

ppp *ff*

Как и в «Финляндии», композитор здесь трансформирует тему «взрыва» в мотив, проникнутый настроением светлой одухотворенности. Модуляция, *pianissimo* у струнных, гармония, мелодическая линия — все это может подразумевать образ Христа, как его понимал Леонардо, или, если искать более близкие параллели, финский художник-экспрессионист Саллинен; его картина «Сектанты» изображает иконописное распятие, озаренное таинственным светом. Далее кларнеты и гобои ведут мотив, который, без сомнения, давно уже зрел в душе композитора — со времени написания им романса «К Фригге». За пониженными VI и VII ступенями [фа-диез мажора] здесь скрывается тональность ре мажор. Эта мелодия относится к наиболее вдохновенным творениям композитора:

129

Об., кл.

f *ff*

Этот элегический мотив завершается фразой, исполненной неодолимой силы. В ее интервалике проступает связь со второй из двух основных интонационных формул симфонии (в том ее варианте, в котором квинтовый [нисходящий] ход расширен до октавного, — ср. пример 121, b₂):

тиве, он неуклонно направляет движение к финалу, образуя тем самым его тематическую основу. Мало того, кульминация, достигаемая в ходе развития самого финала, воскрешает в памяти именно этот связующий эпизод, который раскрывается тем самым в новой симфонической перспективе.

Характерное брукнеровское движение скерцо [Первой симфонии] заменяется здесь стремительной напористостью, яркоиндивидуализированной артикуляцией и неожиданными модуляциями — все это весьма в духе бетховенских скерцо:



Основная тема [скерцо] звучит в си-бемоль мажоре, и ее сдержанная энергия разом обрушивается на слушателя с большой силой — чтобы мигом потонуть в шепоте *pianissimo*. Тема эта, с ее трехзвучной фигурой, примыкает к первой основной интонационной формуле; в то же время начальные повторяющиеся звуки связаны со второй.

В конце скерцо у струнных проходит ряд продолжительных *crescendo*, неожиданно прерываемых *subito piano*. О переходе к трио возвещают (типично по-брукнеровски) пять затихающих ударов литавры. Гобой ведет печальную лирическую мелодию в соль-бемоль мажоре, начинающуюся с девятикратного повтора медианты (си-бемоль)⁴ с последующим нисходящим скачком на квинту, характерным для второй основной интонационной формулы, после чего появляется восходящий мотив из трех звуков (соль-бемоль—ля-бемоль—си-бемоль), относящийся к первой интонационной формуле:



Как пасторальный характер, так и сама фактура напоминает начало первой части. В репризе скерцо уже имеется намек

⁴ Уместно задать вопрос, не является ли это сознательным отголоском григорианского хораля. Подобные мелодические построения с повторенными нотами встречаются в полном варианте сюиты «Карелия» и в «картинах», написанных по случаю сбора средств для пенсионного фонда журналистов и ставших основой для «Исторических сцен» (1899). Там музыка служила фоном для сопровождения ритуальных обрядов католической церкви. — *Примеч. автора.*

на тематизм финала; это восходящая фигура из трех звуков (у валторн) с добавлением малой секунды.

Первые три части симфонии оставляют у слушателя впечатление мощного динамического нарастания. Одним из факторов этого продвижения оказывается по существу трехзвучная фигура, которая со всей определенностью заявляет о себе уже в самых первых тактах. И конечно, не случайно, что именно она становится движущей силой, которая приведет музыкальное действие к закономерному финалу. Именно этим ощущением целенаправленности движения определяется специфика сонатной формы в финале симфонии — не афористично-концентрированной, как в первой части, и не драматичной (без разработки), как в *Andante*. Здесь тематический материал, изложенный крупными штрихами, проходит перед слушателем в строго размеренном порядке. Непрерывность развития достигается в самом процессе развития, а не путем искусных тематических метаморфоз. Здесь всё более размашисто; все темы экспозиции заявляют о себе в полную силу и на равных основаниях; разработка содержит как лирические эпизоды, так и мощную контрапунктическую кульминацию, а завершающая реприза, если не считать традиционных тональных коррекций, оказывается довольно точной копией экспозиции. По мере приближения к коде все более мощно начинают звучать трубы и тромбоны.

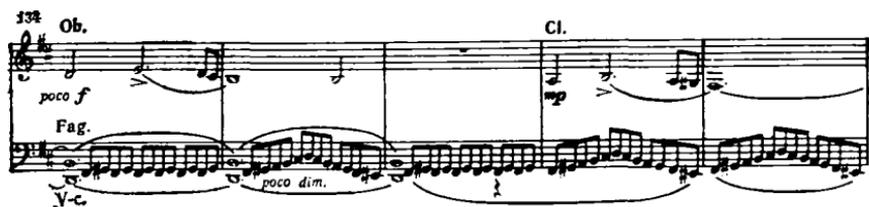
Главная тема вводится струнными под аккомпанемент тромбонов:

133 V-ni
Tr-nl
Tuba C-b.
f

Трубы подчеркивают ее героическим фанфарообразным мотивом. Главная партия заканчивается внушительным эпизодом, в котором трехзвучная фигура прокладывает себе дорогу — на доминантовом органном пункте — к вновь утверждающейся тонике. (Этот эпизод появляется в общей сложности четыре раза: при переходе от скерцо к финалу, затем в экспозиции, в разработке и в репризе, где он приводит к кадансу в си-бемоль мажоре, как бы настаивая на неизбежности окончательной кульминации.)

После безупречно выполненной связующей партии в нижнем регистре струнных появляется оstinatная фигура. Как и в *Andante*, тональный центр смещается на большую терцию (фа-диез [минор]), предварительно затронув область дорийского си минора. На фоне гаммообразных оstinатных фигур духовые

поют проникнутую глубокой скорбью мелодию⁵. «Финский стиль» Сибелиуса проявляется в варьируемых повторениях отдельных фраз с постоянным возвращением к доминанте, хотя признаки фольклорности в целом не слишком заметны. По своей конструкции тема эта относится к сфере влияния второй основной интонационной формулы; в то же время в ней различимы и следы трехзвучной фигуры. Если представить себе, что вся часть в целом носит характер пышной процессии, то именно в этом месте кавалькада на мгновение застывает, чтобы совершить ритуал поминовения:



Фанфарообразная фигура возвращает этой части симфонии ее героический дух. В начале разработки мы слышим главную и побочную темы в фа-диез миноре; предстоит еще немало сделать, прежде чем будет достигнута конечная цель. Впечатляюще выглядит контрапунктическое развитие (в одном-двух случаях, пожалуй, можно считать, что оно дается Сибелиусу с трудом); свое поступательное движение темы возобновляют в репризе — вплоть до того момента, когда побочная тема отказывается от своей сумрачной ре-минорной окраски в пользу блеска основной — мажорной — тональности. Итак, симфония достигла конечного апофеоза. Кадансовое заключение передано громоподобным fortissimo. Трехзвучный мотив (ре — ми — фа-диез) добирается до субдоминанты (соль), после чего наступает чувство облегчения и торжества духа.

В западноевропейской симфонической музыке финалы такого рода после Малера и Сибелиуса уже не встречаются. Правда, они сохранились у Шостаковича, но скорее как наследие Малера, нежели Сибелиуса, — возможно, в соответствии с принципами советской эстетики. Здесь проступают черты непокорности и героизма, дух «Trotzdem»⁶ Томаса Манна. Однажды Сибелиус сказал о себе, что сочиняет «несмотря ни на что и невзирая ни на кого». Его позицию можно истолковать по-разному: с одной стороны — как своеобразную ностальгию по «die Welt von gestern»⁷, в котором не ставились под сомнение общепринятые нормы и ценности и который, как он знал, не-

⁵ По словам г-жи Айно Сибелиус, композитор написал эту тему в память ее сестры Элли Ярнефельт, покончившей жизнь самоубийством. — Примеч. автора.

⁶ «Несмотря ни на что» (нем.). — Ред.

⁷ «Вчерашний мир» (нем.). — Ред.

избежно приближается к концу; с другой стороны — как протест против того же самого «вчерашнего мира». В первой части Второй симфонии композитор отверг общепринятые нормы и бросил им вызов, но в финале он вновь крепко держится за них — «несмотря ни на что».

Сразу после первого исполнения Второй симфонии Сибелиус принял за кантату, приуроченную к открытию Финского национального театра. Она носила название «Зарождение огня» (известна также как «Укко — покоритель огня»), и в основу ее положены события, описанные в 47-й руне «Калевалы». Солнце и Луна спустились на землю, чтобы послушать игру Вяйно. Воспользовавшись этим, Лоухи, хозяйка страны Севера — Похьолы, схватила небесные тела и запрятала их в скалу, отняв огонь у жителей Калевалы. Не нужно было обладать особым воображением, чтобы распознать злободневный характер такого сопоставления: Финляндия при Бобрикове была лишена тепла и света. Верховный бог Укко дарит людям новое Солнце и Луну — возможный намек на то, что Финский национальный театр будет освещать темноту светом своего искусства. Карпелан был против того, чтобы Сибелиус растрачивал свое драгоценное время на случайные заказы, и советовал композитору отказаться от кантаты. За шесть дней до церемонии открытия театра Сибелиус отправил другу письмо, однако мы не найдем в нем и следа энтузиазма и волнения, переполнявших его обычно накануне премьеры. «Все еще сочиняю кантату по мотивам „Калевалы“, но работаю вполсилы. Отчасти потому, что я немного *abgespannt*⁸, в остальном — одному богу известно, в чем тут дело». Композитор сам дирижировал на премьере кантаты, состоявшейся 9 апреля 1902 года, но его сочинение как будто не имело особого успеха на фоне обширной программы, включавшей музыку Мелартина к драме Эркко «Свадьба в Похьоле».

В остальное время той весной Сибелиус решал более скромные задачи: он написал несколько песен, по настоянию Карпелана собирался обработать ряд народных мелодий для струнного оркестра. Но как только прошло возбуждение, связанное с процессом создания и первым исполнением Второй симфонии, композитор стал испытывать какую-то тревожную нерешительность.

В начале июня Сибелиус направился в Берлин, отлично сознавая, что выбрал для этого весьма неподходящий момент. Издательство «Брейткопф и Гертель» все еще было занято изданием его Первой симфонии, Вторая была пока в рукописи, так что обе симфонии вряд ли могли рассчитывать на внимание кого-либо из дирижеров. В письме к Айно Ян, как бы

⁸ Переутомлен (нем.). — Ред.

оправдываясь, писал: «Ты, конечно, удивилась моему неожиданному отъезду в Берлин, но я сделал это по велению своего гения. Придет время, когда и на нашей улице будет праздник». В Берлине он ходил слушать оперу Вейнгартнера «Орест», в которой, как он считал, «есть нечто достигающее величайших интеллектуальных высот, однако без участия вдохновения». После спектакля он нанес визит автору. Тот произвел на него приятное впечатление, которым он поспешил поделиться с Айно: «В нем есть что-то благородное, значительное. Я оставил ему Вторую симфонию, и он пообещал после ознакомления переслать ее „Брейткопфу и Гертелю“ для издания». Вейнгартнер, как видно, отнесся к Сибелиусу серьезно; сыграв в предыдущем году две «Легенды о Лемминкяйнене», он включил теперь в репертуар сезона музыку к пьесе «Король Кристиан II». Однако ответа Сибелиусу пришлось ждать целых три месяца. В своем письме Вейнгартнер воздержался от определенных обещаний. И действительно, Вторую симфонию он впервые сыграл в Вене только в 1910 году.

Тем не менее Сибелиус испытывал теперь гораздо большее удовлетворение, чем после весьма прохладной встречи с Никишем. Визит вежливости, который нанес ему Ян, проходил в атмосфере гораздо менее теплой, чем их встреча осенью 1900 года. Вилли Бурместер объяснял это интригами. Сибелиус наверняка чувствовал себя подавленным и обиженным. Сдержанность Никиша сполна компенсировалась дружеским расположением Бузони. Находясь в Вене, перед отъездом в Берлин, он писал Сибелиусу: «Я планирую организовать в Берлине ряд симфонических концертов новой музыки, чтобы ознакомить публику с малоизвестными сочинениями, обладающими тем не менее подлинными достоинствами. Я отвожу тебе ведущую роль в одном из них. Не откажи в любезности дирижировать „Сагой“! В начале ноября. С филармоническим оркестром. После двух репетиций. Дай мне честное слово, не расстраивай моих надежд! С большим удовлетворением слежу за твоими успехами в Германии, все это я определенно предви-
дел».

...Спустя несколько недель Сибелиус одиноко бродил по песчаным пляжам Финского залива неподалеку от Ханко. Он остановился в доме лоцмана каботажного плавания, в котором в разное время проводили лето Топелиус и Ахо. Ян мог часами купаться в море и загорать потом на серых скалах, где воздух был напоен ароматом сосен. Однажды он добрался на лодке до живописного скопления скал в открытом море, но на обратном пути стихия так разбушевалась, что ему удалось вернуться на берег лишь после полуночи. Когда же в дом привезли фортепиано, Сибелиус с ним уже не расставался. «Оно засасывает его сильнее всякого моря, — высказался по этому

поводу хозяин дома. — Ведь купался он только днем, а играет не переставая круглые сутки». Ян захватил с собой антологию стихов Рунеберга и кое-что из Векселя. Среди прочего он сочинял тогда романс «Был ли то сон?» Одиночество ему наскучило, и он мучился угрызениями совести. Айно проводила лето в Лойо, и он написал ей о своих внутренних переживаниях и о проблемах, затрагивающих их обоих, которые могли бы быть решены только при личной встрече.

Готовясь к концерту в Берлине, до которого оставалось всего два месяца, композитор решил основательно переработать «Сагу», запросив для этого из дома партитуру и голоса. Ожидая, пока придут ноты, он занялся другими делами и в письме к Айно в середине сентября сообщал, что ему только что пришла в голову отличная начальная тема для скрипичного концерта. Бузони поинтересовался, не согласится ли он на замену «Саги» Второй симфонией, но ответ был отрицательным. 2 ноября в Хельсинки Сибелиус впервые продирижировал заново переработанной «Сагой» и после этого сразу же выехал в Берлин.

Столица Германии становилась в этот период центром активной пропаганды новой музыки. В цикле «Современные концерты» «Тонкюнстлер-оркестром» руководил Рихард Штраус. В программы входили произведения Малера, Пфицнера и Вольфа, в то время как зарубежная музыка была представлена композиторами довольно консервативного толка, такими, как д'Энди и Эльгар. В концертах, организованных Бузони, участвовал оркестр Берлинской филармонии, и слушателям был представлен весь авангард тогдашней новой музыки — Дебюсси, Барток, Нильсен и Делиус. Стремление Бузони показать современным навлекло на него критический огонь со стороны недоброжелателей. Нельзя забывать, что как дирижер он не шел ни в какое сравнение со Штраусом. Новая музыка была встречена берлинской публикой в штыки. Ее освистывали как аморфную и бессодержательную. Критики ликовали. В программу концерта, состоявшегося 15 ноября, «Сагу» втиснули между двумя довольно бледными вещами — «Смертью пана» Э. фон Михаловича и фортепианным концертом брата скрипача Изаи — Теофила. Завершал программу «Парис» Делиуса⁹. После исполнения «Саги» Сибелиуса несколько раз вызывали, а вечером он был в числе гостей на устроенном Бузони роскошном ужине, где пил вино в обществе Синдинга. Вот как он резюмировал свои впечатления в письме к Айно: «По моему мнению, „Сага“ — лучшая из всех исполненных новинок. Я был совершенно спокоен и дирижировал хорошо. Но по-настоящему они „Сагу“ не поняли, для них она слишком хороша, слишком утонченна. . . Однако важнее всего то, что я мо-

⁹ Но не в окончательном варианте. Делиус переработал это сочинение в 1907 году. — *Р. Лейтон.*

гу теперь управлять всемирно известным оркестром, причем достаточно успешно! Все в один голос говорят об этом».

На большинство исполнявшихся в концерте сочинений критики обрушили потоки брани. Сибелиусу тоже пришлось выслушать в свой адрес неодобрительные высказывания, но все же ему досталось не так сильно, как его менее удачливым коллегам. Газета «Фоссише цайтунг» нашла «Сагу» единственной приличной вещью во всей программе. По словам самого композитора, «за исключением моей пьесы все остальное было разорвано критиками в клочья». По тону его письма к Айно видно, что он действительно испытывал удовлетворение. «Я одержал верх над остальными участниками программы, во мне видят незаурядное дарование, а это очень много значит, когда речь идет о других странах Европы... Еще радует сознание того, что искусство тебе покорилося. После этого можно иметь дело с кем угодно. И делать это с блеском».

Итак, в Германии лед наконец тронулся. Газета «Ди Вохе» поместила его портрет с такой подписью: «[Ян Сибелиус,] крупнейший финский композитор, чьи песни и оркестровые сочинения привлекли к нему большое внимание». Перед самым рождеством ведущий гамбургский критик Эмиль Краузе проанализировал Первую симфонию (партитура только что вышла в свет), высоко оценив совершенство формы, блестящую оркестровку и усмотрев в ней проблески гениальности. Это открыло путь для исполнения симфонии, состоявшегося в Гамбурге под управлением Рихарда Барта в феврале 1903 года, что не принесло, однако, ощутимых результатов. Вместе с тем были и более приятные новости: 2 февраля Ян сообщал в Берлин брату, что шестнадцатого Штраус будет дирижировать Второй симфонией в концерте в опере Кроля. «Никак не могу поверить в это», — добавлял он. И опасения его были не напрасны: исполнение вновь не состоялось.

По возвращении из Берлина, где веселое времяпрепровождение в кружке Бузони стоило ему 1500 марок (что в три раза превышало размер квартального пособия от Карпелана), Сибелиус в декабре 1902 года продирижировал в Турку Первой симфонией. В том же месяце имя композитора оказалось в центре полемики, разгоревшейся в музыкальных кругах финской столицы. Выступая после одного концерта в газете «Хувудстадсбладет», критик Элис Лагус жаловался, что в репертуаре не представлены основные направления западноевропейской музыки, так что посетители концертов в Хельсинки знают [Р.] Штрауса, Малера и Вейнгартнера лишь понаслышке. Это был упрек прежде всего в адрес репертуарной политики Каянуса, но он, впрочем, касался и уровня оркестрового исполнения. Тем не менее это выступление было истолковано так, будто сочинения Сибелиуса преобладают в концертных программах по причине пренебрежения к западноевропейским мастерам.

Все это побудило Карпелана — и не только его — выступить с решительным протестом. Однако Лагус не успокоился, опубликовав через несколько дней статью, в которой подчеркивалось, что Штрауса и Малера играют в Германии так же часто, как Сибелиуса у него на родине, и включение их произведений в репертуар лишь вдохнет новую струю в атмосферу музыкальной жизни Финляндии. Критик далее утверждал, что если достоинства указанных композиторов явились предметом оживленной дискуссии в странах Европы, то вряд ли можно отрицать, что именно так обстояло — и все еще обстоит — дело в отношении Сибелиуса. Каянус был склонен не придавать дебатам особого значения, но Карпелан, со своей стороны, отнеся ко всему чрезвычайно серьезно: он снова ввязался в спор. Позднее он в этом раскаивался, что явствует из его телеграммы, отправленной Сибелиусу в канун рождества. Большую часть времени в сочельник композитор пытался раздобыть карпелановское послание, ходившее в рукописи по столице! Можно все же не сомневаться, что ему так и не пришлось увидеть свет.

Все это можно было принять за сущие пустяки, интересовавшие лишь отсталых провинциалов. Тем не менее здесь обнаруживается поразительное сходство с ситуацией, возникшей сорок лет спустя, когда предмет спора вновь приобрел актуальность. Речь на сей раз шла о том, что Сибелиус затмил Малера, но местом действия была уже не финская столица, а Соединенные Штаты, и в числе тех, кто делал такого рода заявления, был Томас Манн. Следует сказать, что дискуссия приняла теперь гораздо более широкий размах.

К периоду 1899—1904 годов относятся циклы песен ор. 36, 37 и 38, как бы венчающие начальный период творчества Сибелиуса. Отныне он сосредоточит свое внимание на разработке различных песенных жанров: простого бытового романса, песен импрессионистского характера. Но в первую очередь это будут миниатюрные поэмы с мастерским использованием речитатива. В отличие, скажем, от Вольфа, Сибелиус не делал попыток отразить все психологические тонкости поэтического первоисточника в фортепианной фактуре. В песнях Сибелиуса доминирует вокальная линия: сопровождение зачастую звучит так, будто было первоначально написано для оркестра и лишь потом переложено для фортепиано. Как это ни парадоксально, фортепианная фактура Сибелиуса тем удачнее, чем меньше в ней стремления к пианистическим эффектам. Выбор текстов свидетельствует о склонности Сибелиуса к трагическим темам и о ярко выраженных пантеистических концепциях.

Все шесть песен цикла ор. 36 проникнуты чувством одиночества и сознанием незримого присутствия смерти.

Второй цикл — соч. 37 (1898?—1902) — являет нам один из

самых характерных примеров тончайшей лирики в песенном творчестве Сибелиуса. Романс «Был ли то сон?» сочинен для Иды Экман и ей же посвящен. В нем сочетаются плавная кантиленная линия и широкий диапазон (от *си* до *соль-диез* второй октавы). Сопровождение носит импрессионистский характер, навевающий мечтательную атмосферу, а вокальная партия представляет собой выразительную кантилену, почти не уступающую напевному звучанию струнных в первых двух симфониях композитора.

«Возвратилась девушка с прогулки» — единственный по-настоящему драматический романс этого цикла. Перекладывая на музыку стихи Рунеберга, композитор, как и ранее, добивается убедительной простоты декламации и выразительности. После фортепианного вступления в стиле Чайковского мелодию сразу же подхватывает голос солистки:

135

P-no

Fille kan kom i från sin älsklings möte, kom med

Как и в романсе «Черные розы» (ор. 36), отклонения здесь последовательно отражают драматический характер стихотворения. Когда девушка в кульминационный момент признается в своей любви к неверному возлюбленному, основной мотив в ее партии впервые выступает в первоначальном виде.

Четыре из пяти песен цикла ор. 38 (1903—1904) написаны на тексты Виктора Рюдберга. «Осенний вечер» выражает восхищение автора перед заходящим солнцем, надвигающейся грозой и наступлением сумерек:

136

P-no

Så länge du är här, och månen var dra med ve fullt sinne

håll b_ ver skum. man. de sjö, ö. ver su. san. de sko. gara skym. ning

«На балконе, у моря» — также философски масштабное произведение, отличающееся изысканностью музыкального языка. Вступление изобилует хроматизмами. Затем голос начинается свое *lamento* в духе речитатива на тянущемся си-бемоль-ми-норном квартсекстаккорде:

137

P-no

Minns du de skym_nan_de

bo_ljor_nas suck, att vld må_ let de hun_nit

Остальные стихотворения Рюдберга из этого цикла по поэтическим достоинствам уступают текстам романсов, рассмотренных выше; то же следует сказать и о музыке. Конечно, в сумрачных унисонах романса «В ночи» есть очарование таинственности, но в целом музыкальный материал интересен лишь относительно. «Арфист и его сын» чрезмерно перегружен арпеджио в аккомпанементе. И нельзя сказать, что экзотическая окраска стихотворения Фрёдинга «Мне в Индии хотелось бы пожить» нашла адекватное отражение в последней песне цикла.

В трех этих циклах всего шестнадцать песен. Семь из них композитор впоследствии оркестровал. Две лучшие — «Осенний вечер» и «На балконе, у моря» — неизмеримо выиграли от этого, причем для первой существуют варианты оркестровки как для большого оркестра, так и для струнного состава.

«Зарождение огня» стоит в ряду лучших творений Сибелиуса. Кантата написана для голоса (баритон), мужского хора и

оркестра. Первоначальный вариант не удовлетворил композитора, и осенью 1910 года он его переработал. Страницы дневника того периода дают представление о тогдашних переживаниях композитора: «Бьюсь над „Зарождением огня“, — записал он 16 сентября 1910 года. — Все еще неясно, будет ли вещь пригодна для издания... Почему мне суждено было начать развиваться так поздно?» И как, должно быть, нелегко было ему в разгар работы над Четвертой симфонией вернуться вдруг к творческим исканиям восьмилетней давности! Но чего бы ни стоила ему переработка «Зарождения огня», окончательная редакция сохраняет целостность стиля и по своему духу примыкает к произведениям, созданным Сибелиусом в 1902 году. Извечной тьмой окрашены первые такты произведения: партия кларнета ограничена диапазоном квинты (ля — ми), спускаясь к *соль-диезу* лишь в конце фразы:



Тональности сменяются по малым терциям (ля минор — до минор — ми-бемоль минор). Тем временем солист рассказывает слушателям о темной, непроглядной ночи на земле Калевалы:

И ночь была без конца и края,
 Лежала кругом тьма-тьмушая.
 Вечная ночь на земле Калевалы
 Окутала все жилища людские.

Последующий хоровой раздел отличается богатством изобразительных средств. Сцена, в которой главный из богов — Укко — высекает своим мечом огонь, оформлена ритмически остро и смело, а обычные для Сибелиуса меланхолические элементы дорийского лада создают атмосферу напряженного волнения.

Следующая строка о воздушной деве, которая, «сидя на краю облака», бережно держит в руках белое пламя, своей возбужденностью в какой-то мере напоминает музыкальную речь цикла Мусоргского «Детская»:



А когда хор, до этого чередовавший одноголосие с двухголосием, звучит в четырехголосном изложении, музыка приобретает характерную славянскую окраску, вызывающую в памяти песнопения православной церкви:



Но как это не раз уже бывало в его хоровых произведениях, Сибелиусу в «Зарождении огня» не удастся избежать шаблонных приемов, и заключительная кульминация оказывается слишком затянутой, чтобы привести к эффектной концовке. Думается, что жанр кантаты не позволял композитору раскрыть себя полностью.

Подобно «Зарождению огня», «Экспромт» для женского хора и оркестра тоже подвергся переделке в 1910 году. В основе его лежит фрагмент из произведения Рюдберга «Жажда и наслаждение жизнью», темы которого перекликаются с классической «Вальпургиевой ночью» из второй части «Фауста» Гёте. Кант, Шеллинг и поэт, живущий в конце девятнадцатого столетия, внезапно оказываются в компании древних эллинов. Вступительному *Andante* предшествует хор жрецов Бахуса (его не было в первой редакции), а в основном разделе произведения (*Un poco scherzoso con moto*) композитор воспользовался темой из своего раннего незаконченного струнного трио соль минор. Безусловно, здесь прослеживаются определенные отголоски тогдашних политических событий (финнов нетрудно было отождествить в той обстановке с греками), но в целом произведение не выходит за рамки привычного классицизма и лишено настоящей выразительности.

Пожалуй, более интересна «Увертюра» ля минор. Она создавалась в некоторой спешке. Ее смысловое ядро заключено в теме начальных фанфар. В последующем *Allegro* появляется тема виолончелей, к которой композитор возвратится позднее в струнном квартете «*Voces intimae*»:



Сибелиус считал своим гражданским долгом сочинять песни для различных составов хора. Цикл ор. 18 включает девять произведений для мужского хора а cappella, созданных на рубеже прошлого и нынешнего столетий. В их числе — «Путешествие на лодке» и «Песня сердца». Хор «Пылающий остров» написан на текст из сборника народной лирической поэзии, известного под названием «Kanteletar» («Дочь кантеле»).

Многие песни из рассматриваемого цикла были впервые исполнены под руководством Хейкки Клеметти — дирижера, наделенного заметной индивидуальностью и вкусом. «Песня сердца» прозвучала в 1898 году в исполнении его хора.

В апреле 1900 года Клеметти познакомил публику еще с одной новинкой Сибелиуса — «Песней охотника» на слова Алексиса Киви. Композитор разделяет неприятие поэтом города и его тоску по Тапиоле — царству лесных богов:

142

Ter- ve, met- sä, ter- ve, vuo- ri, ter- ve, met- sän ruh- ti- nas!

Через несколько месяцев была написана еще одна песня «К отчизне» на текст Пааво Каяндера. Несмотря на ее патриотическое содержание, композитор не преминул воспользоваться диссонансами, придающими звучанию хора суровый оттенок:

143

Yks' voi- ma sy- dä- me- hen kät- ket- ty on, se voi- ma on puh- das ja py- hä

Но, быть может, самой совершенной в этом цикле является песня, включенная Клеметти в репертуар своего хора во время гастролей по странам Европы в 1901 году. Это — «Привет луне» на текст из «Калевалы». В ней композитор придерживается полифонического письма, тогда как остальные песни цикла, написанные а cappella, преимущественно гомофонны. Герой эпоса Вайнямёйнен ликует: Солнце и Луна освобождены от плена (аналогия с «Зарождением огня») и вновь сияют на небесах. Это широко развернутое полотно венчается прекрасным завершением: тенора на *pianissimo* желают Луне доброго пути, а басы постепенно, на мощном *crescendo*, опускаются в глубокие низы:



В этой песне Сибелиусу удалось воплотить в музыке идею взаимоотношений человека со вселенной — идею, которой глубоко проникнуто поэтическое содержание «Калевалы».

Глава четырнадцатая

Скрипичный концерт

По возвращении из Берлина в конце ноября 1902 года Сибелиус сблизился с членами нового артистического кружка, получившего известность как «Евтерпа». Несмотря на очевидное сходство с уже известным по предыдущему десятилетию «Симпозиумом», между ними было одно существенное различие: если «Симпозиум» группировался главным образом вокруг Сибелиуса, Каянуса и Галлена, то «Евтерпа» объединяла вокруг себя гораздо более широкий круг деятелей культуры; при этом почти все они принадлежали к шведоязычной верхушке хельсинкского общества. Члены нового кружка взяли в свои руки дело издания музыкального журнала «Евтерпа», основанного Флодином в 1901 году, с тем чтобы усилить его притягательность и привлечь к нему более широкий круг читателей. Кружок состоял из либерально настроенных интеллигентов, не лишенных гибкости в подходе к явлениям культуры и политики и отвергавших упрощенные, пригодные на все случаи жизни рецепты. Это были передовые художники: они не отворачивались от выразительных средств, выходящих за рамки образности не только традиционного искусства, но и модного тогда символизма.

На протяжении последующих десяти лет выбор поэтических текстов у Сибелиуса происходил под влиянием евтерпистов. В своих песнях композитор чаще, чем прежде, стал обращаться к поэзии К. А. Тавастшерны. Рунеберг и Рюдберг уступают место Грипенбергу, Юсефсону и новейшим немецким поэтам, таким, как Рихард Демель. На его книжной полке появляются имена писателей нового поколения — Уайльда, Метерлинка, Анатоля Франса, Ялмара Сёдерберга. И не случайно, что по окончании этого периода Сибелиус посещает, скажем, Англию и Францию так же часто, как до этого ездил в Германию. Это,

однако, не значит, что он разделял евтерпистское неприятие образа жизни, характерного для тогдашней Финляндии, — неприятие скорее напускное, чем искреннее, — хотя дальнейшее пребывание в самой финской столице его не устраивало. Летом 1903 года мысль о том, чтобы покинуть Хельсинки и поселиться где-нибудь в деревне окончательно утвердилась в его сознании и, осенью, когда семья переехала на новую квартиру, Ян и его домочадцы уже знали, что она станет для них последним пристанищем в городе.

Слух о новых друзьях Яна и о неумеренных возлияниях, которыми сопровождалась их собрания, дошел до его брата, проходившего курс наук в Берлине. Исследовательская работа, которой занимался Кристиан, включала изучение мозга больных, злоупотребляющих алкоголем. Под впечатлением одного, как могло показаться, вещего сна, который приснился ему на рождество 1902 года, он обратился к Яну с настоятельным призывом отказаться от употребления спиртного. «Ради всех нас — и ради собственного здоровья — ты должен стать трезвенником. Это совершенно необходимо», — писал он, напоминая о его долге перед страной, перед искусством и, наконец, перед Айно, которая в скором времени собиралась снова стать матерью. Письмо застало Яна в постели (он слег с обострением ревматизма), когда ему было, по его собственным словам, «немного не по себе».

Весть о награждении орденом (рыцарь Почетного Легиона), который был пожалован ему за вклад в проведение Всемирной выставки в Париже, на какое-то время приободрила композитора. Но многое по-прежнему тяготило душу. Немало беспокойства причиняло то, как таял лицевой счет в банке. Кристиан взялся нести поручительство за сумму приблизительно в три тысячи марок. К счастью, даже самые неделикатные злоупотребления великодушием брата не бросили тень на их взаимоотношения. В письме, датированном мартом 1903 года, Ян просил извинить его за то, что «выслал так мало и с таким опозданием» в счет долга, обещая в самом скором времени добавить еще. «Ты обращаешься со мной слишком уж мягко, напоминая о деньгах, — писал он брату. — Вспомни, какие слезные телеграммы ты получал от меня». Концерт, который композитор дал в Турку перед рождеством, принес ему всего сто двадцать шесть марок, а ведь рассчитывал он на тысячу. Музыкантам, вызванным по этому случаю из Хельсинки для усиления местного оркестра, ему пришлось платить из собственного кармана. А дирижируя в Тампере, Ян вынужден был опять искать подкрепления в столичном оркестре. После этого его уже занимало только одно: как бы продержаться до следующего концерта, который предполагалось дать в Хельсинки.

Кристиан не упускал случая подбодрить брата. Он научился с пониманием и сочувствием относиться к тем, кто не от мира сего, и, наверное, не случайно он в том же году решил

оставить профессию патолога и сделаться психиатром. Ян, со своей стороны, в ответ на советы брата принимать успокоительные лекарства и побольше заниматься гимнастикой откровенно выложил все, что было у него на душе:

Как много в моей натуре разных слабостей! Взять хотя бы такой пример: когда я становлюсь за пульт, осушив предварительно полбутылки шампанского, я дирижирую как бог. В противном же случае я нервничаю и дрожу, испытывая неуверенность в себе, и тогда, считай, дело пропало. То же самое, когда предстоит визит к директору банка. Сколько у меня бывало из-за этого неприятностей! Но хуже всего очутиться в концерте, где играют музыку, сочиненную кем-то из соперников. Тут сразу начинает казаться, будто все неотрывно смотрят на меня, стараясь разглядеть, как я лопаюсь от зависти. Тогда я, плотно сжав губы, напускаю на себя такую мину, которая еще больше настроивает людей против меня. Но стоит пропустить пару рюмок — и всего этого как не бывало. Однако действительную потребность в спиртном я ощущаю исключительно редко. Из всего этого тебе должно быть ясно, что мое пристрастие к выпивке имеет психологические причины, и причины эти не только опасны, но и достаточно глубоки. Обещаю тебе всеми силами бороться с этим.

И вот — представь себе: ты твердо знаешь, что делаешь большое дело, но это не означает, что тебя непременно оценят. Жизнь во многих отношениях замечательна, хотя далеко не всегда справедлива. Людей обычно манит к себе ее внешний блеск. Но он-то мне ведь тоже нравится! Шагать с гордо поднятой головой, свысока поглядывая на все невзгоды, на все превратности судьбы. Разве не заманчиво вырваться из серых буден и видеть жизнь именно в таком свете?

Стремление жить на широкую ногу причиняло его жене немалые неприятности. После рождения четвертой дочери она долго не поправлялась. Ян был внимательным и нежным, но — часто надолго отлучался из дому, чтобы посидеть за столиком в каком-нибудь «Чемпе» или «Кёниге». Вот показательная записка, начертанная на клочке бумаги весной того же 1903 года:

Дорогая Айно!

Как ты там? Как малютка и все остальные? Черкни мне пару строк в ответ. В данную минуту я занят исключительно интересной беседой.

Скоро буду. Твой Янне.

«Скоро» имело универсальное значение и порой растягивалось на несколько суток. Но Айно стойко переносила выпадавшие на ее долю тяготы. Иногда, не выдержав, она все же отправлялась на поиски мужа. Но даже если ей удавалось напасть на его след, это вовсе не означало, что он тотчас же покинет веселое пиршество во славу Бахуса. Как-то раз он набросал для нее на визитной карточке такие строчки:

Дорогая Айно!

Я сейчас в «Чемпе». Извини, что не могу принять тебя. Твой Я.

Лишь однажды, когда речь зашла об окончании к сроку финала скрипичного концерта, Айно обратилась за помощью к Каянусу, дабы вернуть Яна домой. Наняв роскошный экипаж, они поехали в «Кёниг» — ресторан, устроенный по образцу мужского клуба, куда доступ женщинам в те времена был категорически воспрещен. Айно терпеливо ожидала в карете, пока Каянус занимался поисками ее мужа. Выйдя из ресторана, Ян сел рядом с ней, и они направились домой. Он не услышал от нее ни слова упрека.

В среде не слишком близких к музыке людей, с которыми общался теперь Ян, принято было считать, что пишет он необычайно быстро, выдавая одно сочинение за другим с такой же легкостью, с какой фокусник извлекает козырные карты из рукавов своего фрака. К тому же создавалось мнение, что он обладает на редкость крепким здоровьем. Люди постоянно добивались его общества: бывали случаи, когда желающие провести с ним время, тянули между собой жребий; сам же Сибелиус считал неудобным отклонять приглашения. Все это только усиливало беспокойство Айно, которая решила наконец излить душу Акселю Карпелану — единственному человеку, с которым, как ей казалось, она могла быть откровенной. В ответ он посоветовал открыть всю правду так называемым «друзьям» Яна, и в их числе некоему барону В. (и то, что он работает медленно, и то, что со здоровьем у него не все в порядке), взывая к их человечности и патриотизму. «Янне можно спасти только усилиями тех, кто ему ближе всех, — писал Карпелан. — Предоставленный самому себе, он неизбежно скатится в пропасть. Слишком долго он водит компанию с сомнительными личностями, а то и вовсе с подонками „света“, чтобы так вот сразу по доброй воле вырваться из их тисков. Если даже такой бесценный брильянт, как Айно, не в состоянии подобрать ключ к его характеру, то нам остается лишь предпринять широкое наступление по всему фронту. На войне это единственный способ добиться победы». План Карпелана состоял в том, чтобы заставить этого «испорченного переростка» покинуть Хельсинки и провести оставшиеся годы в сельской местности, вдали от соблазнов большого города. Работа в Оркестровой школе у Каянуса не должна стать помехой: ведь находил же Ян при случае замену, к тому же от преподавания можно, в конце концов, вообще отказаться. Он и так пропивал во много раз больше, чем составляло его жалованье на этой должности. Достаточно будет наведываться в город, скажем, раз в месяц, утверждал Карпелан, чтобы уладить неотложные дела и побывать в концерте. Ведь согласился же он поехать в Кераву, когда надо было закончить Первую симфонию, а над Второй работал попеременно то там, то в Италии.

Рассуждения Карпелана не были лишены смысла, и Айно принялась еще более настойчиво добиваться задуманного. И в августе 1903 года она уже смогла сообщить Карпелану следующее: «Планы переезда в деревню принимают ныне все более реальные очертания. Предстоящая зима будет для нас последней в Хельсинки».

Со стороны могло показаться, что композитор всячески избегает остаться один на один со своим скрипичным концертом. Вот что он писал в апреле Карпелану: «Сердце мое обливается кровью при виде всего происходящего. Впечатление такое, будто почва уплывает у меня из-под ног. Конечно, я не должен обременять тебя своими делами. Но мне нужна соло-

минка, за которую я мог бы ухватиться. А я ее не нахожу. Очень хочу тебя видеть, но не приезжай, если чувствуешь себя неважно. Надо продолжать борьбу держа парус по ветру».

Карпелан все же приехал и обнаружил, что композитор готов вот-вот приступить к работе. Он посоветовал Яну поехать в Лохью и вернуться только к весеннему концерту в Академии, где ему предстояло дирижировать. Тем временем сам он делал все, чтобы поддержать интерес к Сибелиусу среди его благодетелей: в июне в Лохью пришло от Карпелана квартальное пособие в 500 марок.

В начале лета Шнефойгт пригласил композитора продирижировать концертом из своих сочинений в Катаринентале, приморском курортном местечке в окрестностях Ревеля¹. Наряду с другими произведениями в программу была включена Первая симфония, а в качестве десертного блюда публике предполагалось подать еще и «Финляндию», обозначенную в программе как «Экспромт». В предыдущем году Шнефойгт играл эту вещь в Эстонии и Латвии не меняя названия. Но на сей раз опасения перед возможными последствиями такого шага заставили его пойти на компромисс. Справедливости ради следует заметить, что в самой Финляндии сочинение исполнялось под своим настоящим названием даже в самые мрачные дни бобриковского правления. Отличительная черта концерта — и это, вероятно, не ускользнуло от внимания композитора — выражалась в полном пренебрежении к эстонскому языку: все афиши и программы устроители отпечатали по-русски (это был официальный язык) и по-немецки (на нем говорила правящая верхушка). Оркестр был достаточно хорош и состоял, по-видимому, преимущественно из музыкантов Варшавской филармонии. Публика, среди которой преобладали прибалтийские немцы и русские офицеры императорского Балтийского флота, встретила композитора доброжелательно.

В августе Сибелиус направил Карпелану только что вышедшую в свет партитуру Второй симфонии с дарственной надписью, сделанной типографским способом. В прилагавшемся письме он сообщал, что с головой погружен в работу над скрипичным концертом. Правда, в следующем месяце он как бы между делом успел положить на музыку два стихотворения Рюдберга — «В ночи» и «На балконе, у моря».

Завершить скрипичный концерт побудил Сибелиуса Вилли Бурместер. В середине девяностых годов он состоял концертмейстером скрипок в Хельсинкском оркестре и был известен как восторженный поклонник творчества композитора. Женясь впоследствии на Наэме Фацер, он, таким образом, вошел в семью издателя, опубликовавшего большую часть ранних сочинений Сибелиуса. Более того, не исключено, что и сама идея

¹ Ныне Кадрюорг, известный парк в черте города Таллина. — *Ред.*

написания концерта, зарождение которой относится к весне 1902 года, исходила именно от него: в следующем году в письме к Сибелиусу Бурместер интересовался, когда же будет закончена работа. Именно тогда он выразил готовность выступить солистом в наступающем сезоне, советуя избрать местом премьеры Берлин, где критика благоволила композитору. Сибелиус ответил телеграммой, предлагая назначить первое исполнение на ноябрь, однако время у Бурместера оказалось полностью расписанным вплоть до марта будущего года. Тем не менее он был полон решимости не допустить, чтобы «Сибелиус отставал от Штрауса в известности». Начиная с этого момента композитор, по всей видимости, потерял нити управления собственными делами и, мало того, проявил поразительную нечуткость по отношению к Бурместеру. Сибелиус упорно настаивал на том, чтобы провести премьеру той же осенью, хотя концерт еще не был закончен, так что не могло быть и речи о том, чтобы передать кому-либо из скрипачей сольную партию для разучивания. Сообщения о том, что концерт будет посвящен Бурместеру, уже просочились в финскую и зарубежную прессу, но и это не помешало композитору остановить свой выбор на Викторе Новачке², посредственном скрипаче, преподававшем тогда в Хельсинки, которому он предложил участие в премьере. Мало того, Сибелиус стал подумывать о том, чтобы попросить Анри Марто³ сыграть концерт в Стокгольме и, может быть, еще где-нибудь.

Весть об этом дошла до Бурместера — она его вконец расстроила. Запросив у композитора объяснения, скрипач в то же время дал понять, что если слух подтвердится, он навсегда откажется от исполнения концерта где бы то ни было. В ответе Сибелиуса слышны панические нотки: «Я готов согласиться на любые Ваши условия, но мое материальное положение столь стесненное, что концерт должен быть непременно исполнен здесь до конца года или в крайнем случае в начале января. Поэтому его сыграет кто-нибудь из здешних скрипачей (к примеру, Новачек). Это будет в Хельсинки и в Турку. По приезде сюда в марте Вы тоже возьметесь за сольную партию, ведь с ним Вас никак не сравнить! Так что в марте или феврале [?] мы, возможно, сыграем вместе в Берлине симфонию № 2, концерт и еще что-нибудь... Вот будет здорово! Хельсинки, если хотите, ни черта не значит!! Буду чрезвычайно признателен, если Вы будете исполнять его повсюду».

К сентябрю композитор закончил первые две части в дирекции, а в конце осени уже выслал Бурместеру все сочинение

² Не путать с более известным Отакаром Новачком, скончавшимся несколькими годами раньше. — *Примеч. автора.*

³ Virtuoz, проявивший большой интерес к скандинавской музыке. Он играл, в частности, концерт Бервальда и оставался, по-видимому, крупнейшим скрипачом Франции вплоть до начала артистической карьеры Жака Тибо. — *Р. Лейтон.*

целиком в переложении для скрипки и фортепиано, на что тот откликнулся восторженным письмом. «Могу сказать только одно: чудесно! Совершенно! Прежде я лишь однажды говорил с автором в подобных выражениях, и это было тогда, когда Чайковский показал мне свой концерт».

В самый разгар работы Сибелиусу пришлось выступить в роли собственного импресарио. Только что вышли из печати «Сага» и Вторая симфония, и он спешит обратиться с просьбой к Карпелану: «При Вашей осведомленности во всем, что касается музыки, Вы очень обяжете меня, составив список дирижеров и периодических изданий, которым целесообразно выслать эти мои сочинения. Я постараюсь тщательно сличить Ваш список со своим собственным, чтобы в итоге получился как можно более полный перечень». Композитор прервал на время работу над концертом ради другого сочинения; речь шла о написании музыки к пьесе Арвида Ярнефельта «Смерть». Премьера намечалась на 18 ноября, но партитура не была готова к сроку, и спектакль пришлось отложить до 2 декабря. Пьеса эта — в основном благодаря музыке Сибелиуса — имела несравненно большой успех, чем более ранние произведения драматурга. В первом акте герою чудится, что перед ним танцует его умирающая мать, и в этот момент раздаются пленительные звуки — этой музыке суждено было приобрести широкую известность под названием «Грустный вальс».

В октябре Сибелиус сообщил Карпелану, что премьеру концерта пришлось отложить до весны 1904 года, «поскольку Новачек не сможет выучить сольную партию до января. К этому времени он подготовится основательно и сумеет выступить хорошо. Во всяком случае теперь дело не за мной, ведь я-то работу закончил». — *Qui s'excuse, s'accuse* ⁴! Трудно было ожидать, что бедняга Новачек сыграет концерт с листа. Перед самым рождеством композитор вновь касается концерта в письме к Карпелану: две части полностью готовы в партитуре, и теперь он приступает к финалу. Строки эти написаны в пять часов утра, когда уже не было сил побороть сон. Но, пожалуй, наиболее верную картину жизни Сибелиуса на протяжении нескольких недель, предшествовавших премьере, дает письмо, которое Айно написала Карпелану в начале нового года:

Первое исполнение концерта твердо назначено на 8 февраля. Но это ужасно близко. Янне трудится не покладая рук (я вместе с ним тоже). И опять получается *embagas de richesse* ⁵. Столько разных идей приходит ему в голову, что она у него буквально идет кругом. Он не спит все ночи напролет, играет чудесные мелодии, будучи не в силах оторваться от своей прекрасной музыки. Трудно даже себе представить, какое в ней обилие мелодических находок, и все они так хорошо поддаются развитию, все они так полны жизни. Но я не только восторгаюсь всем этим, я еще и страдаю. Аксель, наверное, поймет, как тяжелы для женской души перепады в настроении художника, меня иной раз пуга-

⁴ Кто извиняется, тот себя обвиняет (франц.). — *Ред.*

⁵ Кризис изобилия (франц.; букв. — «затруднение из-за богатства»). — *Ред.*

ёт, с какой быстротой оно меняется. Не совсем уверена, понимаешь ли ты, что я хочу сказать... Но мне непременно надо высказаться, а вернее — следовало сделать это раньше. Поняв, что могу открыться тебе, я почувствовала облегчение и даже успокоилась немного. Верить ли, всего несколько дней назад я собиралась ехать в Тампере⁶. Но сейчас тучи рассеялись, и в небе проглядывает солнце. Конечно, я была счастлива находиться рядом с Янне все это время (не знаю, право, поможет ли ему мое присутствие в трудную минуту), но мне общение с ним дает необыкновенно много. В данный момент трудно что-либо сказать о самом произведении, о том, как будет выглядеть концерт в окончательном виде, но дело определенно близится к концу. Порой он говорит о нашем с ним сотрудничестве, и тогда я испытываю гордость. Чувствует он себя хорошо, как, впрочем, и я, если не считать беспокойства за исход дела, что стоит мне немало нервов. Если бы я могла поделиться с кем-нибудь, мне бы, конечно, было легче, но ближе тебя у Янне никого нет, кому я *могла бы* излить душу. Мне кажется, что внутренний мир художника — это нечто самое ценное на свете и в то же время самое ранимое. Хотелось бы знать твоё мнение на этот счет. А твоё дружеское расположение к Янне просто неоценимо. Оставайся всегда его другом, таким, как до сих пор. Я бы могла о многом еще рассказать тебе, но пора заканчивать. Боюсь утомить тебя. На душе тревожно, и потому не могу писать без волнения. Ну, будь здоров! Сердечный привет от Янне. Я сижу за его письменным столом — он за фортепиано. В камине весело потрескивает огонь. За окном ночь.

Но даже если бы концерт для скрипки был уже готов, у композитора все равно оставалось бы немало срочных дел перед премьерой, ибо нужно было еще завершить другие произведения, которые предстояло исполнить в один вечер со скрипичным концертом. В конце января Сибелиус все еще работал над «совершенно новой вещью», условно именованной «Фантазией для оркестра»; в конце концов автор назвал ее «Cassazione». Другое новое сочинение — патриотическая маршеобразная песня «У тебя есть отвага?» на слова Векселя, призванная, по всей вероятности, способствовать поднятию национального духа.

В концерте, состоявшемся 8 февраля, оркестром дирижировал сам Сибелиус, а красный от натуги Новачек, обливаясь потом, безуспешно пытался спасти проигранную битву с сольной партией, которая в первоначальной редакции изобиловала еще большими техническими трудностями, чем в ныне известной. Помимо новых сочинений в тот вечер исполнялось «Зарождение огня». В таком виде программа была представлена публике трижды. В рецензии на скрипичный концерт Флодин писал, что Сибелиус поддавался искушению создать сочинение в обычном виртуозном стиле, так и не отбросив ничего из балласта, отягощавшего эту музыкальную форму в девятнадцатом веке. В то же время Эверт Катила в «Ууси Суометар», сравнивая произведение Сибелиуса со скрипичным концертом Чайковского, приветствовал новый концерт как современный образец письма в этом жанре, приближающийся к идеалу. При кое-каких изменениях, продолжал критик, концерт может стать одним из самых замечательных произведений данного жанра в репертуаре скрипачей.

⁶ Карпелан жил тогда в Тампере. — *Ред.*

Сибелиус писал Карпелану: «В скором времени выезжаю в Турку. (Его концерт в этом городе состоялся 26 апреля. — Э. Т.) Надеюсь на доброжелательность тамошней публики. Здесь публика — хуже некуда. *Tempora mutantur*⁷. Но я остаюсь самим собой, и голова у меня полна новых идей. Скоро думаю написать еще кое-что существенное. Хельсинки мне все больше и больше докучает. Предпочел бы жить либо в деревне (где-нибудь в Финляндии), либо в одном из крупных городов Западной Европы. Публика здесь поверхностная и недоброжелательная».

Бурместер был не особенно удивлен тем, какую участь уготовил скрипичному концерту Новачек, да и самим приемом, оказанным новому произведению в Хельсинки. Чем больше сам он работал над сольной партией, тем глубже осознавал ее необычайные трудности, преодолеть которые Новачку было просто не под силу. Концерту Сибелиуса требовался скрипач соответствующего калибра, и Бурместер не скрывал, что видит в самом себе идеального исполнителя. «Весь мой двадцатипятилетний опыт выступлений на концертной эстраде, весь мой артистизм и все мое художественное чутье будут отданы этому сочинению. Это само по себе во многом поможет Вашему детищу. Не беспокойтесь ни о чем, занимайтесь своими делами и целиком положитесь на меня. Я сыграю концерт в Хельсинки так, что весь город окажется у Ваших ног». В письме содержалось такое предложение: исполнить концерт в Хельсинки трижды в течение октября 1904 года.

К этому моменту мосты в их взаимоотношениях еще не были сожжены, но уже вскоре обстановка заметно осложнилась. Не будучи удовлетворен своим концертом, Сибелиус не желал связывать себя какими-либо определенными сроками. Не собиравшись он и опубликовать свое сочинение в течение лета, о чем ранее говорил Бурместеру. Вся эта неопределенность не могла не беспокоить композитора. Карпелану он вообще сообщил о намерении снять концерт с исполнения на ближайшие два года. Первую часть он считал необходимым переработать полностью, вторая тоже нуждалась, по его мнению, в порядочной правке. Сочинение оставалось в первоначальном виде до тех пор, пока автор за один присест не переработал его самым беспощадным образом. В конце июня 1905 года он сообщил Линау — своему новому издателю в Германии — об окончании работы над партитурой. У того имелись свои соображения насчет премьеры. На роль солиста он думал пригласить Карла Халира — концертмейстера Берлинского оркестра. Это был отличный скрипач, правда, уступавший Бурместеру в техническом отношении. В дирижеры Линау прочил такую знаменитость, как Рихард Штраус. Сибелиус решил не терять времени даром; уже через десять дней он направил в Берлин клавираусцуг и сольную партию, а оркестровую партитуру обещал выслать 20 июля. Между тем его не пере-

⁷ *Времена меняются (лат.). — Ред.*

ставали мучить угрызения совести, и в августе он дал ответ на предложение Линау: «Все дело в том, что я обещал концерт Бурместеру, но если он не сыграет его в Берлине этим летом, то дальше ждать будет уже невозможно». Издатель реагировал без промедления, сообщив через несколько дней Сибелиусу, что премьера с участием Халира и Штрауса назначена на 19 октября. Бурместер, добавлял Линау, от своих притязаний отказался.

Нетрудно догадаться, что это было последней каплей, переполнившей чашу терпения Бурместера. Во второй раз Сибелиус отдал предпочтение менее именитому скрипачу, и Бурместер решил наконец исполнить данное ранее обещание — никогда не играть этот концерт. Поведение композитора во всей этой истории, мягко выражаясь, озадачивает, особенно если учесть, что Бурместер до этого уже выступал в Берлине с оркестром под управлением Р. Штрауса. Вероятнее всего, Сибелиуса вынудили поступить так сложившиеся обстоятельства: его долги выросли к тому времени до таких размеров, что он был не в состоянии сдержать свое слово. Но нельзя полностью исключить и то, что подсознательно композитор не очень-то желал видеть в Бурместере первого исполнителя своего сочинения. Творческий облик и художественный вкус скрипача не вполне устраивали композитора, хотя он и не мог не восхищаться его «великолепным владением смычком»⁸. После выхода из печати окончательного варианта партитуры Сибелиус попросил Линау выслать по экземпляру Бурместеру и ряду других виртуозов, включая Изаи. Марто он собирался написать лично.

Премьера, согласно первоначальному плану, состоялась в Берлине. Новое сочинение вызвало весьма отрицательную реакцию у Иоахима, который в разговоре с Линау назвал его «scheußlich und langweilig» («безобразным и скучным»); это замечание было незамедлительно передано композитору. Помня о его преклонении перед большим мастером, легко себе представить, какую боль причинили ему столь обидные слова. Но самому Сибелиусу было еще больнее за «Иоахима, который, выходит, оказывался не в ладу с духом времени». Между тем берлинская пресса приветствовала произведение как ценный вклад в концертный репертуар. Рецензенту газеты «Дойче цайтунг» краски концерта напомнили «зимние пейзажи художников Севера с их характерными переливами белых цветов на белом фоне, оказывающими на нас гипнотическое, порой просто неодолимое воздействие». Другая газета — «Берлинен локальанцайгер» — отмечала, что меланхолическое настроение первой части такое же мрачное и по-своему очаровательное, как и сами обитатели Финляндии. Правда, в целом часть эта не показалась рецензенту

⁸ Бурместер освоил типичный для виртуозов репертуар, включавший произведения Паганини и Венявского. Ему принадлежит и ряд популярных обработок, однако его интерпретация крупнейших творений классики в музыкальном отношении не отличалась достаточным совершенством. — *Примеч. автора.*

достаточно связной. «Adagio di molto родственно первой части, но оно гораздо глубже, в нем больше цельности. Это — симфоническое *lamento*, исполненное проникновенного лиризма. Финал отличается бо́льшей жизнерадостностью, хотя и тут различимы достаточно темные полутона».

Несмотря на некоторый успех в Берлине, концерт никак не находил пути к сердцам слушателей на родине автора. И когда в марте 1906 года он был исполнен в окончательной редакции в Хельсинки (солистом выступил рижский скрипач Гревесмюль), Флодин не отказался от своей прежней оценки. «Даже в переработанном виде концерт, на мой взгляд, не завоеует широкого признания. За исключением *Adagio*, он слишком уж сложный, слишком напряженный, темный и мрачный, рапсодичный, несмотря на свою довольно строгую форму, а главное — он перегружен такими техническими и ритмическими трудностями, что даже крупнейшие мастера смычка вряд ли смогут сделать из него выигрышную репертуарную вещь, способную привлечь к себе аудиторию». Пусть суждение Флодина оказалось в конечном счете неверным. Но — так или иначе — понадобилось известное время на то, чтобы это сочинение смогло приобрести сколько-нибудь широкую популярность. В конце того же года композитор побывал с визитом у Леопольда Ауэра в Петербурге, где с концертом познакомились Изай и Танеев, после чего Сибелиус сообщил Линау: «Все отзываются об этом произведении одобрительно, однако считают, что новому скрипичному концерту обычно требуется порядочное время для самоутверждения».

В числе первых страстных приверженцев концерта оказался семнадцатилетний юноша, сыгравший его в 1910 году в Берлине, а затем и в Вене. Это был Ференц фон Вечей. Ему-то и посвятил свое творение Сибелиус (тогда как Карпелан предлагал Изай!). Сравнительно быстро концерт дошел до американских слушателей. Правда, в исполнении Мод Пауэлл в конце 1906 года он не встретил поначалу понимания у нью-йоркских критиков. Однако в январе следующего года скрипачка сыграла его в Чикаго с таким блеском, что финал пришлось повторить. Критик газеты «Чикаго дейли трибьюн» упрекал своих нью-йоркских собратьев в том, что они не сумели разобраться в поразительной оригинальности концерта. Рецензент даже назвал его одним из наиболее самобытных образцов современной музыки среди произведений, созданных за последние годы. Но лишь в тридцатые годы нашего столетия сочинение Сибелиуса завоевало сердца широкой публики. Хейфец первым записал его на пластинку⁹, а в последующие сорок лет было сделано еще чуть ли не сорок грамзаписей.

⁹ Среди финских исполнителей концерта первой, кому удалось успешно справиться с его техническими трудностями, была Анья Игнатиус, записавшая его в 1942 году с оркестром под управлением Армаса Ярнефельта. — *Р. Лейтон.*

«Приснилось, что мне двенадцать лет и что я виртуоз». Так гласит запись в дневнике, сделанная Сибелиусом в 1915 году, когда он работал над сонатиной для скрипки и фортепиано. С равным успехом эту запись можно было бы отнести и ко времени написания скрипичного концерта. Ведь композитор сочинял его не для Бурместера и не для какого-либо другого скрипача, а для себя, вернее, для того виртуоза, которым он когда-то мечтал стать.

В отличие от Мендельсона или Брамса, Сибелиус — когда он сочинял свой концерт — не нуждался в чьих-либо советах по части скрипичной техники. В этом отношении он сам для себя был Иоахимом¹⁰, и это несмотря на то, что уже давно не выступал публично. Но в глубине души композитор продолжал оставаться исполнителем. Его выступления за дирижерским пультом частично возмещали горечь несбывшейся мечты, однако ему так и не было дано вкусить радость безграничного владения инструментом, которая отличает настоящего мастера исполнительского искусства. Вполне понятно, что в своем воображении он отождествлял себя с солистом, играющим его концерт, и этим можно как-то объяснить ту тоску несостоявшегося виртуоза по своей юности, которая слышится в этом произведении.

Было тут, конечно, и определенное противоречие: в то время как воображаемый виртуоз считал себя полновластным хозяином положения, композитор стремился подчинить его амбиции своим интересам — интересам композитора-симфониста.

Во всех скрипичных концертах позднеромантического периода особую остроту приобретал вопрос о том, как уравновесить относительно ограниченные рамки звучности солирующей скрипки с мощным звучанием постромантического оркестра.

На какие же образцы мог ориентироваться Сибелиус? Концерт Бетховена, без сомнения, являл собой отдаленную и недостижимую цель. Пожалуй, Мендельсону в его скрипичном концерте удалось как-то приблизиться к тому, чего хотел Сибелиус, и это произведение, ставшее для Яна камнем преткновения в юношеские годы, подсказало ему целый ряд идей. Тут и общий план сочинения, и трактовка каденции (подхваченная также Чайковским): по примеру Мендельсона Сибелиус решил поместить каденцию перед репризой, с тем чтобы придать ей большую структурно-смысловую значимость. Концерт Бруха соль минор (еще одно произведение, написанное в традиции Мендельсона) также может быть отнесен к генеалогическому древу концерта Сибелиуса: в памяти сразу же всплывают драматический речитатив солиста и характерные двойные ноты параллельными секстами и октавами; ведь эти приемы письма Бруха одновременно являются особенностями произведения финского мастера.

¹⁰ Когда И. Брамс работал над своим знаменитым скрипичным концертом (1878—1879), он пользовался консультациями своего друга, выдающегося скрипача Й. Иоахима. — *Ред.*

По всей вероятности, Сибелиус познакомился с концертом Чайковского еще в 1893 году в интерпретации Бурместера. Гуманизм и эмоциональность музыки Чайковского всегда находили отклик в душе Сибелиуса, которого не могли не приводить в восторг одухотворенный диалог между солистом и оркестром в первой части, изобретательная, почти невероятной трудности каденция и уж, конечно, то, как солирующая скрипка властвует в звучании целого, особенно в «Канцонетте» и финале.

С концертом Брамса Сибелиус познакомился, по-видимому, только после завершения первой редакции своего собственного. Он услышал его в Берлине в январе 1905 года, после чего записал в дневнике: «Слушал скрипичный концерт Брамса, и он мне понравился. Но как он отличается (своей симфоничностью) от моего!» Virtuоз в нем противился той роли, какую Брамс отводил солисту в симфонической драматургии¹¹, хотя не подлежит сомнению, что концерт этот не остался вне поля зрения композитора, который, безусловно, учел опыт Брамса. Спустя несколько месяцев Сибелиус переработал свой концерт, убрав некоторые виртуозные пассажи солиста и укрепив симфоническую канву произведения.

По-своему решает Сибелиус противоречия между виртуозностью и симфонизмом. Солирующий инструмент звучит достаточно рельефно на фоне оркестра как в лирических монологах, так и в тех случаях, когда он довольствуется комплементарной ролью, а именно когда ему поручаются декоративные пассажи, в то время как оркестр берет на себя генеральную линию мелодического развития. В сочинении преобладают именно эти два основных типа фактуры, и лишь в редких случаях солист и оркестр вступают в симфонический диалог как равноправные партнеры. К указанным двум основным формам изложения добавляются лапидарные тутти и сольные каденции, причем все эти типы фактуры используются поочередно — преимущественно, так сказать, крупными блоками. Ни обмен краткими репликами между солистом и оркестром, ни дистрибутивные проведения тем (когда мелодия передается из концертирующей партии в оркестровые голоса) не характерны для данного произведения. Подобные способы изложения, естественно, таят в себе определенную опасность, поскольку могут нарушить органическую целостность формы. Однако композитору удается удивительным образом обратить это, казалось бы, узкое место структуры сочинения на пользу симфоническому развитию, поскольку каждый раздел выполняет у него формообразующую роль. И действительно, сочинение это в крупном плане вполне можно было бы

¹¹ Сибелиус так никогда и не изменил своего мнения на этот счет. В последний год жизни он говорил: «Скрипичный концерт Прокофьева (вероятно, Первый. — Э. Т.) — симфоническое целое, где скрипка играет подчиненную роль. Это диаметрально противоположно моим представлениям». — *Примеч. автора.*

проанализировать исходя из одних лишь моментов смены фактуры.

Возьмем, к примеру, первую часть. Здесь Сибелиус следует примеру Мендельсона и Чайковского, в чьих концертах главная сольная каденция помещена между разработкой и репризой. Но Сибелиус идет дальше: каденция у него фактически заменяет разработку. В первоначальной редакции каденция была основана на тематизме побочной партии, которую композитор поместил в репризе между побочной и заключительной партиями. Позже, исключив эту довольно традиционную каденцию, он написал новую, построенную уже на материале главной партии. Эта каденция выполняет функцию разработки, придавая всей первой части новую симфоническую перспективу. В новой редакции первой части концерта решающую роль играют три больших тутти. В оркестровой связующей партии в экспозиции часть материала главной темы подвергается трансформации, а затем органически вводится в побочную партию. Кстати, это один из примеров того, как Сибелиус облегчает фактуру своих произведений; ведь в первоначальной редакции у солиста здесь была облигатная фигурация, которую композитор затем убрал. Точно так же он поступил в отношении аккомпанемента струнных к предшествующей «малой» каденции. Другое тутти (в репризе, с привлечением противопоставляемой оркестру партии солирующей скрипки) выполняет роль заключительной партии. Оркестровой связующей партии экспозиция в репризе соответствует своего рода симфоническая интерлюдия, на которую приходится кульминация всей части. В первоначальной редакции концерта это тутти было построено на другом материале, оно было короче и обладало гораздо меньшей значимостью.

Так в целом обстоят дела с каденциями и тутти. В главной и побочной партиях — будь то в экспозиции или в репризе — ведущая роль принадлежит концертирующей скрипке, выступающей как в лирическом, так и в виртуозном амплуа. Главная тема в оркестре не представлена, за исключением нескольких фраз, появляющихся то тут, то там у солирующих духовых инструментов. Всепоглощающее чувство ностальгии придает концерту Сибелиуса ярко выраженный северный колорит. Оркестр не расписывает яркие краски, но скорее воссоздает в мягких пастельных полутонах осенне-зимний пейзаж, лишь изредка озаряемый бликами света. На фоне картины, окрашенной преимущественно в темные тона, солист вычерчивает линию, рвущуюся ввысь, к свету; но и она не пылает огненно-красным блеском, а ведет грустную песню на струне соль. Чтобы со всей определенностью почувствовать типично северный колорит произведения Сибелиуса, достаточно сопоставить его с концертом Глазунова, написанным в том же году. Последний отличается, можно сказать, ориентальным многоцветием красок, гитарными эффектами и мелодичным (напоминающим стиль Паганини) перезвоном сольных скрипичных флажолетов, треугольника и арфы. Глазу-

нов без тени сомнения пишет оркестровые партии скрипок в верхнем регистре *santabile* и включает их в диалог с солистом, он смело поручает главную тему финала трубам; позднее она проходит в блестящем *tutti*. Сибелиус же использует преимущественно нижний регистр скрипок, а в группе духовых главенствующую роль у него играют кларнеты и фаготы, тогда как медные духовые инструменты сдерживают свою силу спорадическими проблесками теплых, мягких красок. Пожалуй, лишь в Первом скрипичном концерте Шостаковича можно найти пример подобной трактовки жанра.

Первая часть (*Allegro moderato*) начинается без какой бы то ни было оркестровой интродукции, и на фоне мерцающего, колыхающегося звучания засурдиненных скрипок солист ведет главную тему:

Слушая концерт Мендельсона, можно, немного пофантазировать, предположить, что главная тема навеяна шекспировской Титанией, а у Глазунова на эту роль может претендовать дева Грузии из стихотворения Пушкина, положенного на музыку Рахманиновым. В концерте Сибелиуса мы встречаемся с образом русалки, как бы сошедшей с полотен Юсефсона, или, быть может, водяного из стриндберговской «Коронованной невесты», играющего на скрипке в белые ночи северного лета. Тритоновое сопряжение между *ре* и *соль-диезом* придает несколько демонический оттенок господствующему здесь дорийскому ладу. Постепенно партия солиста приобретает все большее напряжение, завершаясь экстатической кульминацией в каденции. Главная тема настолько адекватна возможностям солирующего инструмента, что в оркестровом изложении ее просто невозможно себе представить. Четыре ее сегмента, обозначенные как a, b, c и d,

оказываются в дальнейшем непредсказуемо важными факторами развития тематизма.

Различные метаморфозы материала главной темы в связующей партии подготавливают побочную тему, провозглашаемую фогатами:



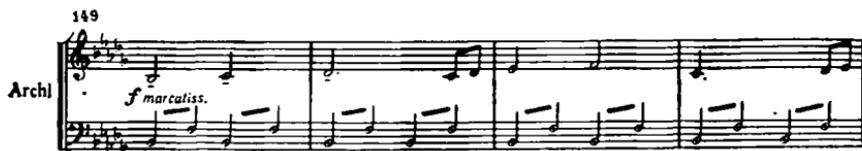
То, что перед нами побочная партия, становится ясно только тогда, когда в разделе *Molto moderato e tranquillo* вступает скрипка соло, как бы подтверждающая установление тональности си-бемоль мажор:



Экспрессивные параллельные сексты солирующей скрипки в момент модуляции в ре-бемоль мажор, двойные октавы *affettuoso* над томительным тристановским аккордом, тени ре-бемоль минора — все это создает настроение какой-то необычной эглической восторженности. Затем на ломаных октавах партия скрипки плавно спускается вниз над характернейшим для Сибелиуса гармоническим оборотом, с разрешением в си-бемоль минор:



С началом заключительной партии в си-бемоль миноре эггическое настроение внезапно исчезает. Побочная тема приобретает более настойчивый характер и более четкие очертания, не выходящие за пределы квинты:



Важнейшее значение приобретает нисходящий ход на квинту в конце фразы (в нотном примере не приведен). Именно на этом интервале, правда, уже в восходящем движении, начинается тема заключительной партии у флейт и скрипок:



Ее кульминацией становится бурная вспышка (ритмический рисунок этого эпизода происходит из сегмента «а» главной темы):



Вскоре эта фигура претерпевает небольшие изменения (малая терция превращается в большую, а тритон — в квинту), к ней добавляется уравнивающая ее фраза, вычлененная из сегмента «d», и мы погружаемся в самые темные глубины оркестра:



Кульминация постепенно сходит на нет, и из ее глубин скрипка соло неожиданно оживляет все музыкально-драматургическое действие, совершая скачок на три октавы; с этих высот она медленно опускается подобно летающей вниз птице:

153

V-no solo
V-c.
C-b.

f
ppp

Приведенный соль-минорный пассаж предваряет главную каденцию, которая, как уже было сказано, выполняет функцию разработки. Каденция строится в основном на первых двух сегментах главной темы («а» и «b»), к которым добавляются разнообразные фигуры, напоминающие птичьи голоса:

154

r/f

Отголоски этих кличей слышны на протяжении всей каденции; канонические имитации мотива «а» проникнуты грустью — и в то же время тревогой. Каденция эта — отнюдь не просто набор пассажей, а немаловажный дополнительный фактор психологизации музыки всей первой части концерта: если начало каденции ассоциируется с безоблачным небом, то в дальнейшем картина дополняется набегаящими темными тучками.

155 Cl.

V-le, V-c.

Реприза проливает новый свет на значительную часть тематического материала экспозиции. Тусклая окраска главной темы приобретает теперь — когда тема интонируется на баске в тональности субдоминанты — более мрачные оттенки. Следующее за этим тутти выполняет роль симфонической интерлюдии.

Эта звучащая у кларнета тема служит отправным пунктом для мощной кульминации, подводящей к си минору, где тромбоны громогласно провозглашают мотив из трех звуков (нисходящая большая терция с последующей квинтой). Побочная партия (си мажор — ре мажор) остается практически неизменной, тогда как заключительная партия приобретает особую впечатляющую силу благодаря виртуозному облигато солиста, оттененному подчеркнутой простотой оркестрового рисунка.

Adagio написано в си-бемоль мажоре — тональности, находившей особый отклик в душе Сибелиуса. Для него эта тональ-

ность была сопряжена с глубокой проникновенностью музыкального высказывания, сочетающего светлый лиризм с грустным меланхолическим настроением. Это — чрезвычайно близкий Сибелиусу мир лирической поэзии Рунеберга и Векселя. И не случайно именно в си-бемоль мажоре написан романс на стихи Векселя «Алмазы на снегу».

По форме и духу медленная часть концерта следует традиции скандинавского романса и потому с полным основанием могла бы носить название «Romanza» — подобно средней части концерта Моцарта ре минор К. 466. После краткого вступления, порученного духовым, солист начинает свое лирическое *cantabile*.

156

V-no solo

Cor.

Равновесие постепенно нарушается: аккомпанемент оживляют гаммообразные пассажи и *pizzicato* альтов и виолончелей, синкопы становятся более острыми, и музыкальное повествование приближается к кульминации. Неожиданно солист замолкает. В оркестре возникает краткая пунктирная фигура, звучащая вначале *piano*, а затем *pianissimo*, после чего возобновляется *lamento* скрипки соло.

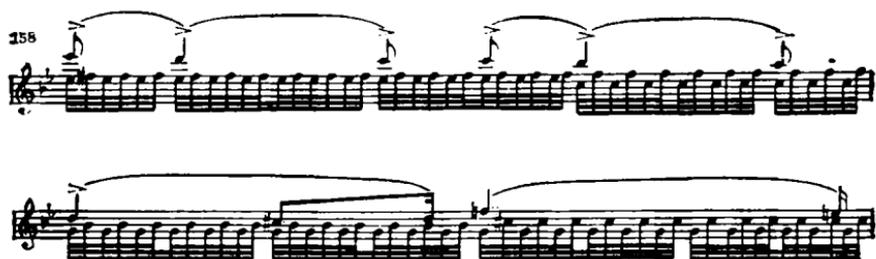
Вторая тема полна экспрессии; ее отличает яркая акцентуация. Генетически она связана со вступительными тактами духовых.

157

V-ni I, II

C-b.

Солист подхватывает синкопированную формулу; мелодия звучит на тремолирующем фоне, образуемом тридцатьвторыми:



В репризе первая тема (*cantabile*) несет гораздо бóльшую эмоциональную нагрузку. Несомненно, эта музыка как-то отражает ту внутреннюю умиротворенность и гармонию, которых так не доставало композитору в его повседневной жизни того периода. Как и у многих других больших мастеров музыки, процесс творчества у Сибелиуса превращается в некую обособленную сферу существования, свободную от непосредственных воздействий извне.

На вопрос о том, как следует играть финал концерта, Сибелиус ответил: «Для этого требуется абсолютное мастерство. Конечно, играть надо быстро, но не нарушая при этом высшего совершенства»¹². Еще в ми-мажорном «Полонезе» из четырехчастной сюиты для скрипки и фортепиано композитор обнаруживал склонность к виртуозному стилю. В финале скрипичного концерта, написанном также в ритме полонеза, он воплотил свои юношеские мечты о головокружительной виртуозности. Финал начинается гордой рыцарской темой:

159

V-no solo

poco f energico

2 V-le
2 V-c.
1 C-b.

Этот четко очерченный мотив вскоре выплескивается в целую серию эффектных пассажей (восходящие гаммы терциями и т. п.). Побочная тема — одна из немногих тем концерта, изложенных в первом проведении весьма традиционным образом.

Сильные акценты на четвертных нотах, мрачноватая окраска и медиантовый органый пункт — все это слегка напоминает «Сагу». Правда, картину оживляет полиритмия; она-то, по всей ви-

¹² *Rigbom N.-E.* Jean Sibelius. — Stockholm, 1948, s. 88 (сноска). — *Примеч. автора.*

димости, и вызвала остроумное замечание Дональда Тови, назвавшего этот эпизод «полонезом для белых медведей»:



После, так сказать, «объективного» оркестрового проведения темы в игру — с более «субъективных» позиций — вступает солист:



Заключительная партия вводит традиционную скрипичную фигурацию в виде пассажей шестнадцатыми, оплетающих появляющуюся здесь новую тему. Далее следует короткая интерлюдия, выступающая в функции своего рода разработки (на доминантовом органном пункте). В репризе главная тема отмечена ошеломляющей виртуозностью партии концертирующего инструмента, а побочная — выразительнейшим, неистовым облигатом скрипки соло.

Концерт Сибелиуса выдвигает давнюю проблему соотношения технической эффективности и художественной содержательности музыки. Это произведение воспринимается слушателями не как квинтэссенция обескураживающей виртуозности, но как органическое музыкальное целое, в котором каждая нота поставлена на службу неподдельной художественной образности.

Если мы обратимся к другим произведениям этого периода творчества композитора, то наше внимание привлечет музыка к пьесе [Арвида Ярнефельта] «Смерть». В ней шесть номеров, и все они были первоначально инструментованы для струнного оркестра, за исключением пятого, который требует — в дополнение к смычковым инструментам — большого барабана и колокольчиков (*campanelli di chiesa*). В 1904 году Сибелиус оркестровал «Грустный вальс» из первого акта пьесы для малого оркестра, а спустя два года он объединил два других номера — первый, где дается музыкальный портрет юной героини пьесы, и второй («Журавли») — под общим названием «Сцена с журавлями». В 1911 году, когда пьеса была возобновлена в более пол-

ном варианте, композитор написал еще две части — «Канцонетту» и «Романтический вальс».

Пьеса весьма типична для своей эпохи. Первое действие, в частности, напоминает «Игру грез» Стриндберга. Грезы и реальность тесно переплетены между собой. Незадолго до смерти мать вспоминает сцену бала времен ее юности: призрачные фигуры в балльных нарядах бесшумно кружатся перед ее взором... Композитор стремится отразить в своей музыке связь между ожившими воспоминаниями прошлого и предчувствием надвигающейся смерти. В первоначальной редакции [«Грустного вальса»], рассчитанной на струнный оркестр (пример 162), аккомпанемент проще, чем в хорошо известной окончательной редакции (пример 163), которая приобрела еще более мечтательный характер благодаря введению акцентированных неаккордовых звуков¹³.

Example 162: Musical score for the initial accompaniment. It features two staves labeled 'Archi' (Archi). The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The score starts with a 'pizz.' (pizzicato) marking and includes 'arco' markings. The music consists of rhythmic patterns with some melodic lines.

Example 163: Musical score for the revised accompaniment. It features two staves labeled 'Archi' (Archi). The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The score starts with a 'pizz.' (pizzicato) marking and includes 'arco' markings. The music is more complex than in example 162, with many notes marked with accents (z) and some slurs.

Напряжение разрешается в выразительной каденции, навевающей воспоминания о прошедшем счастье. Сам танец появляется в первоначальной редакции в начале второго раздела:

Example 164: Musical score for the beginning of the dance section. It features two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The score starts with a 'spitze' (pizzicato) marking and includes 'p.' (piano) markings. The music consists of rhythmic patterns with some melodic lines.

Перед разделом, обозначенным *rosso risoluto*, музыка на мгновение затихает. Мать в изнеможении припадает к стене, а в это время другие танцоры, склонив головы, удаляются в глубь сцены; после этого героиня вновь предается танцу, приобретающе-

¹³ В оригинале они названы «проходящими звуками». В советской музыковедческой литературе такие неаккордовые звуки принято именовать «вспомогательными задержаниями». — *Ред.*

му все большую порывистость и прерываемому лишь стуком Смерти в дверь.

В «Грустном вальсе» Сибелиус задевает отзывчивые струны души почти так же сильно, как это делали до него Стриндберг или Мунк; здесь нашли воплощение образы, которые в те времена буквально носились в воздухе.

Другой переоркестрованный композитором отрывок из музыки к той же пьесе — «Сцена с журавлями» — начинается весьма изысканным эпизодом, написанным для струнной группы, который затем прерывается призывным кличем журавлей у кларнетов:

165

Cl.

Archi

Эти ходы на квинту и сексту в какой-то мере предвосхищают знаменитую тему «Молота Тора» (как назвал ее Тови) из Пятой симфонии:

166

Судя по записи в дневнике, относящейся к 1915 году, эта тема ассоциировалась у Сибелиуса с полетом лебедей. Крик летящих лебедей, журавлей и диких гусей резкой болью отдавался в его душе. «Каждый день вижу журавлей. Летят к югу, издавая щемящие музыкальные клики. Вновь становлюсь их самым прилежным учеником. Клики их эхом отдаются во всем моем существе».

В 1902 году Карпелан посоветовал Сибелиусу обработать для струнных несколько финских народных мелодий. Эта идея увлекла композитора. Правда, он сделал фортепианные — а не оркестровые — обработки, продав их в 1903 году издателям Фацеру и Вестерлунду. В отношении гармонии он избегает стереотипных решений и фактически осуществляет на практике многие из тех идей, которые содержались в знакомом нам университетском докладе 1896 года. В некоторых обработках он по существу приближается к тем способам гармонизации и изложения материала, которые впоследствии стали типичными для бартоковских обработок народных песен, равно как и для других фортепиан-

ных произведений венгерского мастера. Возьмем, к примеру, оstinатную фигуру в принадлежащей Сибелиусу обработке песни «Братоубийца» (№ 5, см. пример 167) и сравним ее с третьей частью сюиты Бартока ор. 14 (пример 168).

167

168 Allegro molto

В обоих случаях фигура сопровождения содержит восходящий скачок на нону, а затем восхождение к повышенной IV (или пониженной V) ступени, выполняющей функцию своего рода доминанты. Эрик Блум¹⁴ высказывает предположение, что такое неожиданное сходство, возможно, вызвано родством финского и венгерского языков, которое нашло отражение в метрике каденционных формул, типичных для музыкального фольклора обоих этих народов. Можно вспомнить в этой связи о теориях Бартока, Кодая и Сабольчи, согласно которым отдельные общие черты (и среди них пентатонный характер) венгерской, монгольской и (в меньшей степени) финской народной музыки объясняются общностью происхождения финно-угорских племен, сформировавшихся около двух тысяч лет назад в одном и том же географическом регионе. Следует, однако, сказать, что к этой гипотезе достаточно скептически относится финский исследователь А. О. Вайсянен¹⁵, а в данном конкретном случае вопрос об общих корнях может быть поставлен под сомнение, ибо «Братоубийца» имеет чисто скандинавских предшественников¹⁶. К тому же минорный пентахорд весьма типичен для рунических песен.

Но возвратимся в 1904 год. К этому времени симфонии Сибелиуса начали уже свое шествие по многим странам. Стокгольм

¹⁴ Blom E. The piano music. — In: Abraham G. Sibelius: A symposium. — London, p. 106. — Примеч. автора.

¹⁵ Väisänen A. O. Untersuchungen über die ob-ugrischen Melodien. — Helsinki, 1939. — Примеч. автора.

¹⁶ «Свен в саду из роз» в сборнике шведских народных песен Гейера и Афцелиуса (Geijer, Afzelius. Swedish folksongs. — Stockholm, 1880). — Примеч. автора.

стал на этом пути важным пробным камнем: шведам скандинавские интонации финского композитора были одновременно и знакомы, и — слегка чужды. Весной 1901 года шведский критик Петерсон-Бергер расправился с некоторыми из фортепианных произведений Сибелиуса в самых недвусмысленных выражениях, назвав их «бессвязным бормотанием без проблеска настоящего таланта...», «скучным пережевыванием, оживляемым местным патриотизмом и политическими симпатиями...» и т. п. Композитор читал эту рецензию со смешанным чувством — негодуя и потешаясь. И то, что дирижировать собственными сочинениями в Стокгольме он начал лишь в 1923 году, успев к тому времени выступить не только в Гётеборге, но и в нескольких мировых столицах, отчасти может быть объяснено этой, говоря словами Флодина, «резней Петерсона-Бергера». В самом деле, анализируя Первую симфонию Сибелиуса после ее стокгольмской премьеры в октябре 1902 года, все тот же шведский критик предпочел чисто музыкальному разбору личные выпады. Симфония, по его словам, отражает атмосферу «отмирающей никчемной богемы», и это лишь заставляет мечтать о «свежем, здоровом и сильном человеке с румянцем на щеках и живым блеском в глазах, который явится вместо всей этой романтической бледности, горящих глаз таинственного мечтателя и его псевдофилософских рассуждений». (Картина Галлена с изображением участников «Симпозиума», надо полагать, хорошо запомнилась критику!) Но годом позже Сибелиус неожиданно для себя обрел защитника в лице Вилли Бурместера, выступившего перед началом одного концерта с осуждением критических нападок Петерсона-Бергера, и дело кончилось тогда выдворением злопыхателя из зала. Вместе с тем стокгольмский критик мог проявлять не меньшее рвение и в выражении своих восторгов. Так, первое исполнение в Стокгольме Второй симфонии под управлением Армаса Ярнефельта стало поводом для своего рода панегирика. Проведя несколько аналогий с «Калевалой», критик утверждал, что нельзя не обнаружить черт величия, даже гениальности у автора этой симфонии. Он назвал ее «наиболее сильным и впечатляющим произведением Сибелиуса из всех написанных им до сих пор. Ее форма в целом представляется четкой и хорошо обдуманной — временами симфония обнаруживает сходство с Чайковским, однако не теряет при этом своей индивидуальности, оставаясь наиболее интересным сочинением среди всего, что вышло из-под его пера».

Для композитора и пианиста В. Стенхаммара (ставшего впоследствии дирижером Гётеборгского оркестра) Вторая симфония Сибелиуса явилась своего рода откровением. Побывав в Хельсинки с концертом в конце февраля 1902 года, он сумел познакомиться с ее автором ближе, чем во время их предыдущей встречи летом 1900 года. После стокгольмской премьеры симфонии он писал Сибелиусу:

С тех пор как я услышал Вашу симфонию, Вы постоянно занимаете мои мысли. Вы удивительный человек, проникший в самые глубины подсо-

знательного, невысказанного. Вы просто сотворили чудо. Мои ожидания оправдались: в Вас мне видится ведущая, по сути дела, даже единственная ныне крупная фигура в музыкальном мире. Так что жду Вашего выхода на мировую арену, выхода уверенного и безошибочного. Облеките Ваше вдохновение в плоть и кровь — дайте нам музыкальную драму! Черпайте образы из Ваших замечательных народных сказаний. И пусть эти образы представлены как простые и великие символы того таинства, которое не может быть выражено иными средствами, кроме музыкальных.

Сибелиус не внял призыву Стенхаммара написать музыкальную драму. (По-видимому, шведскому музыканту ничего не было известно о его злоключениях с оперой «Постройка лодки».) Однако это не помешало им стать друзьями на всю жизнь, хотя прошло несколько лет, прежде чем они встретились вновь.

Достаточно хорошую репутацию Сибелиус создал себе и в Гамбурге. Правда, этот город не мог похвастаться такими богатыми музыкальными традициями, как, скажем, Лейпциг, Мюнхен или Дрезден, но публика там имела более широкий доступ к зарубежной музыке. К тому же немцы на севере страны лучше воспринимали музыкальный язык Сибелиуса, чем, например, баварцы. В январе 1904 года исполнение Второй симфонии Максом Фидлером имело большой успех. Известный критик Фердинанд Пфоль назвал Сибелиуса гением и использовал его имя как символ праведности в борьбе против [Рихарда] Штрауса. Единственного достойного соперника финалу Сибелиуса он усмотрел в соответствующей части Первой симфонии Брамса — неплохой комплимент на родине великого немецкого мастера!

Но когда несколько дней спустя Каянус продирижировал новой симфонией в Петербурге, реакция критиков была чуть ли не презрительной: «Симфония показала, что новая музыка в скандинавских странах, где музыкальная культура находится в весьма отсталом состоянии, уже успела — так и не достигнув зрелости — приобрести крайне упадочнический характер. До чего же странной кажется эта нездоровая, надуманная музыка после простых и ясных сочинений Грига!» Зато в Москве «Возвращение Лемминкяйнена» и «Туонельский лебедь» имели в исполнении того же Каянуса большой успех.

В том же 1904 году итальянский композитор Леоне Синигалья, услышав «Финляндию» в Берлине, был так захвачен ею, что предложил включить музыку Сибелиуса в программы концертов Туринского оркестра, намечавшихся на предстоящий сезон. Будучи уроженцем Турина, Синигалья состоял в дружеских отношениях с Тосканини, и уже в марте великий дирижер играл Сибелиуса — в Болонье под его управлением был исполнен «Туонельский лебедь». Поэма имела такой успех, что ее пришлось по требованию публики повторить. Затем Тосканини познакомил с «Лебедем» и «Сагой» туринских слушателей, и, как говорил композитору Синигалья, трудно было представить себе более благоприятную обстановку для выхода на концертные эстрады Италии. Тосканини включил в программы того сезона и Вторую симфонию, но почему-то заменил ее затем «Финляндией». Так

что итальянская публика слышала тогда в исполнении знаменитого маэстро лишь «Сагу», «Туонельского лебедя» и «Финляндию». В 1915 году, когда Тосканини исполнил «Сагу» в Риме, А. Казелла назвал эту вещь «поэтичнейшей», выразив при этом радость, что в такое смутное время нашелся дирижер «di quelle eccelse e misteriose intelligenze di visionari»¹⁷. Известно, что позднее Тосканини включил в свой репертуар Вторую и Четвертую симфонии, а также «Дочь Похьолы».

В октябре 1903 года Первая симфония впервые прозвучала в Лондоне. Дирижировал Генри Вуд. Газета «Таймс» писала, что симфония отличается той же яркостью, что и лучшие творения русской музыки. «Сибелиус зачастую прост, как Моцарт. Но вместе с тем он определенно современен». Другие рецензенты¹⁸ склонны были считать, что финал не оправдал ожиданий первой части. Теодор Томас сыграл Вторую симфонию в Чикаго уже в январе 1904 года — всего через два дня после пожара в Ирокезском театре, унесшего немало человеческих жизней. По мнению «Мюзикал курьер», настрой симфонии вполне соответствовал мрачной атмосфере, окутавшей город в те дни. В Бостоне критики оказались в явном замешательстве. Симфония им попросту не понравилась — их мнение разделял и Олин Даунз. Сорок лет спустя он писал, что «в 1904 году Вторая симфония Сибелиуса опережала свою эпоху». Все это дает некоторое представление о том, какое место занимал тогда Сибелиус в музыкальном мире. К концу первого десятилетия нашего века композитор сделал себе имя в англоязычных странах. Но всё, по существу, началось с Германии. Успех его музыки в Гейдельберге, Гамбурге, и Берлине, равно как и усилия немецких издателей («Брейткопф и Гертель», Роберт Линау) положили основы ее международному признанию.

¹⁷ «Обладающий замечательным, непостижимым умом провидца» (итал.). — *Ред.*

¹⁸ В «Мюзикал таймс» за ноябрь 1903 года и в «Санди таймс» от 18 октября 1903 года. — *Примеч. автора.*

Тавастшерна Э.

Т 13 Сибелиус, ч. I/Пер. Ю. К. Каявы под ред. Г. М. Шнеерсона. — М.: Музыка, 1981. — 279 с., нот.

Монография финского музыковеда посвящена жизненному и творческому пути выдающегося композитора и музыкально-общественного деятеля конца XIX — первой половины XX века, виднейшего представителя национальной музыкальной культуры Финляндии. Книга адресована музыкантам и любителям музыки.

Т 90105—473
026(01)—81

559—81

4905000000

ББК 49.5
78И

ИБ № 2872

ЭРИК ТАВАСТШЕРНА
СИБЕЛИУС
часть первая

Редактор *В. Ерохин*
Художник *Г. Жегин* Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *И. Левитас* Корректор *Г. Федяева*

Подписано в набор 15.12.80 Подписано в печать 26.10.81 Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1 Гарнитура литературная. Печать высокая Объем печ. л. 17,5 Усл. п. л. 17,5 Уч.-изд. л. 18,74
Тираж 5000 экз. Изд. № 11373 Зак. № 2113 Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.