

ВЕРА ИВАНОВНА НИЛОВА

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова
gerain@sampo.ru

ФИНСКАЯ МУЗЫКА ПЕРИОДА АВТОНОМИИ В ПРОСТРАНСТВЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена обзору финского профессионального музыкального искусства периода автономии, когда музыка включилась в процесс формирования национального самосознания и национальной культуры. Финская профессиональная музыка рассмотрена в историческом контексте и исторической динамике, а также во взаимосвязях с западной и русской музыкальными культурами.

Ключевые слова: Финляндия, автономия, национальное сознание, финномания, национальная культура, финское искусство, финская музыка

Общеизвестно, что музыка как вид искусства способна передавать человеку духовный опыт других людей и «погружать» их в состояние, аналогичное состоянию музыкантов в период создания музыкальных произведений [9; 38]. Об этом и писал Л. Н. Толстой: «Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю» [17; 235–236]. Эта способность музыки «подключаться» к опыту человечества является ее безусловной функцией, однако в разные периоды человеческой истории из совокупного опыта отбирается, усваивается и культивируется только то, что способно ответить на вызовы времени. И чем масштабнее задачи, необходимые для ответа на вызовы, тем полнее должен быть представлен опыт, передаваемый через гибкую, исторически изменчивую жанрово-стилевую систему, многими нитями связанную с той культурой, в которой эта система воссоздается, функционирует и воспринимается. В периоды, «когда идет процесс пре-

ращения национальной идеи из формы этнической идентификации небольших групп в массовое сознание» [18; 6], национальное сознание формируется на трех разных уровнях – «интеллектуальной элиты, элиты правящей и массового сознания». Только в этом случае стало возможным привести национальное самосознание финнов к общему знаменателю – «сильному национальному чувству, позволившему народу Финляндии обрести и отстоять свою государственную независимость» [18; 6].

Есть определенные, пока еще не вполне разрешенные методологические трудности в изучении и научном описании процесса формирования национального сознания на уровне интеллектуальной элиты [6; 89]. Поэтому ограничимся констатацией исторической и социальной обусловленности явлений профессионального искусства (не требует специальных доказательств и взаимосвязь идентитета и культурного контекста), сосредоточив внимание на контекстном рассмотрении музыкальных феноменов в их исторической динамике.

MONTA ON LAULUA, MONTA MYÖS LAULUJEN MIESTÄ

Эта поэтическая строка принадлежит крупнейшему поэту Финляндии Эйно Лейно (Eino Leino. Väinämöisen Laulu. 1902) и в русском переводе Э. Шустера звучит так: «Много есть песен, и о мужах достойных много». Действительно, к началу 1900-х годов в Финляндии было много «мужей достойных», в период автономии¹ входивших в интеллектуальную элиту Финляндии: художники А. Эдельфельт (1854–1885), Э. Ярнефельт (1863–1937), А. Галлен-Каллела (1865–1931), П. Халонен (1865–1933), композиторы Р. Каянус (1956–1933) и Я. Сибелиус (1865–1957), поэты, писатели и драматурги И. Л. Рунеберг (1804–1877), А. Киви (1834–1872), Ю. Ахо (1861–1921), Э. Лейно (1878–1926) и М. Кант (1844–1897), актриса Финского театра И. Аалберг (1857–1915), оперная певица, обладательница прекрасного голоса и великолепной колоратурной техники А. Акте (1876–1944) и другие достойные представители финской культуры. Особое место среди них по праву принадлежит Э. Лённроту (1802–1884) – создателю национальной эпической поэмы «Калевала» и песенного собрания «Кантелетар», реформатору финского языка и составителю словарей. Лейно был в числе тех, кто, быть может, особенно остро воспринимал неизбежное в условиях мировой культуры «окружение» национального культурного ядра инациональной периферией – предвестием буржуазной массовой культуры. Отчасти поэтому в 1912 году «культура Суоми» представлялась поэту «карикатурой»². Теперь, спустя почти 100 лет со времени написания этого стихотворения, резкий тон Лейно может показаться чрезмерным, а опасность иноземных влияний преувеличенной, но в «период угнетения» (имеется в виду «второй период угнетения» – с 1908 года до Февральской революции 1917 года) тревожный возглас поэта был вполне оправданным. К концу периода автономии Лейно слышал в культуре Финляндии раздражавший его иностранный «акцент».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ФИНЛЯНДИИ В ОРБИТЕ ДУХОВНЫХ МЕТРОПОЛИЙ

Со времени утверждения христианства церковная архитектура, живопись и музыка Финляндии оказались в орбите культуры Германии и Швеции, через которые в Финляндию проникли романское (его влияние было незначительным) и готическое искусство, латинское монофоническое пение и образцы средневекового декоративно-прикладного искусства из Германии и Нидерландов. Искусствоведы так и не пришли к единому мнению о соотношении «своего» и «чужого» в средневековом искусстве Финляндии [2; 9], однако местные отличия отмечены как в музыке [13; 29], так и в живописи³

[2; 12–13; 14]. Политика Густава I Вазы способствовала распространению в Финляндии культуры Ренессанса посредством иностранных мастеров. Но и в зодчестве, и в живописи, и в декоративно-прикладном искусстве, и в музыке ренессансные художественные начинания не были столь же мощными, как в Италии или Германии. Одной из причин тому был, вероятно, недостаток собственных мастеров в разных видах художественной деятельности. Тем не менее до периода автономии был заложен прочный фундамент культурных традиций, к которым после Реформации добавилась церковная литература на финском языке. Особенно продуктивными для развития художественного творчества в Финляндии стали середина и вторая половина XVIII века. Наиболее видным представителем церковной живописи в стиле барокко в этот период был М. Топелиус (1734–1821), автор алтарного триптиха в церкви Лохтая (1770–1773). В жанре портрета работал один из самых крупных портретистов того времени И. Ваклин (1720–1758), в жанре портрета и пейзажа плодотворно работал Н. Шилмарк (1745–1804). Светская музыка, в эпоху Ренессанса глубоко изменившая музыкальную жизнь европейских городов, к концу XVIII века переживала в Финляндии период подъема. Появилась плеяда композиторов, освоивших стиль венского классицизма: Э. Тулиндберг (1761–1814), Т. Бюстрём (1772–1839), Б. Крузель (1775–1838), братья Литандер – Фредрик (1777–1823) и Карл (1773–1843). По причине неразвитости музыкальной жизни в самой Финляндии гастрольные маршруты этих музыкантов пролегли в направлении Стокгольма, Лондона, Парижа и Петербурга [20].

В ПОЛЕ ВЛИЯНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ФЕННОМАНИИ

В современных исследованиях по истории Финляндии период автономии рассматривается «как имевший для страны положительное значение» [3; 24]. Данная оценка согласуется с высокими результатами в области литературы и искусства, достигнутыми деятелями культуры Финляндии к концу XIX века, когда финское искусство получило международное признание. Большим стимулом для культурного развития страны стало обустройство молодой столицы, перенесенной в 1812 году из Турку в Хельсинки (архитектурное строительство и создание инфраструктуры культурной деятельности) и перевод в столицу в 1828 году университета, названного Императорским Александровским университетом.

Для развития национальной культуры в период автономии решающее значение имела культурная фенномания (см.: [18]), в поле влияния которой оказались талантливые личности во всех видах профессионального искусства. Всё же главные импульсы для литературы, живописи и музыки исходили от И. Рунеберга и особенно Э. Лённрота. О деятельности Лённрота и значе-

нии созданной им «Калевалы» для финской и мировой культуры написано достаточно много. Здесь же хотелось бы обратить внимание на то, что созданное Лённротом в 1831 году Финское литературное общество послужило примером для создания других творческих объединений. В течение нескольких десятилетий усилиями музыкантов-иммигрантов (Ф. Пасиус) и финских музыкантов (М. Вегелиус, Р. Каянус) здесь были основаны музыкальные объединения и организации, необходимые для полноценного развития национальной музыкальной культуры: студенческий мужской хор «Академическое певческое объединение» (1838), симфоническое (1845) и хоровое (1871) объединения, «Финская опера» при Национальном театре (1873), Музыкальный институт и Симфонический оркестр (оба в 1882 году), Практическая оркестровая школа (1885) и хоровая школа (1888). В 1902 году в Хельсинки начала свою деятельность Международная федерация фольклористов.

Интеллектуальным и творческим центром развития национальной культуры стала молодая столица. В соответствии со структурой исторического центра Хельсинки, разработанной комиссией под руководством офицера-фортификатора И. А. Эренстрёма (1762–1847), «первого финского урбаниста» [11; 17], были возведены здания в стиле классицизма. Парадный облик центру города придали такие здания, как трехэтажный дом Хейденштрауха на Торговой площади, построенный по проекту шведского архитектора П. Гранштедта в 1818 году⁴. Основные здания и архитектурные ансамбли центра строились по проектам талантливого архитектора, воспитанника Берлинской Академии архитектуры К. Л. Энгеля (1778–1840). Он руководил «Интендантской конторой» – первой архитектурной мастерской Финляндии, в которой обучались будущие архитекторы. По проектам Энгеля были возведены здания Сената, Морские казармы, Гвардейские казармы, здание университета и церковь св. Николая (ныне – Кафедральный собор). В качестве лидирующей фигуры в архитектуре последних десятилетий XIX века выдвинулся представитель неоренессанса К. Т. Хейер (1843–1910). Среди построек, возведенных по проектам Хейера, – здание художественного музея Атенеум (1887), декоративные элементы которого заимствованы из архитектуры неоренессанса. В числе других зданий – отель Кэмп (1887). Памятники итальянского Возрождения служили образцом и для архитектора Л. Бонштедта (1822–1885), автора проекта Государственного банка Финляндии (1882). В последние десятилетия автономии известность завоевал К. Г. Нюстрём (1856–1917), по проектам которого были возведены здания Государственного архива (1890) и Дома сословий (1891). Архитектурное решение этих зданий представляет собой контрапункт элементов двух стилей – неоренессанса и классицизма.

В том же году, когда было возведено здание Дома сословий, композитор Сибелиус услышал исполнение рун ижорской сказительницей Ларин Параске, а в следующем, 1892, году во время свадебного путешествия в Карелию Сибелиус сделал записи народных мелодий. Он записал 4 руны, 2 свадебные песни и 1 танцевальную мелодию. Совпадение дат в истории архитектуры и истории музыки не является случайным. Это совпадение указывает на общий для разных видов искусства вектор их развития, устремленный к созиданию произведений финской национальной культуры на общей для всех видов художественной деятельности мировоззренческой основе – европейском гуманизме. Важную роль в воплощении идеи национального самосознания сыграло объединение «Молодая Финляндия», участниками которого были художники Э. Ярнефельт, А. Галлен-Каллела, П. Халонен, композиторы Р. Каянус и Я. Сибелиус, писатели Ю. Ахо, Э. Лейно и М. Кант. Сильный импульс развитию культурной фенномании придал карелианизм⁵. Мощный «сизигийский прилив» в области художественной культуры в течение «золотого века»⁶ увенчался триумфом финского искусства на Всемирной выставке в Париже в 1900 году⁷.

Удивительно, но в начале XX века более популярным композитором, чем Сибелиус, был О. Мерианто (1868–1924). И это несмотря на то, что Сибелиус уже был известен в России и Скандинавских странах. Автор первой оперы на финском языке на сюжет из «Калевалы» «Дева Севера» (1898) О. Мерианто, в отличие от Сибелиуса, достаточно успешно работал в оперном жанре («Смерть Элины», 1910, и «Регина фон Эммериц», 1920). Наделенный природным мелодическим даром (что вообще является редкостью), О. Мерианто в полной мере реализовал этот дар в песенном жанре. Стилистически он оставался в русле романтической традиции, но (в отличие от более молодого коллеги Ю. Килпинена) отдавал предпочтение финноязычной поэзии. Сегодня этот факт может и не обратить на себя внимание своей кажущейся естественностью. Но в начале XX века сознательное и последовательное обращение в музыке к финскому языку свидетельствовало об определенной творческой позиции композитора и оценке им потенциала финского языка в развитии жанра романтической лирики в постромантический период.

Старший современник Сибелиуса и его единомышленник Роберт Каянус при жизни был больше известен и признан как дирижер, прекрасный интерпретатор симфоний Бетховена. До Сибелиуса он был наиболее значимой фигурой в композиторском мире и получил признание, главным образом, за свои оркестровые сочинения («Траурный марш на смерть Куллерво», 1880, две «Финские рапсодии», 1881 и 1886, симфоническая поэма «Айно», 1885).

Армас Ярнефельт (1869–1958), которого иногда именуют «тенью Сибелиуса», в 1890-е годы

(подобно многим соотечественникам, не исключая Сибелиуса) оказался под магическим влиянием Вагнера. Позднее А. Ярнефельт получил сильные импульсы от карелианизма и музыки Сибелиуса, уподобив ее воздействию музыкальной «инкарнации». Ярнефельт работал в разных музыкальных жанрах, уверенно сочетая элементы стилей своих музыкальных кумиров – Сибелиуса, Листа и Вагнера. Много времени и сил А. Ярнефельт отдавал дирижерской деятельности.

Эрки Мелартин (1875–1937) был в центре музыкальной жизни страны в 1910-х годах, так как композиторское творчество совмещал с должностью ректора Музыкального института. Он работал во многих жанрах, включая симфонию – главный музыкальный жанр Сибелиуса. Как композитор и дирижер Мелартин был увлечен Малером и дирижировал его симфониями в Финляндии и Скандинавии. В своих симфониях, как и Малер, Мелартин цитировал народные мелодии и экспериментировал в области строения симфонического цикла. Вслед за Малером, но в отличие от Сибелиуса, он расширил исполнительский состав симфонии, включив в медленную часть Четвертой симфонии соло сопрано и трио мужских голосов. Мелартин внес существенный вклад и в развитие финской оперы. По сравнению со своими оперными предшественниками Ф. Пасиусом и О. Мериканто он значительно усложнил музыкальную драматургию своей «калевальской мистерии» – оперы «Айно» на сюжет из «Калевалы» (1909), обогатив ее разработкой Вагнером техникой лейтмотивов. Как и Сибелиуса, Мелартин привлекла идея воплотить калевальский сюжет в поэжном жанре с включением в симфоническую ткань произведения соло сопрано (легенда для сопрано и оркестра «Марьятта», 1914). Композиторский стиль Мелартина оказался весьма чувствительным к импрессионизму.

«Северный Шопен» (его еще называют «северный Шуман») Селим Палмгрэн (1878–1951) был композитором и пианистом с мировым именем. Среди композиторов своего поколения он (как концертирующий пианист) был, вероятно, наиболее открыт международным музыкальным влияниям. Палмгрэн восхищался Шуманом, Шопеном, Листом, Григом, Бузони, русской музыкой, но более всего – музыкой Рахманинова. Его творческое наследие включает в себя 5 фортепианных концертов (этот жанр остался вне сферы интересов Сибелиуса) и значительное количество фортепианных пьес (более 300), в том числе объединенных в циклы (наиболее масштабный из них – «24 прелюдии»). Как и Мелартин, импрессионизм привлекал Палмгрэна новыми средствами музыкального языка, которые он органично инкорпорировал в собственный стиль (цикл «24 прелюдии», программные пьесы «Майская ночь» и «Остров теней»). В жанре фортепианного концерта он пошел по пути преобразования концертной формы и Тре-

тий концерт «Метаморфозы» задумал и воплотил как вариации. В творческом наследии Палмгрэна особое место занимает опера «Даниель Хьюрт» (1910), в которой композитор использовал лейтмотивную систему Вагнера в качестве главного формообразующего принципа.

Из всех поздних романтиков Леви Мадетоя (1887–1947) стилистически был близок Сибелиусу, но никогда не был его слепым подражателем. Как и Сибелиус, он с большим мастерством и проникновенностью передавал в музыке ту сложную гамму оттенков настроения, которая определяется словами «элегическое» и «меланхолическое». Произведения 1900-х годов, такие как Концертная увертюра, симфоническая поэма «Куллерво», Сонатина для скрипки, отличает красочность звучания, навеянная французским импрессионизмом и музыкой Дебюсси. В 1916 году Мадетоя написал Первую симфонию; работу в этом жанре он продолжил в следующие десятилетия.

Хейно Каски (1885–1957) сочинял в разных жанрах, но в 1910-х годах его лирическое дарование в наибольшей степени проявилось в фортепианных миниатюрах. Они не были технически сложными и привлекали исполнителей и слушателей выразительной мелодикой и тонким колоритом, навеянным музыкой французских импрессионистов.

Биография многообещающего Тойво Куула (1883–1918) рано оборвалась в результате несчастного случая. По мнению финской критики того времени, конкуренцию этому «трагическому романтику» (так именуют Куула в финской музыкальной историографии) мог составить только Сибелиус. Талант композитора успел раскрыться в основном в песнях с сопровождением фортепиано и программной оркестровой и хоровой музыке, колорит которой явился следствием творческих поездок в Париж и знакомства с музыкой Дебюсси и Равеля.

Наконец, сам Сибелиус, окруженный старшими и младшими современниками, работал в широком жанровом диапазоне. Результат его творческой деятельности в 1900–1910-х годах обычно оценивается с позиции достижений в области симфонической музыки, выработки самобытной техники мотивного развития и оригинальной концепции музыкальной формы в симфониях и программных симфонических поэмах. Но в эти десятилетия Сибелиус также работал в жанрах фортепианной и вокальной миниатюры и многое сделал для того, чтобы эти жанры композиторской музыки активно развивались в Финляндии. В этих жанрах, а также в камерно-инструментальной музыке сокровенное «я» композитора раскрылось иными гранями, чем в масштабных симфонических творениях.

С позиции настоящего времени названные выше имена создают впечатление их неравноценности в истории музыки Финляндии, ибо, как показала эта история, лидирующей фигурой

финской музыки до начала 1960-х годов оставался Сибелиус. В действительности композиторских имен было намного больше, и выбор данного перечня обусловлен только одной причиной – это были наиболее исполняемые композиторы начала XX века. При всей их неравноценности (такова, увы, участь всех творцов, которых переоценивает История), значение каждого велико. Своей избраннической деятельностью финские композиторы разных поколений и разного природного дарования добились того, что высокий уровень музыкальной культуры Финляндии и авторитет композиторского творчества признаны во всем мире.

ПОСТРОМАНТИЧЕСКИЕ ДИАЛОГИ С ЕВРОПЕЙСКИМ РОМАНТИЗМОМ

До последнего десятилетия XIX века искусство Финляндии развивалось в русле романтизма. В 1890-е годы М. Кант проявила интерес к стилистике *fin de siècle* [16; 210]; А. Галлен-Каллела открыл для себя стилистику *модерна*⁸ [2; 110]. В орнаментализации живописи (картина «Мать Лемминкяйнена», 1898) Галлен-Каллела был близок не только М. Дени и Я. Торопу, но и М. Врубелю [15; 222]. В истории музыки период 1890–1917 годов в целом относится к *позднему романтизму*, нередко в сочетании с символизмом. На смену позднему романтизму пришел модерн (с ним соприкоснулся Сибелиус), а затем *модернизм* с новой эстетикой и новым музыкальным языком. Однако новые тенденции в музыке дали о себе знать задолго до того, как переживший в Финляндию Эрнст Пенгу обрушился на «брутальный реализм» и «пейзажное, описательно-эпическое национальное искусство» [14; 97, 99]. Единственный композитор, кто, по мнению европейски ориентированного Пенгу, раздвигал в Финляндии рамки «замкнутого национального круга», был Сибелиус.

Несмотря на то что Сибелиуса и не относят к так называемым возбудителям музыкальных идей в европейской музыке XX века, его творчество в 1900-е годы развивалось весьма интенсивно в направлении все большего освобождения от власти традиции в области музыкального языка и симфонической формы. В 1909 году Сибелиус написал самое сокровенное по содержанию произведение – струнный квартет «*Voces intimaе*». Музыкальный стиль этого квартета является собой сложный сплав разных элементов, а над разгадкой его внемузыкального содержания исследователи ломают голову не одно десятилетие. Через два года, в 1911 году, композитор завершил Четвертую симфонию, экспрессия которой отчасти наследует знаменитому «*Valse triste*» из музыки к драме А. Ярнефельта «*Куолема*». Музыкальный язык симфонии оказался настолько новым, что современная Сибелиусу музыкальная критика отозвалась о ней как о «непонятной», «нелепой» и «кубистской» [21;

135]. По сравнению с созданными примерно в те же годы произведениями именитых европейских ровесников Сибелиуса, в его Четвертой симфонии и музыкальный язык, и мировосприятие гораздо ближе Р. Штраусу (он был на год старше Сибелиуса) в его экспрессионистской опере «Электра» (1909), чем Дебюсси (он был младше Сибелиуса на 3 года) в его классицистско-импрессионистской хореографической поэме «Игры» (1912). В эти годы Сибелиус стоял в одном ряду и с теми композиторами, которые (будучи в разной степени связанными с поздним романтизмом) представляли европейский модернизм – кроме уже названных Р. Штрауса и Дебюсси с Малером и Скрябиным. 1912 год стал рубежным для тех современников Сибелиуса, кто пошел по пути более радикального новаторства в развитии музыкального языка. В 1912 году Шёнберг написал вокальный цикл «Лунный Пьеро», а Стравинский окончил балет «Весна священная». Оба произведения – «две главные ипостаси новых музыкальных идей, открывших перспективы развития новым формам музыкального мышления» [4; 29]. И Шёнберг, и Стравинский, были моложе Сибелиуса (первый – на 9 лет, второй – на 17 лет). Прежде чем эти композиторы устремились к новым музыкальным берегам, они успели «постоять на плечах великанов» – усвоить мощный фундамент своих национальных музыкальных традиций. Сам же Сибелиус начиная с 1890-х годов упрочивал фундамент финской профессиональной музыки, а затем, оттолкнувшись от созданного им же самим, начал уверенно освобождаться от сковывающих его творческое развитие традиций в области музыкального языка и музыкальной формы. Его путь, как и путь некоторых ранее упомянутых младших современников (Мелартина, Палмгрена, Мадетоя, Куула), лежал *от позднего романтизма к модернизму*.

В финской музыкальной науке и критике в определении модернизма единого мнения нет, но нет его и в отношении других видов искусства. Один из самых радикальных представителей модернизма, композитор и поэт Эльмер Диктониус считал модернизм синонимом новаторства, а наш современник композитор Калеви Ахо понимает под модернизмом «стиль, прежде всего, напоминающий экспрессионизм Шенберга или Скрябина, или же радикальный период творчества Хиндемита» [1; 7]. Есть расхождение и в отнесении отдельных композиторов к лагерю модернистов, это касается Ууно Клами (1900–1961). Однако сложность проникновения в сущность перемен, совершавшихся в финской музыке начала XX века и особенно в последнее десятилетие периода автономии (1908–1917), состоит не в «распределении» композиторов по направлениям, а в улавливании того исторического момента, когда сознательное следование традиции уступило место столь же сознательному ее преобразованию или столь же сознательному противопоставлению.

Преобразование/противопоставление – вот те траектории, по которым пошло развитие композиторской музыки и в Европе, и в Финляндии в 1910-х годах. По существу, это было повторением давнего спора «древних и новых» [19; 529–573], порожденный немзыкальными причинами. Новое мироощущение, изменившийся взгляд на мир, размышления о стихийности развития жизни – все это вызывало разную реакцию у композиторов разных поколений: более взвешенную у опытных и более резкую у молодых. Разная реакция предполагала и разное отношение к музыкальной традиции.

В финской музыке 1900-х годов преобладало взвешенное отношение к традиции, и постро-мантические диалоги с поздним романтизмом были в большей мере своего рода испытанием его на жизнеспособность в новых условиях, попытками его преобразования изнутри (как делали романтики с наследием венского и немецкого классицизма), чем намеренным обрывом. Складывается впечатление, что младшие современники Сибелиуса (имевшие широкий международный музыкальный кругозор) дорожили своей молодой национальной традицией, и только поколение 1890-х годов решилось на ее ниспровержение. Сложность и многовекторность поисков адекватных времени средств музыкального языка 1910-х годов иллюстрирует и творческая биография Сибелиуса. После экспрессионистского прорыва в Четвертой симфонии он написал симфоническую поэму «Океаниды» (1914), отдав дань столь любимому финскими композиторами импрессионизму. 1912 год стал судьбоносным для молодого Аарре Мериканто (1893–1958), композитора с весьма драматической судьбой, пожалуй, самого радикального финского музыкального модерниста. О том, насколько непростым был путь молодых новаторов, не имевших высокой профессиональной репутации, свидетельствуют факты биографии А. Мериканто. К 19 годам он был автором оперы «Хелена» на либретто Ялмари Финне, премьеры которой состоялась в университете Хельсинки в присутствии самого Сибелиуса. Поскольку композитор уничтожил оперу, мы можем составить представление о степени радикализма ее языка лишь на основании суждения авторитетного финского исследователя Х. Суйламо, который назвал «Хелену» А. Мериканто, этого «разгромленного гения», «стихийным проявлением радикализма музыкального языка» [22; 48–59].

Здесь нелишне напомнить известную истину, что композиторы-новаторы (и Сибелиус был в их числе) после премьер своих сочинений не всегда встречают у слушателей понимание. В преодолении «разделительной линии» между композитором и слушателями важную роль играет то, что в психологии музыкального восприятия именуется «установками на восприятие» [10; 11]. В формировании таких установок велика роль концертной и музыкально-театральной

деятельности. В Финляндии 1910-х годов в *публичном* продвижении современного искусства музыку опережала живопись. Кроме выставок зарубежного искусства⁹, 1910-е годы были отмечены созданием художественных объединений, ориентированных на эстетику импрессионизма¹⁰ и экспрессионизма¹¹. На последние годы автономии (1913–1917) пришелся расцвет кубизма. Первое же исполнение музыки Шёнберга состоялось только в 1919 году, когда была исполнена оркестровая версия струнного секстета «Просветленная ночь», двумя годами раньше прозвучала Первая симфония Скрябина (для сравнения: премьеры Первой симфонии Скрябина в Петербурге состоялась в 1900 году). Но для развития музыкального искусства важна была и общая художественная атмосфера, которая отнюдь не была застойной. Литературный критик Хагар Ульссон вспоминала в 1922 году: «Нынешним молодым трудно представить себе тот энтузиазм, который мы тогда пережили. Было столько событий, поток перемен с такой стремительностью захватил нас, что нам было недосуг даже по-настоящему разобраться, что же с нами происходило. И все же в те годы вокруг Первой мировой войны, когда все это началось, можно было действительно многое предчувствовать, если только душа была открыта миру. Дух захватывало, было такое чувство, что весь свет перевернулся, и впереди простиралось будущее, подобно широко вспаханному полю, – только засевай его. И кому же было засеивать, как не молодым поэтам и художникам, уже расставшимся с растоптанными ценностями прошлого и носившими в себе вдохновенный прообраз нового человечества, более высокого и тонко организованного, с сознанием своего предназначения» [7; 87]. В этом воспоминании одна из ключевых фраз – «растоптанные ценности прошлого». Дискуссия об этих ценностях среди музыкантов разгорится только после 1918 года в критических статьях модернистов – переехавшего в Финляндию из Петербурга композитора и критика Э. Пенгу и композитора, поэта и критика Э. Диктониуса.

РУССКИЙ ВЕКТОР ФИНСКОГО МОДЕРНИЗМА

Культурные контакты с Россией развивались на протяжении всего периода автономии. В работах Э. Карху разных лет эти контакты освещены достаточно подробно. После начала выхода в Петербурге Русской музыкальной газеты ее читатели стали получать сведения и о музыкальной жизни в Финляндии (см. об этом [12]).

Одним из первых представителей модернизма в Финляндии была уроженка Петербурга Эдит Сёдергран (1892–1923), профессиональное развитие которой как поэта было связано с изучением не только европейской, но и русской литературы [4; 105–106]. В области музыки в последнее десятилетие периода автономии кроме А. Мериканто

начали творческую деятельность еще два представителя модернизма – Вайнё Райтио (1891–1945) и ранее упомянутый Эльмер Диктониус (1896–1961). Самая короткая композиторская биография была у Диктониуса. На пороге новой эпохи он был единственным финским композитором (если не принимать во внимание оперу «Хелена», уничтоженную А. Мериканто), кто был готов принять эстафету экспрессионизма прямо из рук Сибелиуса, его Четвертой симфонии. Диктониусу была близка «мунковская» интонация крика и диссонантная экспрессия Сибелиуса, но в отличие от него Диктониус предпочел оркестровой мощи диссонансов шведский язык с обилием согласных. Обстоятельства сложились так, что Диктониус рано отказался от карьеры композитора и посвятил себя поэзии.

Творческие устремления Диктониуса влекли его на Запад, он хотел учиться у Шёнберга, но не получил от него ответа. С Райтио и Мериканто Диктониуса объединяло сильное увлечение музыкой Скрябина. Под впечатлением от музыки Скрябина находился и Сибелиус, и эхо скрябинских экстазов звучит в поэме для сопрано и оркестра «Луоннотар». В отличие от многих западных модернистов, Скрябин был гораздо прочнее связан с романтической традицией и потому, в известной степени, предлагал более эволюционный путь обновления музыкального языка. Музыка Скрябина, как и ранее музыка Чайковского, настолько упрочила музыкальные связи Финляндии и России, что вопреки сложившейся в Финляндии традиции совершенствовать музыкальное образование только в городах Европы А. Мериканто и Райтио пожелали отправиться в Россию.

Несмотря на сложные политические отношения с Россией, музыкальные (и в целом культурные) контакты Хельсинки с Петербургом и Москвой с начала периода автономии развивались весьма активно¹². В Хельсинки исполнялись произведения русских композиторов: М. Глинки, А. Рубинштейна, А. Бородина, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, В. Калиникова, А. Аренского, А. Глазунова. В разное время Хельсинки посетили выдающиеся русские музыканты, композиторы, исполнители и педагоги: А. Глазунов (не менее 5 раз), А. Рубинштейн, А. Зилоти, Л. Ауэр, С. Рахманинов, В. Сафонов, Сибелиус, О. Мериканто и Каянус посетили с концертными выступлениями Петербург и Москву.

Привел ли обоюдный интерес музыкантов России и Финляндии друг к другу и творческий обмен между Хельсинки и Петербургом, Хельсинки и Москвой к формированию нового музыкального ареала на музыкальной карте Европы? Ответ на этот вопрос требует дополнительных

исследований, но и имеющиеся результаты исследований дают основание полагать, что к середине 1910-х годов возникновение такого единого (хотя и сложно структурированного) музыкального пространства стало реальностью¹³. Композиторы петербургской школы – Глазунов, Лядов и Стравинский соприкоснулись (хотя и по-разному) с карелианизмом: Глазунов и Лядов – через эпическую поэму «Калевала» в переводе И. Бельского и музыку Сибелиуса, Стравинский – через Глазунова, С. Городецкого и Н. Рериха. Общими были и музыкальные кумиры, сходные тенденции развития профессиональной музыки, отношение к фольклору как корневой системе композиторского творчества и способы работы с фольклорным материалом.

В 1915 году первым из финских композиторов, кто поехал *учиться* в Москву, был А. Мериканто. Годом ранее (в 1914-м) в Москве побывал отец А. Мериканто Оскар Мериканто. Он был приглашен для участия в шестом Историческом концерте в качестве исполнителя партии органа в симфонии К. Сен-Санса *c-moll*. Мериканто пробыл в Москве неделю и дал концерт из собственных органых сочинений. Во время пребывания О. Мериканто в Москве его «опекал» С. Василенко, композитор, профессор Московской консерватории и организатор общедоступных исторических концертов¹⁴. Вместе они побывали в Большом, Малом и Художественном театрах. После этой поездки А. Мериканто и стал учеником Василенко. В следующем, 1916, году вслед за А. Мериканто в Москву отправился В. Райтио, он обучался в классе профессора А. И. Ильинского. Творческие результаты поездок были впечатляющими: молодым композиторам открылись манящие перспективы использования выразительных возможностей тембра, реализованные в произведениях, созданных уже в независимой Финляндии. Последний год периода автономии стал его музыкальной кульминацией. В 1917 году в авторском концерте А. Мериканто прозвучала симфоническая поэма «Лемминкяйнен», наполненная музыкальными впечатлениями от Москвы. Период автономии закончился, началась новая эпоха в истории финской музыки.

На протяжении всего периода автономии финская музыка развивалась во взаимных отражениях с другими видами профессионального искусства и культурной деятельности, инспирированными идеями национального самосознания. До начала периода независимости была создана не только характерная финская музыка, но и (благодаря возросшему профессиональному мастерству) созданы предпосылки для преодоления ею национальных границ и широкого международного признания.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ 17 сентября 1809 года в Хамина (швед. Фридрихсгам) Россия и Швеция подписали мирный договор, по условиям которого Швеция уступила России Финляндию. В исторической науке период с 1809 по 1917 год получил название *периода автономии*.
- ² Стихотворение *Kulttuuri* («Культура») из сборника *Tähtitarha* («Звездный сад»). Существующие русские переводы этого стихотворения значительно отличаются друг от друга, но в обоих переводах сохранен главный смысл: культура Суоми – карикатура.
- ³ Примеры местных отличий очевидны в интерпретации сказочных мотивов в живописных сценах П. Хенрикинпойки и в церковной живописи школы в Катанти (толкование сюжетов и библейских персонажей в народном духе).
- ⁴ Ныне это здание является резиденцией президента Финляндии.
- ⁵ Определение принадлежит финскому историку литературы Х. Сихво [23]. Э. Карху предупреждал об опасности сужения исследовательского диапазона при привязке «карелианистских» культурных влияний исключительно к «Калевале» [8; 10]. Применительно к рассматриваемому периоду в истории культуры Финляндии под карелианизмом имеется в виду специфическое духовное движение, связанное с изучением природы и культуры Карелии и воплощением ее образов (картин) в художественном (литературном, живописном, архитектурном, музыкальном) творчестве.
- ⁶ Определение «золотой век» является общепринятым для характеристики финской художественной культуры 1880–1900-х годов. Применение данного определения к другим видам творческой деятельности указывает на синхронность происшедших в то время процессов.
- ⁷ Финский павильон, сооруженный по проекту Г. Геселлиуса, А. Линдгрена и Э. Сааринена, получил высокую оценку профессиональной критики. Гран-при получил В. Валлгрэн; А. Галлен-Каллела, главный художник павильона и автор фресок на сюжеты из «Калевалы», был удостоен золотой и двух серебряных медалей, он также был награжден орденом Почетного легиона; серебряной медалью был награжден М. Энкелл.
- ⁸ Позже Галлен-Каллела стал членом художественного объединения «Мост», основанного в Германии в 1905 году.
- ⁹ С 1901 по 1916 год в Хельсинки состоялись выставки французских импрессионистов (1901, 1904), работ Э. Мунка (1909) и норвежских художников (1911); состоялись выставки французских импрессионистов, норвежских художников, произведений В. Кандинского (1914–1916).
- ¹⁰ Группа «Септем» возникла в 1912 году (просуществовала по 1919 год).
- ¹¹ «Ноябрьская группа», совместная выставка которой состоялась в 1916 году.
- ¹² Открытие железной дороги между Санкт-Петербургом и Хельсинки в 1870 году способствовало оживлению музыкальных контактов между этими городами.
- ¹³ Еще в 1898 году С. Дягилев в статье «Выставка в Гельсингфорсе» писал: «Соединив силу нашей национальности с высокой культурой наших ближайших соседей, мы могли бы заложить основание для создания нового расцвета и для совместного шествия на запад» [5; 81]. Спустя 2 года, то есть в 1900 году, Дягилев уточнил: «...мимо Запада».
- ¹⁴ В 1907 году Москву в качестве дирижера посетил Сибелиус, а в 1910 году тоже в качестве дирижера – Р. Каанус.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. А х о К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии / Русский перевод издания Kalevi Aho. Zur Finnischen Musik nach Sibelius und den Hintergründen Finnischer Kunstmusik. S. I. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus informasjonszentrum für finnische Musik, 1989.
2. Безрукова М. И. Искусство Финляндии: основные этапы становления национальной художественной школы. М.: Изобраз. искусство, 1986. 256 с.
3. Вихавайнен Т. Период автономии в финской историографии: Лекция / Пер. с фин. М. Ипатова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. 28 с.
4. Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973. 271 с.
5. Дягилев и русское искусство: В 2 т. Т. 1 / Авт.-сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Изобраз. искусство, 1982. 496 с.
6. Жабинский К. А. О культурологическом подходе в современном отечественном музыкознании: тенденции, достижения, перспективы // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. тр. По материалам конф. 30 окт. – 1 ноября 2007 г. / РАМ им. Гнесиных. М., 2007. С. 82–89.
7. Карху Э. Г. Финская лирика XX века. Петрозаводск: Карелия, 1984. 319 с.
8. Карху Э. Г. Общение культур и народов. Исследования и материалы по истории финско-карельско-русских культурных связей XIX–XX веков. Петрозаводск: ИЯЛИ КарНЦ РАН, 2003. 231 с.
9. Касаткина Т. А. О структуре художественного образа // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. тр. По материалам конф. 30 окт. – 1 ноября 2007 г. / РАМ им. Гнесиных. М., 2007. С. 38–45.
10. Кирнарская Д. К. Музыкальное восприятие. М.: Кимос-Ард, 1997. 160 с.
11. Курбатов Ю. И. Хельсинки. Л.: Искусство, 1985. 247 с.
12. Нилова В. И. Русская мысль о музыкальной культуре Финляндии начала XX века // Русская и финская музыкальные культуры: проблемы нац. традиции и межкульт. взаимодействий / Сост. В. И. Нилова. Петрозаводск: Карелия, 1989. С. 5–14.
13. Нилова В. И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX – начала XX века. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005. 320 с.
14. Салменхаара Э. Космополит Эрнст Пенгу и музыкальная жизнь Финляндии // *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus VI. Helsinki, 1989. С. 93–119.
15. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 294 с.
16. Сто замечательных финнов. Калейдоскоп биографий / Под ред. Т. Вихавайнена; Пер. И. Соломещ. Хельсинки: Общ-во финской лит-ры, 2004. 814 с.
17. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 12 т. Т. 10. М.: Худ. лит-ра, 1975.
18. Такала И. Р. Финляндская линия. Очерки истории национальной мысли Финляндии (вторая половина XVIII – первая половина XIX в.): Учеб. пособие. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. 84 с.
19. Эко У. На плечах великанов // Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ / Пер. с итал. Е. Костюкович. М.: Эксмо, 2007. 592 с.
20. Lappalainen S. Finnish Viennese Classical Composers in Europe // *Balticum – a Coherent Musical Landscape in 16-th and 18-th Centuries*. Helsinki, 1994. P. 91–102.
21. Murtomäki V. Symphonic Unity. The development of formal Thinking in the symphonies of Sibelius. Helsinki, 1993. 340 s.
22. Suilamo H. Aarre Mericanto. A buttered genius / *Finnish Music Quarterly*, 1986. № 1. S. 48–59.
23. Sihvo H. Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaihteita autonomian aikana. Helsinki – SKS, 1973. 470 s.