

RU

Финская опера в поисках национального героя

Нилова В. И.

Аннотация. Статья обращается к истории становления такого явления в европейском музыкальном искусстве в конце XIX – первой половине XX века, как финская национальная опера. Цель исследования – выявить особенности поиска национального героя в финском оперном искусстве. В работе раскрыты основные вехи в истории финской оперы (рассмотрены знаковые произведения Я. Сибелиуса, Э. Мелартина, Л. Мадетои, А. Лауниса); описана история возникновения в Финляндии пиетизма – протестантского религиозного течения, повлиявшего на формирование финской национальной идентичности, а также на решение проблемы оперного героя в Финляндии; особое внимание уделено характеристике структурно-композиционных особенностей оперы «Последние искушения» (1975), посвящённой жизни и судьбе финского пиетиста Пааво Руотсалайна, написанной Йоонасом Кокконеном, одним из самых значительных финских композиторов XX века. Научная новизна обусловлена тем фактом, что в статье раскрываются особенности преломления фигуры Руотсалайна, воспринимаемого начиная с XX века как великого национального деятеля, в произведении, причисляемом к лучшим образцам финской национальной оперы. В результате автор приходит к заключению, что история финской оперы в целом и поиска её героев в частности занимает важное место в истории развития европейского оперного искусства.

EN

Finnish opera in search of a national hero

Nilova V. I.

Abstract. The paper addresses the history of the formation of such a phenomenon in European musical art in the late XIX century – the first half of the XX century as Finnish national opera. The aim of the study is to identify the features of the search for a national hero in Finnish opera art. The paper sheds light on the main milestones in the history of Finnish opera (the iconic works of J. Sibelius, E. Melartin, L. Madetoja, A. Launis are considered); the history of the emergence of pietism in Finland, a Protestant religious movement that influenced the formation of Finnish national identity, as well as the solution of the problem of the opera hero in Finland, is described; special attention is paid to characterising the structural and compositional features of the opera “The Last Temptations” (1975), dedicated to the life and fate of the Finnish pietist Paavo Ruotsalainen, written by Joonas Kokkonen, one of the most significant Finnish composers of the XX century. The scientific novelty lies in the fact that the paper identifies the peculiarities of the interpretation of Ruotsalainen’s character, perceived since the XX century as a great national figure, in a work ranked among the best examples of Finnish national opera. As a result, the author comes to the conclusion that the history of Finnish opera in general and the search for its heroes in particular occupies an important place in the history of the development of European opera art.

Введение

В 1986 году журнал *Finnish Music Quarterly* опубликовал статью Дж. Бакби «Финская опера без Сибелиуса?». «Что известно о финской опере, – писал Бакби. – итальянская, французская, немецкая, английская, русская, даже шведская опера – но финская? Знали, что Финляндия была страной симфонических композиторов, и знатокам оперного искусства было известно, в Финляндии есть певцы международного уровня, так же как дирижёры и инструменталисты. Но финская опера! Кто слышал о ней?» (Backbee, 1986, p. 14). Этот риторический вопрос – взгляд со стороны – очень точно характеризует репутацию финской оперы в европейском оперном искусстве первой половины XX века. Но в 1986 году этот вопрос звучал по меньшей мере странно. Позади были премьеры опер А. Саллинена «Всадник» (1974) и «Красная черта» (1978) и Й. Кокконена «Последние искушения» (1975), получившие широкую международную известность.

Для достижения цели исследования в статье были поставлены следующие задачи: 1) охарактеризовать основные вехи истории финской оперы; 2) описать историю возникновения пиетизма в Финляндии, сыгравшего важную роль в становлении финской национальной идентичности, что отразилось в финском оперном искусстве; 3) рассмотреть структурно-композиционные особенности оперы «Последние искушения» Йоонаса Кокконена, посвящённой жизни и судьбе финского проповедника, лидера пиетистского движения в Финляндии Пааво Руотсалайнена.

Решение поставленных задач и достижение цели исследования стали возможными благодаря теоретической базе, в которую вошли работы, посвящённые различным аспектам изучения творчества финских композиторов, в том числе оперного (Косачёва, 1990; Коженова, 1988; 1990; Нормет, 2011; Backbee, 1986; Broman-Kananen, 2016; Ehrnrooth, 2015; Heiniö, 1992; Jurkowski, 2004; Kaipainen, 1985; Murtomäki, 2001; Tawaststjerna, 1976).

Обсуждение и результаты

Вехи истории финской оперы

Постоянная оперная труппа появилась в Гельсингфорсе (название Хельсинки в период автономии Финляндии) только в 1911 году, когда группа финских артистов объединилась и основала «Отечественную оперу» (впоследствии название изменилось на «Финскую оперу», а с 1956 года она называется «Финская национальная опера»). Более ранняя попытка – ходатайство европейски известной певицы Айно Акте об организации постоянной оперной труппы и выделения на её деятельность казённой субсидии – успеха не имела.

В конце 1870-х годов в Гельсингфорсе, многоязычной столице княжества, где в то время насчитывалось всего 30 000 жителей (Broman-Kananen, 2016, p. 107), конкурировали два театра – Шведский и Финский. В 1880 году постановкой оперы Гуно «Фауст» открылся третий театр, Александровский, названный в честь императора Александра II, покрывшего из казны на эти цели значительную часть расходов. Первый Шведский театр в Гельсингфорсе открылся в 1827 году, но постоянная труппа существовала только с 1867 года. В театре играли актёры из Швеции, говорившие на *шведском шведском* языке (rikssvenska), то есть со шведской, а не с финско-шведской интонацией. Идея сделать Шведский театр двуязычным не встретила энтузиазма, поэтому в 1872 году был основан Финский театр. Через год в нём открылось оперное отделение.

В условиях политической борьбы формирование этнической идентичности средствами оперы не могло осуществляться без самой оперы на шведском или финском языке. Э. Карху писал: «Особенности формирования финской нации в XIX веке вытекали из зависимого положения Финляндии. В государственно-политическом отношении Финляндия зависела от России, а в культурном и общественно-правовом отношении финский народ оставался зависимым от шведских по языку и культуре верхних сословий финляндского общества. В наследие от шведского господства Финляндии досталась разделённость страны на две культурно-языковые сферы: финскую и шведскую» (1999, с. 57). Шведский театр имел то преимущество, что на шведском языке в Финляндии уже были написаны оперы немецкого скрипача и композитора, впоследствии дирижёра и организатора, ученика Л. Шпора Фредрика Пасиуса (1809-1891). В основу либретто опер «Охота короля Карла» (“Kaarle-kuninkaan metsästys” (1852)) и «Принцесса Кипра» (“Kyrön prinsessa” (1860)) были положены пьесы Захариаса (Сакари) Топелиуса (1818-1898) – шведоязычного поэта и прозаика. Финский театр не имел в репертуаре опер на финском языке, написанных в Финляндии, поэтому (как и в Шведском театре), здесь ставили европейские оперы в переводе либретто на финский язык. Пасиус, таким образом, заложил основы шведской оперы в Финляндии.

В политическом аспекте опера на финском языке мыслилась фенноманами как средство создания публичного пространства на финском языке в городе, где большинство населения говорило на шведском языке. Э. Тавастшерна писал, что с тех пор, как Ян Сибелиус познакомился с музыкальными драмами и теоретическими работами Вагнера, его заветным желанием было создать Gesamtkunstwerk (когда Сибелиус приехал в Вену, там уже не одно десятилетие работало созданное Гвидо Адлером «Венское академическое вагнеровское общество». В Вене Сибелиус познакомился с теоретическими работами Вагнера). Но, полагал Тавастшерна, в «Куллерво» поэтические соображения были подчинены симфоническим задачам (Tawaststjerna, 1976, p. 141). На премьере произведение, исполнением которого дирижировал сам композитор, было представлено как симфоническая поэма (также и в каталоге: Dahlström F. The Works of Jean Sibelius. Helsinki, 1987. И. В. Коженова (1988, с. 402) назвала «Куллерво» симфонией и симфонией-кантатой (Коженова, 1990, с. 9), Л. Нормет (2011, с. 20) – симфонией). В личной переписке Сибелиус называл «Куллерво» симфонией. В 1906 году британский музыковед Роза Ньюмарч поинтересовалась причиной названия «Куллерво», поскольку ни первая, ни вторая симфонии не имеют названий (Письмо от 18 января 1906 года (The Correspondence of Jean Sibelius..., 2011, p. 54)). Сибелиус ответил, что «Куллерво» – это *симфония* (курсив автора статьи. – В. Н.) для солистов, хора и оркестра; текст взят из «Калевалы». Это самостоятельная симфония, которую я написал в 1892-м. Две другие симфонии не имеют программы» (Письмо от 18 февраля 1906 года (The Correspondence of Jean Sibelius..., 2011, p. 55)). В том же письме Сибелиус противопоставил своим симфониям серию симфонических поэм «Лемминкяйнен» (“Jungfrun i tornet», одноактная опера (1896). При жизни Сибелиуса не была издана). Тем не менее художественный синтез в «Куллерво» очевиден, и в таком воплощении он не имеет прецедентов в истории финской музыки. Наибольший интерес в аспекте опыта создания Gesamtkunstwerk как этапа на пути к рождению финской оперы представляет собой третья часть. В основу либретто этой части положены эпизоды 35-й руны, повествующей о том, что Куллерво заманил в свои сани девушку и соблазнил её, не зная, что она его родная сестра. А та, узнав об этом, бросилась в реку и погибла. Вся третья часть состоит из двух сцен, разделённых

оркестровой интерлюдией. В первой сцене участвуют хор, Куллерво и его сестра; во второй сцене – только Куллерво и его сестра.

Вторая сцена стала первой в финской музыке эротической сценой. Сибелиус планировал в этой сцене использовать смешанный хор, но побоялся, что женщины будут смущены музыкой, возбуждающей сексуальное притяжение Куллерво и его сестры (Ehrnrooth, 2015). В «Калевале» Лённрота соблазнение девушки описано следующим образом:

Куллервойнен, Калервойнен,
старца сын в чулочках синих,
обвораживает деву,
обольщает, обнимает,
грудь трогает рукою,
вожжи дёргает другою.

Приголубил так девицу,
оловянную застёжку,
под кошмой, расшитой медью,
на пятнистой шкуре мягкой (Калевала. <https://shkola11std.ru/Biblioteka/kalevala.txt>).

В «Калевале» Лённрота избранные Сибелиусом эпизоды руны представляют собой чередование диалогов Куллерво и девушек и рассказов Куллерво и его сестры, из которых становится ясно, что они брат и сестра. Текст 35-й руны идеально подходит для оперы сквозного развития. Есть «место» и для сольного «номера» – плач Куллерво, узнавшего, что он соблазнил родную сестру и стал невольной причиной её гибели. В целом в этой сцене Сибелиус продемонстрировал владение музыкальной декламацией с естественным для финского языка акцентированием слогов. Путь к опере был открыт.

Летом 1893 года Сибелиус решил написать оперу «Постройка лодки» (“*Veneen luominen*”) на либретто из «Калевалы». Идея синтеза слова и музыки по-прежнему вдохновляла его. В июле Сибелиус написал письмо поэту Юхани Эркко, выбранному композитором в качестве либреттиста. Текст письма привёл в своей монографии Тавастшерна (Tavaststjerna, 1976, p. 141-142). В письме есть свободный пересказ фрагмента из «Оперы и драмы» Вагнера, в котором музыка уподобляется женщине, а поэт – мужчине. В качестве литературной основы либретто Сибелиус назвал 8-ю и 16-ю руны «Калевалы». Оперный замысел отлился в чёткую оперную композицию, состоящую из четырёх сцен. Но когда композитор показал либретто директору Финского театра Карлу Бергбому, тот дал неблагоприятный отзыв. Оперный проект был отложен и, как оказалось, навсегда. Из музыки Сибелиус успел написать только вступление, которое затем вошло в симфоническую сюиту «Лемминкяйнен». В 1911 году певица Айно Акте пыталась убедить Сибелиуса написать оперу по роману Юхани Ахо «Юха». Но Сибелиус к тому времени был уже далёк от оперных замыслов. Однако создание финской национальной оперы оставалось актуальной задачей, не только художественной, но и политической.

На протяжении первых двух десятилетий XX века несколько опер претендовали на ранг первой финской национальной оперы. Так была воспринята «Айно» Э. Мелартина. Её премьера состоялась в 1909 году и имела большой успех, отголоски которого дошли до Петербурга. В истории музыки Финляндии «Айно» представляет традицию финноязычной оперы, сформировавшуюся в культурной атмосфере карелианизма с такими присущими этой традиции признаками, как финноязычное либретто и «Калевала» Лённрота в качестве литературного источника.

«Айно» Мелартина имеет две отправные точки развития. Первая – культурное движение карелианизма и непосредственно связанная с ним мифологическая концепция «Калевалы». Другую отправную точку обозначил Муртомяки, охарактеризовав «Айно» как «самое выдающееся достижение пост-вагнеровского мышления в финской музыке» (Murtomäki, 2001). Обе отправные точки выражены в метафоре имени героини. Обе они имеют корни в европейских средневековых (устных и письменных) источниках (в отношении Вагнера имеется в виду его рецепция эддической и скальдической поэзии и их влияние на музыкальные драмы (Нилова, Максимова, 2018)) и в биографии композитора. Любопытно, что главный импульс к созданию оперы исходил не от Вагнера, а от Финне – одной из самых влиятельных фигур финского театра того времени ((Murtomäki, 2001); здесь Мелартин использовал модель с квинтовым амбитусом напева). Финне был ровесником Мелартина. Он отлично знал театральное дело, так как в разное время работал директором театров в Гельсингфорсе и Выборге. Он также был известным театральным режиссёром, драматургом, либреттистом и переводчиком произведений Морриса Метерлинка, Мориса Леблана и либретто «Валькирии» Вагнера на финский язык (выбор «Валькирии» очевиден: в этом либретто Вагнер использовал аллитерационный стих). Хотя Мелартин активно участвовал в создании оперного либретто, Финне не был простым исполнителем намерений композитора (сотрудничество Мелартина и Финне началось в 1902 году, то есть после возвращения Мелартина из Вены, где он стажировался. По пути в Финляндию Мелартин побывал на постановке «Парсифаля» в Байройте. Он хотел понять, чем вызван энтузиазм его педагога-вагнерианца Вегелиуса в отношении Вагнера. Либретто «Парсифаля» разочаровало Мелартина (Murtomäki, 2001)). Он не только хорошо знал «Калевалу» Лённрота, но и либретто других опер Вагнера и театральные произведения Метерлинка.

В «Айно» действие сведено к минимуму, точнее, оно происходит на внутреннем, духовном плане. К либретто Финне применима характеристика, данная Б. Зингерманом концепции символистской драмы Метерлинка: «Метерлинк отказывается и от действия, и от слова в его прежнем значении, когда оно подготавливало,

сопровождало и заменяло собою действие. В его пьесах происходит расставание с деятельными и рациональными началами жизни, так как они присвоены массовыми, безличными общественными силами – обыденностью поглощены» (1979, с. 392, 200). У Метерлинка «важным становится не столько рациональный смысл слова, сколько общий ритм словосочетаний, завораживающий, действующий на зрителя гипнотически» (Зингерман, 1979, с. 199). У Финне примеры «завораживающего» ритма многочисленны и всякий раз они связаны с особенностями живой речи карельских сказителей, воспроизведённой в монологах персонажей оперы.

В опере 22 лейтмотива, и только 5 из них относятся к персонажам: Айно, Вьяйнё, Юко (брат Айно), Тайна (мать Айно) и Айникки (сестра Айно). Остальные имеют отношение к природе (мотивы пробуждения, яркого дня, радости весны, солнца, марева, рождения, пульсации природы, берёзы, духа природы, моря, рассвета), жизни (мотивы юности, гибели), искусству (мотивы кантеле и игры на кантеле) и психологическому состоянию Айно (мотивы страстного желания, восклицания). «Айно» осталась единственной оперой Мелартина, написанной явно под впечатлением венской художественной атмосферы рубежа XIX-XX веков.

До того, как статус первой финской национальной оперы получила опера Мадетойи «Северяне», «истинно финскими» современники считали оперы А. Лауниса «Семеро братьев» (1913) и «Куллерво» (1917). В основу либретто этих опер положены произведения Алексиса Киви (1834-1872). Он был родом из Нурмиярви – финноязычной крестьянской среды и понимал последствия буржуазных реформ для крестьянского сознания и крестьянской жизни. Карху отмечал, что «герои Киви – люди из народа, их представления о жизни традиционны, выношены веками и принадлежат не только им лично. С этими представлениями люди жили задолго до них, ничего иного не зная и не ощущая в ином потребности. Герои Киви – последние носители этих некогда устойчивых и распространённых представлений о жизни, идеалов и моральных норм. Они и дальше хотели бы жить по этим нормам. Но изменяется мир вокруг них, и отсюда все их затруднения» (1978, с. 162). «Калевальский» герой Куллерво у Киви также социально окрашен: его рабское положение не даёт ему возможности проявить данные природой героические задатки.

Оба источника оперных сюжетов – мифология «Калевалы» и крестьянская жизнь – окажутся актуальными для оперных композиторов в XX веке. Эти же источники, наряду с финским языком либретто, будут главными критериями при определении национального статуса опер. Но в числе этих критериев не будет такого критерия, как использование музыкального фольклора. Это не значит, что композиторы в финских операх не использовали элементы музыкального фольклора. Р. Г. Косачёва (1990, с. 14) со ссылкой на А. Картунена упомянула об использовании Мадетойей в опере «Северяне» («Остерботничцы») народной мелодии «Берёза на ветру». В опере Лауниса «Куллерво» одним из наглядных примеров фольклорного интонирования является песня Ньююрки из 1-го действия. В ней воспроизведена такая ладовая закономерность рун, как секундовое соотношение опор, при этом главная опора выделена самым большим количеством репетиций в мелодии, побочная опора выделена ритмически, что повлекло за собой метрическое расширение мелодии. Ньююрки – ловец птиц, неотъемлемая часть природы, что обусловило приближение мелодии его песни к фольклорным образцам. Кроме того, в сольных песенных эпизодах Матери и Келмы Лаунис осуществил синтез калевальского стиха, ладомелодических закономерностей строения рун и вариантного принципа формообразования, а в декламационном эпизоде партии Матери композитор воспроизвёл характерное для рун временное растяжение и стяжение стихов оперы (с конца 1900-х годов Лаунис начал осуществлять публикацию материалов, записанных в фольклорных поездках. В 1908 году он опубликовал 850 лапландских ёйку, через два года – собрание из 940 мелодий Ингерманландии. В том же 1910 году вышла из печати его диссертация, посвящённая мелодическому стилю рун, их происхождению и распространению. Дважды десятилетиями позже было издано обширное собрание карельских (832) и эстонских (2580) рун).

Ретроспективно оценивая опыт финских композиторов, логично сделать вывод об их избирательном подходе к использованию народных мелодий в качестве тематического материала. Э. Салменхаара, убеждённый в том, что искусство композиции Финляндии никогда не было пропитано народной музыкой, ссылался в конце 1970-х годов на опыт Сибелиуса. Позиция Салменхаара в отношении Сибелиуса является спорной. Прояснению этого вопроса поможет эксперимент с темой скрипки из 1-й части струнного квартета “Voces intimae” (см. Фрагмент 1).

VOCES INTIMAE.

I.

Jean Sibelius, Op. 56.

The image shows a musical score for the first movement of 'Voces Intimae' by Jean Sibelius. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It is marked 'Andante' and 'mp' (mezzo-piano). The music features a prominent melodic line in the Violin I and Violoncello parts, with dynamic markings ranging from 'mp' to 'p' (piano).

Фрагмент 1

Ниже выписан оригинальный звукоряд мелодии, исполняемой скрипкой, а под ним один из возможных звукорядов мелодии руны:

Сибелиус: *a|b a g a f e f a|d d*
 Возможный пятидольник: *a|b a g a f d |e e*

В «реставрированном» пятидольнике «восстановлена» опора на II ступени тональности d-moll. Восходящее движение уравновешено нисходящим волнообразным движением, моделируя строфовой напев руны. Потенциал мотива, способного к образно-жанровым превращениям, очевиден и впоследствии реализуется.

Приведённый пример показывает, что Сибелиус не цитировал руны, а творчески применял музыкально-поэтическую модель эпических напевов. Отсюда и ошибочный вывод о том, что музыка Сибелиуса «не пропитана» фольклором.

В связи с оперой Кокконена «Последние искушения» возникает вопрос о традиции использования финскими композиторами церковных мелодий. В начальной теме квартета истоки выделенного лигой начального мотива (здесь и далее лиги способствуют ослаблению связей с речевым интонированием и индивидуализации инструментальных мелодий) отчетливо слышны в хоральных мелодиях Herra, armahda (Kyrie eleison) (см. Фрагменты 2-3).

S: Her - ra, ar - mah - da mei - tä.
 Kris - tus, ar - mah - da mei - tä.
 Her - ra, ar - mah - da mei - tä.

Фрагмент 2. Herra, armahda (Kyrie eleison)

S: Her - ra, ar-mah-da mei - tä. Kris - tus, ar-mah-da mei - tä. Her - ra, ar-mah-da mei - tä.

Фрагмент 3. Herra, armahda (Kyrie eleison)

Данных о том, что Сибелиус знал именно эти, а не другие (сходные по мелодическому рельефу) мелодии, нет. Но известно, что Сибелиус писал хоралы на гимнические тексты своих современников и делал аранжировки латинских мелодий. В 1897 году он написал хорал на стихи Валдемара Коскимиеса. Позднее, в 1909 году, Сибелиус написал хорал на шведские стихи Сакари Топелиуса (1887), переведенные на финский язык в 1909 году, в том же году, когда Сибелиус закончил квартет (этот хорал включен в современные издания хоралов на финском и шведском языках). В 1898 году Сибелиус сделал обработки трех латинских студенческих песен, собранных Элизой Стенбек и датированных XVIII веком.

Примеры из квартета Сибелиуса дают основание полагать, что Сибелиус в своих произведениях переинтонировал не отдельные мелодии, а музыкально-поэтические структуры разной протяжённости. Аналогичным образом поступил позднее Кокконен, взяв за основу «Гимна Пааво» лютеранский псалом.

Вопрос о «финском» в финской музыке вновь стал актуален в начале 1990-х годов. Микко Хейнио ответил на него оригинально: «...финский элемент нашей музыки мне также сложно увидеть, как собственную лопатку. Финский элемент – если он вообще существует в эмпирическом смысле – не является уникальным свойством; это сумма многочисленных факторов, каждый из которых имеет разный вес» (Heiniö, 1992).

Пиетизм в Финляндии и его лидеры

Приверженцев пиетизма в Финляндии объединял «искренний, идущий из глубины сердца порыв к духовному совершенству и евангельской праведности, но также к исправлению общественных нравов» (Макаров, 2007, с. 235). Пиетисты осуждали азартные игры и выступали за умеренное употребление алкоголя, чистоту и порядок в доме.

В Финляндии пиетистское движение было наиболее сильным в Саво и в Остроботнии (губерния Саво была родиной многих крестьянских поэтов. Крестьянская поэзия – своеобразный культурный и литературный феномен Финляндии XIX века. «В социальном смысле творчество крестьянских поэтов свидетельствовало о росте народного самосознания, о желании народных поэтов выразить своё отношение к современным национально-общественным проблемам. Редкий крестьянский поэт не писал об угнетённом положении финского языка, не стремился прославить трудовое достоинство крестьянского сословия, не судил критически о современных нравах, о злоупотреблениях чиновников, нерадивости священников и т. д.» (Карху, 1978, с. 149).

Идеализация крестьянского сознания и «чувства патриархального коллективизма» (Карху, 1978) присущи и поэзии Рунеберга, на стихи которого Сибелиус написал ряд вокальных и хоровых произведений (Ор. 3, 13, 17 № 1, 28, 36 № 2, 37 № 1, 61 № 7, 72 № 6, 88 № 5, 90). Эти произведения были созданы в период с 1892 по 1917 год, что указывает не только на актуальность для Сибелиуса поэзии на шведском языке, но и на важность для композитора рунеберговской поэтики). О том, какие нравы царили в провинции Саво, рассказал Элиас Лённрот. Маршрут его первого пешего путешествия в Карелию в 1828 году проходил через провинцию Саво. 24 мая 1828 года он пришёл в Миккели и остановился в доме священника. В дневнике он записал: «Жители Миккели... считают себя несколько культурней своих соседей, крестьян других приходов, но культура их весьма сомнительного свойства. Человек, сколько-нибудь патриотически настроенный, с удивлением и огорчением обнаруживает, что культура финского простонародья почти повсеместно развивается не в лучшем направлении. На смену скромности в обращении и в поведении приходит непопозволенная вольность, вернее, наглость и непристойность. Исчезает радушное гостеприимство, его сменяет высокомерное обхождение с гостями. Невинные игры вытесняются картами, раздоры в семьях доходят до суда, появляется бахвальство одеждой, которое не к лицу простолюдину и делает его смешным» (Путешествия Элиаса Лённрота..., 1985, с. 16-17).

Представители культурной фенномании Э. Лённрот и Й. Л. Рунеберг выступали с критическими оценками деятельности пиетистов (в биографии Руотсалайнена содержатся сведения о том, что «первым за перо взялся окружной врач Элиас Лённрот, столкнувшийся с влиянием Руотсалайнена в районе Каяни», а в 1835 году газета "Helsingfors Morgonblad" напечатала статьи Лённрота о пиетистах (Хухта, 2004, с. 522). В Каяни Лённрот был во время третьего путешествия в 1832 году. В изданных в 1985 году на русском языке с сокращениями путевых заметках есть слова о религиозном фанатизме «здешних финнов»: «Они с осуждением относятся к тем православным финнам, кто курит. И предубеждение против табака у них настолько сильно, что даже гостю не разрешается курить в доме. Когда я просил разрешения закурить, некоторые запрещали, а иной хозяин позволял. Но стоило мне набить трубку и зажечь её, как женщины тут же покидали помещение. Вино и прочие крепкие напитки не так пугают их, как курение. Но напитки эти поглощаются в размерах, весьма редко доводящих до опьянения. Вино каждый день не употребляется» (Лённрот Путешествия Элиаса Лённрота..., 1985, с. 82)). Рунеберг «считал пиетизм вредным для культуры движением, самым большим недостатком которого был отказ от земных радостей» (Хухта, 2004, с. 523). Лённрот критиковал пиетистов за пренебрежение народными традициями и обычаями. Как профессиональный врач даже дал описание пиетиста: «Пиетиста можно узнать уже по внешнему виду. Глаза приобретают чуждый, отличавшийся от здорового блеск, нос становится острее, а щёки вваливаются» (Хухта, 2004, с. 522-523). Из лидеров национального движения только Й. В. Снельман «продемонстрировал хоть какое-то сочувствие пиетистам, хотя и находил неприемлемым, чтобы в рядах пиетистов были представители интеллигенции» (Хухта, 2004, с. 523).

Никто из названных деятелей финского национального движения не был связан родственными узами с пиетистами, в отличие от первого профессионального финского писателя Юхани Ахо (Йоханнес Бруфельдт, 1861-1921). Местом его рождения была община в провинции Северное Саво, а местом учёбы – город Куопио (тоже провинция Северное Саво). Ахо родился в семье потомственных пиетистов. Его отец, пастор Нурмеса Петер Юхан Фредрик Бруфельдт, был проповедником. Мать также была связана с пиетистским движением провинции Похьянмаа (финское название области Остроботния, родины Лееви Мадетойи). Биограф Ахо назвал дух пиетизма «суровым к мирским соблазнам» (Ниэми, 2004, с. 95). В период учёбы в университете Ахо увлёкся политикой, и в этом увлечении проявилась «почти такая же решительность, что и в пиетизме провинции Похьянмаа» (Ниэми, 2004, с. 96). Пиетистам северной Финляндии Ахо посвятил сборник новелл «Пробудившиеся» (1894) («Пробуждение» (финск. "Herännäisyys") – так называлось пиетистское движение в Финляндии. В настоящее время движение «Пробуждение» широко известно в Финляндии посредством ежегодного религиозного летнего фестиваля под названием Herättäjajuhlat), а в романе «Весна и заморозки» (1906) повествовал о событиях середины XIX века, участниками которых были Й. Снельман, Э. Лённрот и П. Руотсалайнен.

В отечественной историографии названы имена девяти наиболее выдающихся пиетистских проповедников (Макаров, 2007, с. 235). О двух из них следует сказать особо. Первый – Ларс Леви Лестадиус – упоминается в биографии Лееви Мадетойи; события из жизни второго – Пааво Руотсалайнена – положены в основу либретто оперы Кокконена «Последние искушения».

Ларс Леви Лестадиус родился в 1800 году в шведской Лапландии, а умер в 1861 году в местечке Пайала неподалеку от границы с Финляндией, вошедшей в состав Российской империи в 1809 году. Лестадиус был неординарной личностью с широким кругозором и имел репутацию выдающегося знатока флоры северных регионов, особенно лесных растений (некоторые растения даже названы в его честь, например *Carex Laestadiana* и *Papaver Laestadianum*). Лестадиус также был одним из первых в Европе, кто изучал ивы. В 1838 году Лестадиус сопровождал французскую научную экспедицию по исследованию арктических регионов, и в 1841 году правительство Франции наградило его орденом Почетного легиона (Talonen, 2000).

По материнской линии Лестадиус был саамом. Саамские диалекты он выучил в детстве, а впоследствии стал видным лаппологом – экспертом по условиям жизни, культуре, верованиям и религии саамского населения. Тем не менее он оставался прежде всего шведским священником, богословом, владевшим финским языком. Религиозное влияние Лестадиуса – «лестадианство» – было сильным в северной Норвегии, северной Швеции, а в Финляндии оно ощущалось в местах, где говорили на финском языке.

Лестадиус сознательно опирался на учение Лютера, но более всего на учение основателя пиетизма Филиппа Якоба Шпенера (1635-1705). Как и Шпенер, Лестадиус был убежден в том, «что "чистое учение" должно

идти “от головы к сердцу” и реализоваться в церковной реальности в субъективной, “живой” вере». Лестадиус считал, что «природным человеком управляли страсти, такие как себялюбие, честолюбие, жадность, гнев, зависть, дьявол блуда и дух лжи. Страсти влияли на человека и физически; их влияние ощущалось в совести и воле» (Talonen, 2000). Он также категорически отвергал унаследованную Просвещением уверенность в добродетели. В своих проповедях он обращал внимание на грехи жителей Лапландии, безрассудное употребление ими одурманивающих веществ, контрабанду спиртных напитков и кражу оленей.

Вхождение Финляндии в состав Российской империи не сильно нарушило повседневную жизнь крестьян. К 1855 году духовное влияние Лестадиуса распространилось на восток. Оно шло от Энонтекиё (близ финляндско-шведской границы) далее на юг до Кеми, расположенного на берегу Ботнического залива. От Кеми – до Оулу (историческая провинция Северная Остроботния), где в 1887 году родился композитор Лееви Мадетойя, по прямой 91 километр. Во времена Лестадиуса это расстояние миссионеры-проповедники проходили пешком, и на этот путь уходило много времени. Йоуни Кайпайнен описал характер финляндских ботнийцев как «независимый и свободолюбивый» (Kairainen, 1985).

Хотя родословная Мадетойи мало изучена, всё же известно, что его отец был моряком и до рождения Лееви отправился на заработки в США, где и умер. Разделял ли он взгляды «лестадианцев» или нет – сведения об этом отсутствуют. Можно только предположить, что как моряк он мог бывать в Кеми и там приобщиться к учению Лестадиуса. Более точные сведения имеются о матери композитора. Она была либо в числе последователей местного руководителя движения «лестадианцев», либо сочувственно относилась к учению пиетизма. Своего сына она назвала Лееви – по имени основателя пиетистского движения в Остроботнии Ларса Леви Лестадиуса (можно увидеть некоторое сходство описания пиетистов, сделанного Лённротом, с внешностью Мадетойи на фотографиях). Формирование слухового опыта будущего композитора проходило в среде пиетистов, и их духовные песнопения, услышанные в детстве, композитор воссоздал впоследствии в опере «Северяне» (1924) (о содержании и драматургии оперы см. в труде (Косачёва, 1990, с. 12-13)).

Влиятельный финский историк Магги Клинге в своём исследовании «Имперская Финляндия» поместил изображение Руотсалайнена, снабдив это следующей подписью: «Пааво Руотсалайнен был харизматическим и самодовольным странствующим проповедником, забросившим земледелие в своём имении. По линии матери он принадлежал к роду из привилегированного сословия, пришедшего в упадок» (2005, с. 69).

Пиетистское движение, с которым был связан Пааво Руотсалайнен, зародилось в 1817 году – в год празднования 300-летия Реформации. По этому случаю служившему в Санкт-Петербурге англичанину Джону Патерсону была присуждена степень почётного доктора теологии. Как представитель Библейского общества Патерсон начал распространять Библию среди финноязычного крестьянства Финляндии, и у финноязычных проповедников появились новые возможности пропагандировать религиозные взгляды. Клинге писал, что «деятельность Патерсона и его идеи вызвали интерес у императора [Александра I. – В. Н.], увлекавшегося пиетистским протестантизмом, а само движение вскоре стало рассматриваться как возможный инструмент для того улучшения общественной морали, о необходимости которого говорили в Сенате и прежде. С помощью веры можно бороться с пьянством и безнравственностью – с этим соглашалось и высшее духовенство» (2005, с. 70). В 1822 году Пааво Руотсалайнен и Лаури Нисканен при поддержке лютеранского епископа Санкт-Петербурга Ц. Сигнеуса отправились в столицу империи в качестве представителей крестьян Саво с ходатайством о помиловании крестьянина Мартикайнена, на которого прокурор наложил штраф за то, что он «предоставлял свой дом для проведения собраний, подпавших под запрет ещё по старым шведским антипиетистским узаконениям» (Клинге, 2005, с. 72). Реакция властей была мягкой: «...крестьян не следует наказывать за проступки, они должны сохранить представление о добром императоре» (Клинге, 2005, с. 72).

Биограф Руотсалайнена Илкка Хухта так сформулировал суть его взглядов: «Весьма существенной была идея “веры в тоске” <...>. Руотсалайнен писал одному своему подавленному другу: “Если ты не умеешь молиться, то тоскуй, если не умеешь тосковать, то заболей во имя Господа”» (2004, с. 521). Спустя несколько десятилетий после смерти Руотсалайнена в 1852 году произошла переоценка роли пиетизма и Руотсалайнена в становлении финской нации. В XX веке он стал восприниматься как «великий национальный деятель», а возглавляемое им движение – как «подлинно финская религиозность» и предпосылка для формирования финской нации (Хухта, 2004, с. 525). Таким образом, Кокконен написал оперу не только о пиетистском проповеднике, но о великом национальном деятеле.

«Последние искушения» Йоонаса Кокконена

Йоонас Кокконен (1921-1996) является одним из самых значительных финских композиторов второй половины XX века, а его опера «Последние искушения» – одной из самых успешных финских опер (премьера оперы состоялась в Хельсинки 2 сентября 1975 года, а спустя 2 года была показана на оперном фестивале в Савонлинне по случаю 200-летию со дня рождения Пааво Руотсалайнена. В 1983 году опера была представлена в нью-йоркской Metropolitan на языке оригинала. Критик газеты “The Christian Science Monitor” опубликовал по этому случаю текст под названием «Идут финны! Впервые для Met». Он сообщил о пресс-конференции, на которой выступил генеральный директор Финской национальной оперы Юхани Райскинен, который, в частности, сказал о негативном влиянии Сибелиуса на финскую музыку: «...два поколения композиторов были полны решимости писать антисибелианскую музыку. Только недавно композиторы осознали, что мелодия – не обязательно зло, и любители оперы в Нью-Йорке наверняка обнаружат, что оба произведения [имеется в виду опера Саллиненна «Красная черта». – В. Н.] высшей степени доступны» (Eckert Th. Jr. “Ooppera” Speaks to the People; The Finns Are Coming!

A First for the Met // The Christian Science Monitor. 27.04.1983. <https://www.csmonitor.com/1983/0427/042700.html>). По популярности к ней приблизилась только опера Мадетойи «Северяне».

Либретто оперы Кокконена основано на пьесе троюродного брата композитора, драматурга Лаури Кокконена (1918-1985), написанной в 1959 году. В процессе работы над либретто текст пьесы был существенно сокращён и добавлен новый персонаж, отсутствовавший в пьесе, – Юхана, ребёнок Пааво и его первой жены Риитты. В пьесе только упоминалось о нём в связи с его смертью. В результате в первом действии появилась дополнительная сцена.

Персонажи оперы имеют реальные прототипы: сам Пааво Руотсалайнен (1777-1852), его первая жена Риитта Руотсалайнен (1779-1833), вторая жена Анна Ловииса (1802-1880), сын Пааво и Риитты Юхана (1809-1830), служанка Альбертина Ненонен (1824-1908), кузнец и духовный наставник Руотсалайнена Яакко Хёгман (1753-1806), поездка к которому в 1799 году изменила прежнюю жизнь Пааво (Jurkowski, 2004, p. 104). Есть также три женщины и трое мужчин.

В опере 2 акта и 14 сцен: 8 сцен в первом акте и 6 сцен во втором. Два акта повествуют о двух разных периодах жизни Руотсалайнена. С реальным сценическим действием связаны первая и последняя сцены оперы. В первой сцене Пааво лежит на смертном одре, а рядом с ним находятся его жёны Риитта и Анна Ловииса и служанка Альбертина. Последняя сцена – «Смерть Пааво». Между этими сценами в памяти Пааво всплывают события его жизни (драматическая ретроспекция оперы «Последние искушения» сходна с ораторией «Жанна д’Арк на костре»). В первом акте Пааво вспоминает о том, как он познакомился с первой женой Рииттой; как они вместе отправились к кузнецу Хёгману и Риитта обвинила кузнеца в том, что пока Пааво ходит с проповедями, она с сыном голодает; как из-за сильного мороза возникла угроза урожаю и они безуспешно пытались бороться с морозом; как их сын Юхана тяготится унылым существованием и хочет уйти из дома, а Риитта угрожает Пааво убить его, чтобы избавить от позора голодной смерти своей семьи. Также в первом акте деревенские женщины рассказывают Риитте, которая плакала по своему сыну три года, что Юхана убит. В последней сцене первого акта Риитта умирает. Второй акт открывается сценой «Присяжные». Они обвиняют Пааво в подрыве авторитета «Церкви» (Руотсалайнен был обвинён в «пьянстве и сквернословии» в общественном месте». Из-за болезни проповедника дело не было доведено до суда (Хухта, 2004, с. 524). О религиозно-нравственной проблематике сюжета см. в работе Р. Г. Косачёвой (1990), которая исследовала оперу в аспекте синтеза романтических и антиромантических тенденций). В последующих сценах больному воображению умирающего Пааво видятся Риитта, кузнец, Юхана. Пааво понимает, что он всего лишь жалкий грешник, тяготящийся искушениями: крепкими напитками, женщинами, мирским тщеславием, но его время пришло. Пааво славит Бога и умирает.

Между сценами звучат оркестровые интерлюдии, тематически связанные с лейтмотивами, функция которых в сценах состоит в создании определённого настроения (Эдвард Юрковский усмотрел сходство сцен в опере «Последние искушения», каждая из которых представляет собой «виньетку», посвящённую конкретному времени и событию, со сценами из оперы «Воццек» Берга (Jurkowski, 2004, p. 104)). В опере нет арий, только два монолога Пааво в каждом акте (о вокальных партиях персонажей оперы см. в работе (Косачёва, 1990, с. 93-97)). Важнейшую и объединяющую роль в опере играет мелодия, известная как «Гимн Пааво». Она трижды звучит целиком: в первой сцене первого акта, в интерлюдии перед первой сценой второго акта и в шестой сцене второго акта (по значимости в опере мелодию «Гимна Пааво» можно сопоставить с лейтмотивом Грааля из «Парсифаля» Вагнера).

В качестве источника этого гимна Юрковский (Jurkowski, 2004) указал на сборник пиетистских псалмов. В издании “Suomen Evankelis-Luterilaisen Kirkon Virsikirja” приводятся сведения о Хоконе Шпегеле (1645-1714) как авторе псалма из сборника 1688 года. В Финляндии этот псалом впервые был включён в сборник 1701 года и в современном финском издании этот текст вместе с мелодией (“Sinuhun turvaan Jumala” (Господи, мой Бог во всех бедах); см. Фрагмент 4) помещен в раздел “Jumalan varjelus ja johdatus” (Божья защита и руководство) под № 382 (отсутствие возможности сравнить сборник 1701 года с предшествовавшим ему сборником 1605 года не позволяет увидеть причину перенесения стихов Шпегеля в финноязычное собрание псалмов. Можно только высказать предположение, что у Шпегеля, также как и у священника Хемминки из Маску, жившего столетием ранее Шпегеля, имел место «сдвиг в пользу “мирского” содержания» (Карху, 1978, с. 66)). В том же издании указан источник происхождения мелодии – Северное Саво, то место, где протекала жизнедеятельность Пааво Руотсалайнена и его последователей.

Toisinto Pohjois-Savosta



1. Si - nu hun tur vaan, Ju - ma - la, jo vai - van_ al - ta pääs - tä.
Mi - nu - a kuu - le heik - ko - a ja hä - pe - äs - tä sääs - tä.

Ar - mol - li nen, nyt ru - koi - len, ar - mah - da Kris - tuk - ses - sa.
Sä lin - na - ni, saan tur - voo - si pa - e - ta tais - tel - les - sa.

В мелодии евангелического псалма 7 строф. Кокконен использовал стихи третьей строфы с небольшим изменением. В статье (см. Фрагмент 5) приведён вариант мелодии, которую поют Риитта и Анна Ловииса у постели умирающего Пааво. Кокконен изменил тональность и ритм, который более соответствует сценической ситуации.



Фрагмент 5

В конце оперы Пааво поёт свой гимн в мажоре, а опера завершается на выдержанном трезвучии E-dur. Такое завершение и в сочетании с таким сюжетом рождает ассоциации не только с И. С. Бахом (А. Ю. Кудряшов напомнил о «лествичной» концепции Прелюдии и фуги E-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира» и идеи Б. Яворского (Теория музыкального содержания..., 2006, с. 132)), но и со «Скрижалями духовными» преподобного Иоанна Лествичника. Отдельным ступеням духовного восхождения можно найти соответствия и в тексте либретто. И хотя в либретто не говорится о том, что перед смертью Пааво ему открылись Небесные Врата, звучание мелодии гимна даёт ответ на этот вопрос. И в этот же момент проясняется семантика избранной Кокконеном оригинальной лютеранской мелодии с её твёрдыми шагами восхождения.

Заключение

Причины длительной «герметизации» финской оперы имели социально-политическую природу. Решение об официальном статусе финского языка было принято только в 1863 году, но реальные права он обрёл лишь по истечении 20 лет в 1883 году. За этот период выросли талантливые финноязычные писатели, создавшие профессиональную литературу (прозу и поэзию) на финском языке. Отныне не только эпическая поэма «Калевала» могла быть источником сюжетов и образов для оперы, но также проза и драматургия. Постепенно формировалась аудитория, способная понимать финский язык в литературных и музыкальных произведениях. В подготовке такой аудитории огромную роль сыграли вокальные произведения, написанные на финские стихи.

В формировании финской национальной идентичности важную роль сыграла Реформация. С XVII века внутри Евангелическо-лютеранской церкви Финляндии существует сильная традиция пиетизма, проникшая в Финляндию из Швеции, а в Швецию – из Германии. А. Швейцер, изучавший этот вопрос в связи с И. С. Бахом, писал: «Пиетизм... не хотел поколебать догматические основы Церкви, но фактически обесценивал их, придавая главное значение личной убеждённости. По существу, это была реформация внутри самой Реформации» (2002, с. 120).

Одним из лидеров движения пиетизма в Финляндии был Пааво Руотсалайнен, что впоследствии нашло отражение в финском оперном искусстве, в частности в творчестве Й. Кокконена – опере «Последние искушения». В этом произведении реальная жизнь и судьба пиетистского проповедника вырастает до фигуры символического масштаба. И возникает новый вопрос: так ли уж далека опера Кокконена «Последние искушения» от духовной проблематики Вагнера в его торжественной мистерии «Парсифаль»? Очевидно одно. История европейской оперы не может быть полной без истории финской оперы и её героев.

Источники | References

1. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979.
2. Карху Э. Г. Малые народы в потоке истории. Исследования и воспоминания. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1999.
3. Карху Э. Г. От рун – к роману. Статьи о карело-финском фольклоре, «Калевале», финской литературе. Петрозаводск: Карелия, 1978.
4. Клинге М. Имперская Финляндия / пер. с финск. И. Соломеща, В. Мусаева и А. Рупасова. СПб.: Коло, 2005.
5. Коженова И. В. Национальное своеобразие симфонизма Сибелиуса: автореф. дисс. ... к. иск. М., 1990.
6. Коженова И. В. Ян Сибелиус // История зарубежной музыки: учебник. М.: Музыка, 1988. Вып. 5 / ред. И. Нестьев.
7. Косачёва Р. Г. Пути развития финской оперы: национальные и мировые традиции романтизма-антиромантизма: исследование. М.: Музыка, 1990.
8. Макаров И. В. Очерк истории Реформации в Финляндии (1520-1620-е гг.): формирование национальной церковности. Портреты выдающихся деятелей финской реформации. СПб.: ИП Генкин А. Д., 2007.
9. Нилова В. И., Максимова А. С. Композиторы Исландии: учеб. электрон. пособие для обучающихся в музыкальных вузах. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2018.
10. Ниэми Ю. Юхани Ахо // Сто замечательных финнов: калейдоскоп биографий / пер. И. Соломещ. Хельсинки: Общество финской литературы, 2004.

11. Нормет Л. Симфонии Сибелиуса. Tallinn: Aleksandra, 2011.
12. Путешествия Элиаса Лённрота: путевые заметки, дневники, письма 1828-1842 гг. / пер. с фин. В. И. Кийранен и Р. Ремшуевой; стихи в пер. О. Мишина; науч. ред., вступ. ст. и примеч. У. С. Конкка. Петрозаводск: Карелия, 1985.
13. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2006.
14. Хухта И. Пааво Руотсалайнен (1777-1852) // Сто замечательных финнов: калейдоскоп биографий / пер. И. Соломещ. Хельсинки: Общество финской литературы, 2004.
15. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика XXI, 2002.
16. Backbee G. Finnish Opera without Sibelius? // Finnish Music Quarterly. 1986. No. 2.
17. Broman-Kananen U.-B. Beyond the National Gaze: Opera in Late 1870s Helsinki // Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions / ed. by V. Kurkela and M. Mantere. L. – N. Y., 2016.
18. Ehrnrooth A. The Boat That Sank – The Sibelius Opera That Got Away. 2015. <http://www.acge.net/print-2/the-boat-that-sank-the-sibelius-opera-that-got-away>
19. Heiniö M. What Is “Finnish” in Finnish Music? 1992. <https://fmq.fi/articles/what-is-finnish-in-finnish-music>
20. Jurkowski E. The Music of Joonas Kokkonen. Burlington: Ashgate Publishing, 2004.
21. Kaipainen J. French Colouring in a Bothnian Landscape – Comments on the Orchestral Works of Leevi Madetoja (1887-1947). 1985. <https://fmq.fi/articles/french-colouring-in-a-bothnian-landscape>
22. Murtomäki V. Erkki Melartin’s Aino: The First Significant Opera in Finnish. 2001. <https://www.chandos.net/channelimages/Booklets/BI1193.pdf>
23. Talonen J. Laestadius Lars Levi (1800-1861). 2000. <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/2490>
24. Tawaststjerna E. Sibelius: in 3 vols. / trans. by R. Layton. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1976. Vol. I. 1865-1905.
25. The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906-1939 / ed. and trans. by Ph. R. Bullock. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.

Информация об авторах | Author information



Нилова Вера Ивановна¹, д. иск., проф.

¹ Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова



Nilova Vera Ivanovna¹, Dr

¹ Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

¹ inverafox@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 24.09.2023; опубликовано online (published online): 24.11.2023.

Ключевые слова (keywords): финская опера; оперный герой; пиетизм; Й. Кокконен; опера «Последние искушения»; Finnish opera; opera hero; pietism; J. Kokkonen; opera “The Last Temptations”.