

УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.3.070-080>

Научная статья

Original article

## Модернистское уклонение в финском карелианизме на рубеже XIX–XX веков

## The Modernist Deviation in Finnish Karelianism at the Turn of the 19th and 20th Centuries

ВЕРА ИВАНОВНА НИЛОВА

VERA I. NILOVA

*Петрозаводская государственная  
консерватория имени А.К. Глазунова,  
г. Петрозаводск, Россия,  
vera.nilova@glazunovcons.ru,  
<https://orcid.org/0000-0002-8056-6076>*

*Petrozavodsk State  
Glazunov Conservatory,  
Petrozavodsk, Russia,  
vera.nilova@glazunovcons.ru,  
<https://orcid.org/0000-0002-8056-6076>*

*Аннотация.* В художественной культуре Финляндии рубежа XIX–XX веков карелианизм был влиятельным направлением в развитии финского национального музыкального искусства. В музыке Сибелиуса карелианизм связал архаику и современность таким образом, что мир древних рун открыл композитору путь в направлении модернизма. Созданная на основе древних карельских рун эпическая поэма Лённрота «Калевала» стала центральным событием карелианизма и точкой отсчёта для раскрытия творческих индивидуальностей Сибелиуса и его единомышленников в разных видах искусства. Развивавшаяся в Финляндии шведская культурно-языковая сфера (представленная и в творчестве Сибелиуса) обеспечивала тесные связи художественной среды столицы Великого княжества финляндского с модернистскими течениями Европы. В результате в России и в Финляндии почти одновременно началось увлечение теософией и возникли теософские общества. С теософскими воззрениями оказались связанными важные замыслы Сибелиуса и Лейно. У Сибелиуса — струнный квартет *Voces intimae* и поэма «Луоннотар»,

*Abstract.* In the artistic culture of Finland at the turn of the 19th and the 20th centuries Karelianism was an influential trend in the development of the Finnish national musical art. In Sibelius' music Karelianism connected together archaicism and modernity in such a way that the world of the ancient runes opened up for the composer the path towards the direction of modernism. Lönnrot's epic poem *Kalevala*, created on the basis of the ancient Karelian runes, became the central event of the Karelian trend and the reference point for the disclosure of the artistic individualities of Sibelius and his associates in the various arts. The Swedish cultural-lingual sphere developing in Finland (also presented in Sibelius' musical output) provided close connections between the cultural milieu of the Grand Duchy of Finland and the modernist trends of Europe. As a result, both in Russia and in Finland almost simultaneously there began an interest in theosophy and numerous theosophical societies appeared. Sibelius' and Leino's important artistic intentions turned out to be connected with theosophical views. From Sibelius' music mention must be made of his string quartet *Voces intimae*



у Лейно — мистерия по рунам «Калевалы» Лённрота. Сибелиус неоднократно бывал в Англии на премьерах своих произведений. Именно в Англии его имя оказалось связанным с именем Скрябина. Впоследствии в финской, эстонской и российской музыкальной историографии исследователи искали точки соприкосновения музыки Сибелиуса с модернизмом, включая творчество Скрябина.

and the poem *Luonnotar*, while in Leino's case, it is the mystery based on the rules of Lönnrot's *Kalevala*. Sibelius frequently came to England to the premieres of his compositions. Particularly in England his name turned out to be connected with Scriabin's name. Subsequently, in Finnish, Estonian and Russian historiography scholars searched for points of connection between Sibelius' music and modernism, including the music of Scriabin.

*Ключевые слова:*

карелианизм, модернизм, теософия, Сибелиус, Лейно, Сведенборг, Скрябин

*Keywords:*

karelianism, modernism, theosophy, Sibelius, Leino, Swedenborg, Scriabin

*Для цитирования:*

Нилова В.И. Модернистское уклонение в финском карелианизме на рубеже XIX–XX веков // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 3. С. 70–80. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.3.070-080>

*For citation:*

Nilova V.I. The Modernist Deviation in Finnish Karelianism at the Turn of the 19th and 20th Centuries. *ICONI*. 2022;(3):70–80. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.3.070-080>

## Введение

Слово карелианизм пришло в финскую художественную культуру рубежа XIX–XX веков из истории финской литературы<sup>1</sup>. Оно образовано от топонима Карелия, интерес к которой возник в процессе формирования национальной идентичности в Финляндии после её присоединения к Российской империи в 1809 году. Карелия была неизвестным финским лидерам национального движения краем, откуда в Финляндию приходили карелы-коробейники, помнившие старинные песни, давно забытые

в центральной и западной Финляндии<sup>2</sup>. В карельском крестьянине и в пейзажах родного края финны увидели воплощение «идеальных человеческих типов»<sup>3</sup>. В такой атмосфере родился финский художественный карелианизм, а его представители, вдохновлённые Карелией, — Ян Сибелиус, Ээро Ярнефельт, Пекка Халонен, Юхани Ахо, Аксель Галлен-Каллела, Эйно Лейно — объединились в группу NUORI SUOMI («Молодая Финляндия»).

<sup>1</sup> Sihvo H. *Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. Helsinki: SKS, 1973. 470 s.

<sup>2</sup> Нилова В.И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX — начала XX века. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005. 320 с.

<sup>3</sup> Sihvo H. *Op. cit.* S. 354.



### Карелианистическая основа финского модернизма

Главным событием в истории карелианизма можно с уверенностью назвать создание Элиасом Лённротом эпической поэмы «Калевала».

Интерпретация «Калевалы» в аспекте единства макро- и микрокосмоса открывает в поэме «картины космической жизни не как некой абстракции, а как действительно существующей, физически ощущаемой реальности»<sup>4</sup>, а кроме того «вводит человека в особое измерение — ноуменальный мир, мир идей и причин»<sup>5</sup>. В этом «особом измерении» герои «Калевалы» осознаются в качестве «действующих лиц космического процесса, глубоко включённых в миропорядок и обладающих величайшей потенциальной способностью коренного преобразования мира»<sup>6</sup>.

В истории литературы Финляндии Эйно Лейно называют «последним калевальским певцом, воспринявшим от фольклорного стиха сюжеты, лексику и звукоритмические формы»<sup>7</sup>.

Весьма существенным оказался и вклад Сибелиуса в музыкальную карелику<sup>8</sup>. В начале 1900-х годов за несколько лет до создания скрябинского «Прометея» Лейно и Сибелиус тоже написали свои «поэмы огня». Лейно включил «Гимн огня» в сборник «Священная весна» (1901):

*Ты из огня, тогда огню служи.  
Ты плоти тлен, тогда в земле лежи.  
Но если хочешь взвиться в поднебесье,  
так для тебя звучит поэта песня:*

*Что мы? Всего лишь пепел и зола?  
Не только, нет: Мысль из земли взошла.  
Твоя судьба — однажды стать золою,  
но прежде мир ты озаришь собою.*

*Горит что? Вещество. Его кто сжёт?  
Огонь вселенский, дух, всесильный Бог.  
Углём быть каменным — людское счастье,  
из недр земных, проснувшись в одночасье,*

*для битв, труда прийти на зов Творца,  
светить и верить в солнце до конца,  
мечты осуществить те вековые,  
о коих грезили отцы седые.*

*Промчится быстро человека жизнь.  
Так восплаем пламенем и ввысь  
взметнёмся вверх в огне! Оставим прах  
земной в земле, но душу — в небесах»<sup>9</sup>.*

Годом позже, в 1902-ом, Сибелиус написал *Tulen synty* («Рождение огня») для баритона соло и мужского хора на стихи из «Калевалы» Лённрота<sup>10</sup>. Вот фрагмент эпизода «Рождение огня»:

*Высек искру в небе Укко,  
выбил пламя золотое  
огненным мечом могучим,  
искромётной сталью острой  
по своим ногтям ударив,  
стукнув по суставам крепким,  
там на самом верхнем небе,  
между звёздными садами.*

<sup>4</sup> Магницкая Е.А. Творческая интерпретация космоса. М.: РАМ имени Гнесиных, 1996. С. 8.

<sup>5</sup> Там же. С. 6.

<sup>6</sup> Там же. С. 5.

<sup>7</sup> Карху Э.Г. Поэзия Финляндии. Сборник. Пер. с финс., швед. М.: Прогресс, 1980. С. 349.

<sup>8</sup> См. об этом: Нилова В.И. Указ. соч.

<sup>9</sup> Лейно Э. Стихотворения / Пер. с фин. Марины Хуттонен. [Printed in Finland] «ВЭСАП», 2002. С. 97.

<sup>10</sup> В *The Works of Jean Sibelius* Фабиана Дальстрёма указаны номера стихов из 47-й руны.



Огненную высек искру,  
выбил пламя и упрятал  
в золотой свой кошелёчек,  
в свой серебряный клубочек.  
Искру дал баюкать деде,  
дал качать воздушной фее,  
чтоб родился новый месяц,  
солнца нового начало<sup>11</sup>.

В начале 1900-х годов к движению карианизма примкнул писатель Пекка Эрваст (1875–1934). В 1895 году он присоединился к шведскому теософскому обществу, а в начале 1900-х годов теософия стала художественным кредо Лейно.

В Финляндии теософское общество начало работу годом раньше, чем в России. В 1907 году Эрваст основал финское теософское общество *Suomen Teosofinen Seura*<sup>12</sup>. В 1907–1917 годах он был главным секретарём Финского теософского общества и редактором журналов *Omatunto*

(«Совість», 1905–1907) и *Tietäjä* («Провидец», 1908–1920). Лейно в конце 1915 года основал журнал *Sunnuntai* («Воскресенье»), вокруг которого объединялись люди разных политических и религиозных взглядов. Среди них были и приверженцы теософии, считавшие Лейно выразителем своих идей.

В ближайшем окружении Сибелиуса сторонником свободомыслия в религиозных вопросах кроме Лейно был брат жены Сибелиуса Айно писатель Арвид Ярнефельт (1861–1932). Он был последовательным толстовцем и перевёл на финский язык «Воскресение» (1900), «Детство», «Отрочество», «Юность» (1904), ряд религиозно-этических произведений Льва Толстого, а также вёл с ним переписку. Влияние Толстого испытал и Эрваст.

В 1898 году Ярнефельт закончил книгу «о плотском и духовном рождении Иисуса Христа», которая, по собственному признанию писателя, «не имела в Финляндии успеха». Более того, книга была признана «дурной», оскорбляющей «протестантское сознание». Об этом Ярнефельт написал Толстому 14 декабря 1898 года<sup>13</sup>. 16 декабря того же года Ярнефельт получил ответ Толстого: «Хотя я и не читал вашу книгу о плотском и духовном рождении Иисуса, я думаю, что книги такого рода: религиозные размышления, приуроченные к Священному Писанию, мало полезны. Я думаю, что время, когда такие книги имели значение, прошло, и что теперь нужно писать книги (если уж писать религиозные книги), проникнутые духом Христова учения,

<sup>11</sup> Лённрот Э. Калевала: Эпическая поэма на основе древних карельских и финских народные песен / Пер. Э. Киуру, А. Мишин. Петрозаводск: Карелия, 1998. С. 527.

<sup>12</sup> Российское теософическое общество (РТО) было образовано в 1908 году. Теософскому движению в общественной жизни России посвящено исследование Е.В. Никандровой, которая отмечала, что популярность этого движения в глазах российской интеллигенции объяснялась «особым смыслом, несущим людям истинное знание, которое способно решить все проблемы человечества не насильственным путём, а путём духовного совершенствования и познания <...> Значение роли теософского учения и деятельности РТО в общественном движении серебряного века России отразилось в работах братьев В. и Вс. Соловьёвых, Д. Мережковского, З. Гиппиус, А. Скрябина, А. Белого и др.». См.: Никандрова Е. В. Теософское движение в общественной жизни России конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2008. С. 15, 19.

<sup>13</sup> Карху Э.Г. Переписка Арвида Ярнефельта с Л.Н. Толстым // Карху Э.Г. Общение культур и народов. Исследования и материалы по истории финско-карельско-русских культурных связей XIX–XX веков. Петрозаводск: Институт языка, литературы и истории КарНЦ РАН, 2003. С. 185.



независимо от текста Писания (курсив мой. — В.Н.), опираясь не на Писание, а на разум и любовь, свойства, общие всем людям <...> Если проживу ещё, хочется написать многое, но стараюсь жить настоящим, вечным, *готовясь к переходу в другую форму жизни* (курсив мой. — В.Н.), стараясь в этой делать волю пославшего»<sup>14</sup>.

### Смерть и просветление в квартете Сибелиуса *Voces intimae*

Летом 1908 года и Сибелиус, и Лейно оказались в состоянии глубокого экзистенциального кризиса. В 1908 году Сибелиус пережил операцию на горле. В следующем году он написал струнный квартет op. 56, известный как квартет *Voces intimae*. Состояние здоровья композитора в конце 1900-х годов (угроза жизни), а также сильное беспокойство по поводу серьёзных финансовых проблем стали поводом к интерпретации сочинения в аспекте исключительного влияния личных событий на характер музыки.

На титульном листе партитуры (Eulenburgs kleine Partitur Ausgabe No. 294) название *Voces intimae* дано в скобках в качестве подзаголовка после указания фамилии композитора, номера opus'a, названия жанра и тональности на трёх языках (*D moll — Ré mineur — D minor*)<sup>15</sup>. А слова «*Voces intimae*» Сибелиус вписал в копию миниатюрной партитуры над тактами 21 и 22 третьей части квартета *Adagio di molto*.

Существительное *intimum* (единственное число) относится к эзотерической лексике и означает «внутреннее духов-

ное начало»<sup>16</sup>. Вот как об этом сказано у шведского теософа Эмануэля Сведенборга: «У человека есть (чего нет у животного) духовный тайник (*intimum*), или самое внутреннее духовное начало, доступное наитию Божества, которое возносит это начало до себя и к себе присоединяет»<sup>17</sup>. Благодаря этому внутреннему или высшему началу «человек может стать преемником разума и мудрости, говорить по рассудку и, наконец, жить в вечности»<sup>18</sup>. А вот что Сведенборг писал о смерти: «Когда тело не может более отправлять службы своей в природном мире, согласно мыслям и чувствам духа своего, истекающим из духовного мира, то человек, как говорится, умирает. Это сбывается, когда дыхательное движение лёгких и систолическое движение сердца прекращаются, но человек на самом деле не умирает, а только отрешается от тела, служившего ему здесь, на земле; сам же он жив: он жив, потому что не по телу зовётся человеком, а по духу, ибо дух в человеке мыслит и мысль вместе с чувством (*affection*) образуют человека. Из этого следует, что человек, умирая, *переходит только из одного мира в другой* (курсив мой. — В.Н.). Вот почему смерть в Слове Божиим по внутреннему смыслу означает воскресение и жизнь <...> Восстанием, или обычно воскресением, называется вывод духа из тела и введение его в мир духовный. Дух человека отделяется от тела не раньше, чем по прекращении биения сердца, по той причине, что сердце отвечает чувствам любви, то есть самой жизни человека, ибо из любви каждого истекает и жизненная теплота его»<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Там же. С. 187.

<sup>15</sup> В *The Works of Jean Sibelius* Фабиана Дальстрёма слова «*Voces intimae*» также даны в скобках как подзаголовок квартета.

<sup>16</sup> Сведенборг Е. Про небеса, про світ духів і про пекло. К.: Україна, 1993. С. 226.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же. С. 29.

<sup>19</sup> Там же. С. 229–230.



Что же происходит в музыке III части квартета в тактах 21–22, над которыми Сибелиус написал слова «Voces intimaе»? В этих тактах есть указание на замедленные движения (*Adagio piu*), после чего в такте 23 возобновляется прежний темп (*a tempo*). В двухчетвертных тактах на сильную (т. 21) и на сильную и относительно сильную доли такта (т. 22) приходятся паузы (в т. 21 — восьмая пауза, в т. 22 — две шестнадцатых паузы). В двух тактах на *ppp* трижды звучит трезвучие *e moll* с учащённым пульсом и с движением смычка вверх. Здесь важен высотный сдвиг (после бемольной сферы) и паузы, разделяющие три аккорда между собой и отделяющие их от предшествующего и последующего движения голосов. Такты 21–22 допустимо трактовать как видоизменённую форму барочной фигуры *Tmesis* — символ предсмертного состояния<sup>20</sup>. Далее (но не сразу) после кульминации возобновляется прерванное *e-moll'*ными аккордами тематическое развитие, основанное на мелодической линии первой скрипки (т. 1–4) с возвращением в бемольную сферу. Формально можно было бы определить т. 43–46 как начало репризного раздела. Но изменение в звучании существенно: мелодическая линия первой скрипки теперь поручена виолончели, а ремарка *espressivo* заменена на *cantabile* и *dolce*. Исчезли нисходящие хроматические ходы в других голосах квартетной ткани, ассоциирующиеся с барочной фигурой *passus duriusculus*. И хотя биение трёх аккордов (теперь в *cis*) возвращается в конце III части, эти аккорды не отделены от последующего развития так, как это было в т. 21–22. Третий аккорд одновременно

является началом мелодической линии, звучащей у виолончели. Темпом эти аккорды также не выделены, а потому они здесь не воспринимаются как переход из одного мира в другой. Всё свершилось ранее.

Очевидно, что между первым (т. 1–42) и вторым (т. 43 и до конца части) разделами части есть *соответствие*. У Сведенборга о соответствии говорится так: «...всё, что есть в природе, от самого малого предмета и до самого большого, есть *соответствие* (курсив мой. — В.Н.); потому что мир природный со всеми принадлежностями заимствует своё бытие и существование (*existit et substitute*) от мира духовного, а тот и другой от Божественного»<sup>21</sup>. В другом месте сказано: «...человек по себе есть дух в таком же образе, как и самоё тело. Так как всё, что живёт и чувствует в человеке, есть дух и от головы до ног нет в теле ни точки, которая бы не жила и не чувствовала, то по отрешении тела от духа, что называется смертью, человек остаётся тем же человеком и живёт»<sup>22</sup>.

### Теософские замыслы Лейно и Сибелиуса

К середине 1908 года у Лейно возникло ощущение, что он «оставляет позади целую эпоху, в рамках которой он проложил себе дорогу в центр финской культурной жизни»<sup>23</sup>. Антти Хармайнен в книге «Современные мистики», посвящённой мировоззрению Эрваста и Лейно в начале 1900-х годов, так объяснил их интерес к теософии: «Свободомыслие

<sup>20</sup> Три аккорда можно интерпретировать и как масонскую символику. В 1927 году Сибелиус написал музыку для масонского ритуала (*Rituaalimusiikki*).

<sup>21</sup> Сведенборг Е. Указ. соч. С. 54.

<sup>22</sup> Там же. С. 225.

<sup>23</sup> Harmainen A. Modernin mystikot Teosofian ulottuvuudet Pekka Ervastian ja Eino Leinon maailmankuvissa 1902–1908. Tampere, 2010. S. 2.



теософии позволяло придерживаться национальной традиции, даже христианства, что делало теософию более широко применимой идеологической системой, чем, например, ницшеанство, презиравшее христианство и идеал солидарности, или толстовство»<sup>24</sup>. Для Лейно теософия стала «системой отсчёта для использования творческого вдохновения без безусловной привязки его к коллективным рамкам, таким как национализм или социальная терпимость»<sup>25</sup>. Что же касается совместимости теософии с национальной традицией, то установка Лейно на воссоздание забытых форм народной культуры привела его к рождению идеи «священного театра» — *мистерии*, в которой бы сочетались обряд, музыка, драматическое действие, элементы религиозных действий. Эту идею Лейно задумал реализовать в 1912 году, взяв в качестве литературной основы поэму Лённрота «Калевала». По-фински задуманное Лейно действие называется словом *Helkanäyttämö*. Лейно решил воплотить свою идею на берегу озера. По его замыслу, герои эпоса должны были выступить не как реальные люди, а как «идеальные создания поэтической фантазии», «которые не должны были касаться ногами земли»<sup>26</sup>.

Замысел остался неосуществлённым. Однако лейновская идея «священного театра» получила неожиданное и совершенно иное воплощение у Сибелиуса в следующем, 1913 году в симфонической поэме *Luonnotar*. В ней идея мистериальной художественной акции воплощена средствами симфонического оркестра и солирующего сопрано. В качестве литературного источника взята первая

(самая визионерская) руна «Калевалы» о рождении мироздания из яйца. Поскольку идея Лённрота не была реализована на практике, можно только предполагать, что в мистериальном действе должны были звучать древние руны. В *Luonnotar*<sup>27</sup>, как и в других сочинениях Сибелиуса, напевы рун не цитируются [1]. Этой поэме присущи такие свойства, как расширение оркестрового диапазона за счёт крайних регистров и создание эффекта перевода времени в пространство, модификация сонатной формы и придание ей облика многофазной композиции спиралевидного типа, заклимательный характер музыки (с обилием остинатных формул), завершающейся экстатическим звучанием. Описанные признаки специального музыкального содержания<sup>28</sup> вызывают аналогии с музыкой Скрябина. Своё суждение о ней Сибелиус высказал в ответном письме к Розе Ньюмарч, поведавшей ему в феврале 1913 года о своём впечатлении от «Прометей» Скрябина, исполнение которого состоялось 3 февраля 1913 года в Англии в Queen's Hall: «Затем Генри Вуд дал "Прометей" Скрябина. Что-то совсем другое<sup>29</sup>! Нельзя судить об этом именно как о музыке, но как о комбинации совершенно новых

<sup>24</sup> Op. cit. S. 135.

<sup>25</sup> Op. cit.

<sup>26</sup> Карху Э.Г. Очерки финской литературы начала XX века. Л.: Наука, 1972. С. 220.

<sup>27</sup> Спустя месяц, 10 октября 1913 года, в письме к Розе Ньюмарч Сибелиус сообщил о премьере «Луоннотар» как о произведении, написанном в «собственном стиле, который (за исключением друзей) приносит мне так мало признания». Подробнее об этом см.: The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939 / Edited and translated by Philip Ross Bullock. The Boydell Press, Woodbridge, 2011. P. 176.

<sup>28</sup> См. об этом: Холопова В.Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание // Philharmonica. International Music Journal. 2014. № 1 (1). С. 14–24.

<sup>29</sup> Перед «Прометеем» Вуд дирижировал Седьмой симфонией Малера.



звучков, иногда странно и гипнотически трогательных. Вуд исполнил её дважды на этом же концерте, чтобы люди могли лучше оценить эту работу <...> Я приложила много усилий, чтобы понять руководящую идею, подсказанную нам. Я погрузилась в теософскую литературу и обсудила все детали с несколькими представителями Теософского общества. Там, где это касается философии и мудрости Востока, я нахожу многое, что поражает моё сердце и мой разум. Но спиритуалистическая сторона кажется мне очень сомнительной. В любом случае, я не могу сомневаться в искренности Скрябина»<sup>30</sup>. Сибелиус ответил очень коротко: «От всего сердца благодарю вас за ваше последнее интересное письмо. Что касается творчества Скрябина, я считаю, что религиозная музыка будущего может возникнуть из таких произведений в сочетании с оперой»<sup>31</sup>. Поскольку Сибелиус писал не о «Прометее», а о скрябинском искусстве, можно предположить, что данное суждение относилось ко всей музыке Скрябина, известной в те годы Сибелиусу. Это суждение касалось не музыкального языка, и даже не жанров религиозной музыки, а содержания музыки, точнее, её неспециального содержания. Сибелиус к этому времени был не только знаком с теософией, но и создал произведение, в котором есть проекция теософии.

### Модернистский контекст музыки Сибелиуса

Новые тенденции в финском искусстве заявили о себе во второй половине 1910-х годов, но концертный репертуар столицы Финляндии до 1917 года включал в себя произведения М. Глинки,

А. Рубинштейна, А. Бородина, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, В. Калинникова, А. Аренского, А. Глазунова. Музыка Скрябина впервые прозвучала в Гельсингфорсе только в 1917 году. Это была его Первая симфония.

Одним из первых имена Сибелиуса и Скрябина увязал английский музыкант, журналист и писатель Перси Скоулз<sup>32</sup>. Ещё в 1914 году он писал: «В наши дни шторма бушуют, пожалуй, яростнее всего вокруг голов трёх представителей самой современной музыки — Шёнберга, Скрябина и Стравинского. Вот люди, которые, по-видимому, отбросили все общепринятые каноны музыкального искусства и развили, каждый по-своему, что-то новое и необычное»<sup>33</sup>.

Тема «Сибелиус и Скрябин» относится к научным маргиналиям и может быть развёрнута как в направлении музыкального языка (специальное музыкальное содержание), так и в направлении содержания произведений (неспециальное музыкальное содержание). В научных работах разного жанрового статуса, где эти имена увязаны друг с другом, выявляются аналогии музыкально-языковых средств, что подтверждает вовлечённость Сибелиуса в процесс обновления языка европейской музыки XX века.

С именем Скрябина связывают музыку Четвёртой симфонии Сибелиуса (1911) и его Пять эскизов для фортепиано (1929). В. Коннов пишет, что «именно начиная с Четвёртой, симфонизм Сибелиуса обнаруживает всё меньше

<sup>30</sup> The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch... P. 166.

<sup>31</sup> Op. cit. P. 170.

<sup>32</sup> Самым известным достижением Перси Скоулза (1877–1958) было его составление первого издания Oxford Companion to Music (1938) — музыкального справочника из серии Oxford Companions, выпускаемой издательством Oxford University Press.

<sup>33</sup> The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch... P. 25.



параллелей с музыкальным экспрессионизмом композиторов нововенской школы или иными симптомами постро-мантического состояния симфонического жанра у его радикально мыслящих современников. Однако сдержанность в выборе звуковых средств у Сибелиуса не была проявлением консерватизма. В его симфониях отчётливо проступают признаки обновления жанрового канона, причём не столько в ближней, сколько в дальней для того времени перспективе» [2, с. 14]. В то же время «в ряду семи симфоний Четвёртая стала переходной по отношению к брукнеровской симфонической концепции, которая для Сибелиуса опосредовала бетховенскую традицию и каждый раз выступала в функции константной архитектурной основы цикла от Второй до Шестой» [3, с. 33].

Л. Нормет в исследовании о симфониях Сибелиуса отнёс музыку Четвёртой симфонии к области *параллелей* с музыкой Скрябина. В тезисном изложении содержания главы о Четвёртой симфонии Нормет написал: «Параллели с некоторыми явлениями в творчестве позднего Скрябина, Стравинского и Шёнберга»<sup>34</sup>. Нормет сформулировал общие со Скрябиным тенденции:

– преломление «веяния символизма и экспрессионизма (а также импрессионизма»);

– точкой «наиболее близкого “противостояния”» является Четвёртая симфония Сибелиуса;

– «тритоновость накладывает отпечаток на звуковую ткань Сибелиуса»<sup>35</sup>; в музыке позднего Скрябина имеется «постоянно ощутимый общий знаменатель — сложное созвучие преимущественно

нонаккордового характера, имеющее значение главного строительного элемента и воплощающее доминантовость в роли тоники»<sup>36</sup>;

– у Скрябина целое «составляется из мозаичных, лаконичных мотивов и фраз, представляющих собой вспышки накалённых внутренних эмоций»<sup>37</sup>; «сила выражения мотивов Четвёртой симфонии уже приближается к скрябинской» ;

– Четвёртая симфония, так же, как и скрябинское творчество, отражает тенденцию, общую для начала века — тритоновую доминантовость (или тритоновость как обострение доминантовости)»<sup>39</sup>.

В анализе третьей части Четвёртой симфонии Нормет указал на аналогию со Скрябиным в развитии строфы A1: образование нонаккорда на выдержанном басу *d: d – c – fis – e*, «придающего всей строфе новое качество — бóльшую ладо-тональную организованность. (Повторяющийся *aís*, высшая точка целотонного мотива, воспринимается как повышенная квинта к нонаккорду струнных. Этот аккорд был весьма характерным для своей эпохи — вспомним “нонаккордовость” Скрябина)»<sup>40</sup>.

В разделе о музыкальном языке симфоний Сибелиуса (ладогармонические основы) Нормет сделал следующий вывод: «...в отличие от Скрябина, “своего аккорда” у Сибелиуса не было. Выходя из “туманности”, образуемой иногда весьма сложными, даже тритоново-политональными созвучиями (своего рода контрастно-составной аккордикой

<sup>34</sup> Нормет Л. Симфонии Сибелиуса. Tallinn: Akeksandra, 2011. С. 8.

<sup>35</sup> Там же. С. 124.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же. С. 125.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Там же. С. 141.



— преимущественно в Четвёртой и Пятой симфониях), он всегда прибывает к определённом тоническому центру, к трезвучию»<sup>41</sup>.

После премьеры Четвёртой симфонии Сибелиуса в Англии пресса писала: «...композитор, по-видимому, стремится к ультрасовременности. Это как если бы он сварил все туманные фразы и антагонистические гармонии *Стравинского*, *Равеля* и *Шёнберга*, а затем добавил в смесь ложку своего соуса»<sup>42</sup>.

Ю. Кон в статье о Пяти эскизах высказал мысль о *родстве* Сибелиуса со *Скрябиным* и *Бартоком*<sup>43</sup>. Эскизы для фортепиано рассмотрены Коном в аспекте элементов тонального и гармонического новаторства, которое «не находится на первом плане в музыке Сибелиуса. Тем не менее оно занимало воображение композитора и отчётливо проявилось в “Пяти эскизах”, в частности во втором “Зимняя сцена”, третьем “Лесное озеро”, четвёртом “Песня в лесу”. <...> Сжатое, но свободное от традиционных основ диатоники мажора и минора изложение позволяет находить в этих трёх эскизах направленность композиторской мыс-

ли, неожиданно роднящую Сибелиуса со Скрябиным, даже с Бартоком»<sup>44</sup>. За данной аналогией стоят общие закономерности эволюции письма Сибелиуса. В эскизе № 3 «...Сибелиус близко подошёл к осознанию той огромной тонально-образующей силы тритона, которая оказала мощнейшее влияние на становление музыкальных языков»<sup>45</sup>.

### Заключение

Последнее произведение Сибелиуса датировано 1931 годом. К этому времени композиторское творчество Финляндии представляло собой сочетание разных, порой резко разнонаправленных устремлений. И хотя финские исследователи неоднократно отмечали влияние Скрябина на младших современников Сибелиуса — финских модернистов 1920-х годов Аарре Вяйнё Райтио (1891–1945) и Эрнста Пенгу (1887–1942) — их творчество следует рассматривать в контексте иных эстетических и композиционных парадигм и тенденций музыки XX века. «Отзвуки Скрябина» остались в прошлом.



<sup>41</sup> Там же. С. 242.

<sup>42</sup> The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch... Pp. 157–158.

<sup>43</sup> Кон Ю.Г. Пять эскизов ор. 114 Сибелиуса как отражение эволюции музыкального языка в начале XX века // Финский сборник. Вып. 2. Петрозаводск, 1992. С. 4.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же. С. 5.

 СПИСОК ИСТОЧНИКОВ 

1. Нилова В.И. «Это произведение написано в “своём собственном стиле”...» (о симфонической поэме Сибелиуса «Луоннотар») // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 3 (32). С. 7–15. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.3.007-015>
  2. Коннов В.П. Ян Сибелиус и его Четвёртая симфония // Университетский научный журнал. 2020. № 59. С. 13–21. <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2020.59.13.21>
  3. Коннов В.П. Симфонии Яна Сибелиуса в контексте истории жанра // Университетский научный журнал. 2021. № 65. С. 31–43. [https://doi.org/10.25807/22225064\\_2021\\_65\\_31](https://doi.org/10.25807/22225064_2021_65_31)
- 

*Информация об авторе:*

**В.И. Нилова**, доктор искусствоведения, профессор,  
профессор кафедры истории музыки,  
заведующая кафедрой истории музыки.

---

 REFERENCES 

1. Nilova V.I. “This Composition is Written in ‘My Own Style’...” (about Sibelius’ Symphonic Poem “Luonnotar”). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018;(3):7–15. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.3.007-015>
  2. Konnov V.P. Jean Sibelius and his Fours Symphony. *Humanities and Science University Journal*. 2020;(59):13–21. <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2020.59.13.21>
  3. Konnov V.P. Symphonies by Jean Sibelius and Their Historical Background. *Humanities and Science University Journal*. 2021;(65):31–43. [https://doi.org/10.25807/22225064\\_2021\\_65\\_31](https://doi.org/10.25807/22225064_2021_65_31)
- 

*Information about the author:*

**Vera I. Nilova**, Dr. Sci. (Arts), Professor,  
Professor at the Department of History of Music,  
Head of the Department of History of Music.

---

