

ЭЙНОЮХАНИ РАУТАВААРА: СТРАНСТВОВАНИЕ СКВОЗЬ ВРЕМЯ И СТИЛИ

Композитор Эйноухани Раутаваара — одна из ключевых фигур финской музыки XX в. Его произведения звучат не только на родине, но и востребованы в Европе и США. Список изданных сочинений и звукозаписей необычайно внушителен. Успех выпадает на долю не только проверенных временем сочинений, но и премьер. Композитор регулярно приглашается к сотрудничеству современными оркестрами, хорами, является желанным гостем различных музыкальных фестивалей.

Творческий путь Раутаваары во многом необычен. Тяжелые детство и юность, пришедшиеся на годы войны, когда он потерял обоих родителей и часто менял место жительства, были компенсированы успешным стартом его профессиональной карьеры. Сам композитор считает, что все возможности, которыми он воспользовался в ее начале, складываются в ряд «намеренных совпадений» (К.Г. Юнг). Раутаваара пишет: «...совпадение может плодить цепь событий, которые так значительны, так возможны и так логичны, что это заставляет описывать их как происходящие, скорее, по воле рока, чем случая»¹.

Он верит в то, что все первые удачи (например, победа на престижном композиторском конкурсе в 1954 г. или получение стипендии фонда Кусевичского на двухлетнюю стажировку в Соединенных Штатах) были подарены ему отнюдь не случаем, а судьбой. Композитор считает, что его «...карьера была запущена с такой силой, что даже собственные ошибки впоследствии не могли подорвать ее»².

В США молодой Раутаваара был захвачен атмосферой поиска новых путей в музыкальном искусстве. Композитор с готовностью откликался на все неизведанное. В Америке он брал уроки у Винсента Персикетти, Роджера Сешнса, Аарона Копленда, после чего отправился в Германию и Швейцарию для продолжения учебы. Годы обучения (1956–1958) включились в так называемую «вторую волну» авангарда. В это время идеи структурализма переживали второе рождение в музыкальном искусстве. Согласно им, творческая свобода каждого художника оказывалась на заднем плане, уступив главную роль необходимости создания стройной, выверенной конструкции, — «все в произведении есть форма». Подобная позиция рождала у

творцов массу размышлений о смысле художественного творчества вообще и роли человека в нем в частности.

Раутаваара также рано осознал, что каждый артист должен для себя определить сущность искусства. Он присоединяется к словам своего современника, немецкого композитора Эрнста Пеппинга: «Искусство есть выражение в структуре». Структура в данном случае воспринимается как некая необходимая основа любого, даже самого интуитивного опыта композиции.

Развитие этой идеи прошло несколько этапов, воплотившись во Второй (1957), Третьей (1959–1960) и Четвертой симфониях (1963). Вторая симфония, реализовавшая тяготение к большей диссонантности звучания, не удовлетворила автора своим техническим исполнением и в 1984 г. была переработана. После этого опыта, показавшего несоответствие творческого результата грандиозным замыслам, Раутаваара не решался браться за новую симфонию. Выход из кризиса он нашел в додекафонной технике, жестко организовывающей структуру произведения.

Раутаваара хорошо усвоил уроки своего «педантичного наставника» Владимира Фогеля, который «...учил нас, что отправная точка — это музыкальный материал и что способ, которым он ведет себя и сопротивляется, — это то, что составляет музыку. Композиция должна начинаться с нуля, с точки, когда композитор еще ничего не знает, потому что музыкальный материал — это не просто ноты на бумаге, размещенные в некотором порядке, а переживание, которое нужно стремиться реализовать инструментально...»³.

В Третьей симфонии Раутавааре удалось соединить в единое целое чувства и разум, детерминизм и вдохновение. Оценив значение такого синтеза, финский композитор и исследователь Калеви Ахо назвал Третью симфонию Раутаваары его первым симфоническим шедевром.

Кульминацией структурного подхода стало создание Четвертой симфонии «Arabescata». Она полностью сериальна, что является уникальным фактом в финской музыкальной культуре. Все элементы музыкального языка подчинены единой логике. В зависимости от избранного композитором ряда чисел находятся высоты, ритм, тембры и динамика, а также место их появления и комбинации этих элементов, как в последовательности, так и в одновременности. Подобный способ создания музыки получил название «тотальный сериализм». Необходимо заметить, что, используя этот метод, Раутаваара находился в авангарде музыкальных идей вместе с такими европейскими мастерами, как П. Булез, К. Штокхаузен и другие.

Однако после написания «Арабескаты» композитор понял, что продолжение данного пути для него невозможно. Вот как он высказывался об этом: «Я писал хороший, красивый, более или менее математический план, проект симфонии, и оставалось только расписать все это нотами, а это неинтересно. Это не больше чем забава. Это не сочинение музыки, это что-то другое. Так я полностью отвернулся от этого»⁴.

Выход из кризиса Раутаваара нашел в «романтизме» (как он его называет) 1970–1980-х гг. Констатация «стилевого плюрализма» как одной из главных черт его сочинений того периода стала привычной сентенцией в финском музыкознании. Музыковед М. Хейниё замечает, что поиск собственного языка оказался весьма созвучным времени: «Вступая во вторую половину 1960-х годов, Финляндия, наконец, перешла к более свободной “новой романтической эпохе” — времени стилистического плюрализма, без уже устоявшихся запретов и ограничений <...> Новая ситуация на музыкальном фронте не просто позволила разным композиторам иметь в высшей степени различные стилистические и композиционные отправные точки — все это теперь вполне укладывалось в одном и том же композиторе, даже в одном произведении. Если внутри одного и того же сочинения сплав цитат, коллажей и стилистических элементов разных эпох — с их пародиями, иронией и ностальгией — может быть критерием постмодернизма, то Раутаваара отражает эту тенденцию в некоторых своих произведениях»⁵.

Решающим представляется мнение самого Раутаваара, объясняющего собственный стилевой плюрализм: «Единственный путь изучения явлений для меня состоял в том, чтобы писать музыку в тех техниках и стилях, с которыми я сталкивался. Когда я был молод, я думал, что важно соответствовать своему времени. Так я был модернистом, авангардистом, был в Дармштадтском движении и писал сериальные композиции. Когда я более или менее научился всем этим техникам, я осознал, что, если вы следуете своему времени, вы опаздываете, вы не ведете»⁶. Таким образом, путем перебора «техник и стилей» происходило становление собственной индивидуальности. Сам композитор считает, что это творческое поведение отнюдь не способствовало «гигиене стиля», но оно послужило выработке важной эстетической установки на плюрализм и синтез: «инь и ян, полярности, диалектика всегда были наиболее интересными явлениями в музыкальном искусстве. Когда Дали и Магритт рисовали “реалистический” образ, который отрывался от основы и вел себя в полностью сюрреалистической манере, когда Землемер Каф-

ки пытался решить вопрос через нормы действительности и перед ним встал мир, полный непостижимостей, стало абсолютно понятно, что мир — плюралистическое бытие и что он открыт синтезу и даже желает такого синтеза»⁷.

Примерно в это же время у Раутаваары начинает вызревать новая концепция творческого процесса. Она зиждется на основаниях, подобных такому типу философского размышления, как *маевтика*: «В некотором смысле музыкальное произведение уже существует в платоническом мире идей прежде, чем оно рождается. Задача композитора состоит в том, чтобы прислушаться к тому, чему хочет уподобиться, и помогать этому родиться, целому и законченному, с уважением и заботой»⁸. Работа художника состоит в том, чтобы найти хорошую идею и облечь ее в достойную форму без смещения акцента в ту или иную сторону. Композитор должен быть медиумом и ремесленником одновременно.

В последние годы, продолжая эту мысль, Раутаваара много говорит о том, что художник не всегда является хозяином созданной им музыки. Он цитирует великого Сибелиуса, восклицаящего: «Я раб своей темы». Раутаваара считает, что не использует музыку — это музыка использует его, как канал для выхода в существование, и, таким образом, представляет «вид ее собственной метафизической воли: она хочет быть рожденной». Последние слова принадлежат Томасу Манну и, по мнению композитора, точно отражают ощущения, им испытываемые.

Таким образом, в процессе создания произведения нивелируются субъективные факторы. На первый план выходит выявление композитором неких органичных, естественных качеств музыкального материала.

«У меня нет желания быть музыкальным архитектором; я бы скорее предпочел слово “садовник” (однако в саду, разбитом скорее в английской манере, чем во французской)». Раутаваара приводит такое сравнение: «Я уподобляю композитора садовнику: оба наблюдают и присматривают скорее за органической растительностью, чем за строениями и ансамблями готовых частей и элементов. Я бы сравнил мои сочинения с “английским садом”, свободно растущим и органичным, противоположным “французскому саду”, геометрически подстриженному в угловатых формах»⁹. Однако он предостерегает, что «...хаотическое должно избегаться, так как это эстетически неинтересно, и импровизация одинаково нежелательна, так как она всегда, в конце концов, проистекает от импровизатора, а не от материала. Природа не импровизирует, но она и не хаотична; она точно следует руководствам генетического кода во взаимосвязи с окружающими фактора-

ми. Внутри музыкального материала, внутри его созвездий скрыт определенный генетический код, “аминокислоты” музыки — здесь внедрена вся необходимая информация. Композитор не способен добавить к этому что-либо. Он должен просто найти это и, таким образом, должен интересоваться тенденциями музыкального материала. Верно мыслил Пикассо: “Я не изобретаю, я нахожу”»¹⁰.

В данном убеждении удивительным образом соединились идеи античной маевтики и учения Платона с глубокой верой структуралистов и впоследствии семиотиков в возможность прочесть внутреннюю сущность любого явления через декодировку его структуры.

В конце 1970-х гг. наместились изменения в эстетических взглядах композитора. Центральным для его творчества становится образ ангела. Раутаваара начал сочинение так называемой «Ангельской трилогии», в состав которой вошли увертюра, концерт и симфония. Первый импульс к ее созданию дало стихотворение Р.-М. Рильке «Каждый ангел ужасен» из сборника «Дуинские элегии».

Каждый ангел ужасен. И все же, горе мне! Все же
Вас я, почти смертоносные птицы души, воспеваю,
Зная о вас. Что поделаешь, Товия дни миновали,
Когда некто лучистый стоял у порога простого,
Больше не страшный в своем одеянье дорожном.
(Юноша юношу видел, выглядывая с любопытством.)
Если бы архангел теперь, там, за звездами, грозный,
К нам хотя бы на миг, спускаясь, приблизился, нашим
Собственным сердцебиеньем убиты мы были бы.

Р.-М. Рильке (перевод В. Микучевича)

Элегия Рильке вызвала воспоминание о сне, увиденном композитором в детстве: «Снова и снова огромное, мощное серое существо тихо приближалось ко мне и сжимало меня в своих руках так, что я боялся, что его могущественное присутствие задушит меня. Я боролся за свою жизнь — поскольку каждый, как мне кажется, борется с ангелом — пока не проснулся. Эта фигура возвращалась каждую ночь, и целый день я со страхом ожидал ее появления. Наконец, после множества таких сражений я научился сдаваться, поглощаться существом, становиться его частью, и через некоторое время его визиты закончились. Это было видение, откровение и испытание. И эти слова, “ангел” и “видение”, отпечатались в моем сознании, повторялись, подобно мантре, пока в 1978 г. я не закончил “Ангелы и видения”»¹¹.

Сам композитор замечает, что находится в постоянном плену очарования метафизическими и религиозными темами. Это видно и из названий его произведений — «Христос и рыбак», «Огненная проповедь», «Иконы», «Игровые площадки для ангелов», «Неизвестные небеса», «Благовещение» «Дар волхвов» и другие. Религиозные темы демонстрируют «экуменичность» взглядов Раутаваары — это обращение и к православным обрядам, и к латинским текстам римского католицизма, и к языческой мифологии.

Когда же композитора спрашивают, религиозен ли он, Раутаваара всегда отвечает словами Фридриха Шлейермахера: «Религиозность — это ощущение бесконечного и близость к нему». Также он часто упоминает о своем первом религиозном впечатлении: «В возрасте десяти лет или около того мои родители взяли меня в православный монастырь на Валааме, который теперь находится по другую сторону границы, в российской Карелии. Экзотический мир монастыря стал для меня острым переживанием просто потому, что существовал иной, другой мир. И я верю, что именно это заложило основу для моих более поздних убеждений о существовании иных миров, иных реальностей и форм сознания. Помимо прочего, этот опыт остался довольно ярко и в подсознании: цвета, обряды, иконы, колокола, пение хора, пение дьякона, даже шорох монашеских ряс в полутьме келий»¹².

В 1999 г. появляется Восьмая симфония Раутаваары «Путешествие», демонстрирующая принципиально новое отношение к этому жанру как к форме и концепции. В ней отражен взгляд на симфонию не как на особую конструкцию, а как на другой путь размышления в музыке. Перед премьерой нового произведения Раутаваара разъяснил программный заголовок: «Согласно Милану Кундере, симфоническая музыка представляет собой путешествие через мир, через меняющиеся пейзажи. Это может быть, я думаю, путешествие через человеческую жизнь. Заголовок Восьмой симфонии, “Путешествие”, также имеет конкретные основания; один из мотивов в третьей, медленной, части распевался в одной из моих опер на слова “Это путешествие продолжается... Чье оно? — Одного из тех, кто бредет от конца путешествия? ... вне времени?...”»¹³.

В настоящий момент Э. Раутавааре 78 лет, и за его плечами солидный багаж знаний, опыта и творческих результатов. Обращение к теме путешествия как странствия по дороге познания к духовному самосовершенствованию становится закономерным. Его творчество, несомненно, являет собой великий путь сквозь время и стили, направленный в вечность.

¹ Rautavaara E. Einojuhani Rautavaara // Einojuhani Rautavaara. Helsinki. 2–3.

² Цит. по: Там же. 3.

³ Цит. по: Aho Kalevi. Einojuhani Rautavaara as Symphonist. Helsinki, 1988.

⁴ Цит. по: Rautavaara E., Reilly R. Rautavaara. Exploring His Musical Evolution // Swann opus. 1999. Spring.

⁵ Heiniö M. A Portrait of the Artist at a Certain Moment // Finnish Music Quarterly. 1988. № 2.

⁶ Цит. по: Rautavaara E., Reilly R. Rautavaara. Exploring His Musical Evolution // Swann opus. 1999. Spring.

⁷ Цит. по: Rautavaara E., Lansjö T. The Aviator's Synthesis // Finnish Music Quarterly. 1994. № 4.

⁸ Цит. по: Aho K. Einojuhani Rautavaara as Symphonist. Helsinki, 1988.

⁹ Цит. по: Hurskainen H-M. Festivals pay tribute to Rautavaara // Highlights. 1999. № 7. P. 12.

¹⁰ Rautavaara E. Thomas — analysis of the Tone Material (An Experiment in Synthesis) // Finnish Music Quarterly. 1985. № 1–2.

¹¹ Цит. по: Rautavaara E. Rautavaara: Angels and Visitations, etc. Helsinki. (ODE 881–2).

¹² Rautavaara E. Choirs, Myths and Finnishness // Finnish Music Quarterly. 1997. № 1.

¹³ Rautavaara E. // Rautavaara. Symphony No. 8 “The journey”. Harp concerto. Helsinki, 2001 (ODE 978–2).