

Из истории русской музыкальной культуры

Даниил Топилин

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕАЛЫ Н. К. МЕТНЕРА СКВОЗЬ ИСТОРИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ «ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМА»

Мировоззрение философа-публициста Эмилия Карловича Метнера, брата композитора, оказало огромное влияние на формирующееся сознание Николая Карловича Метнера. Подобно культурному бытию России рубежа XIX–XX вв., не воспринявшему «немецкие предписания» Э. К. Метнера как спасительную силу для водружения «праведных» идеалов искусства, Н. К. Метнер не воплотился в идол немецкой культуры, несущий для русских «верные» основы творческого самовыражения на фоне исканий начала XX века. Русская музыкальная интонационность и образность в пьесах ор. 20 № 1; ор. 26 № 3; ор. 34 № 2, № 3 сочетались с немецкими традициями; в «Сказке» ор. 51 № 3 даже присутствует национальная масленичная ярмарочность, как в «Феврале» Чайковского.

Потребность «изъясняться» на русском и немецком музыкальных языках подчеркивала естественное нахождение композитора между двумя культурами и обусловила творческий универсализм как отображение в музыке результата многовекового эстетико-философского диалога России и Германии. Интерес к немецкому искусству огромен: Гете — любимый поэт, воспринятый как семейный идеал; Бетховен — кумир; в вокальной лирике — черты стилей Ф. Шуберта, Р. Шумана и И. Брамса. В русской культуре — увлечение поэзией А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, прозой Н. С. Лескова, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого [8, 14].

Сущность Метнера — в невозможности достижения подлинного творчества только на немецких основаниях с исключением русского «компонента», и без *Innerlichkeit*, то есть внутреннего бытия немецкой творческой души; осуществить замыслы Фортепианного квинтета, Третьего концерта для фортепиано с оркестром, Третьей сонаты для скрипки и фортепиано только на русской почве — крайне проблематично. В итоге — всегда и Россия,

и Германия, но с соблюдением необходимой творческой «аскезы», ибо Метнер, как и Ф. Ницше, отвергал вседозволенность творца, в чем автор идеи сверхчеловека видел признак «преступления». Абстрагированность от нового и нежелание принять тенденции к полному отказу от романтического понимания искусства равняется предательству идеалов: «Как досадно, что Ницше в своем *“Contra Wagner”* ударил по Вагнеру, а не по тем сукиным детям, которые стояли за ним <... >» [5, 206].

Противоречивым представляется факт гармоничного творческого положения Метнера до «заката Европы», мировых политических и общественных потрясений, исторического времени «великого перелома» в России, ведь настораживающий момент «кризиса» начинается именно у Вагнера и позднее у Скрябина, что есть уже высшее проявление русско-немецкого диалога в предчувствии исторических катастроф XX века. «Кольцо Нибелунга» и «Парсифаль», «Поэма экстаза» и «Прометей» для Метнера — показатели «ужаса» времени, воплощающие «маятник» западноевропейского культурного упадка, ухода от традиционности в искусстве, гипертрофированность романтизма; от вагнеровского и скрябинского стиля рождается музыка, уже категорически отвергаемая Метнером — предслышание надвигающегося краха ощутимы в ранних произведениях: Соната ор. 5, «Сказки» ор. 8, Сонаты ор. 25.

Проявление рафинированности мысли в просветленных красках божественности противопоставляет Метнера многим русским композиторам и писателям-философам, прежде всего, Мусоргскому, Чайковскому, Толстому и особенно Достоевскому: «Вот почему я ненавижу Достоевского. Он столько мрака пустил в искусство <... >» [7, 157]. Считая высочайшей одаренностью незаметное владение техникой для достижения подлинной художественности, Метнер выделял Пушкина, наделенного потрясающим даром «скрывать» искусно-ремесленный блеск при духовном совершенстве, что в целом есть сверххудожество; в искусстве Пушкина и Гете наблюдается оправдание несовершенств бытия.

В книге о Гете Э. К. Метнер приходит к осознанию процесса творчества. Боязнь окружающего и одновременно интерес Гете к внешнему миру — есть и созерцание, и самосозерцание, что косвенно соотносимо со скрябинским солипсизмом. Подавив и варварское, и божественное с обретением высшей творческой гармонии именно в стремлении к человеческому, Гете избежал опасности «солнечного удара». Э. К. Метнер подчеркивает способность автора «Фауста» отстраниться от взоров на Бога в отказе от самопознания: «Самоутверждение закончилось бы отождествлением с Божественным Светом, со всей Вселенной» [12, 92]. Вновь возникают идеалистические контуры мироздания, осторожность в обращении с пылающим солнцем и жутью бездны, ибо творящее «взрачивание» Вселенной Ф. Шеллинг представлял в постоянном противоборстве космических и хаотических начал с финальным достижением абсолютной гармонии в «божественном свете». Рассуждая о гениальности Гете, Э. К. Метнер фактически выявляет мистериальность А. Н. Скрябина,

будто получившего «солнечный удар»; русский мир беспределен — понимание вселенского крушения-перерождения существенно трансформируется, несмотря на изначальное укоренение в германской абсолютности.

Образная сфера «Трех стихотворений Г. Гейне» ор. 12 (1907) включает глубинно-личностный и метафизический уровни: тема мирского страдания, пронизывающая стихи, выражается в градации от «шуточки» до «смерти», в разрушении радости с появлением холодной иронии [11, 94–99]. «Мне ручку на грудь положи, мой дружок» — обращение к полуреальному «дружочку», позднее к ирреальному «мастеру плотнику» — смерти — направлены в никуда. «На севере мрачном» — стихотворение Гейне, многократно привлекавшее русских поэтов. Сближение «кедра» и «пальмы» — холодности и огненности — у Гейне возможно только в метафизическом сне. Немецкий философский сюжет трактуется с русским элементом: колокольный перезвон при воссоединении несовместимостей; русская природа Метнера позволяет транслировать немецкую поэтическую речь, открывая новые грани понимания образности, подобно М. Ю. Лермонтову, Ф. И. Тютчеву, А. Н. Майкову, А. А. Фету, создавших индивидуальное национальное прочтение Гейне. Мотив приближающейся смерти в стихотворении «Ведет ли дорога в объятия любви иль прямо к могиле глухой?» представляется в призрачных интонациях *Dies irae* в партии фортепиано, постепенно проникающих в вокальную строчку [8, 15].

Огромное значение Метнер уделял высокой чувственности: холодноватый мелодизм, «веселая серьезность» могли восприниматься современниками «музыкальным архаизмом», но Метнер сознательно достигал «подлинности чувства», лишённого внешних эффектов, что выражалось в специфике музыкального языка — вечные темы искусства никогда не имели временной принадлежности. Отвергший чувственность романтиков И. Ф. Стравинский становится синонимом неискусства, как и С. С. Прокофьев; даже С. В. Рахманинов в Этюде-картине ор. 39 № 6 *a-moll* подвергнут критике [5, 522]. Обесчувствование означало обесмысливание музыки, подобно отсутствию пути к истине в науке; следовательно, гиперэмоциональность Скрябина не должна противоречить метнеровским представлениям, однако переизбыток восторженности не укладывается в пределы обозначенных границ: Соната ор. 25 № 2, «Соната-воспоминание», «Трагическая соната», «Грозовая соната» — подвластность разуму при строгой эlegantности и обогащающем воодушевлении, а не бесконтрольная страстность. Последовательность и тщательность в устройстве земного миропорядка невозможно игнорировать; отрицая мистериальные идеи Скрябина, в Фортепианном квинтете достигается самодостаточность искусства в классических формах с восшествием к идеалу.

Истинная вера Метнера в неиссякаемость романтического искусства не всегда допускала даже долгую развертываемость и опасную интенсивность альтераций в музыкальном стиле Вагнера: «С XIX в. основным показателем развития музыкального языка были изменения в сфере гармонии; Метнер, напротив, отказался от такой смелости и остался верен довагнеровскому гармонич-

ческому языку. К сожалению, эта верность помешала восприятию его произведений современниками, которые не заметили несравненной изобретательности Метнера» [10, 52]. Отношение Метнера к новым художественным явлениям первых десятилетий XX века крайне негативное: разрушение целостной «романтической картины» творчества воспринималось как трагический факт культурного упадка; высказывания Метнера о М. Регере, Р. Штраусе и И. Ф. Стравинском излишне категоричны [8, 13].

Сопоставление Абсолюта, идущего от немецкой идеалистической философии, и трагического разрушения системности в искусстве страшит Метнера «чернотой» грядущей неизвестности, хаотичностью движения культуры и показывает возможные последствия вседозволенности в творчестве. Гегелевско-шеллинговский идеализм у Метнера — в поэтапном выстраивании творческой Вселенной с исключением бросков в бездну и «неупорядоченных», с немецкой точки зрения, устремлений к пылающему солнцу, как в искусстве Скрябина. Шеллинг формировал четкие принципы развития мироздания, исключающие непредвиденные элементы; в музыке Метнера выверенная строгость, филигранный расчет сочетаются со стремлением к идеальному миру, выстроенному в пропорциях «врожденного» знания сонатной формы и эстетико-философских систем.

Цельное представление о Вселенной — неотъемлемая составляющая учения Шеллинга, выражается в изначальном единстве мироздания, включающем предугаданное движение в размеренном развитии. Крайне сложно усмотреть потенциальный «выход» за пределы обозримой Вселенной и возможность представления бесконечных далей, неподвластных разуму художника. Русское мышление Скрябина способно вместить неостановимое стремление в недостигаемые миры, существующие вне «немецкой Вселенной», что совершенно невозможно для Метнера, исповедующего обозримость достижимых границ и манифестировавшего пять элементов подлинного искусства — *единство, цельность, свет, духовный идеал, гармония*. Каждый наличествует и у Скрябина, чьи эстетико-философские искания — *единство*, воплощенное в стремлении к синтетическому искусству с доминирующей ролью музыки. Метнер строго придерживался «верного» пути творящей души, направленного к *свету*; мировоззрение восходило к платонической философии; *свет* — благая энергия, а у Скрябина — одна из сквозных идей, начиная от первых симфоний до «Прометей» и Десятой сонаты. *Духовный идеал* искусства, «лик творчества» Метнера сопоставимы с представлениями Скрябина о *человеке-мессии-творце*. Отстаивание противодействующей хаосу *гармонии* в Фортепианном квинтете или циклах «Забутые мотивы» в трансформированном виде присутствует в музыкально-эстетических концепциях Скрябина; затаенно-зарождающееся томление в «Поэме экстаза» достигает вселенского *C-dur* ного аккорда как абсолютное торжество высшей *гармонии*. «Прометей» открывается звуками хаоса, а «вершится» восхождением к *Fis-dur* — консонансу, что особо примечательно, учитывая господствующую диссонансность тритонового мышления. Мистериальное крушение-перерождение силами единого

искусства заключается в *целостном* преобразовании средств для достижения великой цели: создавалось эстетико-философское учение, выражающееся в поэтических вступлениях к произведениям, происходила трансформация музыкального языка — полный спектр составляющих приготовления к «Мистерии» слился воедино.

Музыкально-эстетические идеалы Метнера основываются на стремлении к единству, высшей простоте и строгости: *«Единство и простота не есть данность, а предмет созерцания. Движение к единству и простоте есть свободное движение духа человеческого по линии наибольшего сопротивления»* [6, 17]. О глубинной философии произведений русских художников И. А. Ильин писал: *«Русский творческий гений ищет не солнца над бездной, не рая после ада и в противоположность аду (Данте); из этого он исходит, с этого он начинается... Он ищет солнца в бездне и из бездны; и то обретая его (Пушкин, Тютчев), то не обретая его (Гоголь, Достоевский, Лермонтов, Врубель), не успокаивается ни на чем ином»* [3, 295]. Истинная природа русского гения, находящегося в постоянном колебании между отрицанием и признанием божественной силы, всегда на пути к высшему свету, подобно религиозности Ф. М. Достоевского и церковным противоречиям Л. Н. Толстого. Немецкий компонент не позволяет Метнеру «скитаться» между солнцем и бездной: происходит осторожное всматривание в «русскую черноту»; эпитафия из Ф. И. Тютчева к Сонате ор. 25 № 2 понимается как опасение «заигрывания с хаосом» [8, 14–15]:

*О! бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..*

Осознавая возможность «сорваться» в бездну, Метнер, как и Тютчев, тонко чувствующий немецкую природу, остерегается соблазна, что передается в музыке аскетизмом мелодической линии при вторжении резких диссонансов. Достижение высшей гармонии в единстве, стремление к уравновешенной строгости содержания возможно в случае «заклинания» хаоса: вторжение терпких созвучий со скрябинским аффектом в «Романсе» из Второго концерта для фортепиано с оркестром *c-moll* мгновенно перерастает в просветление на пути к «шеллинговской выси».

Естественное владение языками и русской, и немецкой художественности, врожденный дуализм, пребывание между мощными гравитационными силами — одна из причин недооцененности Метнера на обеих родинах как равновеликой фигуры для России и Германии, чьи сокровенные идеи, словно «остановившись» во времени, развивались в едином русско-немецком культурном существовании, совпавшем на раннем этапе, в начале XX века, с невероятным подъемом национального самосознания России. Отрицая «вредоносность» инновационного романтизма Вагнера и позднего Скрябина, кристаллизуя синтетическое мировоззрение как духовный центр единения потомков Гете и Пушкина в условиях веяний символизма, Метнер остался идеалистом именно на русской почве в отрыве от приземленного бюргерства,

а в итоге — эстетствующий эмигрант, пребывавший в метафорической, несуществующей России, где «не произошло» революции 1917 года. В «Сказке» ор. 26 № 3 словно появляются блики из прошлого и одновременно — воплощение особой, по мысли К. Фламма, «внутренней эмиграции»: закрытости и аскезы; «замкнутость» в почти точной зеркальности главной темы.

Очарование Россией имеет давнюю историю; немцы, возлюбившие огромный простор родины Пушкина и Лермонтова, навсегда оказывались под притяжением русского гигантизма, побуждающего на нравственно-этическое возвышение, смиренность и творческое высвобождение. Как и многие германские подданные, приехавшие в Российскую империю — впоследствии даже изменившие собственные фамилии на русские в знак всестороннего соединения, как династии Арнольдов, Альбрехтов, где каждый принес индивидуальную пользу новому отечеству, как и многочисленные врачи, ученые и педагоги, — род Метнеров — одна из славных глав русско-немецкого повествования, ибо по мысли Гете, немцы «*должны быть разбросаны, рассеяны по всему свету, <... > чтобы на благо остальным народам раскрылось все то хорошее, что в них заложено*» [4, 325].

Парадокс укоряется в специфичности русского мира: присутствие соборного типа творчества и одновременно нарастающей индивидуальности, пришедшей во второй половине XIX — на рубеже XIX–XX вв. [9]. Если немцы испытывали подлинную приобретенную любовь к России, отдаляясь от Германии, то русские — наоборот, при разлуке с родиной острее чувствовали собственную национальную сущность: достаточно вспомнить бесконечную тоску эмигрантов в изгнании. Версильов в «Подростке» Достоевского провозглашает: «*Один лишь русский, даже в наше время, то есть гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец*» [1, 527]. Рассредоточение творческих сил на огромные территории, затрагивая другие культуры, ассоциируется со стремлением вырваться за пределы родины, но в итоге для русского художника везде — Россия. Но самое необычное — в похожей обретенной способности и у русских немцев: стиль Метнера сложился до гибели Российской империи, а после отъезда — ностальгия по России, смиренное «служение», гипертрофированная сдержанность, мировоззренческая простота, усиление прежнего аскетизма и графичности.

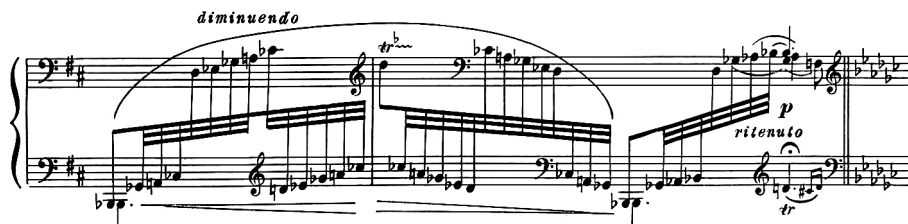
Соната ор. 30 *a-moll* создавалась в период Первой мировой войны: тусклое безжизненное вступление и эпизоды мажорокрашенного оцепенения с призрачной, завуалированной русской «интонацией». Мелодические линии лишены широты; контроль над чувством не позволяет длительно пребывать на вершине эмоционального пика: Метнер сглаживает ожидаемые кульминации — разум очерчивает допустимые границы.

Циклы «Забутые мотивы» ор. 38, ор. 39, ор. 40 исполнены ясных линий и вместе с тем гармонических трансформаций: скромная исповедальность пьес восходит к дневниковости романтика второй половины XIX века,

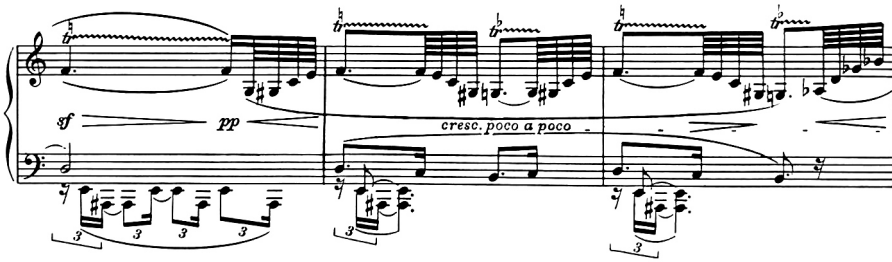
но в совершенной опустошенности начала 1920-х гг., когда мир обретал кардинально видоизмененный облик в геополитике и культуре. Метнер обращается к старинным классическим сопоставлениям — песенности и танцевальности. «Соната-воспоминание» и «Трагическая соната» обрамляют циклы ор. 38, ор. 39 — выстраивается макроцикл трагичности в множественных лирических очертаниях сквозь сдержанное «оплакивание» старых идеалов. Слышатся отголоски прежних переживаний первых десятилетий XX века: «Грациозный танец», «Праздничный танец», «Речная песня», «Сельский танец», «Вечерняя песня», «Рождественский танец», «В духе воспоминаний» в ауре раннего и позднего Шумана, но иногда в брамсовской фактуре; «Вечерняя песнь» — иллюзия солнечности, мимолетность мажорных эпизодов, ведь только прошлое в настоящем достойно восхищения.

«Размышление», «Романс», «Весна», «Утренняя песнь», «Трагическая соната» из цикла «Забутые мотивы» ор. 39 — наблюдение за катастрофичностью происходящего; Метнер истинно стремился повернуть время вспять: остановить резкую смену ориентиров в искусстве и геополитический коллапс. После Первой мировой войны Метнер принимает творческую аскезу: простота и ясность во имя противодействия жесткой инновационности; развитие мышления романтика становится совершенно обособленным. В «Романтической сонате» ор. 53 № 1 воплощается специфическая ситуация пребывания в аскетическом одиночестве посреди благоговейного созерцания романтической «оранжереи роз» конца XIX века. Изобретательность Метнера — не цель самовыражения; трагичность не в изображении краха старого мира, как у М. Равеля после событий Первой мировой войны: железо танков, искореженные груды металла, фатальные обрушения, парение над обугленной Европой в Хореографической поэме «Вальс» (1920), «Болеро» (1928) и Концерте для фортепиано с оркестром для левой руки (1930). Метнер сторонится скрежета новой музыки, ибо творческое солнце светит неизживаемым романтизмом, как в музыкально-иллюзорном раю. Скерцо из «Романтической сонаты», холодное повествование с русскими элементами и недолгий благородный гнев аристократа духа. «Размышление» — парадоксальные аллюзии на образность позднего Скрябина при совершенном отсутствии скрябинского аффекта. Финал — графичность тематизма и строгие немецкие традиции формобразования.

Пример 1. Н. Метнер. «Романтическая соната», III ч., «Размышление»



Пример 2. А. Скрябин. Девятая соната



Фортепианный квинтет *C-dur* (1948) — вершина искусства Метнера, а фактически — итог многовекового русско-немецкого диалога в несуществующей России после переворота 1917 года и исхода Первой мировой войны как торжество музыкально-иллюзорного рая. Сугубо индивидуальным представляется выбор инструментального жанра трехчастного квинтета с сонатной формой в первой части и финале, а не симфонии или концерта; строгость Метнера проявляется и в выборе сокровенной сферы откровения: вспоминаются слова Р. Шумана о квартете, требующем «<...> и от композитора, и от слушателя наибольшей сосредоточенности и углубленности мысли» [2, 659]. Мотивы старой России в квинтете естественно вкрапляются в западноевропейскую «музыкальную интонацию» и продолжают «развиваться», усиливая «непроизнесенную» эстетико-философскую «программу» — внутренний потенциал русской культуры рубежа XIX–XX вв. после «великого перелома» 1917 года распротранился на Запад и отсрочил фатально надвигающийся «закат Европы».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Достоевский Ф. М.* Подросток. Москва: Издательство АСТ, 2017. 640 с.
2. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман. Москва: Музыка, 1964. 880 с.
3. *Ильин И. А.* Собрание сочинений: в 10 томах. Том 6. Кн. 2. Москва: Русская книга, 1996. 672 с.
4. *Манн Т.* Германия и немцы // Манн Т. Собрание сочинений в 10 томах. Том 10 / Пер. с нем. Е. Эткин-да. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1961. С. 303–326.
5. Метнер Н. К. Письма. Москва: Советский композитор, 1973. 615 с.
6. *Метнер Н. К.* Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Париж: YMCA-Press, 1978. 154 с.
7. *Метнер Н. К.* Воспоминания. Статьи. Материалы. Москва: Советский композитор, 1981. 352 с.
8. *Топилин Д. И.* «Творческий космос» Н. К. Метнера / Музыкаведение. 2017. № 2. С. 12–16.
9. *Топилин Д. И.* «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков / Д. И. Топилин // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2017. № 4 (23). С. 61–69.
10. *Фламм Х.* Семья Метнеров и культура Серебряного века. Примечание к сонатам Николая Метнера / Х. Фламм // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. Москва: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Русский путь, 2009. С. 40–57.
11. *Шивец Л.* Лирика Гейне в космосе Метнера. Некоторые замечания к ор. 12 Николая Метнера / Пер. с нем. В. П. Позняк, С. Р. Федякина // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. Москва: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Русский путь, 2009. С. 93–103.
12. *Юнгрен М.* Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб.: Академический проект, 2001. 288 с.

REFERENCES

1. *Dostoevskij F.M.* Podrostok [Teenager]. Moscow: Izdatelstvo AST. 2017. 640 p.
2. *Zhitomirskij D.V.* Robert Schumann [Robert Schumann]. Moscow: Muzyka. 1964. 880 p.
3. *Ilin I.A.* Sobranie sochinenij: v 10 tomah [Collected works: in 10 volumes]. Vol. 6. B. 2. Moscow: Russkaya kniga. 1996. 672 p.
4. *Mann T.* Germaniya i nemcy [Germany and the Germans] Mann T. Sobranie sochinenij v 10 tomah [Collected works in 10 volumes]. Vol. 10. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo hudozhestvennoj literatury. 1961. P. 303–326.
5. Metner N.K. Pisma [Letters]. Moscow: Sovetskij kompozitor. 1973. 615 p.
6. *Metner N.K.* Muza i moda. Zashchita osnov muzykalnogo iskusstva [Muse and fashion. Protecting the foundations of the art of music]. Parizh: YMCA-Press. 1978. 154 p.
7. *Metner N.K.* Vospominaniya. Stati. Materialy [Memories. Articles. Materials]. Moscow: Sovetskij kompozitor. 1981. 352 p.
8. *Topilin D.I.* «Tvorcheskij kosmos» N. K. Metnera [«Creative space» of N. K. Medtner]. Muzykovedenie [Musicology]. 2017. № 2. P. 12–16.
9. *Topilin D.I.* «Russkaya ideya» v muzykalnoj kulture rubezha XIX–XX vekov [«Russian Idea» in the musical culture of the turn of the XIX–XX centuries]. Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. 2017. № 4 (23). P. 61–69.
10. *Flamm H.* Semya Metnerov i kultura Serebryanogo veka. Primechanie k sonatam Nikolaya Metnera [The Medtner family and the culture of the Silver Age. Note to Sonatas by Nikolai Medtner]. Moscow: Biblioteka-fond «Russkoe Zarubezhe»: Russkij put. 2009. P. 40–57.
11. *Shivec L.* Lirika Gejne v kosmose Metnera. Nekotorye zamechaniya k op.12 Nikolaya Metnera [Heine's lyrics in Medtner's space. Some remarks on op.12 by Nikolai Medtner]. Moscow: Biblioteka-fond «Russkoe Zarubezhe»: Russkij put. 2009. P. 93–103.
12. *Yunggren M.* Russkij Mefistofel. Zhizn i tvorchestvo Emiliya Metnera [Russian Mephistopheles. The life and work of Emilia Medtner]. SPb.: Akademicheskij proekt. 2001. 288 p.