

RU

## «У последней черты...»: апокалиптические мотивы в теоретическом и музыкальном наследии Николая Метнера

Гладкова О. И.

**Аннотация.** Данная работа посвящена рассмотрению апокалиптических мотивов в теоретическом и музыкальном наследии Николая Карловича Метнера, одного из крупнейших русских композиторов и пианистов начала XX века. Цель исследования – осветить особенности рецепции музыкального искусства конца XIX – начала XX века Н. К. Метнером. Научная новизна исследования обусловлена раскрытием эстетической позиции композитора в контексте окружающего его музыкального пространства. В результате исследования выявлено, что тема настоящего и будущего музыки вызвала серьезную обеспокоенность у Н. К. Метнера, осознававшего резкую грань музыкальных эпох, сдвигание огромных художественных плит, смену ценностей и языка. Нащупывая главные болевые точки нового искусства, он оставался верен этической сути музыки, предостерегая композиторов от художественного безумия, упоения новизной и безверия, что сделано Николая Метнера неповторимой и даже пророческой фигурой в истории мировой музыкальной культуры.

EN

## “The last line...”: Apocalyptic motifs in the theoretical and musical heritage of Nikolai Medtner

Gladkova O. I.

**Abstract.** The paper is devoted to the consideration of apocalyptic motifs in the theoretical and musical heritage of Nikolai Karlovich Medtner, one of the greatest Russian composers and pianists of the early XX century. The aim of the study is to shed light on the features of N. K. Medtner’s reception of the musical art of the late XIX – early XX century. The scientific novelty of the study lies in revealing the aesthetic position of the composer in the context of the surrounding musical space. As a result of the study, it has been found that the topic of the present and future of music was a source of serious concern for N. K. Medtner, who was aware of the sharp edge between musical epochs, the shifting of huge artistic plates, the change of values and language. Searching for the main pressure points of the new art, he remained faithful to the ethical essence of music, warning composers against artistic madness, flush of novelty and lack of faith, which made Nikolai Medtner a unique and even prophetic figure in the history of global musical culture.

### Введение

“Incipit Tragoedia!” (лат.) – «Трагедия начинается!», – возглашал в подражание «Гамлету» один из крупнейших литераторов Серебряного века Вячеслав Иванов (1994, с. 27). «Современное искусство переживает глубокий и длительный кризис. Разложились его подпочвенные основы, замутились его источники; оскудел его дух...» (Ильин, 1996, с. 62), «тут поистине возможен смертельный исход болезни...» (Иванов, 1994, с. 105).

«Мир сейчас влечется к гибели... и Апокалипсис описывает эту фатальность», – вторит коллеге его младший современник, философ Николай Бердяев (1993, с. 291). «Так, человек может “найти” и полюбить Тютчева, Глинку, Боттичелли, Метнера, Копо-ди-Марковальдо, Эйхендорфа, Шекспира» (Андреев, 2006, с. 23); но «кажется, что после страшной зимы Пикассо мир уже не зацветет как прежде...» (Бердяев, 1993, с. 293) – считали теоретики искусства первой половины XX века. Скульптура и живопись теряют материальную, реалистическую основу; поэзия, театр, хореография стремятся воплотить не красоту, не вечную женственность, но обаяние безобразия и изобретательное уродство. Музыка стремится к неестественным, выдуманым конструкциям, все дальше отходя от прежнего «искусства интонируемого смысла» (Асафьев, 1971, с. 344), а вместе с тем – в прямо противоположную сторону – к звукам материального, бытового мира, к стрекотанию пишущей машинки, гудкам паровоза, клаксонам автомобилей, перешагивая границы, разделяющие искусство и саму жизнь.

Вероятно, именно музыка более всего способна запечатлеть апокалиптическое ускорение времени, о котором много говорят и пишут в последние годы; оно заметно в клочковатости мелодического материала, мозаичной технике письма, предельно быстрой смене манер и стилей. Обратим внимание на некоторые ускользающие в повседневности любопытные моменты ритмической (временной) организации музыки; к примеру, тот же бревис (лат. «короткий»), представивший несколько веков назад мелкую длительность, ныне не используется, как непомерно долгая нота...

«Змея меняет кожу», а мировая музыка пребывает в долгом антракте между действиями спектакля, где оркестранты пытаются настроить свои утратившие чистоту интонации инструменты, – считали многие из тех, кто родился на закате романтической эпохи, в конце XIX столетия, а начал свой творческий путь в первых десятилетиях XX века, и прежде всего литераторы и философы. «Мы радуемся с Метнером, что у нас вышел Блок; вчера читал вслух “Стихи о Прекрасной Даме”; опять, и опять, и опять радовался, что *такие стихи* есть в русской литературе...» (из письма А. Белого А. Блоку (А. Блок – А. Белый..., 1990, с. 441)). Гораздо чаще Н. Метнер, однако, предавался унынию и мрачным пророчествам, предвещая неизбежное диминуэндо и скорую гибель музыкального искусства. Говоря «о музыке, как о некоей единой *лире*», он отмечал, что «лира эта не сама по себе, а именно в *воображении* и сознании нашем несомненно расстроилась», и это расстройство «наблюдается не только в преобладающем направлении современного *творчества*, но и в недоумевающем или же пассивном *восприятии* его» (Метнер, 2019, с. 1). «Поколению, ищущему духовного подъема, расцвета и творчества, это искусство не может ничего сказать, ибо оно движется вниз, по линии наименьшего сопротивления; иногда просто в бездну», – добавляет близкий друг Метнера, а во многом и его наставник, философ И. Ильин (1996, с. 62) (переводивший литературные труды композитора на немецкий язык и много цитировавший их). «Чтобы убедиться в болезненности и в бездуховности современного искусства, достаточно вслушаться чутким слухом и здоровым духом в то, о чем вопит или вскрикивает музыка Рихарда Штрауса, Скрябина и заразившихся от них “новаторов”... Надо верно уловить, о чем скрежещет, дребезжит и балаганит музыка Стравинского; надо духовно постигнуть, о чем вавилонски столпотворит, иногда сразу в различных тональностях, музыка Прокофьева. Какими судорогами, какими гримасами, какими химерами, детищами мрака и хаоса – населяет эта музыка художественные пространства нашей души» (Ильин, 1996, с. 66).

Так говорилось о выдающихся мастерах музыкального искусства в конце 30-х годов прошлого века, когда уже были созданы практически все сочинения Р. Штрауса, прошло более двадцати лет после смерти А. Скрябина, написаны знаменитые балеты для Русских сезонов С. Дягилева и «распечатан» неоклассический период творчества И. Стравинского, окончена уникальная хореодрама С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» и гениальная Пятая симфония Д. Шостаковича... Хаос и мрак предвещались искусству XX столетия, которое не только не погибло, но даже обогатилось оригинальными жанрами, инструментарием, новыми видами – кино, телевидением; расцветом балета, эрой джаза и мюзикла и т. д.

Можно допустить категоричные суждения и критические оценки в устах не-музыкантов по природе и профессии, но страстная убежденность в крушении музыкального мира со стороны Николая Метнера, композитора и исполнителя «литерного» ряда мастеров отечественной художественной культуры, выглядит явлением совершенно особого рода.

К задачам исследования, решение которых позволяет достичь поставленной цели исследования, относим следующие: 1) рассмотреть эстетическую позицию Н. К. Метнера по отношению к музыкальному искусству конца XIX – начала XX века; 2) выявить и проанализировать возможные предпосылки сформировавшейся эстетической позиции Н. К. Метнера.

Теоретической базой, благодаря которой стало возможно решение задач исследования, послужили труды в области философии искусства (Ильин, 1996; Бердяев, 1993; Иванов, 1994), работы, посвященные творчеству Н. К. Метнера (Мясковский, 1960). Также в исследовании было использовано теоретическое, эпистолярное и автобиографическое наследие композитора (Метнер, 1973; 1981; 2019).

## Основная часть

Скрябин. Рахманинов. Метнер. Эта тройка выдающихся пианистов – композиторов, выпускников Московской консерватории последнего десятилетия XIX столетия и музыкальных лидеров Серебряного века начала XX века – фигурирует, как правило, в художественном единстве, общности и параллелизме жанровых, а во многом и стилевых устремлений – как в исследовательской литературе, так и в концертной практике. Замыкающий триады Николай Карлович Метнер (24.12.1879/05.01.1880 – 13.11.1951), младший по возрасту и художественному итогу, представляется личностью особенной не только в фортепианном исполнительстве (выдавая ему по окончании консерватории золотую медаль, знаменитый педагог-пианист, а в ту пору и ректор этого учебного заведения Василий Сафонов прилюдно сетовал на то, что нет алмазной медали – именно она была бы по чину Метнеру), но и в своей эстетической позиции по отношению к настоящему и будущему музыки. Эта тема чем дальше, тем больше всерьез тревожила художника, вызывая острое желание высказаться, не замалчивая «опасных болезней» современного искусства; эти побуждения заметны и в письмах, и в дневниковых заметках, а ярче всего «не в проклятьи, а в заклатьи» (Метнер, 2019, с. 2) нынешних композиторов, как характеризовал свою книгу «Муза и мода» сам автор (написана и опубликована на русском языке в 1935 году в Париже издательством «Таир», принадлежавшим С. Рахманинову, уже после отъезда

из СССР). Эпатирующей она была и при появлении на свет; взгляд из XXI века делает ее бесценным свидетелем многотрудного и противоречивого рубежа в смене художественных формаций, а Николая Метнера – неповторимой, а в чем-то и пророческой фигурой в истории мировой музыкальной культуры.

«Я страшно презираю все, что в настоящее время творится в музыке, т. е. в области творчества... доминирующего разврата, царящего в нашем искусстве...» (Метнер, 1973, с. 105).

«Мир сошел не с ума, а с сердца... Да, это будет пострашнее!» (из диалога братьев Э. и Н. Метнеров) (Метнер, 1973, с. 257).

«Слушать, но стараться не слышать» (Метнер, 1981, с. 59).

Абсолютно уникальной выглядит позиция Н. Метнера в контексте окружающего его музыкального пространства. В твердом, непоколебимом убеждении, что вся эпоха «шагает не в ногу» и лишь немногие избранные, и в первую очередь его старший коллега и друг Сергей Рахманинов, как и близкие ему по стилю отечественные поздние романтики (в их числе сам Метнер), идут перспективным, правильным путем. С болью в сердце констатируя «катастрофическое положение» современной зарубежной и российской музыки, Метнер называл «злокачественными явлениями» сочинения Макса Регера и Рихарда Штрауса, а этого последнего еще и «откалывающим коленца» «шутлом гороховым» (1973, с. 85). Клода Дебюсси он именовал музыкантом, который «заигрывает с хаосом», в применении к себе отмечая, что музыку «со всеми его фортелями-фейерверками я могу слушать не более пяти минут» (Метнер, 1981, с. 156). Игорь Стравинский в письмах Метнера выступает «уродом, искажителем и надругателем... разбойником и клоуном» (1973, с. 531-532), а также «бездарной дубиной», а Сергей Прокофьев – трюкачом, который «из своих гримас делает лозунги» (1981, с. 156-158).

Острейший конфликт музыканта с его эпохой, как правило, возможен лишь в двух случаях: «комплекс Сальери», предполагающий глубоко субъективную, не без предвзятого оттенка, негативную оценку художником новаторских исканий его гениальных коллег, либо вечное противостояние поколений, «отцов и детей», не понимающих друг друга ни в жизни, ни в творчестве.

Рассмотрим каждую из этих возможностей, последовательно и доказательно отторгаемых в применении к личности Н. Метнера.

Передний край музыкального искусства, неизменно включавший имя Н. Метнера, востребованность как исполнителя и композитора, гастроль по всему миру, в том числе по Европе (Германия, Франция, Великобритания) и Северной Америке, с программами, представлявшими не только опусы Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, П. Чайковского, но также свои собственные. Интерес к его музыке выдающихся пианистов (Иосиф Гофман и, конечно, Сергей Рахманинов, называвший Метнера «действительно великим композитором», утверждая, что «Россия уже начинает понимать, что он занял свое место в ряду наших "бессмертных"» (1978, с. 134)). Неоднократные Глинкинские премии за вокальные сочинения и фортепианные сонаты. Успешные профессиональные пианисты, в том числе зарубежные, добивавшиеся возможности учиться и стажироваться у Метнера, профессорский класс в Московской консерватории, работа в Российском музыкальном издательстве (в составе редакционного совета) и пр. – все это, безусловно, исключало его положение как середнячка, а тем более завистника. Известно, что еще при жизни Метнера называли «русским Брамсом» – за сочетание романтической и классицистской линии, а также «малым Рахманиновым»: он и сам не отрицал влияния своего кумира на собственное композиторское творчество. Примечательно, что великого предшественника в исполнительском и композиторском искусстве Метнер видел «замыкающим» кульминационного, цветущего периода истории музыки, добавляя, что и «Рахманинов был больше слугой, чем хозяином» (из письма Н. Метнера (1973, с. 522) к о. Г. Серикову (1951 г.)).

В отличие от С. Рахманинова, Н. Метнера часто называли самородком, подчеркивая оригинальность его авторского почерка. Метнер не имел композиторского диплома (впрочем, не получил его и крупнейший новатор Серебряного века Александр Скрябин), однако в истории музыки остался как выдающийся мелодист, один из немногих в контексте его эпохи, и создатель новых жанров камерной музыки – одночастной программной сонаты и фортепианной сказки. Индивидуальность его письма подчеркивали, и не раз, современники и последователи: «Большинство метнеровских тем обладают точно каким-то крючком» (Мясковский, 1960, с. 110) – интонационной или ритмической зацепкой, которая, не позволяя забыть мелодию, делает ее узнаваемой на всех этапах развития музыкального материала. Контрапунктической технике (в те времена активно входившей в композиторский обиход), которой мастерски владел композитор, могли позавидовать многие.

На мемориальной мраморной плите, запечатлевшей имена виднейших выпускников Московской консерватории, которыми гордится отечественное искусство, золотыми буквами сияет строка Николая Метнера – ранного среди «олимпийцев»...

Понятным могло бы стать критическое отношение старшего коллеги к строптивым младшим, однако в противостоянии «отцов и детей» Николай Метнер был именно «сыном» – прямым или примерным ровесником выдающихся новаторов XX века. Сравнение дат подчеркивает это обстоятельство, одновременно ставя в тупик очевидную бездоказательность прямых, «трафаретных» попыток объяснения эстетического и этического кредо композитора:

- одного поколения с Н. Метнером оказываются Б. Барток, И. Стравинский, А. Берг, Э. Варез, выдающиеся ниспровергатели музыкальных традиций;
- объявленные им «злодеи» – обруганные Р. Штраус, К. Дебюсси, абсолютно не замечаемый Г. Малер, родившиеся в начале 1860-х, – по возрасту могли бы стать «отцами» композиторов, упомянутых выше, в том числе самого Н. Метнера;

– «старшими братьями», сравнительно с ним, получают: «отпетый» «разбойник» М. Регер, разбивший вдребезги лад и тональность А. Шенберг, не менее «злокозненный» Ч. Айвз.

Дипломированным профессионалом, отмеченным на Третьем международном конкурсе пианистов им. А. Рубинштейна (1900 г.), начинающим весьма успешные гастролы по России (а с 1904 г. и за рубежом) и создающим свои первые, в будущем достаточно репертуарные произведения, Николай Метнер открывает новое столетие вместе с эрой джаза («чистая порнография», согласно его характеристике), исканиями А. Скрябина в области светомызыки и функциональной инверсии (с приоритетным значением диссонирующих аккордов, не требующих разрешения): «...все человечество находится как бы на диссонирующем аккорде... Дискорданс – несчастный случай без гармонического образа», по мнению Метнера (2019, с. 26). К опытам импрессионистов с целотоновой гаммой и политональностью он относился как к «бессмыслице... жаргону, который имеет малый круг и поэтому неперспективен» (Метнер, 2019, с. 5).

Катастрофически еще с молодости не совпадающий со своим временем Н. Метнер был всерьез озадачен лояльностью и даже интересом к «музыкальным выкрутасам» в среде своих коллег, решительно ему непонятным. «Однажды, в дни моей юности (в начале нашего столетия), я присутствовал на первом исполнении в Москве одного “симфонического” произведения некоего композитора, тогда еще для нас неизвестного (хотя уже начинавшего “шуметь” на Западе), ныне уже провозглашенного за наделанный им шум “классиком” (речь идет о “Домашней симфонии” Рихарда Штрауса. – О. Г.). Слушая это произведение, я впервые испытал страх за музыку... Я впервые присутствовал при том, как шум, обыкновенный будничным шум, зафиксированный нотными знаками, выдается за музыку. Испуганный, но ничуть не заинтересованный этим ловким фокусом, я стал оглядываться... Испуга же моего почти никто не разделил», – вспоминал Метнер (2019, с. 38).

Профессиональные стилевые ножницы с годами стали расходиться все больше. В бушующем море новой музыки и активно наступавшего сонорного и перкуссионного пианизма он оставался «старо-романтиком» – как в композиторском письме, тонко-чувствительном и эмоционально-сдержанном, с неизменным преклонением перед мелодией-царицей, так и в фортепианном репертуаре. Последние сочинения Николая Метнера созданы за год до смерти, концертные выступления в связи с прогрессирующей болезнью сердца прекратились еще раньше, в 1940-х гг.; на исходе исполнительской карьеры, как и в ее начале, афиши пианиста неизменно включали опусы европейцев конца XVIII – начала XIX столетия, а из русских – самого романтического из отечественных авторов Золотого века – П. Чайковского. Собственные произведения Метнера, нередко звучавшие в его программах, отлично вписывались в эту стилевую ауру. Фортепианные шедевры К. Дебюсси и М. Равеля, Д. Мийо и М. де Фальи, А. Лядова, А. Аренского, Дж. Гершвина, С. Прокофьева пианист не заметил, как и опусов постреволюционных времен. В Советской России Метнер прожил больше десяти лет, чередуя пребывание на Родине с заграничными гастролями, однако музыка, «понятная народу», демократичная по духу и ярко-мелодичная (казалось бы, вполне ему близкая), не привлекла внимания пианиста. Его сочинениями интересовались соотечественники, составившие подлинный цвет советского искусства, – пианисты Г. Нейгауз и С. Рихтер (первый из них, характеризуя Метнера, говорил о «самом глубоком уважении к его личности, преклонении перед его мастерством большого композитора и несравненного пианиста» (Нейгауз, 2017, с. 124)); оперная и камерная певица И. Архипова, дирижер Е. Светланов и другие.

Охранительной, вероятно, была позиция Н. Метнера как редактора ведущего музыкального издательства; к своим обязанностям, по свидетельству современников, он относился весьма ответственно. Возможно и здесь оставалось главным умение «слушать, но стараться не слышать», а самое важное – удерживать новых авторов от соблазна переступить роковую черту, отделяющую прежний, согласный музыкальный мир от звукового хаоса и беспредела, – по Метнеру, рубеж невозврата.

«Любой шахматист или карточный игрок верит в неистощимость, неповторимость комбинации своей игры и потому каждый раз на той же шахматной доске, с теми же картами принимается за *новую игру*. Мы же вместо игры принимаемся за изобретение как бы новой доски, новых карт...» – с искренним непониманием устремлений коллег-современников пишет Н. Метнер (2019, с. 12-13). Останется ли при этом искусство пасьянса или шахматной игры как таковой? Сохранятся ли неисчислимые богатства музыки и ее языка, накопленные гением поколений, или все пойдет развиваться с чистого листа? Случайно ли сходство суждений его современников, именовавших: Рихарда Штрауса «последним из великого рода полнокровных немецких музыкантов, основанного Генделем, продолженного Бетховеном и Брамсом» (Стефан Цвейг) (Цит. по: История зарубежной музыки, 1988, с. 148); Густава Малера – постаревшим на шестьдесят с лишним лет Ф. Шубертом и в пару с ним – первооткрывателем романтизма – завершающим золотой в истории музыки этап; считавших творчество Джакомо Пуччини невозвратимой, пламенеюще-закатной порой оперы.

В ансамбле похожих мнений голос Метнера оказывался самым категоричным. Характеризуя того же Р. Штрауса, он был уверен, что тот уже в начале столетия балансировал «на последней черте музыки и приглашал почтеннейшую публику заглядывать за эту черту, где уже музыка кончалась» (Метнер, 1973, с. 322).

Неотвратимое приближение рокового рубежа, каким видел его Николай Метнер, осознавалось им давно. К одной из ранних фортепианных пьес, «Отрывок из трагедии», 1904 г., рукой автора было приписано: «Предчувствие революции». «Военной» в кругах, близких композитору, называли его Фортепианную сонату op. 30, созданную в преддверии Первой мировой войны. Гулкие, пугающие раскаты грома гремели в «Грозовой сонате», появившейся в трагичных для России и мира 30-х гг. «Цветок засохший, безуханный», воспетый вслед за Пушкиным в одном из лучших вокальных сочинений Метнера, поник вместе с исконно русской ветвью

романсной культуры, вытесненной советской массовой песней. Коду отечественного музыкального романтизма написал Рахманинов, постскрипtum – Метнер, и эта задача виделась полярной к резким зигзагам современного искусства, к его техническим и духовным новациям. Метнер, защищенный «могучей спиной» генерального соратника и друга, шедший в ногу с Рахманиновым, верил в правильность своего пути, как представлялось, единственно истинного. Эпоха тем временем развивалась резкими толчками, шла широким шагом, пренебрегая традициями, двигалась активно и в разных стилевых направлениях.

В музыкальной культуре «после Первой мировой войны прошло не 30 лет, а 3000... людям, жившим “3000” лет назад (вроде меня), все кажется чужим», – отмечал в конце жизни Н. Метнер (1973, с. 515), миновавший пролог эпохи авангарда и пугающую неизвестностью роковую черту. Уже наступивший новый «век разума и просвещения», на этот раз технического, выдвигал рациональное познание мира приоритетным в сравнении с интуитивным, а тягу ко всякого рода изобретательству, «придумкам» и индивидуальным решениям в мире искусства (в том числе и просто разовым – для одного произведения) – естественной и оправданной. В исконном чередовании рационального и эмоционального столетий (строгий стиль XVI века – динамика и яркие контрасты барокко – нормативы классицизма – чувствительность эпохи романтизма) оказывался вполне закономерным век эпатирующих открытий, революционных как со стороны естествознания и техники, так и музыкального творчества. Наука активно влияла на облик искусства; его язык кардинально изменился, став для Метнера иностранным, практически недоступным для постижения.

Сущностной преградой, разделявшей мир композитора и современную эпоху, виделась, однако, не столько языковая сторона, сколько этическая и эстетическая основа нового искусства.

«Этот человек не играет, а священнодействует, – вспоминал о концерте Метнера выдающийся пианист советской эпохи Яков Зак, в ту пору студент. – То не было исполнение – вернее говорить о проповеди, посвящении каждой своей клеткой. Впечатление было необычайно сильным» (Цит. по: Метнер, 1981, с. 39). Известно, что в разговорах и переписке с близкими ему людьми (от А. Гольденвейзера и А. Александрова до М. Шагинян) Метнер не раз говорил о том, что он чувствует себя не творцом в своем исполнительстве или композиции, но некоей материальной субстанцией, инструментом, через посредство которого духовный мир, вневременной абсолют, непознанный высший разум – каким бы словом ни именовать «заказчика» искусства – передают свою волю реальной, земной среде.

XX век, век научно-технической революции, объяснивший многие загадки живой и неживой природы, осветивший прежние, потаенные уголки материального мира и человеческой психики, уверенно встал на путь атеизма. На Западе это проявилось явственней, чем в России, где на рубеже веков и в первые годы XX столетия была заметна нежданно нахлынувшая, высокая «сакральная волна», со всей определенностью сказавшаяся в музыке, причем более всего московской школы. Литургические произведения А. Архангельского, А. Кастальского, П. и А. Чесноковых, А. Никольского, Н. Черепнина, того же С. Рахманинова, а также и других композиторов, со временем представителей русского зарубежья – А. Гречанинова, К. Шведова и Н. Афонского, составили богатый, художественно значимый пласт отечественного искусства. К нему добавились созданные (или задуманные) перед Первой мировой войной сочинения, акцентирующие тему священного предназначения искусства и особой роли далекой от «мира земного и конкретного» музыки, осознаваемой как религия и средство духовного преображения человечества, а вместе с ними и мотивы мессианского предназначения композитора-творца (А. Скрябин, позднее И. Вышнеградский и другие «скрябинисты»).

Конец тому положила атеистическая атмосфера советской эпохи. Литургическая музыка, как прямого богослужебного, так и концертного плана, с новым оттенком – духовного ободрения, стремления при любых обстоятельствах оставаться русским («Утешаюсь, сочиняя церковную музыку», – писал А. Гречанинов), – сохранилась в ширящейся среде русского зарубежья, к которому со временем примкнул и Метнер, никогда, до самой старости, не считавший себя гражданином иной страны. «Эмигрантом я никогда не был и не буду», – любил повторять композитор, фактически покинувший Россию еще в 1921 г. (выступал с гастролями по Советскому Союзу в 1927-м, а после уехал в Великобританию, где окончательно обосновался с октября 1935-го) (из письма Н. Метнера (1973, с. 101) к П. И. Васильеву от 13 августа 1931 года). К тому времени книга «Муза и мода» уже обсуждалась в музыкантской среде. Примечательно, что в год ее написания Николай Метнер принял православие, поменяв на него прежнюю лютеранскую веру (родители музыканта имели смешанное немецко-скандинавское происхождение).

«Дьявольское», «черное», «демоническое», – такие определения по отношению к новому искусству мелькали в книге «Муза и мода» нередко. «Еретиками», не иначе, называл коллег-современников ее автор, противопоставляя их устремлениям годами выстраданное кредо: «Я стремлюсь ввести музыку в ее природные берега, т. е. оберегаю чистый, божественный, неизменный в своих основных смыслах музыкальный язык» (Метнер, 2019, с. 77). Мировая музыка тем временем заметно темнела в своей ауре. В художественной мощи образов агрессии, насилия, зла, в язвительном гротеске и извращенной, болезненной эротике искусство XX века неизмеримо превзошло все предыдущие эпохи; таким оно заявило о себе уже в начале столетия. Истоки этого заметны еще в предыдущие годы. Музыка, в силу ее природных качеств и умения возвышать все бытовое и поэтизировать любые проявления человеческого духа, пришла к модернистской «ереси» позднее литературы, театра и живописи. Отечественная музыка, развивавшаяся в лоне церкви много дольше западной, задержалась на этом пути сравнительно с европейской; переломный этап пришелся на жизненный период, отведенный Н. Метнеру его судьбой.

«Я ненавижу Достоевского», – отмечал в одном из писем Н. Метнер, поясняя: «Он столько мрака пустил в искусство, и это с его дарованием, это непростительно» (1981, с. 157). В разговорах с учениками Метнер не раз

повторял, что бог искусства Аполлон одновременно и бог света, и этим все сказано у мудрых греков. «Черное» и «белое», по Метнеру, практически совпадают с дилеммой «модернистское – традиционное». Да и сама тяга к изобретательству есть нечто искусственное и порочное. «Боязнь обыкновенного – дьявольское искушение... Необходимо найти общий человеческий и человеческий музыкальный язык, ибо он постепенно благодаря крайней индивидуальности утрачивается... Необходимо в прежней музыке найти себя, свою тему. Никто не родится без родителей...» (Метнер, 2019, с. 4).

Известному суждению И. Стравинского о том, что музыка ничего не выражает, кроме себя самой, Н. Метнер мог противопоставить глубокое убеждение в том, что «верующий дурак ближе к истине, чем неверующий умник», а «переговоры с посланниками дьявола как в политике, так и в искусстве» упраздняют умение «дать отражаться в душе свету... каким владели... прежние праведники искусства до Вагнера включительно» (2019, с. 18).

Схимником, отшельником музыкального мира мог бы выглядеть Н. Метнер, которому среди равных ему по рангу выдающихся мастеров пришлось в жизни выслушать больше всего упреков в консерватизме, как в Европе, так и в Америке. Однако его позиция – «не могу молчать!» – когда рушится создаваемая столетиями музыкальная система, когда «еретики» от искусства обманывают «праведников», прельщая непосвященных и малых погрешкой какого-нибудь эффектного, изобретенного на один раз приема, вызывает в памяти иной образ – благородного идалго Дон Кихота, готового в одиночку сразиться за правое дело с сотней воинов. «Неужели же “реалисты”, “символисты”, “импрессионисты”, “экспрессионисты” на самом деле считают себя зачинателями каких-то новых “принципов” в искусстве, до сих пор никогда не существовавших?!..» (Метнер, 1978, с. 74). «Каждый человек радовался не чужому новому, а неожиданной встрече с родным-знакомым...» (Метнер, 1978, с. 6). «Мы не замечаем в наше время, что так называемый “революционизм” прежних гениев всегда уравновешивался их же консерватизмом» (Метнер, 1978, с. 61). Неужели каждый радикал «в самовлюбленной индивидуальности», по Метнеру, в искусстве считает возможным начинать историю музыки с себя?

Этос в искусстве – его сердцевина и главный смысл – сменяется в новом веке эпатажностью и развлекательностью; социальный заказчик, в роли которого выступает широкая демократическая среда, предполагает иные ценности, жанры и стили. Свобода музыкального слова и вседозволенность в храме искусства; игра вместо поисков истины, клоунада, заменившая веселую шутку; изобретательное уродство вместо изящества и красоты... Усилиями ложных новаторов, какими видел современников Н. Метнер, расстроился сам инструмент, которым владела музыка. Он сломан – а значит, никто на нем больше не сыграет и будущего у искусства нет. Освоить новый «музыкальный инструмент»? Для этого нужна вера; «научиться можно лишь тому, во что веришь», – считал Метнер (2019, с. 1), осознавая новую идеологию и нынешний дух времени антитезой искусству.

«Я хочу говорить о музыке, как о родном для каждого музыканта языке... О музыке, как о некоей единой лире, управляющей нашим воображением», которая вот-вот сломается, – говорится в «Музе и моде» (Метнер, 2019, с. 1). Настройщиком гипотетического инструмента, который постоянно нуждается в проверке, а она «возможна лишь при наличии *веры*», ощущает себя автор книги, повторяя, что «срочный ремонт» упомянутой лиры сейчас не просто нужен, а сущностно необходим. Ни один, даже самый гениальный музыкант не откроет в музыке то, что в ней не заложено изначально, – это лишь до определенного момента не замечено другими; Колумб открыл Америку, но она уже давно существовала, без его участия. «Зловещим можно назвать ту чертовщину в государственной и художественной жизни, которой современники всячески стараются придать легально салонную форму...» (Метнер, 1973, с. 452). «Современная жизнь течет *мимо* культуры, если не сказать – *против* нее» (Метнер, 1973, с. 442).

И этот поток подобен легендарной реке Стикс, которая стирает всякую память о прошлом у тех, кто унесен этими водами.

О «динамитной» идеологии, которая властвует сегодняшними музыкантами, но, по мысли Н. Метнера, коренным образом уничтожает необходимую связь души и духа художника с его искусством: «“Он пороха не выдумал”. Этот упрек побуждает молодых музыкантов вместо того, чтобы отдаваться непосредственному тематическому творчеству, *изобретать* всевозможные взрывчатые вещества и удушливые газы, действие которых равно губительно не только для искусства, но и для самого изобретателя, так как действие этого динамита разрушает те невидимые (но тем не менее вполне реальные) провода, которые соединяют душу художника с самим искусством. Как бы ни были высоки и значительны порывы его души, они не могут уже воплотиться в искусство при надорванности этих проводов» (2019, с. 3).

В своих композициях Н. Метнер видел, точнее чувствовал сердцем, отражение собственной веры, без которой не понимал сути музыки как таковой. Религия и искусство не являлись для него синонимами; они шли в параллель, переплетаясь и взаимодействуя. Исконная непонятность и неконкретность музыки подчеркивали ее суть как божественного слова, языка души, при обретении которым материальности (в подражании звукам быта, лязгу тормозов, шуму взлетающего самолета и т. п., а также включении в партитуру магнитофонной записи разного рода) исчезает и его сокровенный смысл. Муза обитает в надземных сферах, и ее пребывание «здесь и сейчас», согласно лозунгам современных Метнеру стилевых течений и новых авторов-урбанистов, невозможно в принципе.

Живя в Париже 1920-х годов, композитор, несомненно, слышал о французской «Шестерке», вокальных опусах, написанных на прозаический и максимально прозаичный текст (к примеру, рекламного проспекта по продаже сельскохозяйственных машин), или симфонической миниатюры, изображающей разгоняющийся в своем поступательном движении локомотив (имеются в виду «Сельскохозяйственные машины. 6 пасторалей для голоса и камерного ансамбля» Д. Мийо (1919 г.) и балет «Парад» Э. Сати (1916/1919 гг.)). «Пятилетнее

молчание (1927-1932 гг. – О. Г.)... под шум триумфальных успехов ненавистных мне какофонистов», – с горечью отзывался Н. Метнер (1973, с. 419) о годах своего пребывания во Франции и абсолютной не востребоваемости своей музыки парижанами.

Состоявшиеся чуть раньше, в начале 1920-х гг., концерты в Германии были приняты публикой, зато «критика... так прохватила... Уж и не знаю, чего ожидать в дальнейшем... от неприступной крепости дураков, прохвостов, шарлатанов, биржевых игроков» (Метнер, 1981, с. 45).

Гастроли в США, устроенные с помощью С. Рахманинова (1924-1925 гг.), не открыли Н. Метнеру в атеистичной Америке ни новой духовности, ни справедливого отношения к подлинному, не опороченному непререкаемой развлекательностью искусству. Афиши мюзиклов, в отношении проката далеко превосходящие лучшее из европейской классики; продюсер – в центре, крупным шрифтом, чуть ниже – имена исполнителей-«звезд», притаившиеся в углу листа либреттист и композитор. Кассовые сборы как мерило успеха; каким бы ни был сам мюзикл, но без Бродвея, а позже – кинематографа он как бы и не существовал для публики и театрального мира.

Англия, поначалу принявшая Н. Метнера благосклонно (ему суждено было провести там последние пятнадцать лет своей жизни), со временем перестала замечать стареющего композитора: «Здесь решительно никто не интересуется моей музыкой» (2019, с. 1).

Смерть С. Рахманинова в 1943 году означала для Н. Метнера полное одиночество в музыкантской среде.

Сражаясь со всем миром, он предпринял второе издание книги «Муза и мода», на этот раз на английском языке. Воспитанный в российской музыкальной среде в традициях отношения к искусству как проявлению божественного начала, чуждый всякого «ячества», возносившего свой личный интерес и страсть к экспериментам в абсолют, Н. Метнер видел суть музыки в ее этическом, духовном предназначении: «Итак, повторяю, мое заветное относится главным образом к той удушливой динамитной идеологии, которая в наши дни уничтожила связь души художника с его искусством. Оно относится к темной стихии современного музыкального языка, оторвавшегося от человеческой души» (2019, с. 3).

Покидая этот мир, он оставлял искусство балансирующим на краю бездны – в этом Н. Метнер, художник и философ, был уверен.

Музыкальная лира, которую он полагал расстроенной, а потому негодной к использованию, была отставлена в сторону – никто и не подумал ее настроить. Ее заменил в эпоху новых технологий, раскрепощения лада и ритма, микротоновых фортепиано, вибратона и синтезатора иной инструментарий.

В истории музыки не раз появлялись предвестники новых времен, «буревестники» стилевых и жанровых революций, идущие уверенно и смело на шаг впереди искусства. Много реже среди мастеров первого ряда являлись скептики, тормозившие у опасных поворотов, предпочитавшие остаться на прежнем, обжитом берегу... С сейсмографически точной интуицией большого художника Н. Метнер чувствовал крутой «обрыв», осознавал резкую грань музыкальных эпох, сдвигание огромных художественных плит, смену ценностей и языка. Нащупывая главные болевые точки нового искусства, во многом ошибаясь, он оставался верен этической сути музыки, предостерегая композиторов от художественного безумия, вакхического упоения новизной и безверия. Теперь «изгнанники, рассеянные по свету, оторванные от всякой преемственности, должны добывать художественные произведения тяжелым трудом, как рабочие в шахтах...» (Метнер, 2019, с. 90), «с той первобытной решительностью, когда человеку приходится “постоять за себя”» (Метнер, 2019, с. 52).

Среди изгнанников от искусства, тогдашних и теперешних, рассеянных не только в современном мировом пространстве, но и в новом XXI веке, отстоящем на многие десятилетия от музыкальных пророчеств Н. Метнера, не перевелись апокалиптические настроения. Напротив: они обрели иные, резкие грани – уверенность в свершившемся и тихую, усталую покорность. «Ни один из других периодов истории не дает нам такой реальности конца мира. Это откладывает отпечаток на все области нашей жизни, на все наши поступки», – отмечает композитор-патриарх сегодняшней эпохи Софья Губайдулина, называя наше время «веком реального апокалипсиса» (1989, с. 25). «Весь смысл человеческой жизни – в преодолении, в попытке отдалить собственную смерть...» (Губайдулина, 1989, с. 25). «Попыткой задержать апокалипсис» видит Губайдулина (1989, с. 25) нынешнее искусство, давно наступившей, долгой, истаивающей кодой. Ее знаменитая симфония «Слышу... Умолкло...», вероятно, о том же. Как и многие сочинения современников Губайдулиной – «Из Апокалипсиса» Алемдара Караманова, Композиция № 2 Галины Уствольской “Dies irae”, «Литургическая симфония» Андрея Эшпа, «Судный день» Эдуарда Артемьева (финал триптиха, посвященного 200-летию Великой французской революции «Три взгляда на революцию»), «Апокалипсис» Владимира Мартынова.

## Заключение

«Музыка – это наши догадки о том мире, где времени нет и быть не может», – сказал еще один известный композитор сегодняшнего времени Александр Кнайфель (эта фраза звучит в телефильме «Поворот иглы», посвященном творчеству А. Кнайфеля. Санкт-Петербургское телевидение, программа «Царская ложа», автор фильма Г. Беляева, 1998 г.). Смерть божества предполагает обязательное воскрешение. Музыкальная кода, и это известно, зачастую оборачивается предыктом к изложению новой темы-императива. Конец времен, возглашаемый Н. Метнером, видится сегодня – отчетливой, чем сто лет назад, – пламенеющим закатом огромного исторического периода, начатого Возрождением и завершающегося на наших глазах. Семивековая эра искусства, наполненная новыми идеями, закрываясь, предвосхищает нарождающийся период. Ренессанс,

сформировавший национальные школы в музыке Европы, пришедшие на смену эсперанто, латыни и грегорианскому хоралу, оборачивается ныне глобализацией искусства, стирающей индивидуальные региональные черты. Музыка Треченто и Кватроченто, выдвигающая авторские сочинения и сам феномен композитора, сегодня по ступеням полистилистики, коллажа и разветвленной паутины различных нитей неоклассицизма, как и *ready-made-art*, движется к исходной анонимности. Эра, вырвавшая музыку из пут обязательной утилитарности искусства Средневековья, от осознания ее необходимой духовной надстройкой над материальной культурой общества, возвращается к начальной практичности, «меблировочной музыке» (Эрик Сати) и фоновой «подзвучке» быта. Мензуральная нотация, сделавшая запись музыки достаточно точной, сегодня оборачивается раскрепощением нотного текста и нарочитой приблизительностью, закрепленной всевластной алеторикой. Формирование определенной жанровой системы сменяется в современной музыке смешением жанров и форм, а одно из главных завоеваний Возрождения – явление чисто инструментальной музыки без пения, слов и театрализации – сменяется господством визуальности и сценических форм. Чтобы удивить фестивальную публику сегодня можно поставить хор неподвижно, не задумываясь о режиссуре, «мизансценах», передвижениях групп и т. д., а также предложить публике новый квартет без видеоинсталляций или симфонию без хореографического ряда, не боясь прослыть старомодным.

Все искусства стремились к тому, чтобы стать музыкой, утратив земную конкретность, в давно ушедший век романтизма; теперь идет обратный процесс – к господству зримых искусств, безусловно ведущих в сегодняшнем мире. И это не исключает музыкальных шедевров XX-XXI веков, как и ощущения, что мы живем на разломе эпох, крутом и во многом непредсказуемом.

«В моем конце мое начало», – могла бы сказать наша эра словами королевы-поэтессы Возрождения Марии Стюарт – ведь ее сонеты хвалил сам Ронсар! «Мы живем в начале конца музыки», – любил повторять ученикам спустя многие столетия Н. Римский-Корсаков. Затянувшийся антракт сегодня заметить проще, чем сто лет назад – в те годы, когда его предсказывал музыкант-философ Николай Метнер, сгущая краски, но чувствуя острую боль в прикосновении к режущей грани времен.

#### Источники | References

1. А. Блок – А. Белый. Переписка. 1911-1913 // Блок А., Белый А. Диалог поэтов о России и революции. М., 1990.
2. Андреев Д. Л. Роза мира // Андреев Д. Л. Собрание сочинений: в 4-х т. М., 2006. Т. 3.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
4. Бердяев Н. А. Кризис искусства // Бердяев Н. А. О русских классиках. М.: Русский путь, 1993.
5. Губайдулина С. Есть музыка над нами / интервью Д. Каданцева // Огонек. 1989. № 9.
6. Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994.
7. Ильин И. А. Основы художества. О совершенном в искусстве // Ильин И. А. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Русская книга, 1996. Т. 6.
8. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1988. Вып. 5 / под ред. И. В. Нестьева.
9. Метнер Н. К. Воспоминания. Статьи. Материалы / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1981.
10. Метнер Н. К. Муза и мода. Париж.: YMCA PRESS, 1978.
11. Метнер Н. К. Муза и мода. СПб.: Алетейя, 2019.
12. Метнер Н. К. Письма / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973.
13. Мясковский Н. Я. Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика // Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания: в 2-х т. М., 1960. Т. 2.
14. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. СПб.: Планета музыки, 2017.
15. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3-х т. М.: Советский композитор, 1978. Т. 2.

#### Информация об авторах | Author information



Гладкова Ольга Игоревна<sup>1</sup>, к. иск., доц.

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный институт культуры



Gladkova Ol'ga Igorevna<sup>1</sup>, PhD

<sup>1</sup> Saint Petersburg State Institute of Culture

<sup>1</sup> gladkova.57@list.ru

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 12.02.2023; опубликовано (published): 31.03.2023.

**Ключевые слова (keywords):** Н. К. Метнер; апокалиптические мотивы; теоретическое и музыкальное наследие композитора; конфликт музыканта с эпохой; рецепция музыкального искусства конца XIX – начала XX века Н. К. Метнером; N. K. Medtner; apocalyptic motifs; composer's theoretical and musical heritage; musician's conflict with the epoch; reception of the musical art of the late XIX – early XX century by N. K. Medtner.