

Кристоф Флам

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ НИКОЛАЯ МЕТНЕРА ЗАЩИТА НЕПИСАНЫХ ЗАКОНОВ: «МУЗА И МОДА» (Глава из книги «Русский композитор Николай Метнер»)*

перевод Марии Моховой
и Руслана Разгуляева

1. Предпосылки возникновения и первые размышления

Не позднее 1916 года Николай Метнер начинает вести записи своих мыслей и идей, возникавших у него во время игры на фортепиано или сочинения¹. Эту практику он также рекомендовал своим ученикам-пианистам, поскольку считал письменную фиксацию подобных разрозненных мыслей полезным дополнением к музыкальному самообразованию, будь то интерпретация или композиция [13, с. 62]. Выдержки из этих записей (преимущественно тех, что касаются техники исполнения и педагогики) были после смерти Метнера опубликованы его учениками под общим названием «Повседневная работа пианиста и композитора» [13, с. 4]. Более ранние из этих не связанных между собой суждений, которые отчасти затрагивают проблемы общей эстетики и музыкальной теории,

могут рассматриваться как основа для более поздних, обобщающих высказываний Метнера.

С необходимостью подобного общения Метнер столкнулся впервые в 1925 году, когда представитель более молодого поколения Анатолий Александров (высоко ценивший Метнера и находившийся в это время в творческом кризисе) спросил его в письме о различиях между искусством и не-искусством, а также между диссонансом и фальшью² [14, с. 326]. Метнер посылает развернутый ответ своему бывшему ученику Пантелеймону Васильеву, тоже, судя по всему, обратившемуся к Метнеру за советом и (как и Александров) просившему оценить его сочинения; впоследствии метнеровское письмо Васильев должен был передать Александрову. Этот ответ, а также изложенные в отдельных более поздних письмах³

* Flamm Christoph. Der russische Komponist Nikolaj Metner: Studien und Materialien. Berlin: Kuhn, 1995.

¹ Самые ранние записи, упомянутые М. Гурвич и Л. Лукомским, относятся к 1916 году [См.: 13, с. 4].

² Это следует из короткого ответа Метнера от 27 апреля 1926 г.

³ См. письмо П. Васильеву от 27 ноября 1925 г., 27 апреля 1926 г. и 11 августа 1931 г., а также письма А. Гедике от 12/15 июня 1926 г. (письма №№ 219, 225, 228, 292) [14].

эстетические взгляды и некоторые музыкальные вопросы (особенно из области гармонии), затрагивают многие проблемы, рассматриваемые в «Музе и моде». Кроме того, подобные «справки» повлекли за собой систематизацию более ранних размышлений, которые частично содержатся в письмах и записях, а частично «интуитивно» формировались в подсознании.

С аналогичной необходимостью формулировки своих эстетических взглядов Метнер сталкивается в 1928 году, когда журнал *The Chesterian* просит композитора написать статью на тему «Вдохновение». Эта публикация также предвосхищает основные идеи «Музы и моды» [29, с. 14—15; повторно опубл.: 31, с. 221]. Содержание упомянутых писем и этой статьи можно сгруппировать и изложить следующим образом¹:

Диагноз музыкальной современности

— «Атомизм» в искусстве. Каждый создает собственные теории («разновидность политеизма»); из-за этого невозможно достичь взаимопонимания.

— «Измы», как недопустимая редукция² идей, существующих в вечности, есть чертовщина, которая претендует в дальнейшем на монополию и неприкосновенность. Гёте, Шекспир и Пушкин были одновременно и реалистами, и символистами, и импрессионистами.

— Теория музыки рухнула, ибо рухнула эстетика (то есть художественная вера). Деградация эстетики влечет за собой изменения в теории и композиторской технике. Так, постимпрессионистский стиль живописи Гогена произошел от сюжетов его картин: его «готтентотские мадонны»³. Современная музыкальная теория

¹Последующее краткое изложение не содержит длинных цитат для сохранения ясности. [Подробнее см. 14, 29, 31].

²В своем письме Метнер использует не совсем ясный термин «спецификация», который в немецком варианте Фламма — *die Reduktion* (ослабление, упрощение) — представляется более понятным.

³Здесь Метнер обыгрывает картины Гогена, созданные им на Тихом океане (1891—1893 и 1895—1903), особенно портреты таитянских женщин, которые композицией и мотивами частично напоминают христианские полотна. Возможно, термин «готтентотские мадонны» относится конкретно к картине «Дитя (Рождение таитянского Христа)», которую художник назвал *Bébé*, или к ее прямой аналогии — работе «Рождение Христа», которую Гоген подписывает *Te tamai po atua* («дети Божьи», или «сын Божий»). Эти сюжеты, скорее всего, в первую очередь отражают рождение и раннюю смерть дочери Гогена и полинезийки Пахуры, но светящиеся нимбы над головами матери и ребенка, перенос сюжета в хлев с животными и сами названия — все это придает картинам религиозный характер. Скорее всего, Метнер видел «Дитя» в экстравагантной Большой столовой коллекционера Сергея Щукина. Картина находилась с 1906 или 1907 год в щукинской коллекции и висела вместе с 15 (!) другими картинами Гогена в верхнем ряду на боковой стене комнаты напротив окон (экспозицию картин можно увидеть на фото в издании: «Морозов и Щукин — русские коллекционеры» [15]). Метнер был частым гостем многочисленных музыкальных вечеров в доме Щукина, например, 22 декабря 1908 года он присутствовал на концерте Ванды Ландовской [14, с. 120]. Картина «Рождение Христа» была подарена Баварской государственной картинной галерее, и Метнер, как интересующийся и частый посетитель музеев, скорее всего, познакомился с ней в один из своих приездов в Мюнхен (возможно даже,

культивирует «свободное и безответственное творчество».

— Эволюция в современном понимании есть бескомпромиссный отказ от всего предшествующего. Раньше же, напротив, материальные возможности были ориентированы на развитие (но не «дух», который не требует развития). «Настоящую эволюцию» Метнер видит в том, что появляется целый легион гениев, производящих фурор, тогда как ранее появлялось лишь несколько гениев на протяжении столетий.

— Современные музыканты потеряли «Родину» и разучились понимать родной язык, подобно эмигрантам, много лет живущим за рубежом.

Теория и эстетика как средства спасения от хаоса

— Раньше музыка была не «диалектом для избранных», а всеобщим языком

в том же году). Цитируемый выше «приговор» — с позиций современности демонстрирующий духовную незрелость и имеющий, к тому же, неприятный колониальный оттенок — можно объяснить еще и любовью композитора к итальянскому Ренессансу. Гоген лежал настолько далеко за рамками его восприятия, что более пристальное изучение им гогеновского творчества было просто невозможно. В приобретенном во время поездки по Италии в 1924 году путеводителе по Палатинской Галерее в комнатах флорентийского Палаццо Питти Метнер подчеркивает (и рисует восклицательные знаки) картины, которые его особенно впечатлили (некоторые, возможно, и в негативном смысле):

Джорджоне (возм. Тициан): «Концерт»; Перуджино: «Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и ангелами» (Мадонна дель Сакко); Рафаэль: «Мадонна дель Импанната (Мадонна с завесой)» и «Мадонна дела Седжиола»; Филиппо Липпи: «Мадонна с младенцем и сцены из жизни Марии (Богородицы)» и др. Напротив же «Святого семейства» Рубенса стоит лаконичное «рогос» (свинство, грязно, отвратительно — итал.) (ГЦММК, ф. 132, ед. хр. 2845).

По словам композитора «на всю оставшуюся жизнь впечатлило» его «Видение св. Бернарда» Филиппо Липпи (Флоренция, Бадия) [См.: 34, с. 114]. Лучшим подтверждением высокой оценки Метнером итальянского Ренессанса и, в частности, кватроченто (Микеланджело и Рафаэль являются для него уже верхней, иногда даже перейденной границей вкуса) являются его письма из Флоренции весной 1924 года [см. особенно: 14, с. 266—267, 270; 34, с. 90].

Из этого всего проступает метнеровский художественный идеал: религиозные сюжеты (особенно, Мадонна), заключенные в чистые симметричные формы, отказ от драматического пафоса и подчеркнутой телесности.

с объективными правилами и законами. Ошибки и нарушения могли быть выявлены и исправлены. Общие законы, своеобразный «музыкальный алфавит», единая «школа» — все это необходимо для достижения взаимопонимания.

— В области теории не существует авторов, первооткрывателей, хранителей — есть только общие «законы», без которых искусство погрязнет в хаосе. Эти «законы» применимы к любой эпохе и любым личностям: пособия по гармонии Аренского, Римского-Корсакова и Чайковского являются не описаниями их индивидуального гармонического языка, а анонимными попытками фиксировать «неписанные законы».

— Музыкальная теория — это необходимое зеркало коллективного сознания; музыкальная эстетика — это символ художественной веры. Но теория существует лишь затем, чтобы

остановить хаос; сама по себе, как главенствующее, руководящее начало, ограничивающее и направляющее само творчество, она является ересью.

— Главная тема искусства — красота и преодоление, трансформация материального, технического в красоту. Одно только «божественное», незаметное, неуловимое использование техники и есть искусство, даже если широкая публика предпочитает внешние эффекты. Музыкальная теория сама по себе не есть красота, но она обозначает границы, в которых та может являться.

— Правила и запреты «неписаных законов» являются для Метнера не «полицейским надзором», но священными границами, выход за которые возможен лишь в «несерьезные» молодые годы. Любимых композиторов своей юности Метнер ценил именно потому, что те всегда были верны законам своего искусства.

— Для того чтобы направить развитие всей музыкальной жизни по более верному пути, необходимо: 1. «Демобилизовать» всю «композиторскую армию» наших дней, чтобы воспрепятствовать всеобщей «творческой» мобилизации и, как следствия, «потопу» в области искусства. 2. Взять за основу эстетики прежнюю, анонимную и всеобщую музыкальную теорию.

Вдохновение

— Вдохновение — это результат «приказа» Духа, который побуждает к борьбе с материей.

— Источник вдохновения всегда мистичен, и плоды его непредсказуемы.

— Чем ярче вдохновение, тем труднее бороться с материей, чем оно неопределеннее, тем легче. Следовательно, «критикуя неопределенную в смысле музыкального языка пьесу, приходится констатировать или неопределенность вдохновения, или же недостаточность в овладении музыкальной речью».

— Существуют три уровня соотношения вдохновения с музыкальным материалом: 1. Степень полноты, «доношенности» вдохновения такова, что материя и техника становятся незаметными (это идеал). 2. Из-за слабой технической оснащенности или недостаточного, «недоношенного» вдохновения все материальное остается явным и ощутимым. 3. Вдохновение «изношенное» или поношенное (другими), то есть в данном случае лишь симулируемое, а на самом деле отсутствующее, и его степень недостаточны для полноценного художественного результата.

— Вдохновение — это удар молнии, в момент которой мысль и чувство (как две неразрывных составляющих произведения искусства) вспыхивают и начинают светить вместе.

Проблемы гармонии

— Гармония — это главнейшая дисциплина музыкальной теории, закон, который должен не фиксировать современную практику в форме «каталога аккордов», а: 1. Описывать построение и сочетание аккордов. 2. Составлять правила голосоведения, каденций и модуляций. 3. Обеспечивать подход к форме (в широком смысле слова). В современной гармонии (в отличие от

вышеупомянутых учебников Аренского, Римского-Корсакова и Чайковского) можно наблюдать тенденцию составления именно таких «каталогов», и это является верной дорогой к хаосу.

— Метнер не придает особого значения тому факту, что у позднего Вагнера и Римского-Корсакова число аккордов заметно увеличилось: все эти феномены потенциально существовали уже у Баха.

— Каждый аккорд должен занимать свое место обоснованно, причем рациональное обоснование может произойти и после написания аккорда. Необоснованные аккорды являются ошибками.

— Метнер различает четыре разновидности аккордов: 1. Консонансы, которые есть «аккорды-достижения, дающие нам спокойно вздохнуть» (у своих современников Метнер наблюдает исключение самого принципа достижения, утверждения чего-либо как итога: ныне композиторы «заняты лишь одним *искажением* новых путей, но отнюдь не *достижениями*»). 2. Диссонансы, которые сами по себе являются правильными, но требуют движения и дальнейшего развития. 3. Ошибки (фальшивые аккорды), которые, по мнению Метнера, не могли образоваться, не могли созреть, и образование которых, следовательно, абсолютно случайно и произвольно. 4. «Нечистые» (или «неряшливые») гар-

монии, которые сохраняют последовательность «законных» аккордов, но могут стать заметными в случае изменения характера изложения и темпа (например, этюд в секстах Des-dur Шопена, взятый в очень медленном темпе, может довести до раздражения). Эти «рискованные» созвучия подчинены тематическому или контрапунктическому, а не гармоническому императиву (к примеру, контрапункт в баховских фугах), но встречаются они чаще всего у неопытных, недоучившихся или бездарных композиторов.

Аналогом этой классификации являются четыре разновидности *сочетаний* (последовательностей) двух терцовых созвучий: консонирующее, диссонирующее, фальшивое и сомнительно-рискованное¹.

— В обращениях 5-, 6- и 7-звучных аккордов исчезает значение отдельных интервалов. В терцдецимаккорде «ошибки» невозможны в принципе, так как он включает в себя всю диатоническую гамму.

— Атональность — это бесформенный серый хаос.

В своих письмах Метнер подчеркивает, что он не теоретик, никогда им не был и не будет, что всю свою жизнь он «работал абсолютно иррационально» и «не мог сделать ни одной ноты рассудком» [14, с. 307] (что явно не согласуется с музыкальной теорией)².

¹ См. нотные примеры в письме № 243 [14, с. 356].

² Утверждение о том, что сочинение музыки иррационально, встречается уже в письме Метнера к брату Эмилию от 7 декабря 1917 г. [14, с. 175]. Похожее высказывание, согласно которому он всю жизнь использовал музыкальные элементы бессознательно, содержится в письме Рахманинову от 26 августа 1933 г. [Там же, с. 454]. Однако знакомство с метнеровскими записями доказывает обратное, а именно — наличие скрупулезной и бескомпромиссной работы и опшлифование каждой ноты.

Обращаясь к Александрову, он пишет, что такая задача для него настолько непривычна и трудна, «что я, для себя уже давно решивший эти вопросы, но внезапно поставленный в необходимость вызвать на *поверхность* сознания свои выводы для передачи *другому*, едва не задохся под напором разбушевавшейся в *глубине* сознания стихии» [Там же, с. 326].

Но Метнер не хочет быть одним из многочисленных современных «лжепророков» и «впадать в тон» тех, против кого направлен его протест (не будет ошибкой, наверное, упомянуть здесь, к примеру, Бузони, Регера, Пфицнера и, возможно, Шёнберга). Следовательно, важно обратить внимание на то, что он в своих высказываниях «лишь намечает свой подход к этим вопросам и далеко еще не дает конкретного ответа на них» [Там же]. Исходя из аналогичных соображений, он отвергает предложение Александра Гедике взять консерваторский класс скончавшегося Георгия Львовича Катюара: «... я по совести мог бы лишь указывать границы, в которых возможно творчество» [Там же, с. 333]. Методика и законы композиции, судя по всему, являются для Метнера сущностью, не передаваемой посредством педагогики. Кроме того, он считает эту педагогическую должность несовместимой со своим неуступчивым характером [Там же]. Ничто не предвещает, что совсем скоро Метнер возьмет на себя труд об-

лечь свои музыкально-теоретические и эстетические мысли в форму книги.

Весной 1933 года Рахманинов убеждает Метнера в необходимости систематизировать его многочисленные записки, для того чтобы впоследствии издать их в рахманиновском личном издательстве ТАИР¹. В июне Метнер пишет своему брату Эмилию (а также, чуть позже, другому брату Александру) о работе над некой книгой, но просит их пока никому не говорить об этом проекте [14, с. 449—451]. В конце августа он отчитывается Рахманинову о полном беспорядке во всех делах после переезда из Монморанси в Медон:

«Состояние это весьма близко к тому, что я испытал, когда после нашего последнего свидания с Вами я по Вашему заказу принялся приводить в порядок накопленные кучи своих записок о музыке для составления из них книги. В начале этой работы я с трудом выкарабкивался из этих куч, но мало-помалу, припоминая их назначение, старался определить им и место в будущей книге; провел я за этой работой все лето (за исключением последних 2-х недель) и должен сказать, что сам я очень ясно представляю себе общую руководящую центральную идею всех этих записок, т[о] е[сть] их назначение, но что касается их формы, т[о] е[сть] их места в книге, то, хотя я и собрал их в известный порядок, и хотя этот порядок, так же как и общая идея, получили санкцию Эмилия Карловича, — все же самая форма этой будущей книги

¹ Название издательства — компиляция из первых букв имен дочерей Рахманинова, Татьяны и Ирины.

кажется мне значительно менее ясной, чем содержание...» [Там же, с. 453]¹.

Выйдя из «состояния хронической депрессии» в июле 1934 года, Метнер надеется до осени закончить работу над книгой [Там же, с. 460—461]². В декабре, во время своего турне по Америке, Рахманинов получает с небольшим временным интервалом переписанные набело две части «Музы и моды» [Там же, с. 558—559]³. Книга была опубликована в 1935 г. на средства Рахманинова в Париже на русском языке и, вдобавок, в старой дореволюционной орфографии.

2. Строение «Музы и моды»

На сегодняшний день, насколько известно, не существует подробного исследования, посвященного «Музе и моде»⁴. В рамках данной работы, увы, не представляется возможным полностью проанализировать «Музу и моду», или даже просто пересказать ее целиком. Эта задача, так же как и полный перевод книги на немецкий язык, остаются пока пробелом, который, как можно надеяться, в скором будущем будет заполнен. Нашей же целью является лишь рассмотрение строения и содержания книги, а также

изложение наиболее значимых мыслей и суждений.

Метнер отделяет первую, систематизирующую, часть от второй — своего рода приложения, которое состоит из разрозненных кратких, зачастую афористичных высказываний⁵.

Озаглавленные 14 пунктов содержания второй части отсылают нас к самым важным и развернутым рассуждениям; остальные многочисленные фрагменты (иногда снабженные подзаголовками) и более краткие заметки не отражены в содержании. Вторая часть, по-видимому, стала сводом тех записей Метнера, которые не вписывались в систематизацию первой части, но не должны были быть выброшены. Данное исследование оставляет вторую часть (посвященную большей частью полемической критике не персонифицированной музыкальной современности) без внимания и сосредотачивается на первой, систематической. Именно в ней, особенно во введении и в первых двух главах, изложены основы метнеровской эстетики.

3. Основы

Изложение философских основ метнеровской эстетики в «Музе и моде» предшествует непосредственному анализу музыкальных феноменов.

¹ Письмо Сергею Рахманинову от 26 августа 1933 г.

² Письмо Сергею Рахманинову от 20 июля 1934 г.

³ Письма Рахманинова Николаю Метнеру от 8 и 17 декабря 1934 г. [См. также: 20: Т. 3, С. 33—34].

⁴ Относительно подробно занимался «Музой и модой» только Д. Житомирский [См.: 7, с. 309—316]; более краткие высказывания можно найти также в: *Eberlein Dorothee: Russische Musikanschauung um 1900* [27]; *Boyd Malcolm: Metner and the Muse* [22]; см. также: На музыкальной орбите. Великобритания [17].

⁵ Такая форма книги напоминает «Модернизм и музыку» Эмилия Метнера [5].

В предисловии и введении заключена основная идея книги: разделение, распад современной музыки на индивидуальные системы или бессистемности, — нельзя не отметить сходство описаний метнеровских «атомизмов» со спорной книгой искусствоведа Ханса Зедльмайра «Утрата середины» — который противопоставляется целостной, неповрежденной, совершенной феноменологии музыки. Эта система мышления оказывается при ближайшем рассмотрении своеобразным, но жизнеспособным синтезом различных философских течений.

3.1. Аналогии с музыкальной метафизикой ранней античности

В подтверждение описанных им правил Метнер создает космогонию музыкальной Вселенной: в библейском духе он провозглашает мистическое происхождение музыки, рождающейся в человеке в форме «песни, которая была в начале»: «несказанное проявляет себя само». Эта гипотеза о трансцендентных началах музыки как автономной системы (даже если принять во внимание реминисценции библейской картины сотворения мира из Евангелия от Иоанна) основана на представлении о первоначальных «темах» (аналогичных платоновским «идеям») и изначально существовавшей гармонии. Но, как и в лермонтовском стихотворении «Ангел», где «человеческая» музыка соотносится с предвечными представлениями

о небесном пении (Метнер не случайно приводит именно это стихотворение), всеобъемлющее, исчерпывающее овладение этими неземными гармониями не только мучительно, но и невозможно.

«Христианские» представления здесь ни в коей мере не являются основополагающими. Напротив, возникают удивительные параллели именно с периодом ранней античности, в котором существовало то самое (в музыковедении той эпохи названное «ноэтическим»¹) восприятие музыки, та «древняя музыкальная философия» [32, с. 22], которую мы можем найти в текстах досократиков и более поздних их толкованиях.

Организацию космического порядка, состоящего из взаимодополняющих противоположностей, и интуитивное стремление человека к объединению их многообразия в единое целое Метнер наглядно отражает в схеме. В ней содержится сопоставление парных коррелятов, которое, с одной стороны, описывает диалектическое соотношение сил, с другой стороны — их тягу к синтезу и равновесию, а также объединяющую направленность («тяготение») всех составляющих к единому («центр»). Приведенная ниже «приблизительная схема закона согласования в единство», по убеждению Метнера, управляет «всем мирозданием музыки» и «процессом творчества художника», а также «роднит все индивидуальные явления нашего искусства» [10, с. 15].

¹ Ноэтика — учение о мышлении, понимании и познании (*noetiké techné*), которое как «прикладная логика» в виде общего учения о познании включает в себя не только собственно мышление, но и практическое познание.

Таблица 1. Приблизительная схема закона согласования в единство [10, с. 15]

ЦЕНТР	ОКРУЖЕНИЕ (тяготение)
<i>Бытие песни</i> —————	Великое музык. искусство
(Дух музыки, ее несказанная тема) — —	(Сказанные песни — темы его).
<i>Единство</i> —————	<i>Множество</i>
<i>Однородность</i> —————	<i>Разнообразие</i>
<i>Созерцание</i> —————	<i>Действие</i>
<i>Вдохновение</i> (наитие) —————	<i>Мастерство</i> (развитие)
<i>Простота</i> —————	<i>Сложность</i> (согласования)
<i>Покой</i> —————	<i>Движение</i>
<i>Свет</i> —————	<i>Тень</i>

Приведенные Метнером «корреляты» напрямую перекликаются с диалектической картиной мира пифагорейцев, которая вырастает из априорного «антиномичного дуализма» [32, с. 22]. Так, Аристотель

в своей «Метафизике» приводит следующую схему «пары противоположностей как принцип всего», базирующуюся на учении Алкмеона Кротонского (ок. 570—500 до н.э.) [Там же]¹:

предел	—	беспредельное
нечетное	—	четное
единое	—	множество
правое	—	левое
мужское	—	женское
покоящееся	—	движущееся
прямое	—	кривое
свет	—	тьма
хорошее	—	дурное
квадратное	—	продолговатое

¹ «Являлся ли Алкмеон из Кротона, как утверждает античная теория, действительно пифагорейцем — спорный вопрос» [35, с. 260]. Схема Аристотеля цитируется по: Аристотель. Сочинения в 4-х тт. Т. 1 [2, с. 76]. В переводе В. Розанова и П. Перова первая пара переведена как «конечное — бесконечное», а последняя — как «квадратное — продолговато-четвероугольное» [1, с. 49].

Три из этих «принципов» полностью совпадают с метнеровскими «коррелятами»; моральные категории «хорошего» и «плохого» Метнер затрагивает в объяснении к «простоте» и «сложности»¹. При этом самое существенное различие систем Метнера и Алкмеона заключается в наличии или отсутствии математических (геометрических) понятий. В то время как для пифагорейского мышления непосредственно за гармонией следует не менее основополагающее представление о числе², Метнер отказывается от любых математических аналогий и основ. Так, в «Музе и моде» мы не увидим даже намека ни на интервальные пропорции (которые являлись важнейшей частью музыкальной теории до XVII века), ни на обертоновые звукоряды, которые в последующие столетия — после отказа от пифагорейско-платонического, математического представления о гармонии — призваны были служить «физическим основанием» теоретических законов, музыкознания как науки и, как следствие, теоретических дисциплин. Карл Дальхауз подчеркивает, что музыкальная теория XVIII и XIX веков, несмотря на то, что она являлась, «в отличие от античности, не звуковой и интервальной систе-

мой, а музыкальным творчеством», и трактовала искусство с позиций не космологии и онтологии, а эстетики — несмотря на все это, она была основана на прочном «натурфилософском фундаменте», а именно на «ньютоновском (вместо платоновского) понятии числа» [24, Т. 1, с. 64]. У Метнера же, напротив, ни математическая, ни физическая модели музыкального космоса не играют никакой роли.

Тем не менее, какими бы существенными ни казались расхождения с досократической ноэтикой, они не касаются самого существенного — несомненного сходства метнеровского мышления с раннеантичной музыкальной философией. Это особенно относится к двум аспектам: представлению о гармонии и об ее этической составляющей.

Гармония

У Никомаха Герасского мы находим следующее определение: «Гармония есть разностороннее соединение разнородных вещей и их согласование, осознанное как антиномичная двойственность» [32, с. 23]. Рудольф Шефке определяет сущность и воздействие гармонии в системе мышления пифагорейцев следующим образом:

¹ «Сложность, разрешающаяся в простоту, равно как и простота, заключающая в себе потенцию сложности — добро. Злом же является самодовлеющая, не тяготеющая к простоте сложность, равно как и такая ложная простота, которая исключает главную проблему не только искусства, но и всей человеческой жизни, то есть проблему согласования» [10, с. 18].

² «Вторая основная категория пифагорейского учения есть число: “Все есть гармония и число”. *Ἀριθμός* и *ἁρμονία* не имеют этимологического родства, но по смыслу эти понятия близки. Благодаря числам сохраняется порядок космоса и его первоэлементов. Космос устроен через число. Все существующее, выраженное в числах, находится в единстве» [32, с. 25].

«Гармония существует как принцип синтеза, всеобщей тотальности, как изначальная функция познания и искусства: единство в разнообразии. Она есть божественно-мистическое чудо существования “друг в друге” и “друг с другом”, единства и множественности, первого и второго, равного и неравного, неограниченного и ограниченного <...>. Гармония есть космическо-метафизическое упорядочивание, форма, основа построения всего сущего. И наоборот, основной категорией гармонии предопределено “сверхмузыкальное”, неральное, абстрактное, ноэтическое, философское, космическо-метафизическое понимание музыки. Музыка — это просто облеченное в форму искусства высшее воплощение основ, правил, законов. Она есть “искусство Муз” *par excellence* <...>. Музыка претворяет то, что ей “одаживают” Музы, — то, что через меру искусства, ритм и порядок воплощается, преобразуется в Прекрасное» [32, с. 24].

Вышеприведенные суждения практически идентичны метнеровскому музыкальному мышлению. При этом не столь существенно, что пифагорейское понятие гармонии как соотношения колебаний простых созвучий кварты, квинты и октавы (и совмещение их с теориями микро- и макрокосмоса) теряет у Метнера свою конкретную математически-физическую основу.

Сходство можно наблюдать даже в самих терминах. Например, основная идея поиска «единого / однородного» во «множественном / разнообразном» является прямой тер-

минологической параллелью. Сам Метнер употребляет слово «логос» как обозначение сущности музыки, а ее образ выражен у него в понятии «Лира» (но не арфа). Сходно также обозначение набросков (эскизов) его систематики как «неписаных законов» и вообще подчеркнутое апеллирование к правилам и законам, постулирование которых позволяет выявить отклонения от этих правил и нарушения этих законов, например, в третьей главе «Музы и моды». Правда, у Метнера описанные принципы не распространяются на государственный строй и порядок, как это было у античных философов, например, в платоновской Политии.

Но, без сомнения, тональная система для Метнера была «абстрактным духовным законом» гармонии, которая должна «посредством логоса (λόγος) утверждаться в мировом порядке, ясно выявляя тем самым свою истинность и свое бытие» [32, с. 34]. При этом Метнер не придавал значения тому факту, что предпочитаемая им тональная система (в отличие от упомянутых космических, дуалистических принципов) является отнюдь не вневременным законом, а результатом изменений в процессе истории. Несмотря на необоснованное утверждение Метнера о том, что его представления не только абстрагированы от существующих теорий и эстетик, но и совершенно «внеисторичны», его описание тонального языка является возведенными в абсолют нормами XIX века. Особенно это заметно

в «гармоническом словаре», использованном самим Метнером¹.

В дальнейшем метнеровский взгляд на «мироздание» и «согласование миров» можно рассматривать, с одной стороны, как проникновение «несказанного» в человеческую душу, с другой стороны, — как доказательство того, что в музыкальных представлениях Метнера микро- и макрокосмос пронизаны одной и той же космической гармонией. В этом аспекте упомянутое выше пристрастие Метнера к астрономии и наблюдению за небесными светилами обретает более широкий смысл. Его критическое отношение к психологии и психоанализу, которое он неоднократно высказывал своему брату Эмилию, можно таким образом объяснить с позиций постулата о «восстановленной связи» («re-ligio») человека и космических законов. Однако этой аналогии недостаточно для описания идеи *musica humana*.

«Представим себе все эти предпосылки, фундаментальные основы и самые важные атрибуты: философское, основополагающее понятие гармонии как метафизический закон единства, восприятие музыки как существенный признак надмузыкального, интеллигибельного принципа формообразования, высшего проявления законности <...> — и, таким образом, нам станет по-

нятно, что даже на столь высокой ступени развития человеческого духа исключительно эстетический аспект музыки не приветствуется. Специфически художественное, чувственное, не говоря уже о чистом желании (ἡδονή), остается за пределами внимания. Музыка важна не как настоящее, ощущаемое искусство, а как символ законов мироздания, как истина и наука. Важен ноэтический, а не эстетический аспект гармонии» [32, с. 34—35].

Эта оценка ноэтического взгляда на музыку имеет отношение как к досократикам, так и к Метнеру. Такой подход имел своим следствием отказ от (оркестровой) звучности как одного из основных элементов музыкальной ткани², а также проблематичный, даже мучительный для композитора процесс оркестровки — все это доказывает, что Метнер энергично отвергает гедонистическое «поверхностное раздражение». Можно добавить: отвергает потому, что это «раздражение» не является частью изначальной, ноэтической гармонии, а имеет отношение лишь к чувственному восприятию (αἴσθησις). В поисках «истины» и «аутентичности» Метнер заходит так далеко, что в диспуте с Георгием Сериковым (чьи песни он критиковал из-за наличия в них параллельных септим) пишет:

¹ Так как усложнение гармонического языка в XIX веке «ощущалось как норма музыкального развития» [23, с. 319], то обозначение Метнером границ внутри гармонической системы указывает на то, где он сам находится в рамках этой эволюции. Еще более важным является то обстоятельство, что Метнер, не продолжая линию развития все более индивидуализирующейся классическо-романтической гармонии и ее постепенного узаконивания в гармонических пособиях, тем самым осознанно ставит себя вне исторического процесса, занимая воображаемую позицию «провозвестника Божьих заповедей».

² Более подробно об этом в разделе «Звучность» [10, с. 55—56], см. раздел 2.2.3.2.

«Дорогой отец Георгий!

Если Вы верите моей искренности, то, во 1-х: Вы должны были поверить, что я искренне боюсь, не огорчила ли Вас моя критика Ваших песен (что подтверждается молчанием Вашим); во 2-х: что эта моя критика (несмотря на мою большую симпатию к Вам) вполне соответствует моей музыкальной вере, изложенной в упомянутой Вами же «Музе и моде», а никоим образом не моему личному вкусу. Что я, наконец, именно из доброго отношения к Вам не считал возможным ограничиться только любезностями, ибо из-за всех этих любезностей и прочих соображений искусство наше превращается в болото»¹.

Метнер доводит абстрагирование своих «правил» от реальной, действительно существующей музыки до такой степени, что в какой-то момент его эстетические взгляды отходят от общепринятой ноэтической картины мира. В связи с этим становится понятно, отчего Метнер так упорно настаивал на сочинении музыки внутренним слухом, который он называл «музыкальной совестью»². Для него смысл «Музы и моды» — в возвращении к осмыслению духовного (что в его понимании означает — сакрального) содержания. Жесткая критика заикленных на виртуозности исполнителей и «сочинителей», которая косвенно от-

ражается в выборе его пианистического репертуара, а более непосредственно — в его рафинированном пианистическом мастерстве, напрямую переключается с абстрактно-теоретическим пифагорейским пониманием роли музыканта не как обученного практика, а как знатока и мудреца: «Самым “великим и прекрасным из всех созвучий” является софия» [32, с. 35].

Этический аспект

Чтобы ограничить «подобные вспышкам проявления дαιμονия», наличие которых является неизбежным для древнейшего мистического понимания музыки, уже в античной философии закономерности музыкального искусства использовались как терапевтическое средство, как лекарство «против необузданных страданий»: ἡ διὰ τῆς μουσικῆς κάθαρσις καὶ ἰατρεία³. В своих письменных высказываниях Метнер также выступает против «нравственного» упадка, противопоставляя ему соблюдение «неписаных правил», а следовательно — стремление к космической гармонии. Помимо этого, нетрудно заметить в метнеровской музыке особую застенчивость и постоянный контроль разума над чувствами — обстоятельство, которое зачастую делает спонтанную восторженную реакцию на его сочинения затрудни-

¹ См. письмо к Георгию Серикову, начало июня 1951 г. [14, с. 523].

² Ср.: «Я не верю в возможность точного воображения фальшивых созвучий! “Все, что не по вере, — грех” (Рим.: 14, 23). Все, что не слышимо внутренним ухом (слухом), есть фальшь» [14, с. 521, 525, 527].

³ «Очищение и излечение посредством музыки». Из «De vita Pythagorica» Ямвлиха Халкидского (ок. 250 — ок. 325 н.э.) [Цит по: 32, с. 67]. Этическая «функция» музыки описывается также в мифах об Орфее и Арионе (ср.: Метнер оп. 36 № 6).

тельной. Наконец, сама внешняя жизнь Метнера служит примером подобной нравственной чистоты. Это коррелирует с платоновским убеждением, что истинно музыкальный человек «не только извлекает прекрасную гармонию из инструмента, но и <...> вся его жизнь в слове и деле гармонична» [32, с. 68]. Правда, нельзя не отметить, что о музыке как о нравственно очищающем явлении у Метнера можно прочитать только между строк, что, с одной стороны, обусловлено тем, что для Метнера очищение души в христианском понимании лежало через готовность к покаянию, а с другой — тем фактом, что музыка в метнеровском окружении не воспринималась более как универсальный язык и, следовательно, не могла больше так целостно влиять на человеческую душу.

Можно провести стоящую внимания аналогию между предполагаемым смыслом музыки в рамках ноэтических представлений о ней и некоторыми названиями сочинений Метнера. Рудольф Шефке видит корни музыкальной ноэтики в

«в... ужасе перед демоническим реальным проживанием движения, непрерыв-

ности, безграничности, а также чувств, фантазий и магии; в попытке избежать пленительного воздействия, магического душевного соблазна, влияния обольстительных музыкально-демонических сил; в стремлении встретиться с этими силами, противостоять им, стать сильнее их с помощью центральной предвечной силы космического духа» [Там же, с. 36—37]¹.

«Заклинание» темных сил, ночного хаоса, «сорвавшегося с цепи» снежного вихря, волшебного мира эльфов (ор. 6, №№ 3, 47), русалок (ор. 2, №№ 1, 47, 60) и гномов (ор. 47) — постоянно повторяющийся мотив в произведениях Метнера. Неясное текуче бесформенное и беспорядочное (*χάος*) в метнеровском представлении — это явно нечто большее, чем поверхностная метафора и объект критики, а именно — непосредственное противопоставление небу и земле, единому и порядку (*κόσμος*) с примиренными общим и личным началами. То, что при этом речь идет о преодолении демонических искушений, наиболее заметно в метнеровской программе к Третьему фортепианному концерту ор. 60².

¹ В историческом процессе ноэтические музыкальные взгляды приходят на смену древним магическим представлениям о музыке.

² См. авторскую программу к Концерту-Балладе: ГЦММК, ф. 132, ед. хр. 773, лист 1 об. (немецкий вариант программы); ф. 132, ед. хр. 774, лист 1 об. (русский вариант). Приведем текст русского варианта (в авторской орфографии и расшифровке К. Фламма):

«3й Концерт-Баллада

1я часть связана (connected) с балладой Лермонтова “Русалка”. Плывая по реке голубой озаряема полной луной Русалка поет о жизни на дне реки, о хрустальных ее городах и о том, что там спит витязь “чужой стороны”, который остается “хладен и нем” к ее ласкам.

На этом кончается (обрывается) баллада Лермонтова и 1 часть Концерта. Но в Интерлюдии и Финале Концерта лермонтовский витязь, который мне представляется олицетворением Духа человеческого убаюканного, усыпленного Земной Жизнью (“рекой”) [sic!] — витязь — Дух постепенно пробуждается, подымается и запекает свою песнь, в конце (Кода Концерта) превращающуюся в гимн».

В ней, созданной по мотивам баллады Лермонтова «Русалка», описывается, как убаюканный земными соблазнами (Русалка) человеческий дух (Рыцарь) возрождается к новой жизни и запекает гимн-славословие божеству, которое для Метнера, разумеется, было идентично христианскому Богу. Чтобы предотвратить скрытую опасность, заключенную в этих земных соблазнах, он исповедует непрерывное стремление к единству и целостности, сознательный выбор из многообразия возможных сочетаний, словом — постоянные усилия вместо легкодоступного приятия существующего естественного хаоса. Ежедневная борьба, заключавшаяся для Метнера в сочинительстве¹, была единственной и необходимой возможностью открыть, «пропустить через себя» посланные Музой «темы» и достичь тем самым еще более высокой гармонии.

«Три гимна труду» ор. 49, в которых созидательный труд символизирует ковка (что не следует воспринимать как апофеоз труда «социалистического»), необходимо рассматривать в следующем аспекте: в них последовательно отражены созерцание, вдохновение, собственно обработка материала, сомнения и, наконец, гимническая благодарность и ликование — то есть основные этапы пути творческого человека в поисках

Бога и истины. Сам Метнер, однако, не надеялся найти для себя эту истину в искусстве².

3.2. Элементы христианства

Как бы ни были очевидны параллели между метнеровским мышлением и музыкальными представлениями досократиков, все же античная философия является не единственной основой его эстетики. Другие характерные черты взглядов Метнера имеют христианское происхождение. К ним относится, например, уже упомянутая аллюзия на библейскую картину сотворения мира (Евангелие от Иоанна: 1, 1) во введении к «Музе и моде». Трансцендентно-философская основа метнеровского мышления напрямую связана с христианскими представлениями о Боге. Присущие ему смиренность и скромность, как и стремление к аскетике в целом, также уходят корнями в религиозность композитора. Многократное называние себя «грешником» в письмах³, такие сочинения, как Покаянная элегия ор. 59 № 2 — все это напоминает об основных понятиях христианства. Наконец, тексты большинства его песен — от «Ангела» М. Лермонтова (ор. 1 bis) до «Ночного привета» И. Эйхендорфа (ор. 61 № 2) — свидетельствуют о сильном влиянии христианства на

¹ Описание этих усилий можно встретить, например, в письме Метнера к своему брату Эмилию от 20 марта 1933 г. [14, с. 442—444].

² Об этом он упоминает среди прочего в письме к Александру Метнеру от 6 февраля 1925 г. [Там же, с. 292].

³ Особенно в переписке со священником Георгием Сериковым в последний год жизни Метнера — 1951 [Там же, с. 518—519].

все творчество Метнера. Объединение этого влияния с отдельными античными представлениями (например, о роли Музы как посредника между Богом и человеком) представляет собой весьма своеобразный симбиоз.

Что касается отсутствия математических и физических аспектов, то здесь метафизически-трансцендентально направленные музыкальные представления Метнера близки, скорее, средневековому христианскому мистицизму, который стремился в красоте звучания увидеть аналогию с красотой горного мира. На эту тему Метнер наиболее ярко высказывается в своем более позднем добавлении к «Музе и моде»¹, в котором он пытается представить музыку исключительно как средство религиозной проповеди и показать, что, подобно внутреннему содержанию, внешняя форма произведения искусства также подчинена вечным правилам. При этом развитие композиторской техники по собственным законам не только изображено как нечто относительное — оно полностью поставлено под сомнение. Если в ранние годы религиозность метнеровских сочинений казалась естественной и непринужденной (к тому же она была в ту эпоху еще и чем-то «модным», повсеместным), то демонстративное наличие христианских символов (во многом перегруженных смыслами) в его поздних

работах кажется неким наложенным самим на себя ритуалом аскетизма. Смысл этого ритуала — не только сознательное затворничество по отношению к окружающему его музыкальному миру, но и угнетение собственного творческого потенциала с целью через смирение и покаяние (что внешне отражается в редукции музыкальных средств, а внутренне — в элегическом настрое) приблизиться к Богу.

3.3. Муза и мода как отголосок идеалистической музыкальной эстетики

Связь эстетики Николая Метнера с немецкой (идеалистической или иррациональной) философией конца XVIII и, особенно, XIX веков была еще более непосредственной, нежели ее сходство с греческой античностью (с которой Метнер имел возможность познакомиться, по крайней мере, благодаря брату Эмилию и другим образованным интеллектуалам своего круга) или со средневековой музыкой (которая была доступна, например, в сочинениях Майстера Экхарта, опубликованных издательством «Мусагет»). Невозможно установить, кто из отдельных мыслителей оказал особое влияние на Метнера. Он читал Канта² и Шопенгауэра, хотя именно Кант, как известно, ставил музыку отдельно от прочих искусств

¹ См. подробнее об этом добавлении главу 5.1.

² Двоюродный племянник Метнера И. Штембер пишет в своих воспоминаниях, как его дядя в ясную звездную ночь на террасе загородного дома в Хлебниково рассматривал небо в телескоп, а потом добавляет: «А внутри дома на стенках, как на небе, красуются созвездия из портретов Гете, Пушкина, Бетховена, Канта, литографии храмов, Акрополя и, как сейчас помню, одной из известных картин Боттичелли» [16, с. 85]. При этом Кант поставлен в один ряд с прочими важными фигурами и образами (включая греческую античность и итальянский Ренессанс).

на низшую ступень (так как в ней, «если судить здраво, меньше ценности, чем в любом другом из изящных искусств»)¹, и с Шопенгауэром у Метнера, по его собственному свидетельству, были разногласия.

«Читаю последнее время «Афоризмы и максимы» (из “Parerga und Paralipomena”) Шопенгауэра. Колоссальный ум, но какой отталкивающий характер! <...>. Очень уж он желчен, зол и пессимистичен до цинизма. Но, хотя он мне чужд, я все-таки очень много вынес из этого чтения и хотел бы знать, что было бы для меня столь же доступно из философского чтения? Мне совершенно необходимо читать философские книжки (не слишком трудные и специальные, впрочем, т[ак] к[ак] я не имею времени) <...> — у меня чувство, что я до сих пор был так безобразен, так нелепо жил, что пора, наконец, заняться лепкой образа жизни, а в этом, как и во всяком образовании, для сокращения времени нужна посторонняя помощь. И потому мне нужна помощь мудрецов» [14, с. 168].

Эмилий Метнер по просьбе брата рекомендует ему литературу, выбор которой напрямую связан с его собственными книжными фондами:

«В моей библиотеке есть, кажется, Kantbrevier, у тебя есть “Sprüche in Prosa” Гёте, читай Эпиктета и других эллинов. Они удобопонятнее индусов и немцев. Читай Марка Аврелия (он тоже есть

в моей библиотеке). Также есть Винкельман, Лессинг (избранные в одном томе...)» [Там же, с. 169].

Если Николай Метнер действительно следовал этим рекомендациям, то его знание античных философов и немецкого идеализма не подлежит сомнению. С другой стороны, обсуждение этих явлений, несомненно, было частью ежедневных дискуссий, проходивших как в семейном кругу, так и на встречах с друзьями. К тому же основное влияние на умы метнеровского окружения оказывало, скорее, не наследие самого Канта, а наиболее горячо обсуждаемое в то время неокантианство, даже если учесть, что композитор знал о нем в интерпретации таких личностей как Эмилий Метнер и Андрей Белый.

Авторитетным идеологическим предшественником Метнера теоретически можно считать уже Карла Филиппа Морица, который в своем труде «О пластическом подражании прекрасному» (1788) [См. 33]; [Ср.: 25] излагает идею произведения искусства как законченного целого, связывая ее с метафизическими рефлексиями [24: Т. 1]. (То, что Метнер был знаком с этим трудом, само по себе маловероятно, но это не имеет значения для исторического сопоставления). В то время как для Морица «эта великая взаимосвязь вещей», та самая «единственная истинная цельность» в природе не рассматривалась применительно к созданному

¹ Цит. из главы «Критика критицизма» из книги Денеша Золтан «Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля» [8; 36, с. 221].

человеком произведению искусства (в отличие от склонного к аналогиям Средневековья), «в XIX и XX веках идея тотального единства опошлалась, превратившись в избитую банальность» [Там же], над которой, если следовать Дальхаузу, никто более не задумывался, но под которую позднее с помощью формо-аналитических методов был подведен теоретический фундамент.

Еще более важным, чем этот эстетический топос для понимания «Музы и моды» является то, о чем Дальхауз здесь не упоминает, а именно — категория «прекрасного» как основного или даже единственного объекта искусства (как это вновь стало утверждаться в качестве центральной аксиомы в немецком идеализме). Именно подражание греческой античности, которое можно найти у приверженцев эстетического кредо Винкельмана «*Edle Einfalt und stille Größe*» («благородная простота и спокойное величие») — среди них были и литераторы (Гёте, Шиллер), и философы (Ницше), и живописцы, — находит отражение в метнеровских «грецизмах», в частности, в названиях его сочинений (дифирамбы, идиллии, гимны, фрагменты трагедии) и сюжетах («Арион», «Муза»). Довольно нетрудно увидеть в метнеровской эстетике воплощение античной идеи калокагатии — единства прекрасного и доброго (которая в несколько ином виде встречается в шиллеровской формуле «прекрасное, доброе, истинное»). Метнер сам обыгрывает категорию прекрасного в «Музе и моде»:

«Вера в красоту, в единство искусства, в бытие песни так же, как вера в добро или истину, диаметрально противоположна вере в немедленное осуществление всех этих благ на земле» [10, с. 148].

Поскольку основополагающей категорией для Метнера является вера (то есть иррациональная составляющая), то его эстетика отличается от многих других систем, имеющих рациональное обоснование. Несмотря на это, произведение искусства для него (как и для классицистски ориентированной эстетики немецкого идеализма) обязательно связано с красотой, она лежит в его основе. Отражение этой идеи можно увидеть в заголовке труда К.Ф. Морица, в изречении Канта «красота есть выражение эстетических идей» (правда, с его точки зрения, к музыке это не имеет отношения) [Цит. по: 26], а также, — спустя почти столетие, — в работе, пожалуй, самого известного последователя идеалистической философии после Канта — Эдуарда фон Гартмана (1842—1906) «Философия прекрасного» (Лейпциг, 1888). Нельзя не отметить, что противоположная метнеровской «эстетика безобразного», одним из первых апологетов которой стал Бодлер и которую можно встретить во многих произведениях искусства, созданных в реалистической и натуралистической стилистике, существовала уже довольно давно (хотя и не имела под собой теоретической базы)¹.

Так как Гартман оказал также сильное влияние на философские взгляды

¹ Карл Розенкранц опубликовал «Эстетику безобразного» в 1853 году.

Андрея Белого, можно уверенно сказать, что существует как бы «двойная» связь между гартмановским текстом и книгой Метнера: временная близость и сходство содержания несомненны, и, более того, через Белого Метнер вполне мог выйти на прямой контакт с гартмановской работой. Тот факт, что философия Гартмана была (и остается) практически неизвестной в России¹, не имел большого значения для тех многочисленных русских мыслителей и писателей, которые, подобно Белому, обучались в европейских университетах и находились в непосредственном контакте с такими ведущими представителями неокантианства как Виндельбанд, Коген и Риккерт².

Для Пауля Мооса Гартман является «крупнейшим эстетиком своего времени», «величайшим специалистом по музыкальной эстетике», а его «Философия прекрасного» есть «высшее достижение немецкой эстетической мысли» [30, с. 369]. Даже критики Гартмана (прежде всего марксистские музыкальные теоретики) подтверждают его негативное влияние на философию рубежа веков: он «своими реакционными теориями оказал на буржуазную музыкальную эстетику, по крайней мере, такое же значительное влияние, как Шопенгауэр и Ганслик», — словом, Гартман — «последний и реакционнейший представи-

тель эпигонов классического немецкого идеализма» [9, с. 620]. Некоторые основополагающие идеи Гартмана отражены в следующих пунктах (согласно классификации Мооса):

— Прекрасное заключается в проявлении субъективного, в «опыте чувственного переживания» («*der Sinnenschein*») и абсолютно идеалистично (духовно), оно не касается материальной стороны вещей, а является лишь содержанием сознания [30, с. 379].

— Существуют утилитарные подходы к производству искусства — технический, научный или практический, — которые не приближаются к восприятию его духовного эстетического образа; достойным является одно лишь эстетическое (отделенное от реальности) восприятие произведения искусства [Там же, с. 381—383].

— Несмотря на отказ от какого бы то ни было реализма, не следует также впадать в другую крайность — абстрактный идеализм как отказ от опыта чувственного переживания; подобная метафизически-трансцендентная эстетика испортила идеализму репутацию. Любое идеальное сверхчувственное содержание неотделимо от опыта чувственного переживания [Там же, с. 385—386].

— Несмотря на то, что эстетическое наслаждение является реальным ощущением, эстетический образ произведения искусства должен вызывать

¹ Это мнение русского философа Н.Г. Дебольского, высказанное в его статье «Трансцендентный реализм Гартмана» [Цит. по: 9, с. 620].

² Для краткости эстетика Гартмана дана здесь не с использованием оригинальных цитат, а в подробном изложении Пауля Мооса, который, в свою очередь, стремился говорить «настолько близко к словам Э. фон Гартмана, насколько это возможно» [30].

только лишь эстетические, спроецированные «подобия чувств», не смешивая их с переживаниями реальной жизни [Там же, с. 386—388]. С другой стороны, полный отказ от реакции чувств влечет за собой обесценивание душевного и духовного содержания и, как следствие, приводит к холодному формализму [Там же, с. 392].

— «Среди конкретных уровней прекрасного чувственно приятное (сюда же мы относим и чувственно неприятное) является первым, низшим уровнем, а точнее сказать, всего лишь “предварительной стадией”. Чувственно приятное и неприятное пробуждают непосредственно реальные чувства удовольствия и неудовольствия и поэтому находятся вне эстетических категорий. <...> Только потом, когда, благодаря восприятию разумом, возникнут упорядоченные соотношения, которые станут настолько привлекательнее удовольствия от восприятия, что внимание сконцентрируется на них, — только тогда чувственно приятные и неприятные ощущения могут вступить в область прекрасного. Однако в любом случае эти ощущения никогда не будут претендовать на важность и вообще на роль объекта для внимания» [Там же, с. 396].

— «Чем серьезнее, строже и возвышеннее художественный образ, тем меньше он будет нуждаться в чувственно приятном; чем этот образ легче, развлекательнее и милее, тем потребность в чувственно приятном больше. <...> Самоценность чувственно приятного в области искусства приводит, таким образом, к эстетическому пороку, так же как культивирование чувственно приятного в жизни ведет к порокам физическим

и моральным. В обоих случаях этот процесс осуществляется через постоянно усиливающееся раздражение от чувственно неприятного. <...> Определенная часть людей, воспринимающих произведения искусства, чувствует себя во власти все нарастающего чувственно неприятного, и тут сразу же появляются раздражители, эпигоны, которые перенимают это нарастание и продолжают его исключительно ради ощущения увеличивающегося чувственного возбуждения. И то, и другое в равной степени не эстетично» [Там же, с. 397, 399].

— Посредством осознанных взаимосвязей (например, в аккорде) чувственно приятное становится частью формально прекрасного [Там же, с. 404]. Следующим конкретным уровнем прекрасного после чувственно приятного является, таким образом, математически приятное — к нему относятся «единство многообразного», а также «упорядоченность, равномерность и симметрия» [Там же, с. 407].

— Модификациями прекрасного Гартман называет только возвышенное, привлекательное, трогательное и трагическое; комическое остается вне рассмотрения, а юмористическое как прекрасное Гартманом полностью отвергается [Там же, с. 411—413].

Изложенные выше взгляды на искусство (в том числе и на музыку) пересекаются с многими убеждениями Метнера. Понимание трансцендентности и идеалистичности содержания внутреннего мира художника (в русле которого Гартман в своей «Философии бессознательного» уже в 1874 году развивает идеи Шопенгауэра и Шеллинга

об иррационально-бессознательном источнике творческого вдохновения), эстетическое обесценивание поверхностного чувственного раздражения и связанная с этим процессом мысль о необходимости подходящей, формально обоснованной и структурированной «оболочки» («Hülle») — все это имеет непосредственные аналогии с метнеровской эстетикой, однако нет доказательств, что тексты Гартмана оказали влияние на Метнера. Кроме того, нравственное осуждение эмансипированного «звукового очарования» и обнаженной чувственности как порочной, плотской развращенности напрямую перекликается с ужасом от осознания греховности человеческого поведения, которое, по мнению Метнера, царит вокруг. Наиболее ярко это выражено в полемике вокруг звучности как самостоятельного и равноправного средства музыкальной выразительности. Этой проблеме Метнер посвящает отдельный раздел «Музы и моды», озаглавленный «Звучность».

Метнеровская иерархия музыкально-выразительных средств имеет много общего с распространенным вплоть до начала XX века (и изложенным, например, в «Большом учении о композиции» (1902) Хуго Римана) представлением о том, что такие (добавляемые в нотный текст в последнюю очередь) параметры как динамика и звуковая краска «выполняют лишь поддерживающую и поясняющую функцию» [24, Т. 2].

Еще в 1948 году Жак Хандшин пишет о музыке эпохи fin de siècle:

«Что касается звучности как таковой, то мы наблюдаем в это время повышенное внимание к красочности. В современном оркестре долгое время все так искрилось и сверкало, что звуковая краска развилась до живого, почти животного состояния, и даже мелодико-гармоническое отошло на второй план. Однако недавно вся эта роскошь вновь стала более умеренной» [28, с. 375]¹.

Таким образом, прекрасное для Метнера в силу исторических обстоятельств означает структурно («формально») оформленное, а не чувственно приятное, и для того чтобы не переходить эти как эстетические, так и этические границы, необходимо соблюдать определенные нормы. (То, что конфликт между слухо-психологическим и формально-эстетическим не всегда разрешаем и для Метнера, заметно в его разногласиях с Георгием Сериковым).

С этой точки зрения взгляды Метнера как представителя типичной классицистской эстетики практически полностью соответствуют целой эпохе в музыкальной теории, описанной Дальхаузом. Нормы и правила музыкального письма — чаще всего с отсылкой к давним традициям (метнеровские «наследие» и «живая связь»), принимаемым за «старую истину» [24: Т. 1]² — должны создать «условия <...>, благодаря которым в произведе-

¹ Поразительно, что и Хандшин, и Метнер в описываемых ими феноменах одинаково находят «животные» элементы (см. выше фрагменты из введения к «Музе и моде»).

² Ср. почти дословные параллели с введением к предисловию к «Музе и моде» (см. выше).

дении могла бы быть реализована идея прекрасного. Не то чтобы эти нормы гарантировали наличие прекрасного, но они, как тогда считалось, предотвращают появление безобразного» [Там же]. Именно это Метнер имел в виду, когда отказался наследовать консерваторский класс Катуара на том основании, что он мог бы только «*лишь указывать границы, в которых возможно творчество*»¹. И в метнеровских «неписаных правилах», и в том, что он критикует, отразился существовавший с 1830—1840-х годов и усугублявшийся на протяжении всего XIX века раскол на консервативную и прогрессивную партии, которые, в свою очередь, сформировались в процессе споров 1790-х годов о том, является ли характерное по рангу выше или ниже прекрасного.

«Говоря формально, эстетика прекрасного была классической нормой, эстетика же характерного, напротив, была свойственна для философии эпохи романтизма, и она, вместо того чтобы подчиняться правилам поэтики, испытывала влияние прогрессивного духа времени, от которого искусство не могло абстрагироваться даже там, где характерное граничило с безобразным. <...> Идеологические и исторические процессы 1830—1840-х годов <...> имели своим следствием разделение общественности на “партию”, ориентированную на музыкальное новаторство (которая в области музыкальной теории оказалась непродуктивной), <...> и на приверженцев музыкальной теории, которая, прямо скажем, в принудительном

порядке — чтобы противостоять эстетике, которая развенчивала категорию прекрасного, и историзации, которая угрожала самому понятию теории — влилась обратно в академическую традицию и благодаря этому оказала влияние на музыкальную культуру XIX века, которое не стоит недооценивать» [24: Т. 1].

Отказ от индивидуально-субъективистских правил и систем (одну из которых Метнер отмечал, к примеру, у позднего Скрябина), скептическое отношение к (дальнейшей) эволюции в музыке (как это было обозначено у Эмилия Метнера в «Эволюции и музыкальной ценности» [5, с. 267—292]), сомнение в данных музыкально-исторических процессах («все гармонии существовали уже у Баха» и т.д.), разоблачение ошибочных или недостаточных музыкально-теоретических знаний и/или композиторского мастерства — все это полностью соответствует вышеописанной реакции на разрушение вневременных норм и правил существования прекрасного как основной категории классической эстетики.

Метнер появляется в самом конце этого периода, охватывающего 1900-е годы, но дпящегося уже, скорее, чисто формально (особенно в таких «отдаленных районах», как Москва, которая, несмотря на разницу в часовых поясах, старалась во всем следовать западным тенденциям). «Муза и мода» вновь суммирует основополагающие тезисы эстетики прекрасного, не подводя под нее математически-физического

¹ См. главу 2.1.

базиса, а — под влиянием немецкого романтизма и его «второго рождения» в русском символизме — обязывая ее к вере и окутывая все отчасти платонически-метафизической, отчасти христиански-мистической, отчасти романтически-трансцендентной пеленой иррационального, — пеленой, которая может быть либо целиком принята, либо целиком отвергнута, но не может подвергаться дискуссии.

В редукции чувственной составляющей музыкального языка, в «прекрасном», то есть ясно структурированном и обладающем стройными пропорциями, письме (согласующимся с заветами Гартмана) и, наконец, в вездесущей

трансцендентности сюжетов (дифирамбы, гимны, сказки) и интерпретации перелагаемых на музыку стихов — во всем этом можно увидеть параллели между теоретическими взглядами Метнера и его музыкальными сочинениями.

4. Система музыкально-выразительных средств

После изложения философских основ в предисловии и введении последующие две главы «Музы и моды» посвящены описанию собственно музыкальных элементов. Они не будут здесь рассмотрены подробно, мы приведем лишь систему, которая представлена Метнером в виде таблицы:

Таблица 2. Приблизительная схема основных смыслов музыкального языка [10, с. 25]

ЦЕНТР	ОКРУЖЕНИЕ (тяготение)
1. Созерцаемый звук (слышимый внутренним слухом).	Исполненный или записанный звук.
2. Время, плоскость музыки.	Движение во времени всех музыкальных смыслов и элементов.
(Горизонтальная линия гармонии — уместность музыкальных звуков).	(Вертикальная линия гармонии — вместимость музыкальных звуков).
3. Тоника (основная нота лада, гаммы, тональности).	Лад, гамма, тональность.
4. Диатоническая гамма (диатонизм).	Хроматическая гамма (хроматизм).
5. Консонанс (интервал).	Диссонанс (интервал).
6. Тоника (основное трезвучие)	Доминанта (трезвучие, являющееся координатом тональности).
7. Тональность.	Модуляция.
8. Прототипы консонирующих аккордов — трезвучия и их обращения.	Прототипы диссонирующих аккордов — четырехзвучия и их обращения (септаккорды) и пятизвучия (нонаккорды) и их обращения.
9. Прототипы аккордов и их обращения	Случайные гармонические образования (задержания, предъемы, проходящие, вспомогательные и выдержанные ноты).

Даже если не вдаваться в детали этой таблицы, становится очевидным, что Метнер, выстраивая иерархическую лестницу гармонических связей между звуками, тональностями и аккордами, видит в целом основу музыкального языка как логически структурированную систему соотношений. Если читать таблицу в обратном порядке, «снизу», то можно увидеть последовательность переходящих друг в друга разрешений — побочных тонов в звуки аккордов, многозвучий в трезвучия, тональных отклонений в основную тональность, диссонансов в консонансы, и т.д., — завершающуюся даже не тоническим трезвучием, а основной нотой тоники, которая, в свою очередь, редуцируется (или даже абстрагируется) до своей воображаемой, бестелесной формы. Таким образом, здесь представлена вся совокупность разветвленных элементов языка конца XIX и начала XX столетий, которая, с точки зрения Метнера, является всего лишь несовершенным воплощением истинного сокровенного центра, трансцендирующего происхождение и характер материального мира. Так как защита тональных основ XIX века связана, прежде всего, с иррациональными и не поддающимися проверке величинами, Метнер дифференцирует и располагает гармонические феномены в виде взаимосвязанных парных понятий, по аналогии с «коррелятами» во вводной главе. Это объединение выстраивает противоположную модель в отношении «атомистических» тональных систем, использование которых

Метнер вынужден наблюдать в своем окружении. Этим объясняется также постоянное сравнение музыки и языка.

«Ведь я по-прежнему одержим мыслью, что гармония, которую я считаю главной основой нашего искусства как *автономного языка*; гармония, без которой понятие контрапункта, формы являются бессмыслицей, с самого начала XX века превратилась из стройной системы в какую-то аптечку с патентованными средствами для возбуждения притупленных чувств. Я до крайности устал от этого своего внутреннего протеста, я очень далек от мысли, что моя собственная «муза» способна хоть сколько-нибудь *оправдать* мой протест, но в то же время каждое соприкосновение с великими произведениями музыки до XX века (*на всем протяжении истории*) убеждает меня в том, что жизненность, действительность музыкального языка связана *столько же с индивидуальным гением*, как и с *самоотверженным охранением корней* этого языка. И, разумеется, корнями музыки не является ее алфавит (do, re, mi, fa, sol)...» [14, с. 436]¹.

Типичное для Метнера смешение романтической иррациональности и классически-идеалистической тенденции к объективизации явно заметно как в данной цитате, так и в вышеприведенной таблице: с одной стороны, при рассмотрении музыкального языка речь идет о «смыслах» — не в субъективной интерпретации, зигдущейся на индивидуальном восприятии, — с другой стороны, они же зачастую основаны на метафизических категориях.

¹ Письмо Александру Гольденвейзеру от 1 сентября 1932 г.

5. Воздействие «Музы и моды»

5.1. Самоанализ и более поздние добавления

Еще во время создания «Музы и моды» Метнер довольно скептически отзывается о нужности своей книги. Летом 1932 года он пишет брату Александру:

«Эта самая “книга” о музыке должна была быть написана по крайней мере лет двадцать назад, т[ак] к[ак] мое мучительное недоумение в отношении к преобладающей творческой практике современности началось уже более тридцати лет назад. Что из этой “книги” выйдет, я еще не знаю, и потому прошу тебя об этом *никому* пока не говорить. Знаю только одно, что эта самая “книга” стоила мне за последнее время крайних затрат сил» [14, с. 451]¹.

Цель написания «Музы и моды» Метнер формулирует в это время следующим образом:

«Задачей же моей было — разгордить все такие же непонятные кучи обветшалого идеологического хлама, представляющего собою современное эстетическое мировоззрение; такие же непонятные кучи музыкальных звуков, выдаваемые и издаваемые современными модернистами в качестве опусов, и, наконец, непонятные

кучи перетасованных музыкальных элементов, в которые слагаются современные теоретические понятия...» [Там же, с. 453]².

Отклики же, полученные Метнером после издания книги, были по большей части разочаровывающими. Только Рахманинов отозвался восторженно сразу после получения рукописи; помимо него, Альфред Сван также нашел «Музу и моду» «замечательной» и «яркой и конкретной» [Там же, с. 471]³ — но в основном царило многозначительное молчание. Мнение Рахманинова оставалось буквально «единственным утешением среди того жуткого, гробового молчания, которое пока является единственным ответом на появление моей книги» [Там же, с. 470]⁴. Один из ближайших доверенных друзей Эмилия и Николая Метнеров Иван Ильин признал, что не смог разобраться в терминологии «Музы и моды» («музыкальные смыслы» и т.п.), и идея перевода метнеровского труда на немецкий язык не была осуществлена⁵. Наконец, в декабре 1935 года Метнер смирился с судьбой книги.

«О книге я стараюсь не думать, т[ак] к[ак] все время получаю одни свидетельства полного непонимания моих мыслей.

¹ Письмо Александру Метнеру от 31 июля / 5 августа 1932 г.

² Письмо Сергею Рахманинову от 26 августа 1933 г.

³ Письмо от 10 июля 1935 г.

⁴ Письмо дочери Рахманинова Ирине Сергеевне Волконской от 22 июня 1935 г. В книге К. Фламма это мнение ошибочно приписывается не Рахманинову, а Свану.

⁵ Ср. с письмом Эмилию Метнеру от 7 сентября 1935 г. [14, с. 472]. Тем не менее, позднее Ильин все же осуществил перевод «Музы и моды» на немецкий язык. Этот перевод (на данный момент не опубликованный) хранится в отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова.

Причем не понимают не только отвлеченных мыслей, освещающих “музыкальные смыслы”, но и самых обыкновенных, конкретных и, казалось бы, каждому музыканту доступных соображений о музыкальной теории. Кто же в таком случае мог бы ее переводить? Должно быть, читают только глазами...» [Там же, с. 474]¹.

Позже Метнер пишет — вероятно, без мысли о возможной публикации — дополнение к «Музе и моде» («К добавлению к моей книге»), где еще раз обращается к религиозному аспекту музыки, которому, по его мнению, в книге было уделено недостаточно внимания². В этой рукописи Метнер не касается теоретических и эстетических понятий, сосредотачиваясь на аналогиях между религией и искусством. Искусство он сравнивает с притчами, которыми Христос говорил с народом: оно должно также передавать людям божественное послание в доступной форме, «не увлекаясь внешними техническими проблемами (звучностью, инструментовкой, эффектами, небывалыми гармониями и т.п.)», а повествуя вместо этого «о бесконечности любви, милосердия и терпения». Искусство и религия означают для Метнера остановку суетного, земного, повседневного, возможность душевного созерцания, видения божественных тем, осознания вечности. Современное искусство кажется ему хлыстом, не-

прерывно погоняющим вперед, лишаящим возможности остановиться. Метафорически Метнер дает понять, что речь идет об авантюрном развитии композиции и стилистики в музыке его современников. Его собственная созерцательно-ретроспективная сдержанность, в том числе и в «области техники» — которая не позднее 1930-х годов начала выделяться из общего контекста музыкальных интересов — была, по мнению композитора, всего лишь скромной попыткой передать «что было нам дано услышать» и сохранить в музыке ее священную божественную суть.

Демонстративное обилие библейских цитат в начале, с одной стороны, художественно выразительно соответствует метнеровскому строго христианскому представлению о мире, которое для него постепенно становилось нормой и в вопросах эстетики³, а с другой — свидетельствует о том, насколько далек и изолирован был религиозно-возвышенный идеализм Метнера от музыкальной повседневности (и от общественной жизни его эпохи в целом). Тот факт, что интерес к «Музе и моде», хоть и скромный, но все-таки существовал — например, Михаил Фокин интересовался в 1940 году у Рахманинова, как ему заполучить текст метнеровской книги, так как она, благодаря известности автора и издателя, уже была распродана [20, Т. 3, с. 336]⁴ — остался самым Метнером незамеченным.

¹ Эмилию Метнеру от 18 декабря 1935 г.

² См.: «К добавлению к моей книге». ГЦММК, ф. 132, ед. хр. 769, л. 1—4.

³ См. главу 3.2.

⁴ Письмо Михаила Фокина Сергею Рахманинову от 23 сентября 1940 г.

5.2. Рецепция

Совершенно очевидно, что немногочисленность потенциальных читателей русской литературы за пределами Советского Союза, а также эзотерическое и «несвоевременное» содержание книги препятствовали ее дальнейшему распространению. Правда, Даниэль Житомирский видит, например, причины столь слабого интереса к книге еще и в двух других обстоятельствах. Во-первых, по его мнению, «Метнер не являлся теоретиком ни по призванию, ни по профессии» и «оставался лишь мыслящим музыкантом», в котором «страстный публицист нередко заслоняет <...> теоретика» [7, с. 310—311]. Но еще более важным являлось, по мнению Житомирского, то обстоятельство, что Метнер явно — что было известно и ему самому — хотел или должен был плыть против течения. «То, что он выступил как критик многих уже признанных корифеев «новой музыки», было совершенно очевидно; серьезность и глубина стимулов, побудивших его к этой критике, оставались в тени» [Там же, с. 311]. Относительную известность «Музы и моды» на Западе обеспечил Адльфред Сван, который перевел книгу на английский язык и, будучи профессором и доцентом колледжей в Хаверфорде и Суортморе, попытался «на ее основе воспитать поколение учеников» [34, с. 105]. Стоит отметить, что в центральной Европе экземпляры этого перевода практически недоступны. В 1978 году совершенно неожиданно в Париже возник репринт первого русского

издания книги. Благодаря этому текст получил более широкое распространение.

Еще более интересно и в целом характерно складывалась судьба «Музы и моды» в Советском Союзе. Долгое время доступа к книге не было совершенно, она «до недавнего времени находилась лишь в частных библиотеках, у трех-четырех близких друзей Метнера (я лично впервые познакомился с ней в 1946 году дома у А.Б. Гольденвейзера)» [7, с. 310]. После того как Метнер в 1927 году, во время своего турне по Советскому Союзу, публично оскорбил работников культуры и не получал более разрешения на въезд, он и вовсе стал персоной поп grata; и, в самом деле, до возвращения Анны Метнер в Москву в 1958 году имя композитора и его музыка были окружены гробовым молчанием. Только в узком кругу родных и знакомых, бывших коллег и учеников сохранились воспоминания о музыканте, символизирующем «воплощенную надежду». (Рожденная в России пианистка Наташа Консисторум рассказала автору в частной беседе, что еще в годы ее юности имя Метнера предавалось поруганию).

После репатриации вдовы композитора, которая подарила все наследие своего супруга Музею музыкальной культуры им. М.И. Глинки в Москве, музыка Метнера быстро влилась в общественную музыкальную жизнь. Доказательствами тому могут служить:

1. Уведомление в январе 1957 года об издании Полного собрания сочине-

ний композитора и других памятных публикаций [См. 21, с. 158];

2. Выступления в защиту Метнера Эмиля Гилельса как в форме статей, так и концертных исполнений и записей пластинок с его музыкой¹;

3. Статья Генриха Нейгауза, которую можно расценить как зарождение интереса к фигуре Метнера в последующие десятилетия².

С другой стороны, отношение советской музыкальной науки к Метнеру оставалось до недавнего времени проблематичным. Эмиграцию могли рассматривать как личное заблуждение или признак политической незрелости и слабости:

«Великий перелом [русская революция — К.Ф.], ознаменовавший начало новой эры в истории человечества, требовал максимального напряжения сил, подлинного мужества и героизма. Метнер это прекрасно сознавал, когда писал Эмилию Карловичу в августе 1921 года: “всегдашняя моя медлительность, тяжелодумность и способность отдаваться лишь одному чему-нибудь растет с годами, несмотря на обстоятельства времени, требующие совсем обратных качеств”. Победил его страх перед трудностями, но, что самое главное, сказалось непонимание всей гранди-

озности событий, во имя которых миллионы людей жертвовали даже своими жизнями»³.

«Далекий от политической и общественной жизни Метнер не понял огромного значения всемирно-исторических преобразований, свершавшихся на его Родине. Малодушно поддавшись уговорам некоторых своих “друзей” из эмигрантских кругов, он покинул Советский Союз и последние три десятилетия своей жизни влачил бесславное существование на чужбине. <...> Он закончил свои дни в глубокой бедности, одинокий, забытый буржуазным музыкальным миром» [6, с. 55—56].

Эстетика Метнера нуждалась в верной идеологической интерпретации и переоценке. Это было практически невозможно в условиях социализма, когда требования реализма и социальной функциональности были жестко несовместимы с метнеровской глубоко личной, метафизической и стремящейся к форме философией искусства. Так, в первые годы советского «открытия» Метнера фрагменты «Музы и моды» были превращены в общие фразы и в таком виде опубликованы — как отрывки из книги, сохраняющей «и поныне свое значение, несмотря на идеалистические позиции автора»⁴.

¹ Гилельс уже в 1953 году «ломает копья» за Метнера, разумеется, сопровождая свою защиту жесткой критикой метнеровского отказа от коммунизма, которая соответствовала линии партии [См. 6, с. 55—56]. Запись Гилельсом соль минорной сонаты в 1956 году совпала по времени с метнеровской реабилитацией.

² Нейгауз Г. Современник Скрябина и Рахманинова [19]. Ещё раз опубликовано: Нейгауз Г. Воспоминания. Письма. Материалы [18].

³ Из предисловия Э. Апетян к письмам Метнера [14, с. 12]; ср. также: Васильев П. Предисловие к собранию сочинений Н. Метнера [3, с. 9].

⁴ См.: Васильев П. Вступительная статья к записям Метнера [13, с. 13]; Ср.: Васильев П. Предисловие к собранию сочинений Н. Метнера [3, с. 10]; Васильев П. Фортепианные сонаты Метнера [4, с. 6—7].

Вопреки тому, что содержание и основные тезисы метнеровской эстетики не только расходились с основной линией советской культурной политики, но даже обязаны были публично бойкотироваться как проявление формалистически-идеалистического декаданса (подобно тому, как Эдуард фон Гартман был безжалостно «заклеймен» в 1968 году в «Истории музыкальной эстетики» Станислава Маркуса как реакционный антиреалистически-иррациональный формалист), — вопреки всему этому в эстетике Метнера был один легко уловимый момент: антимодернизм. Его острые нападки на основные фигуры западноевропейского модерна могли быть процитированы как примеры воззрений советских авторов.

«Столкнувшись с “прелестями” буржуазно-формалистского псевдоискусства, со всей торгашеской атмосферой европейской музыкальной жизни, Метнер не мог не выступить против модернистских извращений в музыке. В 1935 году он написал книгу “Муза и мода”, в которой попытался противопоставить принципы здорового реалистического искусства “модным” течениям формализма. Несмотря на многие идеалистические заблуждения, книга Метнера в целом представляет собой страстную и гневную отповедь современному буржуазному искусству» [6, с. 56].

«Уже в то время [в 30-е годы — К.Ф.] многие явления, происходящие в современном зарубежном искусстве, представлялись ему “мучительными вопросами”, ответить на которые он пытался в своем труде. Книга Метнера была направлена на защиту классических традиций великого реалистического искусства, которое уже тогда пытались подорвать западные декаденты. <...> И хотя Метнер исходил из идеалистических предпосылок, его выводы зачастую подлинно диалектичны. Именно в этом ценность книги, получившей высокую оценку Рахманинова. <...> Она [вторая часть книги — К.Ф.] состоит из целого ряда почти афористических высказываний, актуальных и по сей день для нашей борьбы против влияний западного модернизма»¹.

Еще в 1981 году Исаак Зетель видит в «Музе и моде» «манифест в защиту реалистического искусства»². Даниэль Житомирский, напротив, пытается в это же время изложить интерпретацию книги, более далекую от подобных шаблонных высказываний: он отказывается от того, чтобы видеть Метнера полезным лишь для советской культуры, проводя параллели между его антипатиями и бюрократически омертвевшей музыкальной эстетикой³.

Этот отказ Житомирского от политических оценок — не только необходимое проявление исторически-научной

¹ П. Васильев в примечании к отрывкам из «Музы и моды» [11, с. 44—45].

² Менее полемично в том же году З. Апетян обозначает книгу как «средство защиты основ классического искусства» [16, с. 11].

³ Примечательно в этом плане послесловие Житомирского к отрывкам из «Музы и моды», опубликованным в «Советской музыке» № 8, 1981 [12, с. 86—87]; значительно более подробный вариант этого текста см. в: Житомирский Д. Н.К. Метнер (заметки о стиле) [7, с. 309—316].

честности. Он также обусловлен самой темой: ведь Метнер остро критиковал не только таких пресловутых корифеев западного декаданса как Р. Штраус, нововенцы, Шрекер и т.д., но и позднего Скрябина, Мусоргского, Хиндемита и Сибелиуса (между двумя последними Метнер вообще практически не ощущал разницы). Ближе к концу жизни даже Рахманинов, который, без сомнения, был одним из самых почитаемых Метнером композиторов, становится для него сомнительным:

«Но в его [Рахманинова — К.Ф.] последних сочинениях есть кое-что, чего я не понимаю. <...> Я никогда не мог понять его Табло — a-moll, названное им “Волк и Красная шапочка”¹. Гармония кажется мне произвольной и продиктованной его рукой на клавиатуре или прямо на нотной бумаге и потом уже принятой его внешним слухом как fait accompli [совершившееся — фр.]» [14, с. 522]².

История восприятия «Музы и моды», таким образом, является не только краткой, но и полной разногласий

и искажений главой. Там, где книга могла быть прочитана непредубежденно и с пониманием, она была вследствие языка и содержания «белой вороной»; в своей же исконной духовно-культурной атмосфере она была сначала недоступна, затем нежеланна и в конце концов была изъята как не вписывающаяся в рамки пропаганды. Целью дальнейших исследований, посвященных «Музе и моде», мог бы стать ее детальный и целостный анализ, благодаря которому можно было бы оценить мировоззрение Метнера не только как «возвышенную, иногда строгую, но очень целостную философию» [22, с. 22] или как «духовное наполнение метнеровской музыки и его концепцию Музы как учителя и вдохновляющего начала» [Там же, с. 23], но и как цельную эстетическую картину, обладающую самоценностью и своим местом в истории».

Пока не существует данных исследований, невозможно точно обрисовать музыкально-историческую позицию Метнера, и она по-прежнему остается «белым пятном» в истории русского символизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Метафизика / Пер. В. Розанова и П. Перова. М.: Эксмо, 2006.
2. *Аристотель*. Сочинения: в 4 т. Т. 1 / Пер. А. Кубицкого и М. Иткина. М.: Мысль, 1976.
3. *Васильев П.И.* Н.К. Метнер (вступительная статья) // *Метнер Н.К.* Собрание сочинений в 12 т. Т. 1. М.: Музгиз, 1959.

¹ Имеется в виду Этюд-картина Рахманинова ор. 39 № 6, инструментованный Отторино Респиги вместе с четырьмя другими этюдами в 1930 году; в связи с этим Рахманинов высказывается о программности этих произведений (письмо от 2 января 1930 г. [20: Т. 2, с. 270—271]).

² Письмо Георгию Серикову, начало июня 1951 г.

4. *Васильев П.И.* Фортепианные сонаты Метнера. М.: Музгиз, 1962.
5. *Вольфинг [Э.К. Метнер].* Модернизм и музыка. М.: Мусажет, 1912.
6. *Гилельс Э.Г.* О Метнере // Советская музыка. 1953. № 12. С. 55—56.
7. *Житомирский Д.В.* Н.К. Метнер (заметки о стиле) // *Житомирский Д.В.* Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1981. С. 283—329.
8. *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977.
9. *Маркус С.А.* История музыкальной эстетики. Т. 2: Романтизм и борьба эстетических направлений. М.: Музыка, 1968.
10. *Метнер Н.[К.].* Муза и мода: (Защита основ музыкального искусства). Париж: ТАИР, 1935 (Impr. de Navarre).
11. *Метнер Н.К.* Муза и мода // Советская музыка. 1963. № 8. С. 44—50
12. *Метнер Н.К.* Муза и мода // Советская музыка. 1981. № 8. С. 78—87.
13. *Метнер Н.К.* Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек / Сост. М.А. Гурвич, Л.Г. Лукомский. М.: Музгиз, 1963.
14. *Метнер Н.К.* Письма / Сост. и ред. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973.
15. *Морозов и Щукин,* русские коллекционеры: от Моне до Пикассо: Каталог. Кельн: Книжное изд-во Дюмон, 1993.
16. *Н.К. Метнер: Воспоминания. Статьи. Материалы / Сост. З.А. Апетян.* М.: Советский композитор, 1981.
17. На музыкальной орбите. Великобритания // Советская музыка. 1980. № 9. С. 122.
18. *Нейгауз Г.Г.* Воспоминания. Письма. Материалы / Ред. Е. Рихтер. М.: Имидж, 1992.
19. *Нейгауз Г.Г.* Современник Скрябина и Рахманинова // Советская музыка. 1961. № 11. С. 72—75.
20. *Рахманинов С.В.* Литературное наследие в трех томах. Т. 2, 3 / Сост.-ред. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978—1980.
21. *N.N. (Хроника) // Советская музыка. 1957. № 1.*
22. *Boyd M.* Metner and the Muse // The Musical Times. Vol. 121 (1980). P. 22—25.
23. *Dahlhaus C.* Die Musik des 19. Jahrhunderts. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 6). Laaber: Laaber-Verlag, 1980.
24. *Dahlhaus C.* Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik (Geschichte der Musiktheorie. Bd. 10). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. Zweiter Teil. Deutschland (Geschichte der Musiktheorie. Bd. 11). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
25. *Dahlhaus C.* Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik // Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. S. 30—43.
26. *Dahlhaus C.* Zu Kants Musikästhetik // ders., Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. S. 49—55.
27. *Eberlein D.* Russische Musikanschauung um 1900 von 9 russischen Komponisten. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 52). Regensburg: Bosse, 1978.

28. *Handschin J.* Musikgeschichte im Überblick. Luzern: Räber, 1948.
29. *Medtner N.* Opinions: On Inspiration // *The Chesterian*. X. No. 73 (September — October 1928). P. 14—15.
30. *Moos P.* Moderne Musikästhetik in Deutschland. Historisch-kritische Übersicht. Leipzig: Herman Seemann Nachfolger, 1902.
31. *Nicolas Medtner (1879—1951)*. A Tribute to his art and personality / Ed. by R. Holt. London: Dennis Dobson Ltd., 1955.
32. *Schäfke R.* Geschichte der Musikästhetik in Umrissen. Tutzing: Schneider, 1964.
33. *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Kritische Ausgabe / Hrsg. H.J. Schrimpf. Tübingen: Niemeyer, 1962.
34. *Swan A.J.* Das Leben Nikolai Medtners (1880—1951). Nach Unterlagen des Familienarchivs und unveröffentlichten Dokumenten // *Die Musik des Ostens*. Vol. 4 (1967). S. 65—116.
35. *Szlezák T.A.* Griechische Philosophie und Wissenschaft // *Propyläen*. Geschichte der Literatur. Band I: Die Welt der Antike. Berlin: Propyläen-Verlag, 1988. S. 254—274.
36. *Zoltai D.* Ethos und Affekt: Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel. Budapest: Akadémiai Kiadó; Berlin: Akademie-Verlag, 1970.

