

12. Metner, N.K. (1973). Letters / Comp. BEHIND. Apetian. M.: Soviet composer [in Russian].

13. Muratov, P.P. (1994). Images of Italy. M.: Republic [in Russian].

14. Pavelko, K. (2017). Micro-historical method of composing a creative biography of the composer (on the application of the Warsaw period of life of Mikhail Glinka) Chronicle of the National Musical Academy of Ukraine imeni P. I. Tchaikovsky. K.: P. 68–78 [in Russian].

15. Svan, A.A. My meetings with a true artist // Memories of Metner <http://www.nikolaimedtner.ru/memoirs/swan.html> [in Russian].

16. Stefan, Zweig. (2009). The starry clock of humanity. M.: AST, 192 s. [in Russian].

17. Tchaikovsky, P.I. (1940). Letter to M.I. Tchaikovsky on April 17/29? 1874 // Tchaikovsky P.I. Letters to relatives / Ed. and notes by V.A. Zhdanova. T. 1: 1850-1879. M.: State Music Publishing House, P. 201–202 [in Russian].

18. Shonberg, H. (1992). Horowitz. His life & music. London, Simon & Shuster Ltd, [in English].

19. Silberman, J., Tyschko S. 2008. Wladimir Horowitz im Vaterland und in der Emigration. Biographische Realität – entstellt und wiederhergestellt (Fehlerberichtigung) // Kiev Musicology. Vip. 28: Musikwissenschaft im Dialog. K. Düsseldorf, C.76–88 [in English].

УДК 780.616.432.071.1(470):82

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-10>

Ирина Степановна Драч

ORCID: 0000-0003-2089-9570

доктор искусствоведения, профессор

Харьковского национального университета искусств

имени И. П. Котляревского

drach.irina2016@gmail.com

ПОЛЕ ИЛЛЮЗИИ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ НИКОЛАЯ МЕТНЕРА

Цель статьи – осмысление музыки Н. Метнера как целостного феномена, позволяющее выявить в рамках художественной системы композитора обладающий повышенной смысловой нагрузкой образ. В качестве ключевого структурообразующего концепта он позволяет интерпретировать большинство метнеровских опусов как взаимоизо-

морфные тексты и определяет в конечном итоге художественное своеобразие его музыкального мышления. Дешифрующими этот образ являются опусы: 6, № 3 *Elfenliedchen* на стихи Й. В. Гете (1905 год) и 48, № 2 «Сказка эльфов» (“*Elfenmärchen*”) (1925 год), где прямо декларируется «магистральный сюжет» (термин Л. Пинского) метнеровского творчества. Образ «напевающего / пляшущего чей-то сон эльфа», кельтского двойника Эрота / Амура, капризного «маленького дитя», юнговского архетипа ребенка, амбивалентного существа-медиума функционирует в художественном пространстве сочинений Н. Метнера как парадоксально совмещающий противоположности авторский миф, задающий топос игры, «отчуждающий смысл» и приглашающий в иной запредельный мир, куда дверь уже открыта. **Методология** работы определяется принципами феноменологической герменевтики, в частности, признанием того, что субъект осознает себя не прямо, непосредственно, а только опираясь на знаки и символы, внедренные в его память великими культурами. **Научная новизна** обусловлена выявлением в творчестве Николая Метнера символического «образа себя», который подразумевает компромисс между интенсивностью творческой деятельности в определенном поле традиции и вызовами современности. **Выводы** статьи указывают на то, что такой образ функционирует в художественном сознании Н. Метнера как парадоксально совмещающий противоположности авторский миф, задающий топос игры, «отчуждающий смысл» и приглашающий в иной запредельный мир. Согласно феноменологической герменевтике, субъект осознает себя не прямо, непосредственно, а только опираясь на знаки и символы, внедренные в его память великими культурами [13]. Кристаллизация в творчестве Николая Метнера символического «образа себя» подразумевает найденный компромисс между интенсивностью творческой деятельности в определенном поле традиции и вызовами современности. Образ кельтского двойника Эрота / Амура, капризного «маленького дитя», юнговского архетипа ребенка, амбивалентного существа-медиума функционирует в художественном сознании Н. Метнера как парадоксально совмещающий противоположности авторский миф, задающий топос игры, «отчуждающий смысл» и приглашающий в иной запредельный мир. Отворив дверь в этот мир эльфов, композитор обнаружил для своего творчества «место силы» – свое «поле иллюзии», пространство с теневыми и светлыми бликами, позволяющее погрузиться в него и выразить нечто, изначально неигровое, но предельно серьезное, значимое для себя и культуры.

Ключевые слова: музыкальное мышление композитора, интермедийные связи музыки и литературы, поэзия Й. В. Гете, сказки Н. Метнера.

Drach Iryna Stepanovna, Doctor of Arts, Professor of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

N. Medtner's artistic individuality in the field of illusion

Purpose of the article. Understanding the music of N. Medtner as a holistic phenomenon made it possible to reveal an image with a high semantic load

within the framework of the composer's artistic system. As a key structure-forming concept, it allows to interpret most of Medtner's opuses as mutually isomorphic texts and ultimately determines the artistic originality of his musical thinking. The opuses are deciphering this image: 6, No. 3 *Elfenliedchen* to verses by J. V. Goethe (1905) and 48, No. 2 "Elf's Tale" ("*Elfenmärchen*") (1925), where the "main plot" is directly declared Medtner's creativity. The image of the «elf», which "singing / dancing someone's dream" ("*wir suchen unsern Raum / und wandeln und singen / und tanzen einen Traum*") is the Celtic twin of Eroth / Amur and the capricious "little child", "pixie", "fairy". It functions as the ambivalent mythical creature-medium in the Medtner's artistic space and sets play-topos, "estranges the meaning" and invites you into another transcendent world, where the door is already open. **The methodology** of work is determined by the principles of phenomenological hermeneutics, in particular, the recognition that the subject is not directly aware of himself, directly, but only relying on signs and symbols embedded in his memory by great cultures. **Scientific novelty** is due to the identification in the work of Nikolai Medtner of a symbolic "self-image", which implies a compromise between the intensity of creative activity in a certain field of tradition and the challenges of our time. **The conclusions** of the article indicate that this image functions in the artistic consciousness of N. Medtner as a paradox paradoxically combining opposites, the author's myth, defining the topos of the game, "alienating the meaning" and inviting to another transcendental world. According to phenomenological hermeneutics, the subject realizes himself not directly, directly, but only relying on signs and symbols introduced into his memory by great cultures [13]. The crystallization of the symbolic "self-image" in Nikolai Medtner's work implies a compromise found between the intensity of creative activity in a certain field of tradition and the challenges of our time. The image of the Celtic double of Eros / Cupid, the capricious "little child", the Jungian archetype of the child, the ambivalent being-medium functions in the artistic consciousness of N. Medtner as a paradoxically combining the opposites of the author's myth, setting the topos of the game, "alienating meaning" and inviting to another world beyond. Having opened the door to this world of elves, the composer discovered for his work a "place of power" – his "field of illusion", a space with shadow and light reflections, which allows one to plunge into it and express something, initially non-playful, but extremely serious, meaningful for himself and culture.

Key words: composer's musical thinking, intermedial connections of music and literature, J. W. Goethe's poetry, fairy tales by N. Medtner.

Драч Ірина Степанівна, доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Поле ілюзії в художній свідомості Миколи Медтнера

Мета статті – осмислення музики Н. Медтнера як цілісного феномена, що дозволяє виявити в рамках художньої системи композитора образ, що володіє підвищеним смисловим навантаженням. Функціонуючи як ключовий структуроутворювальний концепт, він дозволяє інтер-

претувати більшість метнерівських опусів як взаємоізоморфні тексти й визначає в кінцевому підсумку художню своєрідність його музичного мислення.

Дешифрують цей образ опуси: 6, № 3 *Elfenliedchen* на вірші Й. В. Гете (1905 рік) і 48, № 2 «Казка ельфів» (*“Elfenmärchen”*) (1925 рік), де прямо декларується «магістральний сюжет» (термін Л. Пінського) метнерівської творчості. Образ ельфа, який «наспіває / танцює чийсь сон» або мрію, – кельтського двійника Ерота / Амура, примхливого «маленького дитяти» виступає як амбівалентна міфічна істота-медіум, що функціонує як парадоксальний концепт, який поєднує протилежності. Ельф задає топос гри, «відчужує сенс» і запрошує в інший позамежний світ, куди двері вже відкриті. **Методологія** роботи визначається принципами феноменологічної герменевтики, зокрема визнанням того, що суб'єкт усвідомлює себе не прямо, безпосередньо, а тільки спираючись на знаки й символи, впроваджені в його пам'ять великими культурами. **Наукова новизна** зумовлена виявленням у творчості Миколи Метнера символічного «образу себе», який має на увазі компроміс між інтенсивністю творчої діяльності в певному полі традиції та викликами сучасності. **Висновки** статті вказують на те, що такий образ функціонує в художній свідомості М. Метнера як парадоксальний авторський міф, який поєднує протилежності й задає топос гри, «відчужує смисл» і запрошує в інший позамежний світ. Згідно з феноменологічною герменевтикою, суб'єкт усвідомлює себе не прямо, безпосередньо, а тільки спираючись на знаки й символи, впроваджені в його пам'ять великими культурами [13]. Кристалізація у творчості Миколи Метнера символічного «образу себе» має на увазі знайдений компроміс між інтенсивністю творчої діяльності в певному полі традиції та викликами сучасності. Образ кельтського двійника Ерота / Амура, примхливого «маленького дитяти», юнгівського архетипу дитини, амбівалентної істоти-медіуму функціонує в художній свідомості М. Метнера як парадоксальний авторський міф, який поєднує протилежності й задає топос гри, «відчужує сенс» і запрошує в інший позамежний світ. Відчинивши двері в цей світ ельфів, композитор виявив для своєї творчості «місце сили» – своє «поле ілюзії», простір із тінювими й світлими відблисками, що дозволяє зануриться в нього й висловити щось, спочатку неігрове, але гранично серйозне, значуще для себе й культури.

Ключові слова: музичне мислення композитора, інтермедіальні зв'язки між музикою та літературою, казки М. Метнера, поезія Й. В. Гете.

Актуальность темы исследования. Путь к глубинам метнеровской музыки пролегает через постижение художественной индивидуальности композитора. Запечатленная в музыкальных текстах, она открывается «с величайшим доверием» как «поющая душа и ищущий дух» [5, с. 304]. Ее удивительная целостность проявляется в стилевых позициях, которые, вопреки кардинальным сдвигам в историко-культурном

контексте, сохраняют очевидную устойчивость и стабильность. Но в своем постоянстве Н. Метнер не застывает, несмотря на свои умопытельные попытки остановить время или обратить его вспять. В композиторских исканиях, пусть и «несвоевременных», он осваивает новые области, раздвигает границы своего творческого мира. Как художник он совершает круговое движение вокруг некоего исходного пункта своего творчества, описывая все более широкие и более отдаленные от исходной точки круги. Каково же то архетипическое ядро, вокруг которого разворачивалась творческая активность Метнера?

Сам композитор не оставил определенной дешифровки этого импульса. Нет однозначного ответа и в научных исследованиях. *«Метнер всегда в своем обетованном царстве, – утверждал Д. Житомирский. – Но он живет в нем именно как в мечте или в воспоминании. Дистанция и одновременно чувство тоски по прекрасному рождает главный тон всей музыки Метнера – тон элегический. Он окрашивает собой едва ли не каждое музыкальное высказывание Метнера, давая почувствовать сокровенный внутренний смысл его творчества»* [4, с. 306]. К. Фламм, напротив, *«сердцевинной метнеровской поэтики»* считает дихотомическое *«сопоставление идиллического начала с трагическим разрушением»* [14]. А *«ностальгические моменты в его творчестве вряд ли связаны с воспоминаниями о дореволюционной России. Скорее, они были воспоминаниями на фоне современного «декадентства» о «золотом веке» искусства, каким в представлении Метнера была германская культура гетевского времени или русская, вплоть до юного Скрябина»* [14, с. 13]. Однако пассеизм Серебряного века как таковой с его историзирующими (стилизаторскими) тенденциями метнеровской музыке в сущности чужд, хотя композитор и полагал, что он «опоздал родиться» лет на сто.

Цель статьи – осмысление музыки Н. Метнера как целостного феномена, позволяющее выявить в рамках художественной системы композитора обладающий повышенной смысловой нагрузкой образ.

Научная новизна обусловлена выявлением в творчестве Николая Метнера символического «образа себя», который подразумевает компромисс между интенсивностью творческой деятельности в определенном поле традиции и вызовами современности.

Изложение основного материала. Поиски базовой идеи метнеровского творчества, как правило, разворачиваются на базе его литературных высказываний, но музыка композитора всегда оставляет некоторый невысказанный иррациональный остаток, который образует «зазор» между его субъективностью и объективной реальностью. Эту условную «третью сферу» между «Я» художника и миром назовем «*полем иллюзии*». Причем это – не «*иллюзорное сознание*», а то потенциальное пространство, где содержится источник воображения, игры, творчества, то есть всего символического. Поле иллюзии обладает «очевидностью» и ощущается человеком как что-то данное априорно, что не поддается произвольной коррекции... Иллюзии как выпущенное на свободу подсознание, проявление желаний, стремлений, аффектов живут под порогом сознания. В поле иллюзии художественная индивидуальность переживает то особенное состояние, когда самое важное, существенное, значительное кажется достижимым, хоть не известно – в реальности или во сне. Удивительно точно об этом написал в автобиографической книге «Другие берега» соотечественник композитора В. Набоков: «*Это – словно какая-то мгновенная физическая пустота, куда направлено, чтоб заполнить ее, все, что я люблю в мире*» [11, с. 80].

С юности Николай Метнер разделял все жизненные впечатления по принципу «*нравится*» – «*не нравится*». В его литературных текстах собрана впечатляющая коллекция *les prüförences* и *tout dütestü*. Среди этого множества один предмет занимает, я бы сказала, исключительное место. Об этом мимоходом написал композитор в кризисный для себя 1903 год: «*Я люблю... именно открывать двери, а если ошибся дверью, идти к следующей, и так, пока не найдешь настоящей.*» (Из письма к Э. Метнеру от 4 августа 1903 года) [7, с. 48].

В конкретном контексте эта фраза «привязана» к двери в комнату брата («*всегда настоящей*»), однако, как это часто бывает с подсознанием, – оно «*с величайшим доверием*», проговаривается И. Ильин, не всегда отдавая отчет в символической важности сказанного. Так и в этом случае, по обыденному житейскому поводу композитор емко формулирует свой *modus operandi*, образ действия, по которому (как в криминалистике преступника) можно идентифицировать художественную индивидуальность автора.

Символический смысл понятия «дверь» хорошо известен¹.

Дверь – приглашение к открытию, она знаменует новые возможности. Дверь – препятствия на пути, она разделяет пространства, стимулирует поиск новых пространств... Открытая дверь предоставляет возможность, освобождает, дарит встречи, символизирует течение времени и изменения. Переступая порог, человек оставляет позади старые мысли, понятия, эмоциональные представления, более ему не нужные, забывает о себе и материальном мире, увлеченный новыми горизонтами.

Стремление повсюду «открывать двери» – основной импульс, который создает концептуальное напряжение в системе художественных координат Николая Метнера. Это порождающая актуальный смысл сквозная для его творчества идея «встроена» в любой его художественный замысел и реализуется в произведениях с впечатляемым разнообразием. По сути это – «магистральный сюжет»² его творчества, иначе говоря, архетипический образ – та «изначальная схема представлений, которые ложатся в основу самых сложных художественных структур» (определение архетипа, данное С. Аверинцевым [9, с. 110–111]).

Как и герой Герберта Уэллса, Н. Метнер открыл свою настоящую дверь в юности. В том же письме, где идет речь о желании «открывать двери», есть признание в страстном увлечении поэзией Й.В. Гете: «Я открыл в себе весьма серьезные симптомы страсти к Гете» и «Я положительно сошел с ума от восторга», – пишет он брату, обретая для себя эталон поэзии, где творчество проявляется именно «в форме искусства», а «не в мыслях и настроениях» [7, с. 49]. Вместе с этим приходит важное осознание художественной формы не как

¹ «Это состояние души, которое Герберт Уэллс хотел по-своему нарисовать в рассказе «Дверь в стене» (1906 год). Среди сутолоки современного города мальчик увидел однажды зеленую дверь в белой, заросшей виноградом стене. Переступив порог, он оказался в очарованном саду, где были ласковые звери, серьезные и добрые люди, милые товарищи. Потом он всю жизнь хотел отыскать эту дверь, иногда даже видел ее, но никогда более не открыл. Ибо мечту всегда оттесняла злободневная реальность. И все же тоска по обетованному царству оставалась самым глубоким, самым сильным его чувством» [4, с. 305–306].

² Термин Л. Пинского (1989 год).

бремени или «урока, который надо выучить», а как «совершенно отчетливо осязаемого» движения, в котором «каждый шаг есть образ» [7, с. 49].

Сопоставление в письме Бетховена и Чайковского, Тютчева, Фета, Мусоргского, Достоевского с Вагнером, Бахом и Моцартом восторженным двадцатитрехлетним выпускником Московской консерватории прочитывается как ранний опыт осмысления культурного наследия и выбор своей творческой стратегии. Именно так это воспринял его адресат. В письме к Андрею Белому от 9 и 13 августа 1903 года Эмиль Метнер напишет о младшем брате, который к тому времени успешно дебютировал как исполнитель собственных сочинений: «Он на перепутье, но все-таки имеет вид человека, уже остановившего свой выбор» [1].

Между тем в категорических суждениях начинающего композитора, который по собственному признанию «не высказал и миллионной части своей мысли» [7, с. 50], сквозит неудовлетворение собой. Ведь и «Восемь картин-настроений» (“*Acht Stimmungsbilder*”) ор. 1, и миниатюры ор. 2 и ор. 4, и «бремя» сонатной формы ор. 5 – все это были уроки творчества «в мыслях и настроениях»! А как художественная индивидуальность, Николай Метнер, видимо, ощущая «сердечную пустоту» «у врат обители святой» высокого искусства (Три романса, ор. 3), искал выход из сложных обстоятельств личной жизни³ именно «в форме искусства».

Встать над «принудительными истинами»⁴ музыкальной современности и обыденного существования Николаю Метнеру помогла поэзия Й.В. Гете. В достаточно короткий срок композитор создал три опуса на его немецкие тексты: Девять песен, ор. 6 (1904–1905 годы), Двенадцать песен ор. 15 (1905–1907 годы) и Шесть стихотворений Гёте, ор. 18 (1905–1909 годы)⁵.

Дверь, которую композитор отворил, входя в гетеанский

³ Речь идет о возникшем в 1904 году «любовном треугольнике», который сложился в отношениях Николая Метнера с семьей брата и рождении мертвого ребенка.

⁴ Понятие русского философа Льва Шестова.

⁵ В изданиях Юргенсона также помещался русский перевод, который не всегда устраивал композитора.

универсум, вела в «те самые *“espases imaginaires”* (воображаемые миры)», о которых в письме к родным в 1845 году писал Ф. Шопен, признаваясь, что «<...> в данный момент я и вовсе не у себя, а, как обычно, в каких-то удивительных мирах» [17, с. 465]. В английском переводе эта шутка звучит точнее: *“At this moment I am not with myself, but only as usual in some strange outer space”* [18, p. 285]. Парадокс состоит в том, что путь к себе для художника всегда пролегает через такие «странные внешние пространства» (у каждого – свое), где Я художника, «освобождаясь» от себя, воплощается в модусе инобытия. В поле иллюзии индивидуальность не всегда ориентирована на идеал, здесь могут таиться и «теневые» образы. Точно не известно, что происходит «в сознании, которое вышло из головы наружу и покрыло действительность обоями иллюзий» [10, с. 300]. Ясно, что получить доступ к этой сфере сокровенного возможно лишь благодаря произведениям искусства, в которых так или иначе преломляется спектр воображаемого. Заряженное энергией индивидуализации поле иллюзии осваивается\открывается каждым художником в горизонтах предшествующего художественного опыта (для музыканта необязательно музыкального, а для поэта – поэтического).

Увлечение Николая Метнера поэзией Й.В. Гете не просто послужило импульсом для музыкального претворения хрестоматийных стихов, а позволило направить в определенное русло процесс становления его композиторской индивидуальности, в частности указать место абсолютных ценностей и смыслов – «поле иллюзии», которое в символической проекции обрело очертания фантастического мира эльфов. «Мне казалось, что ему, как автору сказок, больше шло быть похожим на гнома», – съязвил, намекая на коренность и невысокий рост Метнера, его младший современник композитор Анатолий Александров [16, с. 91]. Но не только внешне Метнер вызывал ассоциации с добрыми посланцами волшебного мира. Он также взял на себя «долг эльфов благородный», который Гете определил во второй части «Фауста», описывая живописную местность, где в сумерках на цветущем лугу забылся в беспокойном сне главный герой:

«Крошек-эльфов дух великий
Всем спешит смягчить печаль:
Свят ли он иль грешник дикий,
Несчастливца эльфам жаль <...>» [2]

В ремарке поясняется: хор прелестных малюток-духов сопровождается звуками эоловых арф. Пение продолжается всю ночь. И поскольку, как замечает Гете, «в безмолвии ночью четыре срока», эльфы исполняют соответствующую каждому времени музыку. Вечером звучит *Serenade* («Серенада»), ночью слышится *Notturmo* («Ноктюрн»), утро встречает *Mattutino* («Альба» / «Рассвет») и завершает концерт *Reveil* («Пробуждение» / «Будильник»). Этот жанровый спектр становится ведущим и у Метнера, а ночной тип воображаемого доминирует в его художественном сознании.

Именно от гетевских эльфов Метнер наследует свой «несвоевременный» просветительский идеализм. Последними строками “*Reveil*” фактически определяется мессианский комплекс композитора:

«Достижимы все стремленья;
Посмотри: заря ясна!
Слабы цепи усыпленья, –
Сбрось же, сбрось оковы сна!
Меж медлительной толпою
Будь творцом отважных дел!
Вседоуш, кто чист душою,
Восприимчив, быстр и смел» [2]

Не отрицая утверждения Д. Житомирского о том, что «у Метнера действует не капризно играющий «дух», но герой во плоти и крови, быть может, несколько тяжеловесный и старомодный, но уж зато несколько не эфемерный» [4], подчеркну лишь тот факт, что «обетованное царство», которое питает воображение композитора, неизменно выше человеческого и в определенном смысле является царством эльфов как особой стихии, «бесконечной, как море», ночи и сна.

Первым опытом освоения этого магического пространства для Метнера стала «Песенка эльфов» (“*Elfenliedchen*”) из ор. 6 № 3, написанного в 1904 – начале 1905 года. Композитор выбрал немецкий текст Гете и был не доволен его русским переводом С. Шервинского. На первый взгляд, перевод совпадает с подстрочником, но фактически обнаруживаются искажения на всех уровнях текста.

Вместо символического провозглашения: «*Wir suchen unsern Raum*» с метрическим акцентом на последнем слове (звуковысотная вершина *fis*²), которое должно рифмоваться в кадансе со смысловой доминантой «*einen Traum*», в русскоязычной версии слушатель оказывается «*среди лугов*» с ненормативным ударением в глаголе «*кружимсь*». Насколько этот момент важен для композитора, указывает изменение метрической пульсации: преодоление оживленной триольности $6/8$ и акцентированное подчеркивание, словно выпященное «торможение», дуольности $3/4$ в контексте музыкального развития воспринимается как важный и глубокий по смыслу символ. Во всей песне это происходит лишь однажды, и даже при повторении последней стихотворной строки (привычный песенный шаблон) ожидаемый метрический эффект не возобновляется, до конца сохраняя начальную триольность.

а)

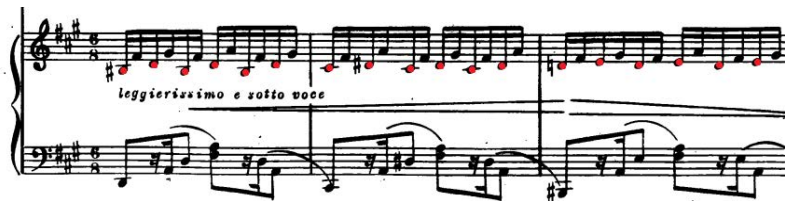
Всю ночь мы тан - цу - ем вол - шеб-ный та - нец снов
und won - dein, und sin - gen, und tan - zen ei - nen Traum.

в)

Всю ночь мы тан - цу - ем вол - шеб-ный та - нец снов
und won - dein, und sin - gen, und tan - zen ei - nen Traum.

«Песенка эльфов» позволяет понять, к чему собственно стремился молодой Николай Метнер, восхищаясь «*совершенно отчетливо осязаемой формой*», где «*каждый шаг есть образ*» [7, с. 49]. Разумеется, нельзя утверждать, что композитор первым в музыке открыл иллюзорное царство эльфов. Моделью для его воссоздания послужили широко известные образцы театральной и фортепианной музыки, в частности *Alfedans* из ранних «Лирических пьес» Эдварда Грига op. 12 (1866–1867 годы). Однако русский композитор вышел за рамки привычной фантастики и создал, пусть эскизно, более сложный символический образ.

Остинатные «вибрации» потустороннего в инструментальном вступлении и постлюдии он насытил полиметрией, создавая настоящий «эффект турбулентности»: нижний регистр задает базовую для всей песни танцевальность на $6\backslash 8$ с элементами испанской экзотики (в «гитарном» сопровождении угадываются черты севильяны, где не лишними были бы и кастаньеты); растворенный в легчайшей фигурации средний голос намечает возможность трехдольности, предвосхищая генеральную кульминацию «песенки» ($3\backslash 4$), мелодический голос, словно в *contra tiempo* (запаздывая), очерчивает двухдольный контур ($2\backslash 4$):



Две строфы с одним тематическим материалом противопоставлены ладово и тонально (*fis moll* – *A dur*), однако между ними неожиданно внедряется, вытесняя первоначальный песенный мотив, контрастный вокализ, выполняющий функцию модулирующей связки. «Пугающий зов» и «роковое предчувствие» (нисходящий хроматический ход) отбрасывают мертвенный свет на последующую мажорную строфу.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The markings 'cresc.' and 'sussurrando' are present in the piano parts.

Мажорный «куплет», сжимаясь, приводит к кульминации и завершается в основной тональности (fis moll). Желание, словно следуя песенному шаблону, еще раз повторить последнюю строчку вновь возвращает таинственный вокализ, правда, уже очищенный от хроматизмов и мотива «роковой неотвратимости».

Con moto flessibile. (м. м. $\text{♩} = 112$) N. Medtner Op.48 № 2.

dolce, tranquillo

p espressivo

legatissimo

The image shows a single system of musical notation for piano. It consists of two staves. The score includes performance instructions: 'Con moto flessibile. (м. м. ♩ = 112)', 'dolce, tranquillo', 'p espressivo', and 'legatissimo'. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line with a descending quart pattern.

Устанавливается на некоторое время субдоминантовая тональность h moll с проблеском в фортепианном сопровождении «шубертовской шестой» (g-moll). Но эта невысказанная обреченность заслоняется уже знакомой кадансовой формулой с цепочкой нисходящих кварт, которые, словно двери, прикрывают портал инобытия.

Композиционно («по форме») «Песенка эльфов» Н. Метнера реализует куплетно-вариантную структуру: а – в \ а¹ – в¹ в инструментальном обрамлении. Но функционально «каждый

циональную нагрузку всего предыдущего, Подобно устному рассказу, повествование не следует заранее продуманному плану и ничем не мотивировано, кроме прихоти рассказчиков – эльфов, которые, «поодиночке, по два и по несколько, чередуясь и соединяясь» в хор, как на цветущем лугу во второй части «Фауста» [2], танцуют чей-то сон.

Включающая россыпь знаковых вальсовых формул (начальный затакт, квартные шаги, пунктирный ритм в трехдольном размере) тема главной партии задает «вертеровский» тон рассказа:

Con moto flessibile. (M. M. ♩. 112) N. Medtner Op.48 № 2.

dolce, tranquillo

p espressivo

legatissimo

Ее прерывает на полуслове «скользящая» полетность темы *turbo*:

affrettando

p leggerissimo

crescendo

sempre affrettando

Вносящие в предметную реальность зыбкость и миражность общие формы движения насыщаются нисходящими хроматизмами, которые ритмически укрупняются и выходят на первый план как символически значимые, а после генеральной кульминации переplавляются в неотвратимый «приговор»:



«Настоящий вальс» вступает лишь в побочной партии. Его ирреальность обнаруживается в сжатой разработке. Здесь вальсовая тема транспонируется в *Des dur*, окутанная фигурацией *turbo*, на которую накладываются восходящие триольные «всплески».

Возвращение к исходному «рассказу» усложняется «ложной» репризой, которая уже во втором предложении свободно соскальзывает в основную тональность (*g moll*). Отсутствие ожидаемого сверкающего «каскада» пассажей *turbo* вызывает беспокойство и напряжение, которое разряжается в кульминации, приводя к осознанию тупика: четырежды все громче на фоне нисходящих ломаных октав звучит ямбический мотив-вопрос. Ответ не заставляет себя ждать: сказка о соблазнении «Иным» неизбежно ведет к утрате, а чарующая «иллюзия» ускользает, истаивая в вышине.

Две параллельные реальности – мира узнаваемого и мира потустороннего – в музыкальной сказке Н. Метнера объединяет квартовый мотив, знаменующий в своей метрической вариантности открытые возможности, порог. Доминантовый пунктир как исходный тематический импульс и завершающий разного масштаба построения оборот несет многозначную семантику зова / ожидания / утверждения. *Turbo*-пассажи, скрывающиеся в общих формах движения роковую неотвратимость пассакалии, репрезентируют вечное настоящее мифа.

Выводы. Согласно феноменологической герменевтике, субъект осознает себя не прямо, непосредственно, а только опираясь на знаки и символы, внедренные в его память великими культурами [13]. Кристаллизация в творчестве Николая Метнера символического «образа себя» подразумевает найденный компромисс между интенсивностью творческой деятельности в определенном поле традиции и вызо-

вами современности. Образ «напевающего / пляшущего чей-то сон эльфа», кельтского двойника Эрота / Амура, капризного «маленького дитя», юнговского архетипа ребенка, амбивалентного существа-медиума функционирует в художественном сознании Н. Метнера как парадоксально совмещающий противоположности авторский миф, задающий топос игры, «отчуждающий смысл» и приглашающий в иной запредельный мир. Отворив дверь в этот мир эльфов, композитор обнаружил для своего творчества «место силы» – свое «поле иллюзии», пространство с теньвыми и светлыми бликами, позволяющее погрузиться в него и выразить нечто, изначально неигровое, но предельно серьезное, значимое для себя и культуры.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрей Белый и Эмилий Метнер. Переписка. 1902–1915: *Новое литературное обозрение*. Москва, 2017. URL: http://az.lib.ru/m/metner_e_k/text_1909_perepiska_s_belym.shtml.
2. Гете Й. В. Фауст. *Собрание сочинений* : в 10-ти т. Т. 2. Фауст. Трагедия / перевод Б. Пастернака. Москва : Художественная литература, 1976. 512 с.
3. Гете Й. В. Песенка эльфов. *Собрание сочинений* : в 10-ти т. Т. 1. Лирика. Москва : Художественная литература, 1975. С. 235.
4. Житомирский Д. Н.К. Метнер (заметки о стиле). *Избранные статьи*. Москва : Советский композитор, 1981. С. 283–329.
5. Ильин И. Собрание сочинений : в 10 т. / сост., вступит. ст. и коммент. Ю. Лисицы. Т. 6. Кн. 2 : О России. Русские писатели. Литература. Театр. Музыка. Художник и художественность. О русской культуре. Москва : Русская книга, 1996. 672с.
6. Метнер Н. Девять песен Й. В. фон Гете для голоса с фортепиано. Ор.6. URL: <http://www.nikolaimedtner.ru/catalog/>.
7. Метнер Н. Письма / сост. и ред. З. Апетян. Москва : Советский композитор, 1973. 616 с.
8. Метнер Н. Elfenmdrchen. Ор. 48. № 2. URL: <http://www.nikolaimedtner.ru/catalog/>.
9. Мифы народов мира : энциклопедия. Москва, 1980. Т. 1 : А – К. 672 с.
10. Музиль Р. Человек без свойств : в 2-х т. Кн. 1. Москва : Ладомир, 1994. 513 с.
11. Набоков В. Другие берега. Москва : Книжная палата, 1989. 287 с.
12. Пинский Л. Магистральный сюжет. Москва : Советский писатель, 1989.417 с.
13. Рикер П. Я-сам как другой / пер. с французского. Москва : Из-во гуманитарной литературы, 2008. 416 с.

14. Флам К. О значении эмиграции в творчестве Н. К. Метнера. *Ученые записки РАМ им. Гнесиных*. 2013. № 4 (7). С. 10–14. URL: <https://uz-gnesin-academy.ru/archive/release7.pdf>.

15. Флам К. Эстетические взгляды Николая Метнера. Защита неписанных законов: «Муза и мода» (глава из книги «Русский композитор Николай Метнер») / перевод М. Моховой и Р. Разгуляева. *Ученые записки РАМ им. Гнесиных*. 2014. № 3. С. 3–34. URL: <https://docplayer.ru/59950926-Esteticheskie-vzglyady-nikolaya-metnera-zashchita-nepisanyh-zakonov-muza-i-moda-glava-iz-knigi-russkiy-kompozitor-nikolay-metner.html>.

16. Шевченко Т. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера в художественном пространстве европейской музыки конца XIX – начала XXI столетий: дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.03. Одесса, 2017. 195 с.

17. Шопен Ф. Письма / общ. ред. А. Соловцова. Москва : Музыка, 1964. 712 с.

18. Chopin F. Chopin's Letters / trans. E. Voynich. New-York : Courier Corp., 2013. 448 p.

REFERENCES

1. Andrei Bely and Emilius Medtner. Correspondence. 1902–1915: *New Literary Review* (2017). Moscow; URL: http://az.lib.ru/m/metner_e_k/text_1909_perepiska_s_belym.shtml [in Russian].

2. Goethe, J. V. (1976). Faust // Goethe JV Sobr. Op.: in 10 volumes T. 2. Faust. Tragedy. Translation by B. Pasternak. M.: Fiction [in Russian].

3. Goethe, J.V. (1975). Song of the Elves // Goethe J.V. Sobr. Op.: in 10 volumes T. 1. Lyric. M.: Fiction [in Russian].

4. Zhitomirsky, D. (1981). N. K. Medtner (notes on the style) // Zhitomirsky D. Selected articles. M., Soviet composer, S. 283–329 [in Russian].

5. Ilyin, I.A. (1996) Sobr. Op. : 10 t./stat., enter. Art. and comment. Yu. T. Foxes. T. 6, pr. 2: [About Russia. Russian writers. Literature. Theater. Music. Artist and artistry. About Russian culture]. M.: Russian book [in Russian].

6. Medtner, N.K. Nine Songs by J.V. von Goethe for voice and piano. Op. 6. Access Mode: <http://www.nikolaimedtner.ru/catalog/>

7. Medtner, N. (1973). Letters. Comp. and editors Z. A. Apetyan. M.: Sov. composer,

8. Medtner, N. Elfenmдrchen. Op. 48, No. 2 Access mode: <http://www.nikolaimedtner.ru/catalog/> [in Russian].

9. Myths of the peoples of the world: Encyclopedia. (1980). M., V. 1 [in Russian].

10. Musil, R. (1994). Man without properties: in 2 volumes of the book. 1. M.: Ladomir [in Russian].

11. Nabokov, V. (1989). Other shores. M.: Book Chamber [in Russian].

12. Pinsky, L. (1989). The main plot. M.: Sov. Writer [in Russian].

13. Riker, P. (2008). I-myself as another: Per. from french. M.: From the humanitarian literature [in Russian].
14. Flamm, K. On the significance of emigration in the work of N. K. Medtner // Uchenye Zapiski RAM. Gnesins. (2013). No. 4 (7). P. 10–14. URL: <https://uz-gnesin-academy.ru/archive/release7.pdf> [in Russian].
15. Flamm, K. (2014). Aesthetic views of Nikolai Medtner. Protection of unwritten laws: “Muse and Fashion” (chapter from the book “Russian Composer Nikolai Metner”); translation by M. Mokhova and R. Razgulyaev // Uchenye zapiski RAM. Gnesins. No. 3 P. 3–34. URL: <https://docplayer.ru/59950926-Esteticheskie-vzglyady-nikolaya-metnera-zashchita-nepisanyh-zakonov-muza-i-moda-glava-iz-knigi-russkiy-kompozitor-nikolay-metner.html> [in Russian].
16. Shevchenko, T. (2017). Piano sonatas by N. K. Medtner in the artistic space of European music of the late 19th and early 21st centuries: Cand. thesis: musical art. Odessa [in Russian].
17. Chopin, F. (1964). Letters: commonly. A. Solovtsova. M.: Music [in Russian].
18. Chopin, F. (2013). Chopin’s Letters. Trans. E. L. Voynich. NY: Courier Corp. [in English].

УДК 78.01+78.071

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-11>

Светлана Викторовна Осадчая

ORCID: 0000-0002-0037-0787

доктор искусствоведения,

*профессор кафедры истории музыки и музыкальной этнографии
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
svetikvick@gmail.com*

ДУХОВНО-РЕЛИГИОЗНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ Н. МЕТНЕРА

Целью статьи является выявление духовно-религиозных предпосылок художественного сознания Н.К. Метнера в контексте культуры рубежа XIX–XX веков, что позволяет определять важнейшие тенденции в развитии музыкального искусства указанного периода. Взаимоотношения Н. Метнера и И. Ильина – это невероятно интересная тема, позволяющая многое открыть не только в творчестве композитора, но и в философском наследии И. Ильина. Дружба философа