

**И. Зетель**

**И. К. МЕТНЕР — ПИАНИСТ**

**Творчество**

**Исполнительство**

**Педагогика**

Москва  
МУЗЫКА  
1981

<стр. 2>

78  
3-58  
Памяти сестры Ф. З. Зетель

© Издательство «Музыка», 1981 г.  
<стр. 3>

## **Вступление**

Время приблизило нас к знаменательной дате в истории русской музыки — столетию со дня рождения Николая Карловича Метнера.

Метнер прожил большую и нелегкую жизнь. И все же при встрече с таким музыкантом эти определения кажутся стандартными, скользящими по поверхности. Метнер весь, без остатка — в музыке. Его влюбленность в искусство была поистине безбрежной. То было священное служение художника музыкальному искусству.

Многие годы, прошедшие с той поры, оберегают нас от скоропалительных суждений и неглубоких выводов. Душевный мир Метнера был сложен, не лишен противоречий. Нельзя забывать, что он был не только большим музыкантом, но в определенной мере и выразителем исторических тенденций. В его искусстве своеобразно преломились особенности жизни — в том числе художественной — в век социальных потрясений, в эпоху острых конфликтов и катаклизмов.

Вот почему пристальное изучение наследия Метнера, как и интерес к его многогранной деятельности композитора и исполнителя, писателя, мыслителя и педагога, представляется велением времени.

Более полувека назад С. В. Рахманинов говорил, что «произведения этого действительно великого композитора» не только заслуживают внимания — «Россия уже начинает понимать, что он занял свое место в ряду наших “бессмертных”» [1].

Метнеру — наряду с Рахманиновым и Скрябиным — принадлежит видное место среди крупнейших русских музыкантов первой половины XX века. Гениальные композиторы. Великие пианисты. Воспитанники Московской консерватории, ярко заявившие о себе еще на студенческой скамье. Их имена украшают мраморную доску выпускников нашей крупнейшей консерватории. Одновременное выдвижение таких гигантов — проявление поразительного богатства отечественной музыки.

<стр. 4>

Давно утихли споры «рахманистов», «скрябинистов» и «мет-неристов», будоражившие музыкальную Москву. Годы не только не стерли характерных различий в искусстве столь своеобразных музыкантов, но и внесли свои коррективы. То, что сравнительно недавно казалось далеким, а в чем-то даже полярным — к примеру, принципы фортепианного творчества Метнера и Скрябина, — ныне представляется разными вершинами одной горной цепи.

Не утратив индивидуальности тембров, «голоса» Рахманинова, Скрябина и Метнера — при всем различии масштабов и почерков — слились в едином звучании.

Ныне, спустя десятилетия, несомненно и то общее, что сближало разные течения и индивидуальности в русской музыкальной культуре, и то особенное, неповторимое, что давало каждому художнику право на свою дорогу в искусстве. Для нас существенно не столько «или», отдающее симпатии той или другой творческой личности, сколько союз «и», объединяющий в границах единой школы плеяду великих музыкантов. След, прочерченный каждым из них в рельефе отечественного искусства, непреходящ.

Николаю Карловичу Метнеру принадлежит одна из вершин, определивших развитие русской музыки XX века. Композитор-гуманист, создавший свой идеальный мир образов, он знал к себе разное отношение. Суждения о его наследии разноречивы: к действительным противоречиям, присущим эстетике Метнера, к преодолению душевных и интеллектуальных порогов, с которыми была связана полнота творческого бытия музыканта, пристало по воле иных критиков немало ложного, даже нелепого. Искусство Метнера нередко недооценивалось, вокруг его имени в разные периоды жизни создавалась атмосфера несправедливой предвзятости, субъективизма.

Глубоко прав был Г. Г. Нейгауз, до конца жизни проявлявший пристальное внимание к искусству Метнера: «...Как бы по-разному ни относились к Метнеру различные музыканты, они не смогут, если только они настоящие музыканты, не проникнуться чувством самого глубокого уважения к его личности, преклонения перед его мастерством большого композитора и несравненного пианиста» [2].

Изучая наследие Метнера, как и любого большого художника, мы не вправе «осовременивать» исторические факты. Необходимо учитывать обстановку, в которой жил и творил музыкант, окружавшую его среду, словом — всю совокупность факторов, так или иначе повлиявших на творчество. Сильные стороны художника тесно, а порой и неразрывно переплетены с его «слабостями», — забывая об этом, мы вольно или невольно можем оказаться в плену схемы, где по заранее сконструированным полочкам раскладываются плюсы и минусы.

В последние годы мы приблизились к более верному пониманию творческого пути Метнера, как и значимости его наследия.

**<стр. 5>**

Есть, однако, еще немало белых пятен в биографии музыканта, особенно в пору его зарубежной жизни.

Для того чтобы отделить истину от вымыслов, исследователям предстоит попытаться взглянуть на весь путь Метнера с той уважительностью и объективностью, которых явно недостает подругам и антагонистам метнеровской музыки, а порой и ее крайним, пусть немногочисленным, апологетам.

Непреходящая сила и ценность метнеровского искусства прежде всего — в высоте этических идеалов художника, запечатленных в его сочинениях, в обращении к «вечным» темам бытия, в принципиальном отстаивании основ и норм искусства, в философском раздумье мыслителя и литератора-публициста, в натуральности и бескомпромиссности вдохновенного пианиста, в исканиях педагога, стремившегося открыть непроторенные дороги.

Крупнейший композитор, Метнер был и выдающимся русским пианистом. Именно в России, как нигде, в XX веке была сохранена и приумножена традиция совмещения композиции с исполнительской деятельностью. Общность устремлений автора и интерпретатора придает искусству таких музыкантов особую созидательную значимость. Нельзя не усмотреть в этом великой роли Рахманинова, Скрябина, Метнера, Прокофьева, а затем — Шостаковича, открывших перед фортепианным искусством новые горизонты.

Широкоизвестной стала мысль Метнера, высказанная в статье о Рахманинове: «Тема его вдохновеннейшего Второго концерта есть не только тема его жизни, но неизменно

производит впечатление одной из наиболее ярких тем России и только потому, что душа этой темы русская. Здесь нет ни одного... народнопесенного оборота, а между тем каждый раз с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь свой рост подымается Россия» [3]. В этих строках Метнер сумел сказать главное о своем друге и собрате по искусству. Слышится в них выстраданное, сокровенное — ведь вне русской почвы, вспоившей и самого Метнера, проникнуть в глубины его творчества невозможно.

Метнер не потрясал основ, не стремился ошеломлять новациями К сожалению, печальной традицией многих изданий, как и высказываний об искусстве Метнера, стало подчеркивание ретроспективизма, якобы определяющего все творчество композитора.

Именно модернисты, не сумев поколебать реалистические основы искусства Метнера, поспешили объявить его музыку «вчерашним днем». И это в то время, когда именно антимодернистские для того времени особенно современные задачи были неизменным камертоном для музы Метнера. Оказавшись за рубежом, композитор постоянно подчеркивал, что он стал к себе боле« придирчив именно с тех пор, как увидел «бездну разнузданности и безбожности» в тамошнем музыкальном творчестве. Для нас необычайно важны принципиальность его борьбы за содержательность искусства, тяготение к классическим нормам

<стр. 6>

письма, хотя Метнер порой был склонен к крайностям и не понял ряда выдающихся новаторских явлений искусства.

Автор счел необходимым привлечь внимание к узловым положениям книги «Муза и мода». Ее единственное издание, ставшее библиографической редкостью, фактически недоступно широким кругам любителей искусства. Название книги полно глубокого смысла. Для Метнера понятия «музы» и «моды» были антиподными. Книга открывает нам Метнера-публициста, которого неизменно притягивали высокие этические цели искусства, принижения музыки он не терпел.

«Муза и мода» — не только о музыке. Она вызвана к жизни чувством ответственности художника перед временем и духовной культурой. Тема бескорыстной верности идеалам — одна из ведущих в наследии музыканта.

Пусть романтические устремления композитора нередко были отмечены созерцательностью, пусть им не доставало активности, эмоциональной открытости. Зато в лирико-эпической сфере Метнер имел мало достойных соперников. Повествовательность — истинно метнеровская сфера высказывания, запечатлевшая откровения его новелл, дифирамбов и, конечно, сказок.

Именно сказки особенно олицетворяли живую связь эпох, в них воплотилась значительность содержания. Здесь всегда ощутим «второй план», а следом и более глубинный, «третий». Мысль у Метнера — не на поверхности, ее надо особенно умело воплотить. Такая музыка требовательна и к исполнителям, и к слушателям. Лишенная и тени развлекательности, она доступна чуткой аудитории. Метнер нередко стремился «очищать» многие сочинения от подчеркнутой бытовой основы, что также не облегчает их восприятие малоподготовленными слушателями.

Половина XX века — срок немалый, вобравший в себя едва ли не всю творческую жизнь Метнера. Если при этом вспомнить, на какую бурную эпоху падают эти десятилетия, то время должно исчисляться по иному счету. Музыкант мучительно искал ответы на множество вопросов, выдвигавшихся жизнью, практикой искусства. Пусть не на все из них Метнер сумел ответить до конца убедительно. Критический анализ своего искусства, путь непрестанного совершенствования позволили преодолеть в творчестве идеалистические доктрины. Метнер предстает перед нами как музыкант-мыслитель с реалистической — в своей основе — творческой программой.

Наследие Н. К. Метнера представляет собою непочатый край для раздумий и поисков современных музыкантов. Наша общая задача — изучать (а значит хорошо знать!) многообразие его творений, взглядов. Это тем более насущно, поскольку в наши дни искусство Метнера обретает новую жизнь. К тому же далеко не все грани творческой деятельности Николая Карловича привлекали должное внимание исследователей. Так, изучение метнеровского исполнительства, не говоря уже о его педагоги-

<стр. 7>

ческих воззрениях, ограничивалось, как правило, самыми общими, суммарными и далеко не всегда объективными суждениями.

Изучение наследия Метнера, а также воспоминания авторитетных музыкантов и отклики прессы приводят к несомненному выводу, что и в исполнительстве, и в педагогике Метнер был выразителем прогрессивных идей, не утративших и ныне практического значения. Одна из главных задач данной монографии — привлечь активное внимание к этим сторонам деятельности Метнера.

Речь идет о внимании действенном, практическом, к чему обязывает нас высокий уровень музыкального исполнительства и образования в стране. Ярким примером такого внимания могут служить интереснейшие концерты, прозвучавшие в Москве в дни столетия со дня рождения Н. К. Метнера, как и специальная конференция, проведенная в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. Участие крупнейших музыкантов — Е. Ф. Светланова, Т. П. Николаевой, ряда коллективов и исполнителей нашей страны, как и зарубежных гостей, придало этим событиям общественную значимость.

Хотя не все документы и материалы, связанные с зарубежным периодом деятельности Метнера, доступны исследователям, мы сейчас уже располагаем вполне объективными критериями, позволяющими представить себе художественные идеалы Метнера с достаточной определенностью.

Невозможно переоценить значение такого факта, как издание по решению Советского правительства первого Собрания сочинений Н. К. Метнера.

Двенадцать томов, изданных в нашей стране в 1959—1963 годах, — подлинная энциклопедия творчества Н. К. Метнера, открывающая нам богатство художественных принципов музыканта. В этих томах — жизнь большого художника, его творческие свершения.

Собрание сочинений стало незаменимым подспорьем и для исполнителей, и для исследователей. Во многом благодаря этому изданию творения Метнера, в том числе и малоизвестные, зазвучали на концертной и ученической эстрадах, по радио и телевидению.

Изучение сочинений Метнера, а также сопоставление их с черновиками, сохранившимися в архиве музыканта [4], позволяют вникнуть в процесс творчества, проследить за становлением художественных принципов Метнера. Этому способствует и ознакомление с авторскими экземплярами нот, в которые рукой самого Николая Карловича внесены некоторые ремарки и поправки.

Издание эпистолярного наследия Метнера, впервые собранного воедино, позволило яснее представить весь путь музыканта — от студенческой скамьи до последних дней жизни [5]. Письма и мысли, занесенные Метнером на страницы памятных

<стр. 8>

записных книжек, раскрыли множество важных подробностей, расширили наши представления о творческих исканиях музыканта. Случай уникальный — «Заметки», изданные отдельной брошюрой, позволили заглянуть в тайное тайных мастера, ставшее теперь не тайной — явью.

С чувством особой признательности автор вспоминает советы вдовы Н. К. Метнера — Анны Михайловны Метнер, оказавшей неоценимую помощь в завершении работы. До возвращения в Советский Союз А. М. Метнер прислала из Лондона ряд писем, а с 1958 года до конца дней помогала автору многочисленными беседами и воспоминаниями о жизненном и творческом пути Н. К. Метнера. Высказывания А. М. Метнер дополнили творческую биографию музыканта сведениями, которые впервые станут достоянием читателей. Там, где возможно, автор предоставляет слово музыкантам, близким к Метнеру, что помогает узнать многие подробности «из первых рук», лучше понять особенности его наследия.

На особенности метнеровской педагогики пролили свет высказывания учеников Николая Карловича — профессора А. В. Шацкеса, П. И. Васильева, М. А. Гурвич, Н. И. Сизова.

Автор постоянно ощущал помощь и содействие родных Н. К. Метнера — Веры Карловны и Николая Петровича Тарасовых.

Трудно переоценить счастливую возможность, которая представилась автору работы, — обобщить высказывания таких музыкантов, как А. Ф. Гедике, А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг, А. Н. Александров, Н. Г. Райский, Ю. Н. Тюлин, К. Г. Мострас, Э. Г. Гилельс, Я. И. Зак, Г. Р. Гинзбург, Д. М. Цыганов, Т. П. Николаева. Впервые публикуемые, они помогают лучше понять особенности творческого пути большого русского музыканта — Николая Карловича Метнера.

Автор сердечно благодарит всех, кто помог в завершении этого издания. Если книга пробудит живой интерес к искусству Н. К. Метнера, достойному самого внимательного и заинтересованного изучения, автор сочтет свою задачу выполненной.

## **Глава первая** **Жизненный и творческий путь**

Николай Карлович Метнер родился в Москве 5 января 1880 года (24 декабря 1879 года по старому стилю). Его отец, Карл Петрович, был близок к коммерческим кругам. Мать, Александра Карловна (урожденная Гедике), происходила из семьи, давшей немало известных музыкантов. В семье Метнеров очень любили музыку. Александра Карловна, неизменная посетительница концертов А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, обычно брала с собой на концерты детей. Она начала учить Николая игре на фортепиано, едва ему минуло шесть лет [1]. Мальчик выказал несомненную склонность к музыке: пытался сочинять пьески для фортепиано, покрывая нотными значками каждый клочок бумаги. Когда старший брат Александр начал учиться на скрипке, шестилетний Николай без посторонней помощи приоровился играть и на этом инструменте. Оба юных скрипача вместе со своим двоюродным братом Александром Гедике составили семейный ансамбль, музицировавший в доме Метнеров [2]. Вскоре они стали участниками детского оркестра, организованного известным педагогом А. А. Эрарским [3].

Развитию музыкального дарования Николая в семье уделялось много внимания. С десяти лет мальчик начал брать уроки у своего дяди — Федора Карловича Гедике, преподававшего в Московской консерватории. Уже тогда мальчика особенно привлекала серьезная музыка, ему «нужен был Бах, Моцарт, Скарлатти, и учитель в конце концов должен был уступить, вероятно, без особой досады» [4].

Однажды, вернувшись из реального училища, Николай твердо заявил, что со школьными занятиями покончено и он намерен поступать в консерваторию. Решение Николая вызвало в семье немало сомнений и возражений, и лишь с помощью старшего брата Эмилия, готовившегося к экзаменам в университет, Николай получил согласие родителей.

Ф. К. Гедике настолько хорошо подготовил племянника к поступлению в консерваторию, что он в 1892 году был сразу принят на четвертый курс младшего отделения [5]. Профессор А. И. Галли, к которому был назначен Николай, не оставил глубокого следа в его пианистической биографии. О занятиях с ним Метнер не любил вспоминать, по вскользь оброненные высказывания позволяют утверждать, что высокой взыскательностью Галли не отличался [6].

Нетрудно представить, насколько увлек Метнера своими уроками ученик Ф. Листа, профессор П. А. Пабст, в классе которого молодой музыкант начал заниматься в 1894 году и прошел немало фундаментальных сочинений классиков. Об этом можно судить по выступлениям Метнера на студенческих вечерах. В первый же год учебы у Пабста он играл первую часть до-минорного Концерта Бетховена (7 декабря 1894 года). Вскоре шестнадцатилетний пианист вышел на эстраду с бетховенской «Аппассионатой» — сочинением, сопутствовавшим ему на протяжении всей творческой жизни. К этим работам можно отнести и «Токкату» Шумана, которую Метнер проходил с Пабстом. Здесь же были подготовлены и такие произведения виртуозного плана, как, например, «Риголетто» Верди — Листа. 22 января 1897 года вместе с учителем Метнер исполнил Концерт Шумана — менее чем за четыре месяца до кончины П. А. Пабста. Внезапная смерть учителя тяжело переживалась учениками. А. Ф. Гедике вспоминал, что Пабст был не только весьма авторитетным педагогом, но и горячо любим учениками. А. Б. Гольденвейзер также подчеркивал, что у Пабста не было «ни панибратства, ни товарищеского отношения..., но чувствовалась большая Сердечность, и все ученики его очень любили» [7], он ставил Пабста

как учителя необычайно высоко. Для нас же особенно интересно мнение Метнера, который не раз говорил своим ученикам, что именно занятия с Пабстом в значительной степени способствовали его формированию как пианиста [8].

Метнер, которого Пабст вел очень заботливо и внимательно, был потрясен кончиной любимого учителя. «Пабста — нет! Этими словами был я поражен до глубины сердца. В этих словах — все горе. Зачем же их раскалывать на тысячу других слов!.. Пошли теперь толковать, каков авторитет был Пабст!» — писал он брату [9].

Как ни велико было горе, но жизнь заставляла думать и о новом учителе. «...Советую тебе после экзамена просить Сафонова принять тебя в число его учеников, — писал Эмилий брату, — ...иначе опоздаешь и попадешь к Шишк[ину] или Шлец[еру]» [10].

Опасения оказались во многом напрасными. «Экзамена ф[орте]п[ианного] у нас не было — перевели по баллам, которые Пабст утром накануне смерти успел нам расставить. Мне он выставил пять с крестом. Я очень тронут этим, — отвечал Николай Метнер. — ...В разговоре с Сафоновым меня обрадовало то, что

**<стр. 11>**

он даже не упомянул о Шишкине и Шлецере. Будто их не существует» [11].

Но и В. И. Сафонов в 1897 году не смог принять Метнера в свой класс, поскольку в ближайшем сезоне должен был дирижировать симфоническими концертами и в Москве и в Петербурге. Поэтому он мог заниматься со своими учениками лишь раз в две недели. В течение 1897/98 учебного года Метнер занимался; у В. Л. Сапельникова, а с 1898 года стал учеником Сафонова и по фортепиано — до этого он проходил у него камерный ансамбль [12].

Выдающийся музыкант, создатель — наряду с Н. Г. Рубинштейном — московской пианистической школы, Сафонов высоко ценил дарование нового ученика и гордился его успехами. Если формирование Метнера-пианиста начиналось в основном в классе Пабста, то о Метнере-артисте речь зашла уже в пору учебы у Сафонова. Воспитатель А. Скрыбина и И. Левина был, конечно, прекрасным педагогом, чьи передовые искания запечатлены были впоследствии в замечательном труде «Новая формула», не утратившем своего значения и поныне.

А. Ф. Гедике, учившийся и у Пабста и у Сафонова, имел возможность сравнивать методы работы обоих педагогов: «Как педагог Василий Ильич занимал выдающееся место. Он имел способность замечать недостатки учеников, знал, как взяться за то, чтобы это исправить. И у всех, кто был в его классе, через три-четыре месяца физиономия игры менялась совершенно. В течение года обучения у В. И. Сафонова — после долгих занятий у П. А. Пабста — я почувствовал в себе огромную перемену, и многое для меня стало простым и понятным и облегчило мою работу на пианистическом поприще» [13].

Сафонов прошел с Метнером столь значительные произведения, как ми-минорный Концерт Шопена, фа-диез-минорную Сонату Шумана. Несомненное влияние Сафонова было ощутимо и в том, что репертуар молодого пианиста пополнился сочинениями Балакирева, А. Рубинштейна, Чайковского. 6 февраля 1900 года исполнением балакиревского «Исламея» Метнер завершал концерт учащихся Московской консерватории, который был дан «в пользу недостаточных товарищей» [14].

По приглашению Сафонова концерт слушал Гофман, чьи блистательные выступления буквально ошеломили музыкальную Москву. Исполнение Метнера произвело впечатление на Гофмана, который «восхитился не только игрой, но и огромной выдержкой, волевой собранностью юного артиста» [15].

Таким запомнился выдающемуся польскому пианисту юный Н. Метнер, в творческой судьбе которого И. Гофман впоследствии сыграл немалую роль.

В 1900 году Метнер блестяще окончил Московскую консерваторию с малой золотой медалью [16]. Сафонов, предвещая своему воспитаннику большое артистическое будущее,



сказал тогда, что

**<стр. 12>**

его следовало бы наградить бриллиантовой медалью, если бы такая существовала.

Как один из лучших выпускников, Метнер завершал торжественный акт исполнением первой части Пятого концерта А. Рубинштейна [17]. Имя Метнера было занесено на мраморную доску Московской консерватории.

В том же году молодой музыкант принял участие в III Международном конкурсе на премию имени А. Рубинштейна, проходившем в Вене. Поначалу Метнер предполагал участвовать в этом конкурсе и как пианист, и как композитор. Но, не успевая завершить к сроку конкурсные сочинения, он по совету Сафонова выступил только как пианист [18].

Среди шестнадцати пианистов, претендовавших на единственную премию, пятеро представляли Россию: москвичи А. Гедике (он был также участником конкурса по композиции), А. Гольденвейзер, Н. Метнер и двое петербуржцев, учеников А. Н. Есиповой — М. Домбровский и Ю. Лялевич. Конкурсная программа состояла из прелюдии и фуги Баха, одной из поздних сонат Бетховена, этюда Листа, баллады, ноктюрна и мазурки Шопена, нескольких «Фантастических пьес» или частей из «Крейслерианы» Шумана, одного из концертов А. Рубинштейна.

Метнер привез в Вену такую программу: Бах — Прелюдия ре-мажор из «Маленьких прелюдий» и Фуга № 12 из «Искусства фуги» [19], Бетховен — Соната, соч. 106, Шопен — Четвертая баллада, Ноктюрн ми-мажор, соч. 62 и Мазурка фа-минор, соч. 63, Лист — этюд «Feux follets», Шуман — две «Фантастические пьесы», А. Рубинштейн — Пятый концерт [20].

Одним из условий конкурса было исполнение программы на роялях фирмы «Бёзендорфер», чьи инструменты вызывали одобрение А. Рубинштейна. В архиве Русского музыкального общества удалось обнаружить копию письма, с которым Сафонов обратился к владельцу венской фирмы «Бёзендорфер» с просьбой оказать возможное содействие его молодым ученикам Метнеру и Гедике [21]. Вскоре Сафонов приехал в Вену: он не был членом жюри, но «дирижировал все концерты и пользовался на конкурсе очень большим влиянием» [22].

Гольденвейзер рассказывал, что уровень зарубежных пианистов был заметно ниже, чем русских, и наибольшие основания получить фортепианную премию имел Метнер. «...Сразу обнаружилось, что у Гедике среди композиторов конкурентов нет и что, кроме него, никто не может претендовать на композиторскую премию... Члены жюри никак не хотели давать обе премии русским. ... Ясно было, что фортепианную премию русскому пианисту не дадут» [23].

Гедике также вспоившая, что на окончательный исход присуждения фортепианной премии в немалой степени повлияла кампания, поднятая венскими газетами против Сафонова, который, не дождавшись итогов конкурса, покинул Вену. Основную

**<стр. 13>**

конкуренцию русским пианистам составили итальянец Санто и бельгийский музыкант Э. Боске [24]. Незначительным большинством голосов фортепианная премия была присуждена Боске, который, так же как и Метнер, выступил с труднейшей бетховенской Сонатой, соч. 106. Метнер был назван первым среди получивших почетные отзывы [25].

Представляет интерес письмо Метнера к матери, в котором живо воспроизводится обстановка конкурса: «...Что это за атмосфера — весь этот конкурс! Ты чувствуешь, что, помимо тебя, начинают зарождаться самые отвратительные мелкие чувствешки, и не можешь совладать с собою! Брррр!!!!

В среду я играл концерт. Играл хорошо. Сафонов был больше чем доволен. Пожаловал меня опять в “большие артисты” и пр. Это меня подбодрило, и я с веселым духом отправился

домой поиграть немного. Через несколько часов я должен был уже играть пьесы. Назначено мне было явиться в пять часов. Прихожу — и что же. Мне говорят, что очередь уже прошла и должен играть на следующий день. Нет, ты подумай только — взвинтить себя, подавить волнение, вызвать в себе всю страсть к музыке (все это удалось мне как нельзя лучше), и вдруг — пожалуйста завтра!.. Ну, а завтра — на другой день я уже был не в состоянии бороться с волнением, все пьесы, которые я должен был играть, показались мне только орудием пытки — пассажи, трели, октавы, гаммы... Сел за рояль сам не свой. Я во всю жизнь не был так недоволен своей игрой. Во всю жизнь не желал так страстно поскорее слезть с эстрады!! И что же. Все были довольны. Все говорили мне о каком-то прекрасном впечатлении. Все эти похвалы казались мне величайшим оскорблением, и я удрал, наговорил чуть ли не дерзостей некоторым из подходивших ко мне.

Можешь представить мое удивление, когда после заседания оказалось, что я, несмотря на свое пакустное исполнение в этот раз, оказался ближайшим кандидатом на премию и что при присуждении премии Боске, а не мне, значительную роль играло то обстоятельство, что я русский. Это мне сказал Морозов, бывший представителем Московской консерв[атории] вместо Сафонова. Морозов до окончательного решения был почти убежден, что премию получу я. Каково? А? Это на таком-то конкурсе, где собрались самые блестящие пианисты, игравшие прямо великолепно, я, игравший как никогда с к в е р н о , оказался ближайшим кандидатом на премию. Да после этого мне остается только радоваться <...> Я зашел после заседания в комнату, где оно происходило, и видел следы баллотировки. За меня подано много голосов. Не понимаю!» [26].

За поверхностью фактов, за деталями, излагаемыми с предельной объективностью, мы ощущаем не только прорехи в организации Венского конкурса, не говоря уже о закулисной возне при подведении его итогов. Письмо позволяет нам как бы за-

**<стр. 14>**

глянуть в душу молодого художника, для которого высокая мера творческой взыскательности становится нормой и жизненной позицией в искусстве. И все это высказано со столь завораживающей честностью, что прервать нить метнеровской речи было бы более чем досадно.

После конкурса Метнер вместе с отцом, приехавшим специально в Вену, совершил небольшое путешествие. Сильнейшее впечатление произвело посещение Зальцбурга — родины Моцарта, который навсегда остался для Метнера идеалом чистоты и возвышенности искусства.

По возвращении в Москву Метнер участвовал в открытии сезона Русского музыкального общества (21 октября 1900 года). Он исполнил Пятый концерт А. Рубинштейна, дирижировал оркестром В. И. Сафонов [27].

В канун выступления Метнер играл Сафонову в консерваторском классе. Ю. Иссерлис, учившийся в то время у Сафонова, вспоминал впоследствии: «...Однажды, как раз перед самым началом урока, Сафонов торжественно объявил, что мы услышим Пятый концерт Рубинштейна в исполнении выдающегося пианиста, Николая Метнера, его бывшего ученика... Я никогда не забуду то огромное впечатление, которое произвела на всех нас игра Метнера. После того как он ушел, и один из учеников Сафонова, который начал было свой урок, воскликнул: “Как я могу играть после такого пианиста?”, Сафонов заметил: “Это как вода после шампанского”» [28].

Сафонов прочил своему воспитаннику прежде всего артистическую карьеру и принял самое деятельное участие в организации концертного турне, которое предстояло совершить Метнеру. Предполагалось, что он выступит с сольными программами, а также будет играть Пятый концерт Рубинштейна в Париже и других европейских центрах. Переговоры о предстоящих в январе 1901 года концертах были близки к успешному завершению, о чем

можно судить по переписке Сафонова с парижским музыкальным деятелем Блонделем [29].

Однако столь заманчивые планы не привлекли Метнера. Непреодолимое стремление сочинять побудило его отказаться от намечавшихся гастролей. А. М. Метнер вспоминала, что не последнюю роль в этом решении сыграло нежелание музыканта в течение длительного времени исполнять одну и ту же программу — ведь после конкурса у него не было возможности подготовить новый репертуар; поэтому он и принял решение, которое многим казалось неожиданным.

Стремление Метнера сосредоточить свои усилия прежде всего на композиторской работе поддержал С. И. Танеев. В семье, как вспоминал А. Ф. Гедике, Николая Карловича стремились направить главным образом по артистической стезе.

Все же Метнер вопреки желанию родных и настояниям Сафонова остался тверд в принятом решении. В отношениях между

**<стр. 15>**

властным, не любившим возражений учителем и учеником появились натянутость. Уделяя все больше времени композиции, Метнер продолжал с успехом концерттировать. 22 ноября 1900 года он впервые выступил в Большом зале Петербургской консерватории с конкурсной программой, включая и Пятый концерт Рубинштейна. Через неделю пианист снова играл в Москве, в квартетном собрании, посвященном Бетховену. Немалый интерес вызвала интерпретация Двадцать девятой сонаты (соч. 106). Совместно с фон-Гленом он исполнил еще одну из поздних бетховенских сонат — для фортепиано и виолончели, соч. 102. Судя по рецензиям, ряд произведений был сыгран сверх программы.

После насыщенного выступлениями 1900 года исполнительская деятельность Метнера постепенно начинала отодвигаться на второй план, его концерты становились эпизодическими. За весь 1901 год он лишь однажды выступил в Петербургском симфоническом вечере. (А ведь это был год предполагаемого зарубежного турне!) Почти то же самое наблюдаем и в следующем году. Впрочем, выступление в декабре 1902 года представляется весьма примечательным. В симфоническом вечере (под управлением А. Никиша), который был дан 13 декабря в пользу Общества вспомоществования учащимся Строгановского училища, состоялось публичное исполнение Метнером си-бемоль-минорного Концерта Чайковского. Хотя Метнер очень любил Концерт Чайковского, это выступление оказалось единственным в его концертной деятельности. Одной из причин могла быть неудовлетворенность пианиста своей игрой в тот вечер. «Не так удачно играл он под управлением А. Никиша в этом сезоне», — писал критик газеты «Курьер».

Особый интерес представила программа, с которой Метнер выступил 26 марта 1903 года в Москве. Наряду с фа-диез-минорной Сонатой Шумана, произведениями Баха, Бетховена, Листа, Мендельсона, Скрябина, Шопена, в концерте впервые прозвучали его собственные сочинения — четыре пьесы из фортепианного цикла «Картины настроений» [30], соч. 1 (три из них были повторены на бис) и ми-бемоль-мажорный Прелюд, соч. 4.

«Вчерашним своим концертом... Н. К. Метнер оправдал наконец возлагавшиеся на него надежды исключительного пианиста», — таким был единодушный тон прессы, откликнувшейся на первый сольный вечер музыканта в Москве [31]. Наиболее авторитетно прозвучало высказывание С. Н. Кругликова: «...Г. Метнер... пианист с крупными данными. Большая техника, большой тон, музыкальность, талантливость — все это неотъемлемо» [32].

Творческий путь композитора Метнер начал сочинениями, отмеченными незаурядным мастерством. Нелегко представить себе, что восемь пьес, составивших первый из его изданных опусов — фортепианный цикл «Картины настроений», — были созданы шестнадцатилетним юношей. Известны «пробы пера»,

**<стр. 16>**

как и детские наброски Метнера, но почти неизвестен период его ученичества: молодой

музыкант вошел в жизнь сформировавшимся композитором, художником со своим приметным голосом, впечатляющим и сильным.

«Немногие композиторы могут похвастаться таким первым опусом, как “Stimmungsbilder” г. Метнера... Это не робкие попытки сочинять, а произведения зрелого, самобытного таланта. Г. Метнер может гордиться своим первым опусом», — писал Гольденвейзер [33].

Прирожденный композитор привлек внимание с первых страниц, преданных гласности. Свобода и техника письма, выказанные уже в первом опусе, необычайны и самобытны. Впечатляют полиритмические кружева в «Прологе», интереснейшая фактура, гибкость баса и свобода обращения с ним в фа-диез-минорной пьесе (Quasi Valse), надолго запоминается пианистически отточенная пятая «Картина» (си-бемоль-минорная), по образному строю, фактуре, как и фортепианной инструментовке, во многом предвосхитившая известный Этюд-картину (ми-бемоль минор, соч. 33) Рахманинова. Поражает мастерство письма, столь неожиданное для юноши. Так мог писать лишь композитор со своим складом мышления, своей индивидуальностью, своей техникой. Метнер будто был призван подтвердить, что истинными композиторами рождаются... С полным основанием о нем можно было сказать известными строками: «Лебединая песня поэта начинается с первых стихов» [34].

Голос Метнера был сразу услышан наиболее чуткими музыкантами. «Не было у Метнера слабых ранних произведений — такое мастерство, что эти сочинения могли быть написаны этим крупнейшим мастером и в пору куда более позднюю», — вспоминал Гольденвейзер. Речь шла не только о «Картинах настроений», но и о произведениях, вышедших вслед за первым опусом: изящном Каприччио и соль-диез-минорном Этюде (соч. 4), захватывающем взволнованностью тона и ритмической пульсацией.

Значительность творческих устремлений запечатлелась в «Отрывках из трагедии», вошедших в седьмой опус. Особенно — в третьем, соль-минорном. Услышав этот «Трагический фрагмент» (под таким наименованием пьесы более известны), Рахманинов сказал: «Вот одну такую вещь написать — и можно умереть». А. М. Метнер вспоминала: «Сергей Васильевич Рахманинов всегда переживал эту вещь, очень трагичную, безысходную, даже слезы бывали на глазах».

В этом сочинении Метнер, несомненно, откликнулся на актуальные события действительности — оно было закончено, как указывал автор, «в 1904 году перед 1-й революцией (1905 года)». Текст был дополнен важным подзаголовком — «предчувствие революции» [35].

Музыкальная Москва стала проявлять заметный интерес к искусству Метнера. Появились статьи Н. Д. Кашкина, Ю. С. Сах-

**<стр. 17>**

новского, Ю. Д. Энгеля, единодушно отмечавших цельность художественной природы Метнера, ее содержательность, превосходное техническое мастерство. Кашкин метко подметил главную особенность метнеровского искусства—значительность высказывания, весомость музыкальной речи. Одну из рецензий он заключил на редкость пронизательно: «Вообще г. Метнер, вероятно, заставит в скором времени говорить о себе» [36].

Любопытный штрих: дата одного из первых концертов Метнера совпала с премьерой оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сервилия». Однако многих известных музыкантов в тот вечер можно было встретить не в театре, а в концертном зале. Этот факт не ускользнул и от внимания рецензентов [37].

«Sonaten-Abend молодого московского композитора и пианиста Н. К. Метнера привлек многих слушателей, горячо и по заслугам принимавших артиста» [38], — это мнение газеты «Русский листок» разделялось многими критиками. Об успехе вечера можно судить и по

исполнению Метнером сверх программы прелюдий Рахманинова и собственных «Арабесок». Но, конечно, центром программы была его же Первая соната. Еще до публичного исполнения ею заинтересовались многие музыканты, и прежде всего — И. Гофман. Во время встречи с Метнером он назвал эту Сонату «самым значительным явлением из всех знакомых ему современных фортепианных пьес» и пожелал получить ноты [39].

Именно после знакомства с фа-минорной Сонатой Метнера Танеев произнес: «Метнер родился с сонатной формой...» [40]

В Первой сонате Метнера ощутимы романтические веяния, особенно отзвуки шумановских образов. Но вне сомнений и тот что фа-минорная Соната — уже подлинно метнеровское творение. Она и сейчас впечатляет приподнятостью тона, мелодической щедростью, богатством образных характеристик. Особо следует подчеркнуть цельность сонаты, спаянность ее частей как органичного цикла [41]. Уже в ранних сочинениях Метнер ощущал форму как монолит. Мысль И. Гофмана о Первой сонате, «отлитой из одного куска», представляется глубоко справедливой. Можно оспаривать взгляд Гофмана на значение композиторского образования. Узнав о том, что Метнер не прошел полного курса композиции, он сказал: «Это хорошо, в противном случае вы, может быть, не написали бы этой Сонаты» [42]. Но нельзя не признать, что композиторский путь музыканта не только своеобразен, но и уникален. Трудно поверить, что композиции он почти не учился!

В ряде изданий Метнер назван учеником Танеева, о чем велись даже дебаты на страницах печати [43].

Метнер действительно очень недолго занимался в классе Танеева. А. М. Метнер вспоминала: «Николай Карлович любил показывать С. И. Танееву свои работы, но уроки продолжались в течение только одного семестра». Разумеется, прервались они

**<стр. 18>**

не без веских причин. Отвечая на вопрос о занятиях Метнера в классе Танеева, А. М. Метнер писала: «Н[иколай] К[арлович] его очень любил и почитал, но школы его не прошел, и Сергей Иванович очень добродушно к этому относился... Однажды они наткнулись на ...несогласие, вернее, разногласие... Н[иколай] К[арлович] жаловался на какой-то “узел” в данной работе, который мешает ему идти дальше. С[ергей] И[ванович] возразил, что это очень просто, стоит лишь переставить как[ой]-ниб[удь] элемент на другое место, как, напр[имер], мебель в комнате, и все будет в порядке... Об узле не помню точно, как говорил С[ергей] И[ванович], но помню, что Н[иколай] К[арлович] никогда не мог просто “разрубить гордиев узел”, мешавший ему, а должен был развязать его, чтобы не прервать органической нити. Эти узлы его иногда очень мучили и задерживали работу, но обмануть сам себя не мог. Случалось, что такой узел развязывался неожиданно, иногда даже ночью, в полусне. Конечно, учеба облегчила ему эту работу. Но он даже не понимал эту движущуюся контрапунктическую машину С[ергея] И[вановича]» [44]. «...Николаю Карловичу было трудно согласиться с некоторыми принципами Танеева, и Сергей Иванович это ощущал. Вскоре между ними произошел разговор в Александровском саду, где Сергей Иванович сказал: “Работайте так, как вам хочется, но приносите мне показывать сочинения, когда будет желание”. Николай Карлович страшно любил Танеева, всегда благоговел перед ним. Дружеские, а во многом и творческие связи между ними после этого разговора не прерывались», — вспоминала А. М. Метнер. Танеев навсегда остался для Метнера прежде всего воплощением художественной совести. «Вечная память Сергею Ив[ановичу] Танееву... Он никогда не лгал и хотя бы этому не мешает у него поучиться», — вспоминал Метнер, возмущаясь «светской и житейской ложью», «неискренностью и недоговоренностью» музыкантов в общении друг с другом [45].

Об отношении Танеева к Метнеру можно судить по интереснейшим воспоминаниям А. Н. Александрова: «...Редко можно было услышать от Сергея Ивановича эпитет “гениальный”. Тем более интересно отметить два случая, когда я слышал из его уст этот эпитет,

примененный к произведениям современных композиторов. Один раз это относилось ко Второму концерту Рахманинова... “Гениально!” — тихо произнес Сергей Иванович, когда кончилась вторая часть, и взволнованно вытер набежавшую слезу. Другой раз это было весной 1908 года... говорили мы о последних сочинениях Метнера, именно о романсах соч. 18 на слова Гёте. Сергей Иванович восхищался ими и очень серьезно назвал их гениальными... В дальнейшем его оценка музыки Метнера все повышалась... На одном из “вторников” Сергей Иванович в присутствии многочисленных гостей, среди которых был и сам Николай Карлович Метнер, счел нужным открыто высказать свое высокое мнение о его музыке» [46].

<стр. 19>

С какой пронизательностью, более того — высочайшим тактом Танеев понял, что в вопросах композиторской техники Метнер сразу перерос начальную учебу. Немногим из педагогов дано было произнести слова, принадлежащие патриарху московских музыкантов: «До сих пор я думал, что настоящим композитором нельзя сделаться, не изучив основательно контрапункта, теперь на вашем примере я вижу, что ошибался в этом» [47].

Признание, однако, приходило к Метнеру не сразу. Достаточно сопоставить два факта. В начале 1905 года у Юргенсона пыли впервые изданы «Арабески» Метнера. И тут же «Русская музыкальная газета» поместила резко критическую аннотацию на эти пьесы: «Напыщенно, по невыносимо скучно. Решительную бедность вдохновения композитор прикрывает неудобно и ненужно затрудненным письмом (выдержанный затакт в фигуре аккомпанемента в № 3), заманчивыми названиями (два “Трагических фрагмента” и “Идиллия”), не отвечающими художественной ценности пьес, или, наконец, совершенно ненужными сложными обозначениями темпов и характеров исполнения... Настоящее творчество далеко от такой напыщенности» [48]. Особое недоумение вызывают упреки в адрес «Трагического фрагмента», которым восхищался Рахманинов! Как не вспомнить слова М. Шагинян, что «Метнер не был у критиков в чести» [49].

В то же время многие видные музыканты подобное отношение никак не разделяли. В искусстве Метнера они справедливо видели явление необычайное по художественной значимости. Своеобразие его музыки опиралось на прочный грунт «выработанной» техники, которой Метнер был наделен от природы. Экспериментатор по своему темпераменту, он искал индивидуальные решения, старался выйти за пределы привычного. Только так могут быть восприняты изобретательные находки во многих сферах творчества — оригинальное толкование сонатной формы, интересные гармонические звучания... Мастерство метнеровского письма необычайно высоко ставилось некоторыми видными музыкантами, считалось почти недостижимым [50]. Однако Метнер слишком рано впитал традиционную технику. В этом таились и зерна консерватизма, которые легко усваивались его живым умом, воспитанным в прочных академических устоях. Он, например, органически не мог выносить параллельных квинт, равнозначных «смертному греху». Столь же нетерпим был и к другим нарушениям гармонических норм, которые были для него незыблемыми. Прочно закрепившееся владение традицией с годами станет тисками, в которых будут биться пылливый разум, романтическая устремленность, бесспорно жившие в душе Метнера.

Сложный сплав, именуемый метнеровским стилем, уже в ранний период творчества сочетал в себе оригинальные, свежие проявления романтики со сдерживающим их академизмом. Эта тенденция стала характерной и для всего его творчества. Постепенно композиция все более поглощала помыслы Метнера, и он

<стр. 20>

справедливо решил посвятить исполнительское мастерство пропаганде собственной музыки. С каждым выступлением сочинения концертанта занимали все большее место в программах. Новую главу в деятельности музыканта открыл ноябрьский концерт 1906 года — первый авторский вечер Метнера. Все произведения прозвучали впервые [51]. Наряду с концертами

Рахманинова и Скрябина авторские вечера Метнера стали особенностью московских концертных сезонов. М. С. Шагинян вспоминала, что эти вечера «были для слушателей праздником». «Всякий раз Н. К. Метнер знакомил их с каким-нибудь новым произведением и как бы отчитывался перед слушателями в своей работе за несколько месяцев» [52]. В «популяризации своих сочинений» [53] Метнер видел и смысл зарубежных выступлений. Если в первом турне по Германии в 1904 году программы состояли в основном из музыки Бетховена и Шумана, то в гастроях 1907 года по немецким городам было широко представлены сочинения Метнера. И в Берлине, и в Лейпциге звучали не только фортепианные, но и вокальные произведения, которые в ансамбле с автором пела Маргарита Вейсбах. Рецензии, появившиеся в немецких газетах, не оставляли сомнений в успехе концертов.

Известная газета «Leipziger Zeitung» отмечала, что если Метнер «мог возбудить интерес как композитор, то его игра произвела наисильнейшее впечатление» [54]. Авторитетный критик Вальтер Ниман в статье «Kompositionsabend von Nicolaus Medtner» писал, что «пианист Метнер с полным правом возбудил неограниченное восхищение». Музыку Метнера рецензент называл «своеобразной и по-русски упрямой, требовательной», считая, что по «изобретательности ритма и сложности фактуры Метнер... превосходит даже своего соотечественника Скрябина» [55]. Наиболее удачным был, видимо, концерт в Лейпциге (3/16 ноября 1907 года) [56]. При вечной неудовлетворенности Метнера собой нельзя не заметить характерного признания в письме к матери: «Я играл вчера в Лейпциге, как мне редко удавалось... Благодаря этому мне удалось... наконец пронять почтеннейшую публику и даже гг. критиков. Сегодня была уже весьма лестная рецензия» [57].

Творческий актив поездки был очевиден, однако авторские концерты за границей требовали больших материальных затрат. Метнеру пришлось даже обращаться к издателю Юргенсону с просьбой выслать в Германию деньги в счет будущих сочинений. Не исключено, что чаще выезжать за границу с авторскими программами не позволяли именно материальные соображения. Кроме того, напряженный композиторский труд поглощал все больше сил, оставляя лишь минимум времени для исполнительства. Гастроли Метнера за рубежом — до отъезда из России — были спорадическими и ограничивались только Германией. Да и в России Метнер лишь изредка концертировал за пределами Москвы и Петербурга [58].

**<стр. 21>**

Несмотря на свою загруженность, Метнер всегда откликался на приглашения музыкальных кружков и обществ. Творческая дружба связывала Николая Карловича с «Домом песни», основанным в 1907 году М. А. Олениной-д'Альгейм [59]. Известная камерная певица проявляла живой интерес к творчеству Метнера, отлично интерпретировала его песни. Общность художественных устремлений запечатлена Метнером в посвящении гётевского цикла (соч. 15) «Дому песни».

31 марта 1908 года произведения Метнера прозвучали в концерте «Музыкальных выставок», устроенных известной русской певицей М. А. Дейша-Сиоиицкой [60].

В феврале 1911 года музыка Метнера заняла центральное место в концерте «Современной камерной музыки», организованном С. Кусевицким.

Дважды Метнер участвовал в концертах «Керзинского пружка любителей музыки» [61].

В январе 1903 года он впервые выступил в «Керзинском собрании», исполнив свои «Картины настроений» № 6, 7 и 8, си-минорный «Музыкальный момент» Рахманинова и «Новеллетту» Римского-Корсакова. В тот же вечер Метнера слышал Танеев, которому «Картины настроений», как писал впоследствии Николай Карлович брату, «в в ы с ш е й с т е п е н и п о н р а в и л и с ь» [62].

11 марта 1912 года в «музыкальном утре» Керзинского кружка сочинениям Метнера

было посвящено отделение: автор исполнил шесть сказок и — совместно с А. Я. Могилевским — си-минорную Сонату для фортепиано и скрипки (соч. 21). Песни и романсы на стихи Пушкина, Гёте, Тютчева и Фета прозвучали в исполнении А. М. Ян-Рубан, О. Ф. Годике и автора. К сожалению, это обращение Керзинского кружка к творчеству Метнера оказалось последним. Сто одиннадцатым концертом (в марте 1912 года) завершилась активная деятельность кружка, посвятившего себя пропаганде русской музыки.

Метнер не ограничивался исполнением собственных сочинений — он продолжал глубоко и своеобразно интерпретировать музыку Бетховена. Его первое выступление с Четвертым концертом Бетховена (февраль 1910 года, дирижировал С. Кусевицкий) стало событием концертной жизни. Рецензенты единодушно отмечали «замечательную передачу» Метнера, снискавшего с годами славу одного из выдающихся толкователей этого произведения [63].

С интерпретацией Четвертого концерта Бетховена связан и принципиальной важности факт, широко освещавшийся на страницах газет как «инцидент Метнер — Менгельберг». 8 декабря 1910 года Метнер должен был выступить с этим концертом в петербургском симфоническом вечере, организованном Кусевицким. Дирижером был весьма известный музыкант В. Менгельберг. Он позволил себе вести репетицию в неуважительном тоне,

**<стр. 22>**

высокомерно поучая Метнера и навязывая ему свое толкование бетховенской музыки [64].

Не доведя репетицию до конца, Метнер покинул зал и отказался участвовать в концерте. Попытки Кусевицкого, Збруевой и Дидерихса уладить конфликт оказались безуспешными. Метнер так и не выступил на сей раз. Более того. Поскольку инцидент широко дебатировался на страницах прессы и в музыкальных кругах, Метнер обратился с письмом в еженедельник «Музыка». «...Этот случай имеет значение, — подчеркнул он, — далеко выходящее из рамок чисто личного... Не так давно нечто подобное разыгралось между дирижером г. Фридом и гениальным Вюльнером... За два дня до моего столкновения с г. Менгельбергом тот же г. Фрид нанес такое оскорбление превосходному петербургскому оркестру, что последний отказался играть к о г д а - л и б о под его управлением. Оба случая равно характерны: первый из них рисует отношение дирижеров новейшей формации к прерогативам солистов... Второй случай указывает на то ничем не оправдываемое презрение, с которым все еще продолжают относиться к русским артистам заграничные музыкальные вояжеры. Случай со мной является, так сказать, двухсторонним: в моем лице было нанесено оскорбление солисту со стороны зазнавшегося дирижера и, что еще важнее, русскому артисту со стороны заезжего иностранца» [65].

Знаменательно, как стойко защищал Метнер достоинства-русского музыканта, попранное заносчивым именитым гастролером. Эпизод из профессионально-художественной сферы перешел в общественную. Так он был воспринят и в музыкальных кругах. Через несколько дней после инцидента Метнеру, исполнявшему бетховенский концерт в Москве, был поднесен адрес. В нем одобрялся его поступок и выражалась полная солидарность с упомянутым письмом. Текст адреса, подписанный Танеевым, Скрябиным и другими виднейшими музыкантами, был опубликован в газетах. Скрябин, кроме того, приехал специально к Метнеру, желая лично высказать свое восхищение его позицией.

В течение 1911—1915 годов Метнер выступал только с авторскими концертами. Новые сочинения звучали впервые, как правило, перед московской аудиторией. Выступления пианиста вызвали живую реакцию московских критиков — от небольших рецензий до статей проблемного характера. «Для всякого серьезного музыканта, — писал критик О. Риземан, — ежегодный метнеровский концерт — настоящий праздник... Нынешний концерт... собрал совершенно полный зал Благородного собрания — отрадный признак того, что Москва начинает понимать и ценить этот крупный и симпатичный талант» [66]. Не менее



характерен и такой отклик: «Многочисленная публика горячо и неутомимо приветствовала Метнера, который аккомпанировал и играл свои произведения, как может покуда только он один» [67].

**<стр. 23>**

После московской премьеры Метнер обычно привозил ту же программу в Петербург, где его концерты встречали разное отношение критиков. Можно было прочитать, что концерт Метнера «один из самых выдающихся вечеров сезона..., имеющий характер крупного музыкального события» [68]. Нередкими были и негативные, даже нигилистические отзывы о музыке Метнера. Его исполнительский почерк находил понимание у большинства петербургских критиков. Однако Метнер-к о м п о з и т о р завоевывал признание здесь куда труднее, чем Метнер-п и а н и с т.

В 1916 году концертная деятельность музыканта становится интенсивнее. Строки из его писем дают основания полагать, что тому причиной были не только творческие, но и материальные понуждения. При этом пианист всегда сохранял верность своим принципам — его программы были на редкость содержательны. Кроме собственных опусов видное место в них занимали произведения Бетховена — Четвертый концерт, «Аврора», «Аппассионата» и возобновленные после длительного перерыва Тридцать две вариации, а также Фантазия Шопена и Токката Шумана. В последние годы пребывания на родине Метнер отдал много сил завершению своего Первого фортепианного концерта, соч. 33. Работа над Концертом растянулась на несколько лет; впервые обратившись к оркестровому письму и жанру концерта, автор встретился с новыми для него задачами.

Принято считать датой окончания работы над Концертом 1921 год [69]. Однако эта дата не соответствует фактам — Концерт был завершен в 1917 году, когда и была намечена его премьера [70]. Первоначально, видимо, композитор предполагал закончить работу в 1913 году. В письме к А. И. Зилоти Николай Карлович сообщал: «Конечно, в июле я уже буду знать срок окончания моей работы над инструментовкой концерта, т. к. приступлю к ней в самом непродолжительном времени» [71].

К этому времени клави́р еще не был завершен, и его окончание также потребовало немало усилий. Об этом можно судить по подробностям, запечатленным в «Воспоминаниях» А. Б. Гольденвейзера: «...Во время первой мировой войны мы с женой летом 1915 года жили в Крыму в Мисхоре... Там же мы наняли комнату для Н. К. Метнера с женой и прожили недели три вместе с ними. Метнер много работал, сочиняя свой Первый фортепианный концерт. Работал он после утреннего купания, на которое также брал с собой нотную записную книжку. Он работал буквально с утра до вечера, с необычайным упорством и настойчивостью; до вечера ничего не ел и не пил. Работал он обычно за инструментом. Он сочинял тогда гениальную коду своего Первого концерта, которая давалась ему с большим трудом; он часами мучительно искал такого выражения своей идеи, которое бы его удовлетворяло» [72].

Завершив летом 1915 года клави́р, Метнер принялся за оркестровку концерта. Весной 1917 года партитура была в основном

**<стр. 24>**

готова — в марте перед предполагавшейся премьерой Метнер провел «пробу» концерта. А. А. Гольденвейзер писала в дневнике: «Вчера вечером у нас был Н. К. Метнер. Пробовал с Шурой свой новый концерт для ф[орте]п[иано] до минор; были Л. Конюс, Катуар. Он (Метнер. — И. З.) очень благодарил Шуру за аккомпанемент (п р я м о п о п а р т и т у р е , и очень сложной)» [73]. Готовность партитуры в 1917 году подтверждала и А. М. Метнер: «Готова была оркестровка в 1917 году, когда предполагалось первое исполнение этого концерта» [74].

Бесспорно, что в 1917 году Метнер завершил работу над своим первым

симфоническим опусом, хотя последние мазки, автор мог сделать в начале 1918 года, но никак не позже — премьеры Первого концерта состоялась 29 апреля/12 мая 1918 года под управлением С. Кусевицкого. Солировал автор [75].

В аннотации, изданной к премьере, говорилось: «Концерт-этот, только что законченный, — результат свыше трехлетней напряженной работы, в промежутках которой написано, впрочем, довольно много небольших фортепианных и вокальных произведений» [76]. Обобщить отклики печати на премьеру Первого концерта Метнера все еще не представляется возможным. Лишь немногие печатные органы помещали тогда художественно-критические материалы — перед революционной страной стояли прежде; всего другие, невиданной сложности задачи. Но даже скупой материал, найденный в архивах и периодических изданиях, дает право утверждать, что появление Первого концерта в интерпретации автора стало событием культурной жизни. Внимание к новому сочинению тем знаменательнее, что весна 1918 года была одной из труднейших весен гражданской войны. Концерт впервые прозвучал в самую суровую годину испытаний, выпавших на долю страны.

Критики отмечали «грандиозные овации», адресованные Метнеру, а Ю. Энгель, заключая свой отзыв, подчеркивал, что Метнер и его новое сочинение имели очень большой успех.

24 декабря того же года Метнер снова исполнил Первый концерт в серии вечеров под управлением С. Кусевицкого и опять с несомненным успехом.

В конце 1918 года Метнер был приглашен участвовать в работе Музыкального отдела Наркомпроса, где в ту пору решались кардинальные вопросы музыкального образования в молодой Советской Республике. В коллегии были широко представлены разнообразные художественные течения в лице видных музыкантов [77]. Сам Метнер упоминал о своем положении «правого ретроспективиста». Сохранились тексты его выступлений на заседаниях коллегии, а также доклады Н. Я. Брюсовой, А. Д. Кастальского, К. Р. Эйгеса с обстоятельными пометками Н. К. Метпера.

С пожелтевших от времени протоколов, документов и ныне веет спорами — дебаты, видимо, были жаркими. Обсуждалась новая система эстетического образования, включая музыкальное

<стр. 25>

просвещение, — во всем его объеме, начиная с общеобразовательной школы. Сложность обстановки усугублялась тем, что тон в коллегии задавали сторонники «левого» искусства. Они нередко впадали в крайности, навязывая остальным членам коллегии неприемлемые выводы. Таким было, прежде всего, стремление отказаться от накопленного опыта, «выбросить на свалку» рельсы музыкального образования, проложенные до революции.

Участие Метнера в работе коллегии было, судя по всему, деловым и полезным. Он решительно выступал против крайностей «левых» проектов, выдвигал немало интересных идей. Так, разделяя стремление к обновлению системы музыкального образования, Метнер предлагал использовать те «части здания», которые оправдали свое назначение и отнюдь, не пришли в ветхость. Коль они годны, их надо использовать, утверждал Метнер [78].

Призывы к отказу от всего, что складывалось в музыкальной практике десятилетиями, к коренной ломке всех и вся встречали самое резкое возражение Метнера. «Новое, левое искусство есть действительно явление патологическое — обжорство, последствием которого является... потребность к изысканным блюдам, — гневно писал он. — Народ неповинен в этом. Он всегда прост» [79].

В ряде вопросов Метнеру не удалось избежать ошибок консервативного толка, особенно в отношении к новой музыке, которую он фактически отрицал.

Не стоит преувеличивать роль Метнера в деятельности коллегии Наркомпроса, но немаловажно, что она не была ни пассивной, ни созерцательной. Его убежденное отстаивание

проверенных жизнью традиций имело позитивное значение. «Нам не нужно упрощение, навязываемое нам, мы не смеем унижать своего искусства», — читаем в одной из записных книжек Метнера за 1919 год [80]. Правоту воззрений композитора подтвердила сама жизнь.

Творчество Метнера в ту пору привлекало все большее внимание. В 1916 году он был удостоен Глинкинских премий (по фонду М. П. Беляева) за Сонату соль минор и «Сонату-балладу». Последние годы жизни на родине оказались едва ли не самыми творчески плодотворными. Кроме Первого концерта и песен Метнер завершил фортепианный цикл «Забытые мотивы» — одно из центральных произведений, которому он придавал особое значение. Хотя цикл «Забытые мотивы» был затем издан под опусами 38, 39 и 40, начат он был намного раньше. В течение многих лет темы и наброски будущих тетрадей заносились в записные книжки... Этот пример весьма характерен, поскольку Метнер подолгу вынашивал замыслы и никогда не торопился публиковать сочинения. Циклом «Забытые мотивы» композитор стремился напомнить о высоких идеалах искусства, которые предаются забвению, идеалах, которые были бесценны для самого Метнера. Он стремился вернуть музыку к ее неисчерпаемым, вечным истокам — песне и танцу. К тем «забытым мотивам»,

<стр. 26>

от которых все более, по убеждению Метнера, удалялось искусство [81].

28 января 1921 года Метнер впервые знакомил москвичей с «Забытыми мотивами», исполнив часть пьес в Малом зале Московской консерватории. Концерт «превратился в демонстрацию любви и преклонения». «Плохо отапливаемый в ту пору Малый зал был заполнен так, что вся эстрада оказалась забита студенческой молодежью. Сидели на полу, у ножек рояля» [82].

10 марта 1921 года Метнер исполнил в Москве свой Первый концерт, пьесы из «Забытых мотивов» и Четвертый концерт Бетховена (дирижировал А. К. Метнер). Это выступление музыканта было последним перед его отъездом из России.

Метнер весь был в творчестве, и именно творческой работе был подчинен годами сложившийся уклад его жизни. Этот уклад, рушился — и Метнер был растерян. Он доверительно говорил А. Н. Александрову, что заседания отрывают его от творчества, когда «голова разрывается от мыслей». «В чем-то Н. К. Метнер был человеком не от мира сего. В политике он разбирался слабо, что было типично и для среды, в которой он вращался. Единственное, что ему было совершенно необходимо, — постоянно сочинять музыку». Эти воспоминания А. Н. Александрова, близкого к Метнеру музыканта, заслуживают серьезного внимания.

А. Б. Гольденвейзер также рассказывал, что «Метнер, хотя и ненавидел самодержавие, активным протестантом не был». Впрочем, и сам Метнер не раз писал, что в политике разбирается плохо. Он искренне стремился отстоять человечность искусства от посягательств модернистов. Немало теплых строк Метнер; посвятил народу и его искусству. Однако бытовые неурядицы, неизбежные в пору общественных катаклизмов, оказались для него первостатейными, непереносимыми. Подобно ряду интеллигентов той поры, он увидел в революции прежде всего не созидание, а крушение устоев и особенно угрозу своему искусству. Получив разрешение А. В. Луначарского на временный отъезд, Метнер уехал за границу в надежде обрести спокойную обстановку для творчества [83].

А. М. Метнер вспоминала, что «грустно было расставаться с родиной, но надеялись, что через год-два можно будет вернуться к занятиям творчеством и исполнительством уже в России. К тому времени были готовы песни 36-го опуса и “Забытые мотивы”, все три тетради, — надо было издавать и исполнять их».

Сам Метнер не раз писал о своем стремлении непременно вернуться на родину.

«...Каждая задержка в нашем пути задерживает, таким образом, наше возвращение домой, о чем я, разумеется, не перестану мечтать, какие бы удачи или счастье нас здесь ни

ожидали!» [84] Эти строки написаны в конце сентября 1921 года. Метнер был столь же категоричен в дружеском и одновременно деловом обра-

<стр. 27>

щении к Рахманинову, когда речь шла о подписании контракта со Стейнвеем: «Я не имел в виду уехать из России на многие годы, а потому не хотел бы заключать контрактов на большие сроки» [85].

Метнер разделил судьбу ряда русских музыкантов, писателей, артистов, силой обстоятельств лишивших себя живительного контакта с родной почвой, вспоившей их искусство.

А. Б. Гольденвейзер имел достаточно оснований считать, что «пробывание Метнера за границей было все время трудным» [86].

Письма из Германии, где Метнеры обосновались поначалу, приоткрыли завесу над попытками наладить концертную деятельность, достойную такого артиста, как Метнер. Если в России еще недавно отмечалось, что «год от году и на глазах искусство г. Метнера становится все более популярным и собирает вокруг себя все бóльшую аудиторию» [87], то в Германии русскому музыканту довелось пройти через уйму трудностей и унижительных хлопот.

Нравы и обычаи тамошней музыкальной жизни были совершенно чужды Метнеру, его натуре.

Продажа издателю Циммерману цикла «Забытые мотивы», привезенного из России, на время оградила Метнера от материальных забот. «...Средств у нас, надеюсь, хватит до начала деятельности, если таковая не заставит себя ждать более одного, двух месяцев», — писал Метнер в декабре 1921 года [88].

«...Пока Коля готовится к концертам, — читаем в берлинском письме А. М. Метнер, — хорошо, если бы они дали ему доход и чтобы потом он мог сочинять» [89].

Но уже через месяц надежды начинают таять. «...До сих пор я занят исключительно разрешением той вечной проблемы-загадки, которая складывается приблизительно в такую формулу: чтобы выступать на эстраде и иметь успех, надо быть “известным”, равно как и для того, чтобы быть “известным”, надо выступать на эстраде и иметь успех» [90]. «Возможно, что скоро придется играть. Без приглашений же ни за что не хочу появляться на эстраде, так как здешние критики все поголовно не музыканты и потому или вовсе не пойдут на концерт “неизвестного”, или же просто не догадаются, с кем имеют дело, если их кто-нибудь не надоумит. Надеюсь, что статья Оскара Би, в которой я называюсь даже “знаменитым” и где моя музыка причисляется к “лучшему, что есть в настоящее время”, а также мнение таких авторитетов, как Никиш, сумеют надоумить многих из этих ослов» [91]. Статьи авторитетов мало помогли. Ожиданиям Метнера все же не дано было осуществиться, хотя его первый авторский вечер имел большой успех: «Концерт мой (10 числа) ...прошел блестяще в том смысле, что не только вернулись расходы, но был и доход в 600 марок, что по местным условиям для 1 - г о д е б ю т а совершенно исключительно. Кроме того, зал был полон.

<стр. 28>

Играл я очень удачно и успех у публики имел огромный». Казалось, желанная цель была близка. Однако последовало горькое разочарование: «...Критика меня так прохватила, что надеяться на дальнейший успех в этом гнусном злочном месте не приходится...» [92].

Из письма Метнера очевидно, что за хвалебную рецензию тамошние критики требовали мзду, что категорически отвергалось Метнером, как и любое проявление торгашества — в искусстве ли, в жизни...

Метнера особенно возмущало, что немногие из слушателей, которые «ровно ничего не

способны воспринимать, почему-то называются критиками и обладают правом публично печатать свое мнение». «Этого все же в России никогда не было! — писал он брату. — Обо мне пока высказались двое и нашли, что я вместе со своим земляком Глазуновым (так и написано) лишен всякой способности как сочинять, так и концерттировать... и что моя музыка является бессмысленной болтовней без цели и меры... Очень тошно начинает становиться от всей этой бессмыслицы, этого кадрили монстра, этого чертова маскарада. Где же, наконец, настоящие серьезные люди?» Метнер с горечью заключал письмо: «Играл я действительно удачно — Глазунов, просидевший весь концерт, сказал даже “божественно”... Уж и не знаю, чего ожидать в дальнейшем... если я хоть минуту могу говорить об этих дураках и их писании, то только имея в виду целесообразность моего концерттирования (при данных условиях), т[ак] к[ак] стоит ли бросать на долгое время сочинять для штурмования... такой неприступной крепости дураков, прохвостов, шарлатанов, биржевых игроков» [93].

Творческие планы, связанные с концерттированием, рушились на глазах — и не только в Германии. Предложение Кусевицкого выступить в Париже так и не осуществилось [94]. «Подождем, как выяснятся все Колины концерты; теперь мы, вероятно, скоро получим ответ из Копенгагена», — читаем в письме А. М. Метнер [95]. Речь шла о предложении выступить с Концертом Бетховена в феврале 1922 года. Однако датчане изменили программу и пригласили Метнера исполнить Первый концерт Чайковского, который он не играл двадцать лет. «...Я хоть и очень люблю-(Концерт Чайковского. — *И. З.*), но публично исполнять предпочел бы тогда, когда как следует разыграюсь..., — сообщал Метнер Рахманинову. — От Бетховена (не говоря уже о моих сочинениях) они отказались, да и с Чайковским обратились ко мне всего за две недели до концерта... Думаю, что мне и следовало отказаться» [96].

«Хочется как-то определенно наладить свою жизнь, а то ни то ни сё», — эти слова А. М. Метнер точно обрисовали сложившуюся ситуацию. Месяцы шли своей чередой, а надежды так и оставались надеждами, все менее определенными, в неизвестном будущем. Жизнь вынуждала искать пути, дотоле непривыч-

### <стр. 29>

ные. «Как ты думаешь, — писал Метнер брату, — следует ли мне искать свидания с Никишем? Может ли его интересовать моя музыка?» [97] С этой встречей Метнеры связывали дальнейшие планы: «Через два дня мы идем слушать Никиша, и Коля зайдет к нему в артистическую, и вот я думаю, не пригласит ли он Колю сыграть с ним. Вот было бы хорошо!» [98]

Никиш искренне заинтересовался творчеством музыканта, которого помнил еще по совместному выступлению в Москве. В декабре того же года он попросил Метнера показать ему в Берлине Первый концерт. Видимо, музыка понравилась дирижеру, поскольку Николай Карлович писал, что исполнение Концерта тут же после прослушивания было намечено на следующий сезон [99].

Однако и этому выступлению не суждено было состояться — Никиш заболел и через месяц скончался. Итак, оборвалась последняя нить, которая связывала Метнера с немецкими музыкантами. Полны горечи слова прозрения: «У меня с Анютой потемнело на душе от безнадежной бесплодности всех моих концертных потуг... Помимо того, что моя муза не ко двору [...], я сам, как чужой, как русский (так же, как и Глазунов), не могу рассчитывать на симпатию. Как только окончу свои издательские дела, уеду отсюда. Куда, сам еще не знаю...» [100].

Нелегко далось Метнеру его признание. Именно в Германии он надеялся встретить понимание, если не радушие. И не встретил. Записи о рухнувших планах можно найти едва ли не в каждом письме той поры. «Очень для меня неожиданно отношение ко мне представителей Р[оссийского] м[узыкального] и[здательства] и вообще всего “русского” з а г р а н и ц е й» [101], — признавался Метнер Рахманинову, чье внимание всегда было

истинно дружеским и рыцарским.

Еще в 1920 году Метнер получил от Рахманинова известие о планировавшейся для него Стейнвеем концертной поездке по американским городам. Пришедшее вслед за тем письмо фирмы «Стейнвой и сыновья» официально подтверждало это приглашение, что, по признанию Метнера, его «очень ободрило в ...решении ехать за границу» [102].

За рубежом Рахманинов не раз прилагал настойчивые усилия, чтобы помочь Метнеру. Причем речь шла не только о поддержке моральной, хотя и ее значение трудно переоценить [103]. Так, получив четыре новых сочинения Метнера, Рахманинов пишет их автору: «Они все мне, конечно, поправились, главным образом некоторые песни. Песнь “Вальс” в f-moll я считаю совершенно гениальной. Вы мне доставили много радости этими новыми сочинениями, и я повторяю то, что я Вам говорил еще в России: “Вы, по моему мнению, величайший композитор нашего времени”» [104]. Приехав в Берлин, Метнер делился своими планами с братом: «...Более одного сезона в Америке я вряд ли выдержу <...>. Думаю, что Рахманинов меня хорошо знает,

**<стр. 30>**

и надеюсь, что тот контракт на будущий сезон, который он в настоящее время вместе со Стейнвеем вырабатывает для меня и который я, вероятно, вскоре получу, будет более подходящим для меня...» [105].

Метнер, однако, еще долго не получал упомянутого контракта. Лишь благодаря участию Рахманинова дело, хоть и с трудом, подвигалось. «...В Америке в настоящее время такое перепроизводство музыкальных сил, — писал Рахманинов Глиэру, — что новому человеку почти нет никакой надежды сколько-нибудь прилично устроиться. Для примера могу указать Вам на Метнера. Почти два года я стараюсь устроить для него ангажемент у какого-нибудь импресарио, но старания мои остаются безуспешными. Кстати, Метнер писал мне, что и в Германии очень трудно получить ангажемент» [106].

Эти строки были написаны в начале апреля 1922 года, а спустя две недели Метнер писал брату: «С нетерпением жду приезда Рахманинова. Это моя последняя и главная надежда в смысле концертной деятельности» [107].

Встреча с Рахманиновым в июне 1922 года была вынужденно краткой, по самой светлой странице жизни Метнера в ту трудную пору.

Мысли Метнера все чаще обращались к Москве. Когда после смерти А. Никиша все же было назначено в Берлине исполнение Первого концерта, Метнер писал брату: «С тоской вспоминаю наше последнее выступление в Москве — здесь мне придется на днях играть мой Концерт с Померанцевым в обстановке и условиях, далеких от того, что было в Москве» [108]. Исполнение не удовлетворило автора, хотя Ю. Померанцев и был учеником Никиша. «Была всего одна хорошая репетиция и другая короткая и спешная, так как Померанцеву надо было репетировать и другое», — вспоминала А. М. Метнер. «И разумеется, вечером исполнялся Концерт для ф[орте]п[иано] с “аккомпанементом” оркестра, тогда как в Концерте Метнера оба эти инструмента — равноправные члены» [109].

Первый концерт был исполнен автором и в Варшаве, (дирижировал Э. Млынарский). В симфонических вечерах Метнер играл также Четвертый концерт Бетховена. В Варшаве и Лодзи этой программой дирижировал Г. Абендрот, с которым Метнер сблизился. Он уже тогда высоко ставил Абендрота как крупного музыканта [110]. Как вспоминала А. М. Метнер, Абендрот был «влюблен в музыку Николая Карловича, все просил его сочинить что-нибудь для оркестра». В сольной программе в зале Варшавской консерватории 2 января 1923 года Метнер наряду со своими сочинениями исполнял бетховенскую «Аврору» и Фантазию Шопена. Концерты в Польше прошли, как писал Метнер, «с большим худож[ественным] успехом». И здесь же следует оценка, которая все чаще звучит как оптимальная: «В Варшаве приняли почти как в Москве» [111]

<стр. 31>

Как много вобрало в себя это «почти» — выступления на родине продолжали оставаться эталоном.

Гастроли в Польше оказались не более чем приятным эпизодом. Хотя Метнер писал о предстоящих концертах в Швеции, а затем в Эстонии и Латвии, о выступлениях с В. Фуртвенглером, Б. Вальтером — многие из этих планов либо не осуществились, либо были перенесены на неопределенное время. Впоследствии Метнер с горечью говорил: «...Я за все это время больше готовился к концертам, чем концертировал. Готовился же потому, что меня все время кормили разными предложениями, обещаниями и приглашениями, которые в конце концов оказывались блефом <...>. Концертировал я до сих пор только в Германии и Польше, и хотя с большим успехом, но, конечно, из-за этого небольшого числа концертов не стоило отнимать время от своей главной работы» [112]. Такими оказались итоги трехлетней деятельности музыканта за рубежом.

На педагогическом поприще Метнер тоже не преуспел. Несколько частных уроков преследовали преимущественно материальные цели. Приглашения преподавать в берлинской Hochschule, как вспоминала А. М. Метнер, он не принял, так как не считал возможным работать под началом директора Hochschule Ф. Шрекера — откровенного декадента. Метнер остроумно заметил: «Шрекер меня неоднократно приглашал к себе, но я все не шел к нему, потому что еще не знал его музыки, теперь же не иду потому, что узнал ее...» [113]

Отказ Метнера снова подтвердил непоколебимость его антимодернистской позиции в любых, пусть трудных условиях. Чтобы оценить этот шаг, нелишне напомнить, что творчески успешные гастроли в Польше в материальном отношении не дали Метнеру ничего, кроме долгов. «Успех художественный прямо колоссальный, — писала А. М. Метнер. — ...Но, к сожалению, нам нужен и заработок. Счастье, что Циммерман хорошо оплачивает, и этим мы живем» [114].

Раздумья о возможности скорейшего возвращения на родину становятся едва ли не главенствующими в письмах Метнеров. «Коля только и думает о том, чтобы вернуться домой», — пишет Анна Михайловна в сентябре 1923 года [115].

Дальнейшие шаги Метнера требуют учета ряда обстоятельств, в том числе и особенностей натуры Николая Карловича. Покинув на время Советскую Россию в поисках благоприятной обстановки для творчества, Метнер чувствовал себя морально обязанным привезти в Москву реальные плоды творчества. Он никак не предполагал, что условия его жизни в Западной Европе не позволят завершить ряд замыслов. Прошло уже три года, а многие сочинения, над которыми работал композитор (Вторая соната, соч. 44, Две канцоны с танцами, соч. 43, ряд песен, составивших соч. 45 и 46, Второй концерт, соч. 50, начатый еще в России), находились в работе. К концу 1923 года были завершены лишь

<стр. 32>

«Соната-вокализ», соч. 41 [116], Русская сказка, соч. 42 [117] и песня «Прелюдия», соч. 46, написанная на текст стихотворения Гёте «Wenn im Unendlichen dasselbe» («Когда единство в беспредельном»).

Возвращаться «почти ни с чем» Метнер не мог. «Очень хотелось бы знать, — писал он А. К. Метнеру, — что хоть Москва-то родная готова меня принять таким, каков я есть, — со всей моей непригодностью к рынкам, спросам и предложениям, ко всякого рода задачам и заказам, ко всевозможным маркам и штампам, к рекламам, срокам, валютам и прочим нечистым духам... Впрочем, я очень чувствую и слабую сторону этой своей непригодности, но ничего с этим не могу поделать, хотя денно и ночью подстегиваю себя в такт общей жизни <...> Если ты чувствуешь или думаешь, что мое появление в Москве без достаточного количества нового материала для концертов было бы неудачным и разочаровало бы приглашителей, то скажи об этом откровенно. Беда, что сам я не имею средств

вернуться домой как простой обыватель» [118].

В этих строках — не только справедливая и во многом безжалостная в своей объективности автохарактеристика Метнера. Здесь ясно слышится тоска по родине и желание скорее вернуться в «Москву родную».

Видимо, с наивозможной точностью передавая мысли супруга, А. М. Метнер писала тогда же: «А приехать и играть старое он не может, и при этом еще у него страх, что этого никто не понимает и что его осуждают» [119].

Оснований для такой тревоги было, впрочем, немало. Метнер не располагал достаточно объективной и полной информацией о событиях, в частности музыкальных, на родине. «...Меня совсем с толку сбили разноречивые мнения и сведения, получаемые из Москвы» [120], — писал он Гольденвейзеру. Не исключено, что известия, сообщенные В. А. Архангельским, сыграли свою роль [121].

«...Архангельский... “порадовал” меня сообщением, что “все ругают” меня. Я спросил: “неужели и самые близкие?”, а он подтвердил — все без исключения. Неужели только ругают, а не жалеют и не сочувствуют, что мы поневоле застряли здесь?.. Относительно друзей сильно боюсь, что они все изменились к нам...» [122].

Опасения и сомнения, обуревавшие Метнера, еще более понятны, если принять во внимание медлительность и тяжеловесность его натуры.

Серьезность планов о возвращении определяла тональность переписки Метнеров с москвичами в те годы. Правда, автор рассчитывал еще успеть исполнить свой Первый концерт с Фуртвенглером [123], но в который раз Метнеру довелось убедиться в призрачности надежд... Лейтмотив был четко высказан в письме к родным в августе 1923 года: «Во всяком случае, мы очень меч-

**<стр. 33>**

таем и надеемся вернуться ко 2-й половине сезона» [124]. Весну 1924 года Метнеры рассчитывали встретить в Москве. «...Прошу не забывать меня и помнить, что я всеми корнями связан с вами, москвичами, и хотя я... не могу пожаловаться на неуспех моей музы... за границей, но... чувствую себя здесь чужим», — так Метнер завершал дружеское письмо к Гольденвейзеру [125]. Приглашение приехать на ряд концертов в Москву он встретил с радостью, но осуществилась эта поездка лишь в 1927 году.

Весной 1924 года Метнер едет в Италию. Оставаться в Берлине не имело смысла, поскольку, как писал он брату, «уроки... (а с ними и регулярный заработок) прекратились, а жизнь здесь стала несравненно дороже, нежели в других странах» [126]. Поездка в Италию позволила Метнеру осуществить давнюю мечту — насладиться страстно любимой им живописью [127]. Особенно привлекала возможность встретиться с Рахманиновым.

«С Рахманиновым видался долго во Флоренции, — писал Метнер Гольденвейзеру. — Впечатление от него чудесное. Несмотря на внешнюю броню или, вернее, благодаря ей он по-прежнему хранит внутри себя неугасимое пламя огромного художника и подлинного человека» [128].

Рахманинову наконец удалось добиться для Метнера приглашения на серию концертов в Соединенные Штаты. Значительная часть встречи была посвящена обсуждению условий американского турне Метнера, переговорам со Стейнвеем и другими организаторами. «...Очень досадно, — писала А. М. Метнер, — что почти все общение с С[ергеем] В[асильевичем] уходит на „дела“ <...> Он с таким рвением уходит в это, так о Коле заботится, что, право, иногда можно подумать, что это больше касается его, чем Коли...» [129].

Рахманинов не только вникал во все тонкости будущего турне, что для совершенно беспомощного в практических вопросах Метнера было необычайно важно. Без дружеского участия Рахманинова никакие гастроли Метнера в Соединенных Штатах попросту не могли бы состояться — столько преград пришлось преодолевать на каждом шагу [130]. И с каким



тактом, ненавязчиво вел дело Рахманинов...

Метнер, восхищенный встречей с Рахманиновым, писал: «...Я очень много вынес там из совместного пребывания с Сергеем Васил[ьевичем]. Мне удалось за это время несколько ближе подойти к этому воистину живому человеку и художнику. В нем жив и человек и художник, несмотря на 80 концертов в сезон, несмотря на автомобильную американскую жизнь» [131].

Удовлетворение от флорентийской встречи было взаимным — о чем нетрудно заключить по письму Рахманинова: «Своей жизнью здесь был, в общем, очень доволен. Развлекал меня также Метнер с женой, которые приехали сюда еще до нашего приезда, а теперь уезжают с нами в Цюрих. Слышал его много и часто играющим и не могу Вам сказать, какое искреннее удо-

**<стр. 34>**

вольствие и удовлетворение получал от его сочинений, и от его игры...» [132].

Летом того же 1924 года — в преддверии первого американского турне — Метнеры жили во Франции. Необходимо было отдохнуть и набраться сил [133].

Поездке в Соединенные Штаты Метнер придавал особое значение. «Мечтаю, разумеется, не о славе, которой никогда не увлекался, а теперь в особенности, но о материальной целесообразности своего турне и, главное, о целесообразном разряде своего пианистического заряда», — писал Метнер [134].

«..Меня все время кормили разными предложениями, обещаниями и приглашениями, которые в конце концов оказывались блефом <...> Это единственное солидное приглашение, которого я удостоился за это время. Правда, оно не так уж солидно в денежном отношении, и дай бог, если мы что-ниб[удь] привезем оттуда, но одно то, что мне обеспечены три симфонич[еских] в одном Нью-Йорке (в лучших абонеентах), заставляет думать, что мои выступления там не пройдут незаметно <...> Всего должно быть не менее 20 концертов между 15-м октября и 1 апреля» [135].

У Метнера до такой степени, как писал он не без горького юмора, «устал нос, за который... вот уже два года водят немцы, американцы и другие национальности», что приглашение в Соединенные Штаты было, пожалуй, первым достойным его артистического имени. «Так или иначе, я не чувствую себя вправе, несмотря на нестерпимую тоску по родине и жажду сочинять, которая как раз за последнее время жестоко мучит меня, — не чувствую себя вправе отказаться от того, из-за чего выехал за границу. По правде сказать, хотя честолюбие у меня и небольшое (во всяком случае, гораздо меньше моего носа), но все же не хотелось бы возвращаться на родину не солоно хлебавши, т[о] е[сть] как бы поджавши хвост, и потому я прежде возвращения хочу непременно по-настоящему поконцертировать» [136].

Метнер покидал европейский континент с двойственным чувством — хотелось наконец «по-настоящему поконцертировать», найдя в этом оправдание своему пребыванию за рубежом. Но гастролы в Штатах снова откладывали не менее, чем на год, возвращение на родину... «Сказать не могу, до какой степени тоскую по родине, — писал он сестре, — и не тянет меня в эту Америку, да надо...» [137]

«Но все-таки, не будь там Рахманинова, я ни за что не поехал бы туда, ибо всякая современная эстрада — это темный лес, куда отправиться без проводника да еще такому седому дураку, как я, небезопасно» [138].

Заботливая рука Рахманинова ощущалась и в четкой организации турне. Выступлениями с первоклассным оркестром в Филадельфии, которыми открылись гастролы Метнера, дирижи-

**<стр. 35>**

ровал Л. Стоковский. Николай Карлович успешно исполнил свой Первый концерт, на высоте был и ансамбль, что с удовлетворением отмечал автор. Этот успех стал как бы «зачином»

гастролей. Для Америки это определило многое...

Впереди было еще немало волнений: предстояли концерты с крупнейшими оркестрами, а также сольные вечера, хоть и немногочисленные.

Однажды в начале ноября 1924 года, после первых успехов в Филадельфии и Нью-Йорке, Метнеры и Рахманиновы, как писала А. М. Метнер, провели «весь вечер в практических разговорах, да притом еще самого пессимистического свойства... Публика пресытилась, и ее уже никуда не тянет. В этом духе говорилось весь вечер. И это тогда, когда через 5—6 дней Колин концерт... Может быть, все-таки то, что он так блестяще выступал в симфонических и имел такой огромный успех и великолепные критики, и будет иметь значение?» [139]

Волнения были связаны прежде всего с сольным концертом, назначенным в Нью-Йорке на 13 ноября. Авторские вечера Метнер, естественно, предпочитал «смешанным», но организаторы не согласились [140]. В программу концерта Метнер включил сочинения, давно входившие в его концертный репертуар: бетховенскую «Аппассионату», сонаты Скарлатти, «Фантазию» Шопена и собственные пьесы из «Забытых мотивов».

Сольный концерт в Нью-Йорке, как и выступления с оркестрами, прошли превосходно. Среди дирижеров, с которыми Метнер исполнял свой Первый концерт, ему особенно понравились Ф. Сток (в Чикаго) и Ф. Рейнер (в Цинциннати). В нью-йоркском Карнеги-холле Метнер играл Четвертый концерт Бетховена с В. ван Хогстратеном. Не было недостатка в восторженных отзывах — среди них обращают на себя внимание статьи известного критика Э. Ньюмена.

Заключительным симфоническим концертом в Детройте дирижировал О. Габрилович, который «не мог ни на мгновение отвести глаз от партитуры», однако это не помешало оркестру настолько разойтись с солистом, что Метнер «едва-едва поймал их всех, так как струнные вдребезги разошлись с духовыми, и пришлось подавать то одним, то другим» реплики [141]. Далеко не всё, с чем столкнулся Метнер в концертной жизни Америки, было ему по душе. Огорчал разноречивый уровень партнеров, с которыми доводилось выступать в камерных программах. В авторском вечере, состоявшемся в нью-йоркском музыкальном клубе «Bohemians» 26 декабря 1925 года, Николай Карлович играл свою скрипичную сонату с замечательным музыкантом П. Коханским [142]. Однако в концерт, назначенный месяцем позже в Чикаго, организаторами была приглашена певица Л. Винтер, чьи художественные достоинства не были безусловными. Метнер поначалу хотел отказаться от выступления, но в конце концов ему пришлось согласиться. По этому поводу А. М. Метнер писала:

### <стр. 36>

«Рахманинов привел такие доводы чисто делового свойства, что пришлось сдаться..., чтобы не огорчить Сергея Васильевича, который очень беспокоится, как бы не изменились к Коле здешние “дельцы” из-за одного такого отказа... решено, что пусть она поет, что хочет, только не Колины вещи» [143].

Хотя Рахманинов, по словам А. М. Метнер, объяснял, что «тут в Америке очень принято» монопольное право организаторов диктовать свои условия, тем не менее за всем этим ощущалось и некоторое их пренебрежение к серьезному музыканту.. Все же для Америки Метнер был недостаточно «моден» и блестящ. Не случайно А. М. Метнер писала: «Америка не шутка, и тут можно попасть в такие тиски, что и не обрадуешься» [144].

Метнеру удалось избежать «тисков» во многом благодаря заботе Рахманинова. «Если бы не Рахманинов, то мы не знаем, чтобы бы мы и делали. Он входит во все подробности Колиных счетов с менеджерами и Стейнвеем и старается хоть что-нибудь оттянуть у этих хищников так, чтобы нам уехать хоть с чем-нибудь. Пока все поглощается расходами по концертам и нашей жизнью (очень скромной). Менеджер нажил на Коле уже очень большую сумму», — писала А. М. Метнер [145].

В течение пяти недель Метнер выступал в Америке в одиннадцати концертах, из них девять раз — с оркестрами. «...Успех мой здесь несомненно значителен, — писал Метнер брату, — на ведь этого недостаточно — необходимо уметь использовать его — сам же я никогда не умел этого. ...Иметь такие блестящие выступления с лучшими оркестрами и тысячной аудиторией, пользоваться неизменно большим успехом и лучшими отзывами и при этом совсем не давать своих концертов (recital'я) — это кажется мне бессмыслицей. До сих пор было только 2 — один в Нью-Йорке, а другой у Мас-Коррик при закрытых (для публики) дверях...» [146]

Эти пожелания Метпера были, видимо, учтены, хотя и не в полной мере. Из семи его концертов во второй половине турне (с конца декабря по март 1925 года) два вечера были авторскими (один в Нью-Йорке с участием П. Коханского, а другой — с участием певицы Е. Сантагано). Дважды Николай Карлович давал клавирабенды. В них преобладали собственные сочинения: лишь в Нью-Хевене он исполнил 32 вариации Бетховена, а в заключительном выступлении, в Балтиморе (13 марта) — «Аврору» Бетховена и две пьесы Листа — «Забывтый вальс» и «Хоровод гномов» [147]. Метнер выступил фактически со всеми крупнейшими симфоническими коллективами США, за исключением Бостонского оркестра. Ирония судьбы: Сергей Кусевский, возглавлявший Бостонский оркестр, счел выступление с Метнером, видимо, нежелательным, а три года назад Николай Карлович возлагал именно на него такие надежды! [148] Гастроли русского музыканта имели хорошую прессу. В журнале «Musical America» 8 ноября

### <стр. 37>

1924 года были помещены интервью Метнера «Russian Composer Disclaims Modernism» и статья И. С. Яссера об искусстве Метнера, написанная очень доброжелательно, с чутким пониманием особенностей метнеровской музыки. Успех гастролей был безоговорочен. Но и он не мог даже на время заглушить усиливавшуюся, мучительную ностальгию, которая все более овладевала Метнером, пронизывая едва ли не каждое его письмо. Невольно не поминаются слова, сказанные русским писателем А. И. Куприным: «Боль и тоска по Родине не проходят. Работать для России можно только там...»

В новогоднем поздравлении родным Метнер писал в Москву: «Живется здесь, слава богу, ничего себе, но еще более, чем в европейской загранице, чувствуешь себя лишь гостем и еще больше тянет домой к вам. Дай-то бог поскорее увидеться!» [149]

Именно поэтому Метнер отклонил предложение И. Гофмана нанять место профессора в Джульярдской школе [150]. Как вспоминала А. М. Метнер, Николай Карлович не хотел связывать себя педагогической работой, но главная причина отказа представлялась более значительной: Америка еще дальше от России, поэтому оставаться здесь не хотелось.

Покидая 1 апреля 1925 года Американский континент, Метнер писал: «Если бы все ненавистные для меня трудности пути были связаны по крайней мере с возвращением домой! Но пока еще не домой. Мечтаю о Москве...» [151]

По возвращении в Европу Метнеры поселились во Франции, и Николай Карлович стал готовиться к выступлениям в Советском Союзе. «Все последнее время, — писал он, — я страшно много работаю. Во-первых, мне хочется как можно больше нового привезти в Москву, и, кроме того, т[ак] к[ак] я сейчас почти ничего не зарабатываю, то хочется оправдать свое существование в своем главном призвании» [152].

Не получая откликов на новые сочинения, часть из которых была известна в Москве, Метнер начал опасаться утраты интереса к своему творчеству на родине. Эта мысль угнетала его. По всему чувствовалось, что приглашение на концерты в Советский Союз Метнер рассматривал как событие решающего значения для своей дальнейшей судьбы. Переговоры о приезде Н. К. Метнера велись сначала через Б. Б. Красина, после чего был заключен контракт с Росфилом — ведущей концертной организацией тех лет.

Метнер был весь в ожидании долгожданной встречи с родиной, Москвой, друзьями и родными. «Мы скоро увидимся в Москве, — писал он А. Ф. Гедике. — Говорю “скоро”, т[ак] к[ак] окончательно начинаю терять чувство времени. С нетерпением жду своего приезда в Москву!» [153]. «...Если бы вы знали, родные мои, с каким сердечным трепетом я думаю о своем приезде в Москву! Только бы дожить до этого!» — писал он в тот же день. И далее следует откровение, нечастое у столь сдержанного чело-

**<стр. 38>**

века, как Николай Карлович: «Все последнее время мне попадались разные исторические книжки о Москве, так что я даже во сне стал часто видеть ее» [154].

В предгастрольный период Метнер особенно беспокоился о сроках и месте концертов. Волновала его и неясность в определении программ, поскольку в присланном проспекте неожиданно были названы и произведения других авторов. На расстоянии неурядицы, несомненно, преувеличивались Метнером, в чем он вскоре сумел убедиться.

В Москву Метнер вез около десятка новых сочинений, среди которых было немало фундаментальных работ [155]. Если учесть, что они были созданы за один год, то станет понятной озабоченность Метнера, — премьеры сочинений в Москве значили для него слишком много. Поэтому он заботился и о подборе исполнителей для своих вокальных и скрипичных новинок. «Что касается скрипача, то для моей новой скрип[ичной] Сонаты Сибора, пожалуй, несколько жидок. Что ты скажешь о Цыганове? Как мне быть с Назар[ием] Григ[орьевичем], который, может быть, захочет сам петь мои вещи... Все это меня очень озабочивает» [156].

Было решено, что вокальные сочинения будет исполнять Н. Г. Райский. По просьбе Метнера Циммерман послал в Москву ноты Н. Г. Райскому и Д. М. Цыганову для предварительного ознакомления.

Предполагалось, что Метнер будет играть с Цыгановым и «Крейцерову сонату» Бетховена, однако этот концерт не состоялся, поскольку программы выступлений Метнера — по его просьбе — были исключительно авторскими.

В феврале 1927 года Метнер вновь появился на эстраде лучших концертных залов Советской страны. В Москве выступления Метнера проходили в Большом и Малом залах консерватории. 18 февраля перед вторым отделением концерта эстрада Большого зала была заполнена виднейшими московскими музыкантами, вручившими Николаю Карловичу приветственный адрес. Обрадовала и взволновала Метнера телеграмма, полученная им в Москве перед первым концертом от своего «доброего гения» С. В. Рахманинова [157]. Премьеры ряда новых сочинений были приурочены Метнером именно к Москве. С большим успехом прозвучали Вторая импровизация, Вторая скрипичная соната, «Сказка-танец» и в симфоническом вечере — Второй концерт, встреченный особенно горячо (по просьбе автора дирижировал А. К. Метнер). После премьеры Второго концерта состоялось чествование; адрес, поднесенный Н. К. Метнеру, прочитал К. Н. Игумнов.

А. Ф. Гедике, Ю. Н. Тюлин и другие авторитетные музыканты рассказывали, что в 1927 году музыкальная Москва встретила Метнера как одного из своих кумиров. «Возвращение Н. К. Метнера после пятилетнего отсутствия... было встречено московской публикой горячим приемом», — писал Е. Браудо [158]. Рецензент «Советского искусства» отмечал, что «в последнее время внима-

**<стр. 39>**

ние музыкального мира было сосредоточено на выступлении двух крупнейших представителей русской музыки — Метнера и Прокофьева... Оба композитора вернулись в Москву после длительного отсутствия. Оба они не только творцы, но и превосходные исполнители своих произведений, и оба они за последние годы проявили огромную творческую энергию, обогатив русскую музыку рядом значительных произведений... Оба

композитора были встречены, мало сказать, бурей, а целым ураганом оваций, подтвердившим, что для тех слоев нашей публики, которая посещает серьезные концерты, имя обоих мастеров имеет огромную притягательную силу» [159].

Непосредственные впечатления от концертов А. Б. Гольденвейзер записал в дневнике: «Здесь в Москве Метнер. Об его приезде и чудесном впечатлении от него — в другой раз. Нынче только скажу, что пережил одно из глубоких и сильных впечатлений своей жизни от первого исполнения его нового (2-го) ф[орте]п[ианного] к[онцерта]» [160]. Спустя почти тридцать лет Александр Борисович говорил, что яркое воспоминание об игре Метнера несколько не потускнело — исполнение было гениальным [161].

Концерты Метнера в Ленинграде, Киеве, Харькове и Одессе также вызвали огромный интерес.

О своем восхищении от выступлений Метнера рассказывал и Я. И. Зак, в ту пору учившийся в Одессе: «Я понял, что этот человек не играет, а священнодействует. То не было исполнение — вернее говорить о проповеди, посвящении каждой своей клеткой. Впечатление было необычайно сильным». В большом успехе концертов в Советском Союзе исполнительское искусство Метнера сыграло не последнюю роль. Об этом мы вправе судить и по откликам прессы — как специальной, так и общей [162]. Концерты Метнера совпали с 60-летием Московской консерватории, широко отмечавшимся общественностью. 15 марта на юбилейном чествовании было зачитано и приветствие Метнера, которое начиналось словами: «Горжусь тем, что принадлежу к питомцам Московской консерватории...» [163]

Во время пребывания в Советском Союзе обсуждался вопрос об окончательном возвращении Метнера на родину, но, к сожалению, эти стремления и планы так и не осуществились.

По окончании гастролей Метнер снова уехал за границу. Во Франции, где поселились Метнеры, положение Николая Карловича было снова неопределенным. «Не можете ли Вы прислать мне хоть парочку хороших американских учеников или учениц, а то мне решительно нечего делать! — писал он Рахманинову в конце 1927 года. — ...Муза моя окончательно покинула меня, и я чувствую себя наподобие Козьмы Пруткова, когда он воскликнул в своем последнем стихотворении: “Увы, уж я потухшая лампадка иль опрокинутая лодка”...» [164]

Сказанное не следует понимать слишком буквально. Во Франции в ноябре Метнер выступил с двумя концертами, причем

**<стр. 40>**

19 ноября в зале Эрара. Намечались гастролы в Канаде, были и другие предложения. Но жизнь ставила Метнера перед выбором: либо постоянно поддерживать концертную форму ради выступлений эпизодических, либо отказаться от концертной деятельности, а значит и от пропаганды своего фортепианного творчества...

По инициативе певицы Т. А. Макушиной Метнер был приглашен на концерт в Лондон, что заинтересовало Николая Карловича, тем более что он никогда не бывал в «стране милого Диккенса и великого Шекспира... Но до слез не хотелось отрываться от начатой и едва начавшей налаживаться работы для ф[ортепианной] зубрежки. Вообще трудно сочинять, когда надо ловить каждое концертное предложение» [165].

Несмотря на ряд успешных выступлений, Метнер-пианист все же не снискал во Франции, как и в Германии, широкой известности. Его искусству нередко отдавали должное, критики отмечали незаурядное мастерство, но о подлинно высоком признании, подобном тому, что было нормой в России (и только перед этим в Советском Союзе), не было и речи. Метнера это особенно угнетало, и не потому ли он с такой готовностью откликнулся на радушные предложения, последовавшие из Англии. Здесь русский музыкант почувствовал себя заметно лучше, его душу согрели тепло и внимание, которыми он был менее всего избалован и в которых с годами все более нуждался. «После России его нигде так не

принимали», — это сравнение стало чуть ли не трафаретом в письмах Метнеров [166].

Конечно, творческий контакт с певицей Т. А. Макушиной оказался до некоторой степени счастливой случайностью; но никак не случайными оказались две концертные поездки в Англию, предпринятые Метнером в одном лишь 1928 году. Если в феврале он выступал в основном с авторскими концертами вместе с Макушиной, то в ноябре уже открывал своим Вторым фортепианным концертом лондонский сезон Филармонического общества. Концерт был исполнен также в Манчестере. Затем Метнер выступал по радио, дал еще несколько авторских вечеров. Наконец, был избран почетным членом Королевской академии музыки. Метнера покорила атмосфера интереса к его искусству, выказанного многими музыкантами. «За две недели Коле пришлось познакомиться с гораздо большим количеством музыкантов благодаря их отзывчивости, чем за долгие годы пребывания во Франции и Германии. Кроме личного знакомства Коля получил много писем и телеграмм», — с радостью писала А. М. Метнер [167].

В октябре 1928 года Метнер выступил с авторской программой в Берлине. В концерте участвовали певцы — Л. Вюльнер и Э. Вакман. Это выступление было последним в Германии. В годы кризиса, охватившего буржуазный мир, Метнер снова оказался в трудном положении. «С одной стороны, — писал он, — музыка

**<стр. 41>**

моя все больше и больше приобретает друзей, а с другой — все меньше и меньше дает мне материальной обеспеченности» [168]. И Метнер вынужден был снова принять приглашение на гастрольную поездку по городам Соединенных Штатов Америки и Канады. Турне устраивалось в основном колледжами, но фактическими менеджерами концертов были друзья Николая Карловича и поклонники его искусства: в США — А. А. Сван, а в Канаде — А. Лалиберте [169]. Стесненное материальное положение, и котором пребывали Метнеры, давало о себе знать и во время плавания через океан: «Ехали мы не очень важно, и отдых на пароходе, на который рассчитывал Коля, не удался... В каюте, которая была на самом дне парохода, не было дневного света и... минимума воздуха, необходимого, чтобы дышать. Места было гоже недостаточно. У нас самое плохое, что только есть на пароходе» [170].

Видимо, материальные дела Метнеров были в ту пору трудными. Когда Т. Макушина узнала о предстоящем исполнении песен Метнера в США певицей Н. Кошиц, она сочла себя несправедливо обиженной. Николай Карлович вынужден был откровенно признаться: «Если бы Вы знали, какие дыры зияют в наших карманах!» [171]

Да и вообще условия в первом американском турне «были более обеспеченными, а план, составленный Стейнвеем и Рахманиновым, отличался большей определенностью и точностью», — вспоминала впоследствии А. М. Метнер.

На сей раз Метнер предстал перед слушателями Америки и Канады как композитор-пианист, исполняющий лишь свои произведения. Звучали не только популярные Сказки из соч. 20 и 26 или соль-минорная Соната, но и «Трагическая соната», «Соната-баллада», «Три гимна труду», Вторая импровизация, ряд пьес из «Забытых мотивов» (впрочем, ни разу не исполнялась Соната-воспоминание). Правда, поначалу в Бринморе Метнера ждали с исполнением «Аппассионаты» Бетховена и произведений других авторов. То же предполагалось и в филаделфийских выступлениях, когда А. А. Сван всячески стремился увеличить число концертов.

Метнер ответил отказом: «По поводу концертов из чужих сочинений скажу так: если бы мне, помимо моих сочинений, следовало бы играть только, напри[м]ер, одну сонату Бетховена плюс самое большее 2 сонатки Скарлатти, то я бы пошел на это из-за 250 долларов. Но готовить целую программу из чужих сочинений плюс какие-нибудь две сказочки нижеподписавшегося, причем не имея в виду использовать эту программу для других концертов, — это, пожалуй, будет слишком много... и в этом случае

мне придется отказаться от концерта» [172]. Метнер предложил отменить и концерт в Бринморе, если устроители не желают удовольствоваться только его сочинениями. Ответная телеграмма — «отменить невозможно» — не поколебала

**<стр. 42>**

твердости Метнера, и в Бринморе также состоялся авторский вечер. Особенностью турне было обилие именно фортепианных вечеров. В них автор был и единственным исполнителем. Таких концертов было тринадцать, то есть более двух третей общего числа выступлений [173]. В четырех вечерах звучали и песни (дважды Н. Кошиц, Ж. Дюссо, Ф. Фортье), в одном — скрипичные пьесы.

В Нью-Хевене 3 ноября 1929 года состоялась американская премьера Второго концерта Метнера, который остался доволен и оркестром, и дирижером Смитом, чуткими к авторскому замыслу. Выступления Метнера в крупнейших городах Америки (Нью-Йорке, Филадельфии, Бринморе, Нью-Хевене) и Канады (Монреале, Квебеке, Торонто) вызвали большой интерес и прошли весьма успешно.

17 января 1930 года на авторском вечере в Карнеги-холле присутствовал Рахманинов, который слушал Метнера за рубежом впервые. «Это был семнадцатый... концерт и первый такой волнительный, — писала А. М. Метнер. — Но это волнение совсем не отразилось на исполнении, и все прошло чудесно, успех был огромный..., играл даже в середине программы “на бис”, чего он вообще не любит делать... Но дорожке всех мнений было то, что сказали Рахманиновы... Вечером они ждали нас к себе и устроили совершенно необыкновенную трогательную встречу... С[ергей] В[асильевич] говорил..., что он все время только и думает об этом концерте» [174].

Хотя Метнер услышал от Рахманинова «много очень ценного», что «очень взбодрило» его, мысли невольно снова и снова обращались к далекой родине. «...Связь моя со всеми вами и с родиной не прерывается никогда», — эта мысль Метнера из письма к родным, написанным в канун второго американского турне [175], не раз вспоминается при чтении «Дневников-писем» А. М. Метнер.

Из дневника мы узнаем, насколько торжественно прошел один из концертов в Торонто, когда многочисленные «бисы» в конце вечера слушались стоя. И вся эта картина, как пишет А. М. Метнер, не только радовала, но и «напоминала московские концерты», воспоминание о которых возвращало Метнеров к светлым дням, когда «вся публика, бывало, надвигалась к эстраде, чтобы быть ближе к своим любимым артистам» [176].

Метнеры едут к северу от Монреала, и «по мере движения поезда картина делалась все больше похожей на Россию... Широкие пространства, покрытые снегом, и небольшие домики... совсем знакомая картина. Вокзал Трех рек — совсем русский провинциальный вокзал. Да и самый город смахивает на нашу провинцию», — такова еще одна запись в «Дневниках» [177]... Один из организаторов турне, Лалиберте — друг и почитатель Метнера — постоянно жил в Канаде. Принимая после некоторых колебаний [178] приглашение приехать в Канаду, Метнер полагал,

**<стр. 43>**

что круг посвященных в его музыку — стараниями Лалиберте — достаточно широк [179]. Однако оказалось, что лишь десять-двенадцать друзей Лалиберте достаточно знакомы с творчеством Метнера. Впрочем, первоначальные опасения быстро развеялись — первый же авторский вечер Метнера в Канаде прошел более чем успешно, как и многочисленные дальнейшие концерты.

«...Вообще, по-видимому, Колина музыка пришлась в Канаде совсем по вкусу. Критики самые восторженные!» — записывает А. М. Метнер [180]. А после концерта в Квебеке (в Женском музыкальном клубе), проходившего уже в конце турне, она пишет в Москву родным: «Этот концерт прошел тоже чудесно, и мы не перестаем удивляться тому, как в такой

провинции, где совсем не так привыкли постоянно посещать концерты, тем не менее сразу, без всякой рекламы, идут, слушают целый вечер нового композитора и еще находят, что программа должна быть длиннее» [181].

Метнеру особенно импонировало то обстоятельство, что на многих выступлениях в Канаде аудитория была преимущественно студенческой. Успех у молодежи был столь бесспорным и искренним, что некоторые колледжи тут же пригласили Метнера приехать с концертами и в следующем сезоне [182].

Метнер не только выступал по канадскому радио или концертствовал в крупнейших центрах — его маршруты проходили и через отдаленные города Северной Канады. При всех трудностях пути, связанных с пересадками, ожиданиями и т. п., Метнеру лучше дышалось в небольших провинциальных городах, где обстановка концертов особенно благоприятствовала контакту автора-исполнителя с аудиторией.

Как ни радовал успех концертов, жизнь снова напоминала Метнерам о их неудачливой судьбе странников по свету — предстоял долгий путь в Европу. Покидая Американский континент, они снова пишут на родину: «...Шлем наш последний американский привет и с радостью будем приближаться к берегам более родным, хоть и не совсем родным. Ох, как не хочется больше странствовать!» [183]

Через несколько лет, снова обосновавшись в Западной Европе, Метнер повторит лейтмотив своих писем, адресуя его московским друзьям: «Жажду повидаться со всеми вами и, кроме того, как странствующий музыкант, мечтаю попасть на родную почву и поиграть перед родной аудиторией...» [184]

Последствия кризиса, охватившего буржуазный мир, Метнер не мог не ощущать все сильнее. Появились серьезные затруднения с изданием новых сочинений — ни «Романтическая соната», завершенная в 1930 году, ни «Грозовая» (1931 год) не были приняты к изданию Циммерманом, чье финансовое положение пошатнулось [185]. Мертвым грузом лежали и граммофонные записи — первые наигранные Метнером. Метнер понимал, что эти удары судьбы грозят ему самым страшным — трагической участью

#### <стр. 44>

художника, который не может быть услышан: «Самое реальное, что меня подавляет, это то, что благодаря всяким кризисам наступил полный застой в моих делах. Не выходят в свет граммофонные пластинки, которые я в числе 12-ти №№ наигрывал в «Колумбии» 2 года сряду [186]... Не выходят в свет две большие фортепиан[ные] сонаты, уже давно готовые к печати... Удручает меня это не только как некая угроза моему материальному существованию, но главным образом как некий враждебный приказ замолчать, когда мне еще осталось кое-что сказать...» [187]

По возвращении в Европу Метнеры стали жертвами непрактичности, которую Николай Карлович с горькой иронией называл «своей житейской бездарностью» [188]. Чек, полученный в Америке на основную часть гонорара за турне, попал в руки авантюриста. Не помогло даже обращение в судебные инстанции, отказавшие в иске иностранцам, поскольку их тяжба с американцем неподсудна во Франции. «Не скрою, что резолюция здешнего правосудия произвела на меня самое удручающее впечатление, ибо в связи с современным “кризисом” превратила меня в несостоятельного должника», — писал Николай Карлович [189].

Метнеров буквально спас от разорения Рахманинов — он купил заведомо фальшивый чек, скрыв это от Н. К. Метнера. «...Я не могу вычеркнуть из памяти чувство бесконечной благодарности к Вам в связи с этим делом», — писал Рахманинову Метнер, лишь спустя полгода узнавший подробности этой истории [190].

Благоприятный исход дела был тем существеннее, что тридцатые годы в охваченной кризисом Европе начинались для Метнера не просто. Правда, гастроли в Англии принесли



творческое удовлетворение: Метнер выступал в Лондоне, Ливерпуле, Глазго с разнообразными программами.

Музыка Метнера становилась в Англии все более известной. Так, Ливерпульское музыкальное общество пригласило Метпера выступить с авторским вечером, в котором непременно должна была прозвучать одна из самых монументальных сонат — ми-минорная, соч. 25. Условие примечательное! Впрочем, даже в эту пору материальные заботы не оставляли Метнеров. После упоминавшегося концерта в Ливерпуле А. М. Метнер писала: «Вообще с этим концертом были связаны такие расходы, что почти не стоило и ездить туда» [191].

В сходных ситуациях Метнеры оказывались еще не раз. В марте 1932 года Николай Карлович с большим успехом сыграл концерт в Париже. Он «прошел так, как только можно мечтать, — рассказывала А. М. Метнер. — Я говорю о художественной стороне. Что касается материальной, то пока даже неизвестно, придется ли что-нибудь Коле или нет» [192]. Художественный успех, как правило, определял выступления Метнера, но, увы, не всегда в единстве с материальным... Парижский концерт значил для Метнера немало: ведь с 1927 года — в течение пяти лет — Метнер

<стр. 45>

фактически не был известен музыкальному Парижу. «Пятилетнее молчание... под шум триумфальных успехов ненавистных мне какофонистов» [193], — так определял свое положение в канун концерта сам Николай Карлович.

Как ни была приятна удача, но она — уже в который раз! — не открыла перед музыкантом новых возможностей. Метнер продолжал жить изолированно, поскольку топ в парижской музыкальной жизни задавали модернисты, коих он не выносил. Уже через полгода Николай Карлович писал: «Все мои концертные дела в настоящ[ее] время протекают больше в переписке, чем на эстраде» [194]. Надежды на интенсивную концертную деятельность оказывались все более призрачными.

Метнеру было уже за пятьдесят. Все сильнее тянуло на родину — желанную и далекую... Такая возможность казалась совсем близкой и реальной: в конце 1932 года Метнер получил приглашение снова приехать в Советский Союз.

Но гастроли сначала были перенесены на сезон 1933/1934 годов (так как на предложенные сроки Метнером уже были заключены контракты), а затем и вовсе не состоялись.

В большинстве европейских стран недооценка искусства Метнера явилась печальным правилом. И он с особой горечью понимал, что подлинное признание, которое можно было бы найти только на родине, становится недостижимым.

Искру надежды на возможность быть услышанным Метнер связывал с книгой «Муза и мода». Еще в пору ее создания он писал: «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...» Метнер признавал, что даже еще не завершенная рукопись стоила ему «крайних затрат сил», хотя он и опасался, что «это предприятие окажется лишь донкихотством» [195].

Ныне очевидно, что даже при многих заблуждениях и спорных положениях «Муза и мода» прозвучала манифестом в защиту реалистического искусства. Для создания такой книги требовалась особая смелость и убежденность в правоте своих позиций.

В «Музе и моде» — весь Метнер, до конца преданный идеалам искусства. Метнер — с его надеждами и заблуждениями, с его верностью заветам классиков и воинствующей неприязнью ко всему, в чем он усматривал измену этим идеалам. Впоследствии Метнер подчеркивал, что в книге он изложил свою «музыкальную веру» [196].

В противоборстве с модернизмом Метнер видел свою художественную и гражданскую миссию. В этом была бесспорная сила его взглядов. Там, где художник отстаивал устой музыкального искусства и их значение, позиция его была непоколебима. Однако «с тем, что обновлявшийся музыкальный язык не укладывался

<стр. 46>

в веками сложившиеся нормы и представления, он мириться не мог и не хотел. Отсюда и непомерно широкие — по Метнеру — границы модернизма, явившегося предметом его полного отрицания. Здесь уже гнездились зерна музыкальной и человеческой драмы, его изолированности, ибо, за редким исключением, Метнер либо отрицал, либо не принимал творчество большинства своих современников. И был в этом убежден и воинствующе бескомпромиссен.

Предложение Рахманинова — обобщить свои мысли, а затем и с его помощью издать книгу — Метнер воспринял как единственную возможность обосновать и высказать обуревавшее его возмущение уродливыми явлениями музыкальной практики. Судить об этом можно по письму Рахманинова после получения первой части «Музы и моды»: «Прочел ее в один присест и хочу Вам высказать свое поздравление по поводу достижения Вашего на новом поприще. Сколько там интересного, меткого, остроумного и глубокого! И своевременного! Если даже болезнь эта пройдет как-нибудь, чего, признаюсь, я, по правде, не вижу, останется навсегда описание ее; и какое удачное название Вы дали Вашей книжке!» [197]

Буквально через несколько дней от Рахманинова приходит еще одно письмо: «Только что вернулся из длинного путешествия (сорок дней и сорок ночей!) домой. Вчера в поезде весь день читал вторую часть. Что Вы за удивительная умница!» [198] Принято считать, что Рахманинов сочувственно относился к мысли Метнера написать «Музу и моду» и помог ее изданию. Судя по всему, его роль в появлении книги была куда более значительной. Рахманинов был одним из инициаторов написания книги. Достаточно хотя бы напомнить две выдержки из писем Метнера, чтобы в этом не осталось сомнений; первая — пространная выдержка из письма к Рахманинову:

«Сегодня уже шестой день, как мы переехали из Montmorency в Медон (Парижской губ.), но все еще никак не можем выкарабкаться из накопленного годами и перевезенного нами хлама. Шагаем через какие-то непонятные кучи сваленных вещей, чемоданов и всячески силимся припомнить назначение и определить место каждому предмету. 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 книг. 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 двух недель) и должен сказать, что с а м я очень ясно представляю себе общую руководящую центральную идею всех этих записок, т[о] е[сть] и х н а з н а ч е н и е , но что касается их формы, т[о] е[сть] их м е с т а в книге, то хотя я и собрал их в известный порядок..., все же самая форма

<стр. 47>

этой будущей книги кажется мне значительно менее ясной, чем содержание... Итак, дорогой Сергей Васильевич, я могу Вам пока только доложить, что по мере сил постараюсь исполнить Ваш заказ» [199]. Из письма к И. А. Добровейну: «...Вы пишете, что я не могу себе представить, что делается на артистическом “рынке”... Но я представлял себе все это уже давным-давно, а в 1935 году даже (с помощью, вернее, по желанию Рахманинова) выпустил в свет свою книгу “Муза и мода”» [200].

Между этими письмами — восемнадцать лет, от зарождения плела «Музы и моды» до

предсмертных писем Метнера. Но в обоих мы читаем — в обращении к Рахманинову: «я по Вашему заказу», «исполнить Ваш заказ», в письме к Добровейну — «с помощью, вернее, по желанию Рахманинова». Совпадения, исключаяющие какую-либо неточность высказывания... Поэтому иначе воспринимаются и строки о печатании книги. Рахманинов: «Вообще я вполне удовлетворен и с радостью напечатаю Вашу книжку, как только приеду в Европу» [201]. Метнер — в ответ: «Ваше сочувствие было для меня особенно важно не только потому, почему оно вообще и всегда важно для меня, но и потому, что ведь Вы взяли заглазно печатать мою книгу, и мне было бы крайне тяжело, если бы Вы сделали это только на основании данного Вами слова» [202].

Не будучи посвящен в замысел книги, Рахманинов вряд ли «заглазно» обещал бы ее печатать — «снисходительности» не было места в глубоко уважительных отношениях двух больших музыкантов... Обращает на себя внимание и необычный для Метнера перерыв в занятиях («провел я за этой работой все лето»), ведь осенью предстояли концерты в Париже. Длительная пауза в сочинении музыки всегда мучительно переживалась композитором. Для этого нужны были веские причины. По завершении рукописи (август 1933 года) Метнер тотчас получает от Сергея Васильевича благодарность «за порадовавшее известие, что книга окончена и уже находится в переписке». Рахманинов уже сам проявляет нетерпение: «Я собираюсь приехать в Париж не раньше 1—5 октября. Будет ли книга к этому времени Анной Михайловной переписана? Может быть, раньше? Может быть, ее можно было бы послать сюда?» [203] Метнера радует, что Рахманинов так близко к сердцу принимает судьбу будущей книги: «Вы не представляете себе, дорогой Сергей Васильевич, как я не уверен в своей метле, как мне несподручна и неприятна работа метельщика, и потому — как мне нужна поддержка (моральная) Ваша, чтобы я не бросил всю эту затею...» [204]

Метнер особо подчеркивал, что «писал я ее (“Музу и моду”. — *И. З.*) на родном языке и, конечно, для родины, воспитавшей меня и мое художественное мировоззрение» [205].

Высказывание, значительность и емкость которого не переоценить, — ведь речь шла о метнеровском «не могу молчать!»...

**<стр. 48>**

На родном языке «Муза и мода» и увидела свет — она была выпущена в свет в 1935 году парижским издательством «Таир», принадлежавшем Рахманинову [206].

Смелость, более того — мужество, с каким выступил Метнер «в защиту основ музыкального искусства» (таков подзаголовок «Музы и моды»), не нашли должного отклика у современников. И если стремление недругов замолчать книгу, не заметить ее появления не было неожиданным, то от единомышленников и друзей Николай Карлович вправе был ждать куда большего понимания.

Вскоре после выхода книги из печати Метнер просит дочь Рахманинова, Ирину Волконскую, передать Сергею Васильевичу благодарность за добрые слова о «Музе и моде»: «Скажите ему, что я был страшно обрадован его положительным впечатлением от моей книги. Это единственное утешение среди того жуткого, гробового молчания, которое пока является единственным ответом на появление моей книги» [207].

В письмах Метнера все заметнее сквозит удрученность, даже подавленность: «О книге стараюсь не думать, т[ак] к[ак] все время получаю одни свидетельства полного непонимания моих мыслей. 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» [208].

Тем же летом 1935 года он раздраженно писал: «...Я минутами бываю одержим нетерпением, что все мои труды за последнее время проваливаются в пустую и глухую бездну... В такие минуты мне хочется что-то сделать. Так, например, мне часто хочется устроить скандал по поводу того, что мои граммоф[ониные] диски не выпущены в свет и не

размножены. Но кому и как учинить этот скандал, не знаю... Вот теперь так же и с книжкой... Ее явно хотят замолчать. Но все же навязывать я никому не стану» [209].

В октябре 1935 года Метнеры переехали в Англию. С наибольшей откровенностью причины переезда высказал сам композитор: «До сих пор мы жили (во Франции) как бы независимо от мира... Эта независимость... постепенно превратилась в полную материальную беспочвенность..., чтобы попробовать создать себе какую-то материальную почву, перекочевали сюда в Англию... Жизнь наша по некоторым симптомам как будто может (в довольно отдаленном будущем) прийти в известную норму. Но пока у нас нет никакой почвы, чтобы строить какие-либо планы» [210]. В Англии Метнер продолжал делить свои творческие устремления между композицией и исполнительством, выступая со значительным успехом. «Сочинял я мало, т[ак] к[ак] переезд в новую страну был связан с необходимостью принимать в с е концертные предложения... И хотя их было и не так много, но все же достаточно, чтобы раздробить необходимое для сочинительства

**<стр. 49>**

время на мелкие кусочки», — писал он после двух лет жизни на Британских островах [211].

За это время Метнер завершил «Сонату-идиллию» (opus 55) и работал над «Эпической сонатой» для скрипки и фортепиано (opus 57), которую закончил в конце 1938 года. Николай Карло-пи ч все острее переживал фактическую безвестность новых сочинений. Еще живя во Франции, он с болью говорил о том, что Грозовая соната», которой придавал особое значение, не вызвала интереса, хотя и стоила автору наибольшего напряжения [212].

То, что ни «Грозовая соната», ни «Романтика», ни, наконец, «Сказки», составившие соч. 51, не находили отклика, все более приводило Метнера к печальному выводу: «...У меня, очевидно, мало внутренней связи с большинством современников. И вот и не знаю, должен ли я окончательно уйти в себя или же во что бы то ни стало подойти к людям» [213].

Непопулярность своих сочинений Метнер все более склонен объяснять сложной манерой письма, лишающей произведения необходимой доступности. И для восприятия, и — в не меньшей мере — для разучивания и исполнения. Но «предвзятые намерения, и особенно по части изложения», как признавал композитор, ему слабо удавались. Этим и вызвано противоречие между замыслами «Романтических эскизов», «Темы с вариациями» и «Сонаты-идиллии», рассчитанных на исполнение пианистами средней подготовленности, и слабым откликом исполнителей. Хотя сочинения 54 и 55 были написаны — по просьбе Циммермана — как учебный репертуар, все же полного успеха Метнер, по собственному признанию, в этом намерении не достиг. Ощутимо это и в «Сонате-идиллии», которая относилась «к тому же циклу пьес, который я писал с твердым намерением умерить виртуозную трудность фортепианного изложения» [214]. И снова Метнер напрасно ждал отзвуков — их было до обидного мало. «Сочиняю непрерывно каждый день, но не знаю, для кого и для чего...», — писал он Конюсам [215]. В этих горьких строках есть определенные преувеличения; но ощущение творческого одиночества по существу все же не оставило Метнера даже в Англии, где его жизнь была более налаженной и благополучной.

К чести Метнера надо подчеркнуть, что любое отклонение от главной темы своей жизни — композиции — требовало от него немало душевных усилий. Необходимость давать частные уроки, откликаться на концертные предложения мешала сосредоточиться на главном, отвлекала от цели.

Получив в 1936 году предложение записать некоторые произведения, Метнер с трудом отрывается от сочинения: «Конечно, надо бы радоваться..., да только очень уж тяжело все возвращаться вспять, все опять к игре старых своих вещей вместо того, чтобы сочинять новое» [216].

Впоследствии, когда материальное положение упрочилось, Метнер иногда даже отклонял концертные предложения, в част-

<стр. 50>

ности от радиокompании Би-би-си. Родным Николая Карловича запомнились его слова, которые он говорил в подобных случаях: «Когда клещами тянет сочинять, не могу больше играть» [217].

Репутация Метнера как концертирующего пианиста была в Англии высокой. Этому способствовал и внушительный успех концерта, в котором музыкант выступил только с исполнением произведений других авторов. Метнер долго не соглашался — ведь в его сольных программах вот уже в течение десятилетий неизменно присутствовали собственные пьесы. В лондонском концерте 19 февраля 1936 года Метнер, что называется, «тряхнул стариной»: в программе появились столь виртуозные этюды Листа, как «Блуждающие огни» и «Хоровод гномов», давно не исполнявшиеся пианистом «Забытый вальс» Листа и Полонез ми-бемоль минор Шопена, его же этюды. И все это — в сочетании с «Фантазией» Шопена, «Аппассионатой» и 32 вариациями Бетховена, которые не раз включались музыкантом в фортепианные вечера. Сама по себе программа более чем внушительна. Успех, который сопровождал концерт Метнера в переполненном зале Эолиан-холл, превзошел ожидания. Если имя Метнера-композитора уже снискало ему известность в Англии, то после этого концерта критик газеты «Дейли мейл» заключал: «...Метнер своим концертом доказал, что он равно велик и как композитор и как пианист...» [218]. Большинство откликов, появившихся на следующее утро после концерта, было под стать высказыванию «Дейли телеграф»: «Публика оказала ему (Метнеру. — И. З.) восторженный прием. И действительно, это была игра высокого стиля, какая присуща только избранным пианистам» [219].

Метнер часто выступал в крупнейших городах — Лондоне, Бирмингеме, Ливерпуле, Гуле, Оксфорде, где был возведен в ранг доктора Оксфордского университета. В построении камерных программ он предпочитал привычный авторский вариант. Метнер имел большой успех, исполняя в известных Promenade-Concert Четвертый концерт Бетховена (11 сентября 1936 года) и свой Второй концерт (24 сентября того же года) с оркестром под управлением Г. Вуда, организатора этих общедоступных вечеров [220].

В Англии Метнер обрел наконец необходимый достаток, позволявший спокойно работать над новыми сочинениями. Среди них следует, конечно, прежде всего назвать Третий фортепианный концерт, соч. 60, а также произведения для двух фортепиано (сказку «Русский хоровод» и «Странствующий рыцарь», соч. 58). Была также завершена долголетняя работа над Квинтетом, изданным без указания опуса.

Мир приближался ко второй мировой войне — она уже бушевала в ряде стран. Метнер тяжело переживал «роковую судьбу», которая «отделила, оторвала»... «от самого близкого, родного, т[о] е[сть] России» [221]. В переговорах о выступлении по Би-би-си Метнер в письме к одному из служащих компании протестовал,

<стр. 51>

когда о нем упомянули как о немецком композиторе. «Говорилось о моем немецком происхождении вместо того, чтобы сказать, что я русский композитор, о чем не было даже упомянуто. Я русский не только по рождению, но и по своему воспитанию, и такими были уже мои дед и бабушка» [222]. Известие о фашистском наступлении на Москву ошеломило Метнера, и он вынужден был отменить выступление, которое было назначено на 26 октября 1941 года. В письме к друзьям Метнер объяснял свое состояние, послужившее причиной отказа от выступления: «...Я дал свое согласие до начала похода на Москву... Мне очень трудно описать, какую пытку я переживаю из-за этого похода. Конечно, эта пытка началась уже с 22-го июня (начала войны с Россией), но Москва переживается мною, как будто я нахожусь там, а не здесь» [223].

Метнер все реже стал появляться на концертных подмостках и в 1944 году фактически закончил публичные выступления. Дважды он исполнил свой новый Третий фортепианный

концерт, над которым работал в годы войны [224], а также Четвертый концерт Бетховена — спутник всей его концертной деятельности [225].

Особенно радовал успех премьеры Третьего концерта (19 февраля 1944 года) в Альберт-холле. Солировал автор, который в тот вечер «был особенно в ударе», как вспоминала А. М. Метнер. Оркестр и дирижер А. Боулт «очень хорошо аккомпанировали солисту, был большой успех».

Третий концерт снова прозвучал в авторском исполнении 5 июня того же года на Фестивале русской музыки в пользу Объединенного комитета помощи Советскому Союзу. Под управлением А. Боулта исполнялись в этот вечер и произведения великих соотечественников Метнера — Глинки (увертюра к «Руслану и Людмиле»), Чайковского (Четвертая симфония) и Шостаковича (сюита из балета «Золотой век»).

Так Метнер в последний раз предстал перед публикой как выдающийся композитор-пианист.. Намеченное на 1947 год третье турне по Америке пришлось отменить — столь утомительная поездка была уже Николаю Карловичу не по силам...

В 1946 году фирма «His Masters Voice» предложила Метнеру запись всего цикла бетховенских сонат для фортепиано. Но пианист счел для себя задачу невыполнимой — в его репертуаре не было всех сонат, что позволило ему согласиться лишь на запись некоторых, наиболее им любимых. К тому же при всем обожании Бетховена Метнер сдержанно относился к его поздним сонатам [226]. С той же фирмой был заключен договор о записи ряда сочинений Метнера. По состоянию здоровья Метнер счел возможным подписать контракт лишь на год. После первых записей («Импровизации», а затем совместно с Б. Моисеевичем «Хороводной» для двух роялей) произошло событие, которому суждено было сыграть особую роль. От большого почитателя музыки Метнера — Майсурского магараджи — приехал представитель, капи-

<стр. 52>

тан Бинкстед, с заманчивым предложением записать на пластинки с участием автора все произведения Метнера, если он того пожелает. Предполагалось начать с записи фортепианных концертов, особенно любимых магараджей. При всей неожиданности и даже экстравагантности обращения магараджи, оно не было случайным. Джайа Гамараджа Уадир получил образование в Оксфорде. Будучи студентом, часто посещал концерты и увлекся музыкой Метнера. Знакомству с ней, как и с произведениями Рахманинова и Скрябина, способствовала и сестра магараджи — пианистка.

Метнер с нескрываемой радостью принял предложение магараджи. Не говоря уже о редкой привлекательности плана, это давало Метнеру моральное право отказаться от турне по Америке. Право издания метнеровских записей магараджа перекупил у фирмы «His Masters Voice», взяв на себя их полное финансирование. Ныне очевидно, сколь многим мы обязаны Джайа Гамарадже Уадиру — благодаря его усилиям мы располагаем рядом ценнейших записей, запечатлевших сочинения Метнера в авторской трактовке [227]. Поначалу все три концерта предполагалось записать под управлением И. А. Добровейна. Приглашение такого музыканта было весьма удачным. Для убедительного воплощения концертов Метнера было весьма существенно, что дирижер был не только прекрасным пианистом, но и композитором, прошедшим русскую школу. Это ощутимо в превосходных записях Второго и Третьего концертов, осуществленных с Добровейном [228]. Сложная обстановка записи запомнилась А. М. Метнер: «...Добровейну вовремя не передали партитуры, но откладывать записи не представлялось возможным, их сроки были твердо определены. Творческий режим был крайне напряженным: утром в день записи Николай Карлович знакомил дирижера с особенностями партитуры. В двенадцать часов дня начиналась оркестровая репетиция с солистом. Вначале проходила оркестровая партия, автор лишь “подыгрывал” вступления. После перерыва начиналась запись — она осложнялась отсутствием в то время

долгоиграющих дисков. В таких трудных условиях — к тому же здоровье Николая Карловича в 1947 году оставляло желать лучшего — были записаны Второй, а затем и Третий концерты». Автору и дирижеру удалось найти полнейшее взаимопонимание — только в атмосфере творческого контакта можно было столь безупречно передать все богатство партитур.

«...Вспоминаете ли Вы... наши прошлогодние встречи и совместную работу? Несмотря на ее страдность..., я лично вспоминаю наши сеансы с удовольствием, в особенности когда слушаю сделанные с Вами рекорды», — писал Метнер Добровейну по выходе альбомов с грамзаписями его обоих концертов, ряда песен и фортепианных сочинений [229].

Метнер чувствовал себя все хуже... Становилось нереальным осуществление плана записей в полном объеме. От магараджи

**<стр. 53>**

поступали телеграммы с убедительными просьбами непременно записать Сонату ми минор, соч. 25, «Грозовую сонату» и «Романтическую сонату». Автор, преодолевая недомогание, готовился к дальнейшим записям, делал пометки о хронометраже сонат, учитывая длину дисков [230].

Из фортепианных произведений Николай Карлович успел записать не только концерты, но и «Сонату-балладу», «Трагическую сонату», Первую импровизацию, ряд сказок. В октябре 1949 года Метнер сообщал, что «завтра в 5-й раз репетируем Квнтет, а на будущей неделе... собираемся рекордировать» [231].

Запись Квнтета оказалась почти последней — Метнер успел записать еще лишь несколько песен.

Услышав по радио, как Э. Шварцкопф пела Шумана, Николай Карлович предложил ей напеть на пластинки его песни. Так за год до смерти Метнера появились едва ли не лучшие записи его вокальных сочинений, осуществленные с участием автора. В песнях «Морская тишь и счастливое плавание» (Гёте), «Ручей» (Шамиссо), как и в ряде других, ансамбль достигает необычайной, воистину покоряющей высоты. Особенно по неповторимости слияния голоса и рояля, их единству и взаимопроникновению, столь необходимым в метнеровских песнях. В своем последнем письме, адресованном А. А. Свану, Николай Карлович писал: «Получены ли в Америке мои песни с Шварцкопф? Они вышли в “Columbia”. Я нахожу их превосходными как рекорды. 4 диска» [232].

Авторская интерпретация фортепианной партии, столь важной в песнях Метнера, придает особую одухотворенность также записям с певицами О. Слободской и Т. Макушиной [233].

Приходится сожалеть, что мы располагаем лишь некоторыми записями Метнера (или при его участии), а сочинения других авторов в интерпретации Николая Карловича ограничены лишь бетховенской «Аппассионатой».

Это тем более досадно, что до конца жизни Метнер заботился о сохранении пианистической формы. Ю. Иссерлис, чей художественный авторитет бесспорен, отмечал, что «Метнер сохранил техническую завершенность и свежесть игры до последних лет своей жизни» [234].

Р. Хоулт, редактор лондонского сборника «Памяти Метнера», вспоминал, что в последние годы жизни Николая Карловича из окон квартиры Метнеров часто доносились звуки этюдов Шопена, превосходно исполнявшихся... [235]

А. М. Метнер также вспоминала, что «до последних дней у Николая Карловича и пальцы и память работали очень хорошо, как у молодого; но он не раз повторял — “а сердца поднять не могу...” Незадолго до смерти он поднялся с постели, без малейших помарок целиком сыграл “Сонату-романтику”, которую еще надеялся записать, и сказал: “Руки действуют безотказно, но сердце не слушается”».

**<стр. 54>**

В самом конце 1950 года Николай Карлович, будучи уже фактически обречен, работал над корректурой своего Третьего концерта. Еще в пору сочинения Концерта он писал с нескрываемой иронией: «...Я пишу, тоже очень медленно, новый Концерт (№ 3), называемый Балладой, и надеюсь кончить его к концу этого столетия» [236].

Издание Концерта затянулось. Метнер откорректировал клавиш в начале 1951 года, но лишь в конце того же года, после смерти автора, ноты были напечатаны.

Не застало Метнера в живых и с нетерпением ожидавшееся им второе издание книги «Муза и мода» на английском языке. Свое предсмертное письмо к другу и переводчику книги А. А. Свану Метнер завершил горьким признанием: «Здесь решительно никто не интересуется моей музыкой» [237]. Тяжко больной, покинувший эстраду чужеземец, хоть и официально признанный и уважаемый, уже все меньше интересовал англичан. Метнер склонен был видеть в этом еще один, последний удар судьбы. 13 октября 1951 года на чужбине закончилась жизнь большого русского музыканта Николая Метнера.

<стр. 55>

## **Глава вторая**

### **Из наблюдений над стилем**

С юных лет Метнер сохранил особую теплоту чувств к фортепиано. Начиная свой путь как пианист, он находил отклик помыслам прежде всего в звуках рояля, импровизируя за инструментом.

Обладая превосходным внутренним слухом, Николай Карлович все же нередко записывал новые сочинения «из-под пальцев» [1]. Иногда сочинение фактически завершалось им на сцене. Не потому ли первое исполнение его созданий неизменно было авторским — даже в преклонные годы Метнер ни разу не доверил премьеры своих произведений другим пианистам.

Преданность сокровенному для него инструменту Метнер пронес через всю жизнь — невольно вспоминается высочайший пример Шопена.

В своих заметках Метнер обращается к роялю, будто к живому существу. Чувство оказалось взаимным — сочинений, в которых фортепиано не принимало бы самого активного участия, у Метнера не найти. Будь то камерные ансамбли или песней с их широко развитой фортепианной партией, Метнер имел все основания подчеркивать, что он «каждым фибром своего существа пианист». Не без иронии музыкант писал об этой приверженности: «Затейница-природа, призвав меня к музыке (хотя бы в качестве нижнего чина), почему-то зачислила меня в тыл композиторов фортепианных пьес и романсов» [2].

В пору творческой страды Николай Карлович не раз сожалел, что фортепианные занятия отвлекают его от главного дела жизни — сочинения. Понять композитора можно, но ведь часы, проведенные за роялем, не только отвлекали — они и способствовали творчеству!

Историю пианизма творят прежде всего композиторы, обладающие конгениальным исполнительским даром. Таким художникам дано создавать свой стиль. В каждой строке, вышедшей из-под метнеровского пера, ощутим большой пианист — творец и интерпретатор были едино-

<стр. 56>

душны. Так знать рояль дано лишь «божьей милостью» пианистам — индивидуальные решения были найдены Метнером с покоряющим ощущением природы фортепиано. «Я убежден, — писал он, — что если я научился писать для фортепиано, то не иначе как у своих пальцев, у своих ушей и, главное, у своих тем, а... не у Шопена, Листа, Шумана и Бетховена. У других композиторов можно научиться излагать не свои мысли, а мысли, заимствованные у других композиторов» [3].



Фортепианный стиль Метнера подлинно пианистичен, что отнюдь не тождественно упрощенности или облегченности изложения. Ю. Энгель верно подметил, что «фортепианный стиль Метнера... не из тех, которые легко даются заурядному пианисту» [4]. Мысль Энгеля не утратила справедливости, хотя само понятие «заурядности» претерпело в фортепианном искусстве за полвека немало метаморфоз. Произведения Метнера требуют не только пианистического «высшего пилотажа», но и особого художественного проникновения. Русский стиль метнеровского пианизма подчеркивался наиболее пронизательными музыкантами, в частности А. Н. Александровым. «В Германии такого пианистического стиля не было, — отмечал он. — К тому же следует забывать, что русская музыкальная классика впитала в себя лучшее из мировой культуры».

Многие критики с поразительной настойчивостью Метнеру в русской почвенности его искусства. Эти корни они старались не примечать, даже игнорировать, а элементам германской культуры, бесспорно осязаемым в складе мышления музыканта, придавали доминирующее значение. Порой Метнера даже стремились представить создателем немецкой музыки в России. Теория о пресловутом «германизме» музыки Метнера настойчиво пропагандировалась его братом Эмилием (Вольфингом) [5]. Он заявлял, что Николай Карлович «просто по недоразумению может быть отнесен к русским композиторам; едва ли можно указать еще одного композитора, который в своем творчестве так всецело остался вне “влияния среды”, где он родился и воспитывался, обнаруживая в то же время каждой своей нотой племенное свое происхождение» [6].

Как писала М. Шагинян, «Эмилий Карлович и устно и письменно стремился подчеркнуть близость Николая Карловича не к Бородину, Глинке, Мусоргскому и Танееву, а к Бетховену и Брамсу. Николай Карлович, считавший себя русским композитором, страдал от таких утверждений и называл их неверными и несправедливыми» [7].

Известно, что в годы творческой зрелости Метнер все более недолголюбил музыку Брамса [8]. Возможно, ощущая близость некоторых принципов своего письма искусству Брамса, он желал как бы «освободиться» от этого... Бесспорно, что Метнер стремился быть не «русским Брамсом», а самим собой — «русским Метнером». Рахманинов справедливо утверждал, что Метнер

<стр. 57>

слишком индивидуален, чтобы походить на кого бы то ни было, кроме как только на русского композитора Метнера» [9].

Метнер происходил из обрусевшей немецкой семьи, поколения которой: жили в России. Семьи Метнеров и Гедике играли заметную роль в музыкальной жизни Москвы.

Немецким искусством Метнер интересовался с детских лет, по-настоящему знал и ценил его. Одним из его любимых поэтов был Гёте, кумиром — Бетховен. Все это не противоречит тому, что по воспитанию Метнер был русским и питал подлинную любовь к отечественной культуре. Самобытный талант Метнера и вырос на русской почве. Николай Карлович имел все основания считать, что многим обязан «русскому художественному воспитанию» [10].

Метнер, как точно подметил Нейгауз, «в одно и то же время глубоко русский и интернациональный композитор. Часто... кажется, что основная мысль сочинения могла возникнуть только в душе русского музыканта, близкого к Танееву и Рахманинову, но все ее “воплощение” говорит об интернациональной широте взгляда» [11]. Нейгауз видел в искусстве Метнера явление прежде всего московское [12].

На стихи Пушкина, Тютчева и Фета Метнером написано более ста песен. Строй пушкинского стиха нашел у композитора своеобразное, не во всем привычное преломление, но в главном композитор верен духу поэзии — песни озарены пушкинским жизнелюбием [13].

Символично, что первую из «Картин настроений» Метнер предваряет эпитафией из Лермонтова: «По небу полуночи ангел летел, и тихую песню он пел». На те же стихи им написана и песня. Для Николая Карловича эти строки имели особый смысл — не только поэтический, но и философский. Ими открывается первая глава «Музы и моды». Созвучие своим помыслам Метнер услышал и в лермонтовских стихах «У врат обители святой» и «Молитва»; эпитафия к пятой «Картине настроений» также взята из Лермонтова. Наконец, откликом на его же «Русалку» явилась программа Третьего концерта Метнера.

Нельзя не упомянуть столь истинно русского писателя, как Лесков, которого, по воспоминаниям П. И. Васильева, «Николай Карлович обожал». Имена любимых писателей — Пушкина, Толстого, Тургенева — часто встречаются в его переписке, записных книжках.

Жизненные потрясения не погасили привязанности Метнера к отечественной культуре. Попытки принизить русское искусство, что не было редкостью на Западе, Метнером осуждались. «...Читал на днях "Русскую школу живописи" А. Бенуа, пренебрежительный господин, и невольно думается, не он ли способствовал столь распространенному мнению здесь, что русской школы живописи вовсе и не существует», — писал он супругам Пренам, своим английским друзьям [14].

<стр. 58>

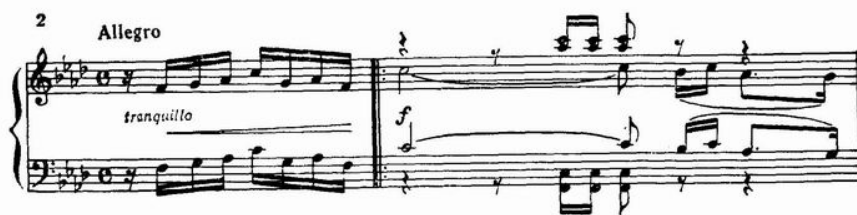
Русская музыкальная классика находила в Метнере приверженца и тонкого ценителя. Он высоко ставил музыку Глинки [15], а романс «Я помню чудное мгновенье» считал лучшим в русской вокальной лирике. Бородин Метнер образно именовал «Монбланом». Особенно его привлекало творчество Мусоргского, которого он считал выдающимся художником. Впервые услышав «Бориса Годунова», Николай Карлович, как вспоминал А. Ф. Гедике; воскликнул: «Так это же совершенно гениально!» Чайковский, по мнению Метнера, владел «тайнами подлинного творчества» и притом глубоко индивидуального. Близость к его стилю ощутима в заключительной «Картине настроений», а в также ля-минорной Сонате, соч. 38 (особенно в тематизме). Отметим также интонационную общность побочной партии Первого концерта Метнера с арией Ленского из оперы «Евгений Онегин».

Среди современников не было для Метнера более близкого и ценимого музыканта, чем Рахманинов. Их творческая дружба являет пример высоты художественных помыслов и человеческого бескорыстия [16].

Вне русской основы понять душу музыки Метнера невозможно. Русская почвенность привлекает во многих его сочинениях начиная с «Картин настроений». Она приметна и в сурово хоральной третьей пьесе цикла (*Maestoso freddo*), и во выюжных вихрях си-бемоль минорной пятой. Достаточно было бы только седьмой «Картины» (*Allegro con ira*), чтобы не оставалось сомнений в народных истоках, питавших вдохновение музыканта. Вслушиваясь в поразительную тему, будто внимаешь русской песне. Ю. Н. Тюлин называл эту пьесу «перлом, совершенством»:



Русским ароматом овеяна музыка Первой сонаты начиная с главной темы:



<стр. 59>



Со всей определенностью запечатлен национальный склад музыки в «Русской сказке» (соч. 42 № 1) и «Русской хороводной» (для двух фортепиано) с ее удалым, плясовым характером [17]. К ним примыкает и цикл сказок, посвященных Золушке и Иванушке-дурачку, в которых русская песенность нашла своеобразное преломление — прежде всего в двух сказках, открывающих цикл. Русское начало особенно многогранно проявилось именно в сказках, говоря словами Шагинян, «настоящем и собственном царстве» Метнера. Выдающийся сказочник русской музыки, Метнер обрел в них наиболее близкую и емкую форму высказывания. Опора на традиции народного искусства ощущается здесь рельефно и ненавязчиво.

Очевидна народнопесенная основа фа-минорной Сказки (соч. 26 № 3), созвучной протяжным напевам с их импровизационной свободой и рельефностью мелодического начала. Эта миниатюра, как и ми-минорная Сказка (соч. 34 № 2), будто окутаны дымкой воспоминаний, по-русски раздумчивых. Знаменательно свидетельство английского музыковеда Дж. Абрахама о том, что две Сказки соч. 34 № 2 и 3 были навеяны песней, услышанной Николаем Карловичем на берегу реки. При этом, как писал Абрахам, композитор «думал о русском фольклоре» [18].

Своей популярностью си-бемоль-минорная Сказка (соч. 20 № 1) обязана в немалой степени тематическому родству с русской песенностью, которая органично слита воедино с точно найденной мерой речевой декламационности. Трепетность и драматическая взволнованность чувств как бы вобрали настроения тревожного ожидания, порыва к свету, владевшие многими художниками в ту пору. В сочетании с убедительным пианистическим решением это определило место Сказки в ряду жемчужин русской фортепианной лирики.

Фактура и характер движения в разработке, как и тритоновые ходы баса в кульминации си-бемоль-минорной Сказки, созвучны приемам рахманиновского письма, например в «Элегии» (соч. 3 № 1).

Иной, эпический склад доминирует во второй Сказке того же опуса, о которой так и хочется сказать: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет». Ощущение старой Руси схвачено Метнером с покоряющей силой! Так мог воссоздать эпический дух русской

<стр. 60>

старины лишь художник, постигший глубины национальной культуры.

В «Угрожающих колоколах», как нередко пианисты называют си-минорную Сказку, привлекает подлинно русский подход к теме колоколов как социально значимой. Об этом говорит и программный заголовок, предпосланный автором: «Campanella» («Песнь или сказка

колокола, но не о колоколе»). Подтекст ясен — неусыпная совесть художника, подобно колоколу, должна призывать людей к великим свершениям. Дух гражданственности, протеста несомненно присущ «Песне колокола». Сказка, написанная в 1909 году, воспринималась в трудную послереволюционную пору как произведение общественного звучания. И здесь не случайны «переклички» с образами Рахманинова — с Этюдом-картиной ор. 39 № 6 и другими его «инфернальными» опусами. В средней части Сказки заметно образное сходство с его же картинами «весенних разливов» (кантата «Весна», средняя часть. Прелюдии соч. 23 № 2 и др.) [19].

Случаи близости к народнопесенным оборотам у Метнера нередки. Назовем также вторую часть и финал «Сонаты-баллады», насквозь русское скерцо из «Романтической сонаты», канцоны из «Забытых мотивов», Дифирамб из Первой скрипичной сонаты, русский пейзаж в «Весеннем успокоении», песни «Конь» и «Ворон к ворону летит» (на стихи Пушкина), «Что ты клонишь над водами», Сказку соч. 9 № 2, интонационно близкую к бытовым песням-романсам.

Ясной национальной определенностью отмечены и фортепианные концерты Метнера. Запев Первому концерту дает по-славянски широкая тема. Критик С. Бугославский услышал в ней «предчувствие нового мелоса, идущего от города, от городского “чувствительного романса”». Искусственно вычлняя тематический материал из контекста, критик стремился доказать сходство главной партии Концерта с мелодией песни «Ямщик, не гони лошадей»: «Мы далеки от нелепого упрека в заимствовании. Здесь мы видим лишь указание на один общий исток творчества. Это — душа города... с одной стороны, заплеванная и закопченная в дыму кабака и его песен, с другой — просветленная, преображенная в творчестве громадного художника. Это явление того же порядка, какое наблюдали в литературе в романах Золя, Мопассана, в стихах Верхарна, Уитмена, Волошина, а также и в живописи урбанистов» [20].

Стремление провести параллели с Уитменом или урбанистами, как и аргументация поверхностных аналогий, более чем натянуты.

«Рациональное зерно» здесь — в нахождении точек соприкосновения музыкального языка Метнера с русской песенностью, что очевидно как во многих темах Первого концерта, так и в вариациях. Порой связь с народной песенностью опосредована через интонации русского романса [21]. Первая и вторая вариации

**<стр. 61>**

по-русски задумчивы и распевны. Особенно проникновенен дуэт фортепиано с деревянными духовыми (во второй вариации) :

26 *Molto cantabile, assoluto*  
Ob. solo

*p* *pp*

7 6

Fl. Solo

Ob.

*poco giocoso*

Русская интонационная основа отчетливо слышна в ми-бемоль-мажорном эпизоде, а также в следующей за ним вариации (от цифры 37) :

<стр. 62>

Назовем также один из самых ярких фрагментов — заключительную вариацию в разработке [22].

В концертной «триаде» Метнера Первый концерт по своей национальной характерности не составляет исключения. Об этом можно судить и по некоторым особенностям Второго концерта: широко распетой кантилене в «Романсе» или картине русского деревенского праздника в «Дивертисменте».

Третий концерт от первой темы до финальных звуков во всей своей драматической концепции настолько русский, что нет необходимости снова повторять сказанное о национальной почвенности метнеровских концертов:

<стр. 63>



Как ни существенны примеры или аналогии, главное все же не в них. Основное — в духе, пронизывающем творчество Метнера, в почве, на которой оно появилось и выросло. Связь с русской песенностью при этом менее всего может быть сведена к прямолинейно понимаемому, этнографическому цитированию — Метнер к нему почти не прибегал. Общность эта была органична и опосредована. «Его душа непроизвольно пела родные песни...» — писала А. М. Метнер. Убеждают и доказательства родственности метнеровского тематизма с русскими песнями и попевками обоснованными аналитически.

Отточенной техникой особенно привлекают анализы известного музыковеда Й. Яссера. В статье «Искусство Николая Метнера» он проводит аналогии между темами «Музы» и Первой симфонии Рахманинова [23]:



<стр. 64>

Нельзя не отметить близость тематизма Калинникова, Рахманинова и Римского-Корсакова с темами Первого концерта Метнера (для убедительности сравнения все темы приведены в до миноре) :



Основываясь на оригинальных темах Метнера и других русских композиторов, а также сравнивая их с русскими песнями, Яссер стремится доказать наличие общего в России «музыкального климата», сходным образом питавшего творческое воображение всех ее художников звука.

А. М. Метнер, высказывая свое отношение к ряду тезисов статьи Яссера, писала: «Дело в том, что душа его (Н. К. Метнера. — *И. 3.*) была русская, питалась из тех же таинственных родников, что и фольклор, и в с т р е ч и понятны. И это гораздо убедительнее для удостоверения русскости, чем обыкновенное пользование материалом фольклора». Многие из народных мотивов, упоминавшихся Яссером в статье, не были даже известны Николаю Карловичу, поскольку «в деревнях, где мы живали, — писала А. М. Метнер, — слышали больше фабричные песни и частушки» [24].

Некоторые из напевов, названных Яссером, Метнер узнал уже после создания произведений, когда за границей слушал много русских песен, напетых по его просьбе известным Кедровским квартетом. Метнер «даже страдал, что так мало знал и слышал, так как жил в плену у своего сочинительства или готовился к концертам... “Сорочинскую ярмарку”, из которой якобы взял для Сказки соч. 51, никогда не слышал» [25].

Метнер постоянно подчеркивал приоритет мелодического начала: «Мелодия, мелодия и мелодия!» [26] — таков лейтмотив его высказываний. «...Несомненно, Метнер считал важнейшим элементом музыки мелодию, — писал Нейгауз, — Шуберт, Глинка и Чайковский стояли перед его духовным взором как непревзойденные создатели самого прекрасного, что может родиться в ис-

**<стр. 65>**

кусстве звука, — мелодии. Загадочность, таинственная простота, естественность, красота и доходчивость шубертовских мелодий — вот что, как мне кажется, представлялось Метнеру наивысшим, наиценнейшим сокровищем музыкального гения» [27]. Нейгауз сумел, как, пожалуй, никто другой, вслушаться в тайное тайных мелодий Метнера, понимая и неизбежное их отличие («время иное, люди иные!»).

У Метнера «на первый план выступает мелодия, скорей тема, притом по возможности ясных, простых контуров и почти всегда характерная, и также в большинстве случаев диатоничная», — таково обобщение Н. Я. Мясковского [28]. О «значительной мелодической красоте» сочинений Метнера писали многие критики [29]. Когда профессор В. Поль цитировал высказывания Вагнера и Римского-Корсакова о мелодии как ведущем элементе музыки, Метнер отвечал ему: «Очень важно, что такие мастера инструментальной техники придавали величайшее значение мелодии — душе музыки, без которой она остается неодоухотворенной плотью» [30].

И все же ни одна из особенностей метнеровской музы не вызывала столь разноречивых мнений, а то и откровенного непонимания, как природа и роль мелодизма. В



бедности мелодического творчества упрекал Метнера Каратыгин. Сабанеев считал самой слабой стороной именно мелодию, которая «или вовсе отсутствует в его сочинениях, или отличается крайним отсутствием лиризма». Те же мысли Сабанеев повторил и через тринадцать лет, высказав их не менее категорично: «Метнер все же не мелодист. Отрешившись от мелоса условно чувственного, эмоционального, который диссонировал бы с его аскетизмом, — он не смог создать мелоса достаточно полнокровного и содержательного». Правда, укор, брошенный далее, звучит скорее похвалой: «Есть что-то иногда общее в его мелосе с мелосом последнего Бетховена, когда у того же отрешение от чувственного тона принимало форму абстрактного мелодического мышления» [31].

Постижению истины может помочь лишь обращение к первоисточникам, к самим произведениям Метнера. Прежде всего — к лучшим находкам Метнера-мелодиста (ибо о любом явлении мы вправе судить по высшим достижениям). Менее значительные, да и не вполне удавшиеся темы можно встретить едва ли не у каждого автора — зато «жемчужины» не могут возникнуть случайно. Только в душе большого художника, умеющего лелеять мелодические откровения, могла расцвести тема вступления из «Забытых мотивов»! Ее необъяснимые чудеса, вероятно, в слиянии целомудренности и тончайшей проникновенности с поистине классической простотой выражения. Ничего, кроме тоники и субдоминанты!

«Сонату-воспоминание» играют чаще других сонат Метнера. И это понятно — она вся, начиная с темы вступления, пропета. В ней как бы аккумулировалось стремление композитора к пес-

<стр. 66>

не — первооснове музыки. Как драматург, он понял необходимость столь поэтичной и доступной мелодии, подернутой дымкой воспоминаний о вечно прекрасном. Песенность мелодий ощутима во многих сонатах Метнера. Это — развернутая, мелодически обаятельная главная тема первой части «Сонаты-баллады», которую автор связывал с образами языческой весны; эмоционально-наполненная и в то же время сосредоточенная первая мелодия побочной партии из ми-минорной Сонаты (соч. 25 № 2), любая из тем соль-минорной Сонаты (соч. 22), вторая тема из «Сонаты-элегии», темы из первой части «Сонаты-сказки» и основная (*Allegro abbandonamente*), будто оваянная сказочностью и полная теплой лиричности — вторая тема.

Не в каждой из них Метнер достиг предельной простоты высказывания, подобно зачину «Забытых мотивов»; но мелодическая привлекательность, красота названных тем вне сомнений.

Укоры, будто Метнер «не смог создать достаточно содержательного мелоса», оказываются несостоятельными. Его мелос внутренне богат и насыщен, хотя и лишен внешней подчеркнутости эмоций, их «педалирования».

Ю. Энгель имел основания писать о «сложно-простой» красоте мелодий в Сонате для скрипки и фортепиано (соч. 21), как, впрочем, не только в ней. Свою мелодическую идею Метнеру не всегда удавалось высказать достаточно простоудушно. Но упреков в банальности мелоса, откровенно высказываемых Каратыгиным, Метнер никак не заслуживал. Хотя критик и оговаривал субъективность своей характеристики, но возвращался к ней не раз [32]. Обобщения Каратыгина не только противоречат принципам мелодического творчества Метнера — они, прежде всего, не вяжутся с самой музыкой. Отдельные меткие наблюдения Каратыгина не могли заслонить его неприязни к творчеству Метнера.

Некоторые темы Метнера можно было бы упрекнуть в недостаточной строгости, если рассматривать их вне контекста, изолированно. Но сочинения Метнера поразительно цельны. В них есть известная замкнутость, в чем нередко упрекали автора. Но если исходить из действительных примет метнеровского письма, то она является не уязвимой, а скорее сильной стороной его сочинений [33]. Поскольку произведения так замкнуты в себе, цельностью

определяется и уместность тематического материала.

Тему Метнер называл законом для каждого произведения. «...Вдохновенная тема таит в себе все элементы и смыслы музыкального языка, — писал композитор. — Она требует себе часта в качестве вассалов иные темы. Она сама намечает, вызывает их, часто в цветении своем обнаруживает семена их в себе самой» [34].

Для того чтобы тема могла стать подлинным «зерном» сочинения, Метнер стремился к строгому, предельно тщательному отбору материала. Хотя создание тем он считал актом творческим, почти не поддающимся регламентации [35], значительность и

**<стр. 67>**

яркость тематизма была постоянно в сфере внимания композитора. Особое внимание при этом неизменно проявлялось в возможности трансформаций, к потенции развития, заключенной в теме.

Метнер считал тематическое развитие «красной линией», подчиняющей себе композиторскую работу. В его сочинениях не встретить «общих мест» — главное внимание здесь сосредоточено на содержательном и органическом развитии музыкальных идей. Эскизы и черновики, сохранившиеся в архиве Метнера, убеждают в особой заботе о внутренней логике и цельности сочинения. У Метнера величие целого вырастает как бы исподволь, основываясь на возможностях, кристаллизованных в темах. В этой «высшей плановности» (Н. Я. Мясковский) заключена необходимость тематических связей, которым наследие Метнера отмечено в особой мере.

По мнению Мясковского, в каждой из тем у Метнера оказывается «такой оборот, которым эти темы как бы цепляются за душу, за память, ...большинство метнеровских тем обладает точно каким-то крючком» [36]. Критик указывал, что лишь самые выдающиеся художники — Вагнер, Бетховен, Скрябин — имеют подобные темы.

Характер развития многих метнеровских мелодий обусловлен его блистательной мотивной техникой. Само рождение мелодии (например, в ре-минорной Сонате из триады соч. 11) основано на многократной повторности и сжатиях.

Варьирование и мотивное развитие лежат в основе Сказки си-бемоль минор (соч. 20). С поразительной свободой композитор разработал здесь тематические зерна, виртуозные сплетения которых создают ощущение широких мелодических линий.

В Сказках лирического склада основной образ как бы расцвечен подголосками. Тематическое насыщение фактуры последовательно проведено в Новеллах (особенно в первой из соч. 17), которые, подобно Сказкам, явились стихией Метнера.

Высокая степень тематической концентрации особенно присуща произведениям крупной формы. Глубокий тематический смысл обуславливает фактуру «Сонаты-баллады», «Трагической сонаты», ля-минорной, соль-минорной и других сонат, как и концертов. Даже в каденциях, где возможен большой простор для виртуозности, все пассажи (например, в Третьем концерте) будто вырастают из тематических зерен.

Поразительны тематические связи в Первом концерте. Экспозиция объединяет несколько тем-образов, интонационно связанных с темой главной партии. Все темы, по удачному определению А. М. Метнер, «будто требуют слития, ибо в них это заложено».

Главная партия заключает в себе два элемента: активно устремленный, драматичный и — контрастный ему напевный. Образное их взаимодействие заметно трансформирует главную

**<стр. 68>**

партию, особенно ее второй элемент — из строго сосредоточенного он становится все более патетичным. Главная партия проходит большой путь развития, отмеченный масштабностью и широтой дыхания.

По авторским наброскам и черновикам мы вправе судить об огромной

подготовительной работе, которая позволила достигнуть вершин полифонического мастерства.

Последовательное тематическое развитие характеризует партитуры метнеровских концертов. Здесь не встретить полифонии, идущей «от формул», — тематизм и развитие убеждают своей жизнеспособностью. Контрапунктическим «колдовством» отмечена первая часть Второго концерта («Токката»). В ее заключительной партии достигнуто «слитие» всех ранее появлявшихся тем. Превосходен фугатный эпизод в середине разработки «Токкаты». В финальной части — «Дивертисменте» — фугато построено на мотивах первой темы. В коде Второго концерта» органично сочетаются темы первой и финальной частей.

Впечатляет тематическое мастерство и органичность полифонического письма в Третьем концерте Метнера.

Принципы монотематизма занимали не последнее место среди метнеровских приемов письма. Тематический материал цементировал фактуру — при этом отбор средств был лишен чувственного произвола и строго взвешен. Образное богатство и изобретательность характеризуют Первый и Третий концерт, Сонату соль-минор или «Трагическую сонату», как и ряд других сочинений, которые могут быть причислены в этом плане к образцам по-истине классическим.

Была в таком письме и своя уязвимость: известный «недорасчет» практика, уводившего в тень именно те грани восприятия, которые облегчают его. Композиторская мысль Метнера настолько импульсивна, что проявляется в постоянной разработочности материала; слушатель как бы оказывается лишенным необходимых моментов отдыха от напряжения и неустанного внимания. Частое кадансирование не меняет положения, поскольку оно является врагом подлинного развития.

Метнер отдавал себе отчет в этом недостатке письма, особенно в инструментальных сочинениях, но не мог отказаться от интенсивного насыщения фактуры полифонией. Такой была его принципиальная позиция, так ему писалось [37].

Уже в ранних произведениях Метнер предстал мастером-чародеем, в совершенстве познавшим тайны полифонической логики. Гольденвейзер связывал это с особенностями его дарования: «Метнеру присуще какое-то врожденное, совершенно исключительное мастерство контрапункта» [38]. Умение выстроить из тематических зерен здание, полное логики, разнообразия и красоты, можно иллюстрировать на примере одной из лучших Сказок Метнера — «Шествии рыцарей» (соч. 14 № 2).

Полифоническая многослойность фактуры, многообразные

**<стр. 69>**

сплетения тем, ритмические «перебои» и ухищрения улавливаются слухом как интересные детали, не отвлекающие внимания от общего движения музыки, живой и цельной. Музыка, полная таинственности, может быть ассоциирована с программным заголовком; впрочем, ее впечатляющая сила богаче попыток конкретно «расшифровать» образность рыцарского шествия. Непрерывная линия развития воплощена в «Шествии рыцарей» с тем «постепенным нагнетанием силы, с уходом в высоту», которые М. Шагинян считала особенностью метнеровского письма [39]. Ю. Н. Тюлин называл это развитие в «Шествии рыцарей» «потрясающим, феерическим». Искушенный слух не может пройти мимо поразительного владения техникой мотивов.

Музыканта не оставят равнодушным интереснейшие каноны, превосходные соединения тем, одновременные их проведения в увеличении, уменьшении и т. д.:

10

poco a poco cresc.

11 marc.

<стр. 70>

cresc.

Особенно восхищает, что при столь полифонически изощренной фактуре и «выписанности» деталей «Шествие» не оставляет ощущения нагроможденности. Чудодейственные соединения тем и полиметрия впечатляли в до-минорной Сказке (соч. 8 № 2), созданной в сонатной форме. Восхищаясь звучанием этой Сказки, Ю. Н. Тюлин делился впечатлениями, «будто на двух роялях играет фортепианный дуэт». По существу это одночастная соната, в которой Метнер уже решал магистральную задачу своего творчества — контрапунктическое насыщение фактуры в сочетании с гомофоническими приемами письма.

Тенденции к взаимопроникновению полифонического и гомофонно-гармонического письма все более воспринимались как веление времени. Возникал гомофонно-гармонический стиль письма, в котором полифония как средство насыщения отнюдь не обособлена от гомофонного письма и разнообразных приемов развития материала. В этом смысле позиции Метнера и Танеева были близки, но не адекватны: Танеев отдавал предпочтение полифонии, а Метнер считал тональное и гармоническое основание композиции ее остовом, а контрапунктную полифонию — артериальной циркуляцией пьесы.

В заметках, касающихся реформы музыкального образования, Метнер с достаточной

полнотой касается различий в подходе к полифонии и ее роли. «Критикуя существенный план, не следует думать, что проводившие его люди были недостаточно умны, сведущи, — необходимо помнить, что такова участь всяких планов и теорий — обтираться об жизнь, изнашиваться ею... Танеев знал лучше меня свое дело, и если он ошибался, то я могу и тем более».

В чем же могла быть его ошибка? В том, что в его преподавании слишком большую роль играл контрапункт и fuga, который хотя и является важным отделом музыкальных знаний и умений, но отнюдь не является первоосновой для них. Он важен..., но все же без него музыка как искусство мыслима. Что же является первоосновой музыки как искусства — гармония и форма. Без них нет нашего искусства» [40].

Пример слияния контрапунктического стиля с гармоническим Метнер видел в искусстве Моцарта — равно совершенном и с гармонической и с контрапунктической точек зрения. Возвращаясь к неизменно волновавшей его проблеме взаимопроникаемости гармонии и полифонии, Метнер указывал на Шопена, который

**<стр. 71>**

«выходя из специфических форм гомофонии..., давал нам образчики совершеннейшего контрапункта» [41].

Полифония у Метнера неотрывна от четкой гармонической основы [42]. «Контрапункт проверяется гармонией, а гармония — контрапунктом», — подчеркивал Николай Карлович. Его полифония полна жизни и образности — такими предстают полифонические сплетения, организованные в единый ансамбль. Только поверхностное (или предвзятое) слушание может пройти мимо искусных, не лишенных сложности, но неизменно органичных высказываний мастера. Сколь противоречивые чувства ни вызывало его искусство у ряда критиков, владение Метнером «душой» полифонии признавалось единодушно [43]. Ему сопутствовала слава выдающегося контрапунктиста. Мясковский — в пору тяготения к искусству Метнера — отдавал симпатии его «выдающемуся контрапункту» перед «благозвучным, в значительной степени гармоническим контрапунктом, который мы наблюдаем у Глазунова» [44].

Наряду с рецензиями критиков, благоволивших к Метнеру, упомянем высказывание О. Риземана, характерное для тогдашней прессы: «...Видали ли вы Миланский собор... это удивительное разнообразие и богатство форм, скомпонованных все же из одних и тех же “мотивов” и подчиненных единой художественной идее? Именно Миланский собор напоминает мне сочинения Николая Метнера каждый раз, когда я их слушаю. Фортепианные произведения Метнера представляют из себя ...какие-то чудеса филигранной контрапунктической техники, тонкие узоры которой сплетаются в единое музыкальное целое, строго размеренное и удивляющее гармонией своих пропорций». Этими особенностями письма Риземан объяснял непривычность ряда произведений Метнера для его современников: «...В наш век чисто эмоциональной музыки Метнер представляет анахронизм. Ему присуще много характерных черт, сближающих его скорее с представителями той эпохи музыки, когда в ней самодовлеющим властителем господствовал один только контрапункт» [45].

Снова подчеркнем: для Метнера полифония всегда и прежде всего — Музыка. Как ни безусловно голосоведение, какой отточенностью высшего порядка ни отмечены его сочинения — она воспринимается как неотъемлемая сторона содержания. Именно полифония подчеркивает драматургическое развитие в Первом концерте, где контрапунктическое мастерство не назвать иначе, как грандиозным.

Вся фактура подчинена здесь тематическому развитию, кроме заключительного домажорного пассажа. Полифонические приемы главенствуют в разработке. В первой вариации широко применены средства имитации. Вся вариация построена на стреттах (в двойном и четырехкратном увеличении). Здесь же трехголосная стретта в увеличении:

**<стр. 72>**

В четвертой вариации Метнер мастерски соединяет тему связующей партии с темой побочной, а затем тонко вплетает в контрапунктическую ткань преобразованные элементы связующей и заключительной партий. Соединение тем побочной и связующей партий дополнено также стреттой в увеличении на тему побочной партии:

<стр. 73>

Затем автор дополняет контрапункт обеих указанных тем имитацией (в оркестре) на вторую тему. Привлекает внимание соединение тем побочной и связующей партий:

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'I' and 'II', covers measures 14 and 15. The violin part (I) begins with a melodic line in measure 14, followed by a complex, rapid sixteenth-note passage in measure 15 marked 'p leggiero'. The piano accompaniment (II) provides harmonic support with chords and moving lines, marked 'pp'. The second system, also labeled 'I' and 'II', covers measures 16 and 17. The violin part (I) continues with a melodic line in measure 16 and a more rhythmic, accented passage in measure 17 marked 'f non legato' and 'marcato'. The piano accompaniment (II) features a more active, rhythmic line in measure 17 marked 'm cantabile'.

Особенно покоряет вершина экспозиции — ре-мажорный эпизод, в котором звучит заключительная партия. Метнер создал великолепный канон на тему в прямом движении и на тему в увеличении (контрабасы с трубой и струнные с фортепиано). Одновременное звучание темы во всех голосах в увеличении, уменьшении и варьировании даже не вызывает мыслей об ухищренности построений — звучит музыка, полная света и ликования.

В мозаике полифонических узоров бесспорно доминирует основной гимнический образ. Мастерство в раскрытии ресурсов темы и образность всех контрапунктических подробностей не имеет себе равных:

<стр. 74>

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr-pt), Trombone (Tr-ni), Piano (P-no), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), and Violoncello/Double Bass (V-c. C-b.). The tempo and performance instructions are "Molto sostenuto ma sempre accelerando do con gradazione". The piano part features dynamic markings of *ff* and *sfz*. The score is in 4/4 time and shows a complex polyphonic texture with many overlapping lines.

Этот полифонический шедевр умелый драматург приберег для одной из вершин Первого концерта как смысловую кульминацию экспозиции. В подавляющем большинстве эпизодов полифоническая ткань столь же органично вплетается в живой поток музыки [46]. Здесь профессиональная искусственность отточена Метнером до степени, близкой к совершенству.

Великолепное владение техникой письма расценивалось иными критиками как устремленность Метнера к умозрительному конструированию. Наиболее обнаженно и эти взгляды были высказаны столь авторитетным критиком, как Каратыгин. В 1913 году он писал о творчестве Метнера, создавшего уже ряд значительных сочинений: «Обыкновенно противопоставляют органическое творчество механическому сочинительству. Про искусство Метнера хочется сказать: механическое творчество. Ибо, когда техническая “изобретательность” и полифоническая “ловкость” и “находчивость” достигают столь высокого уровня,

**<стр. 75>**

как у Метнера, такая “техника” заслуживает быть названа “творчеством”. Но его механичность тоже вне сомнения» [47].

Несостоятельность такого суждения ныне очевидна. Одухотворенность мастерства, покоряющая логичность и стройность позволяют говорить о предельной органичности творчества — важнейшей особенности Метнера-художника. Как раз «сочинительства»



Метнер не выносил. «...Он не позволял себе ни одной, даже второстепенной ноты, которая казалась ему выдуманной... — вспоминала А. М. Метнер. — Иногда он говорил, что сочинение еще не существует, если не хватает хотя бы одной ноты... Н[иколай] К[арлович] не „сочинял“, не мог сочинять по произволу... Он и не сдавал в печать слишком поспешно, а когда сдал, то уже ничего не переделывал» [48].

Действительно, трудно вспомнить повторные редакции у Метнера, как и примеры его возвращения к ранее написанным сочинениям [49].

В искусстве Метнера все выношено, тщательно продумано и отшлифовано. Ничего случайного или наносного. Перед такой внутренней убежденностью нельзя не преклоняться.

В искусстве индивидуальность музыканта решает многое — ему необходимо оставаться самим собой. Подходя к изучению музыки Метнера с привычной меркой, иные критики подвергали сомнению несомненное. Для тех, кто чутко вслушивался в живую душу метнеровской музыки, это не подлежало сомнению. Прав был А. Б. Гольденвейзер, отмечая: «Сама по себе техника никому еще не мешала. Если мы возьмем такого гениального композитора нашего времени, как Метнер, то ведь виртуозно-контрапунктическое письмо — это его язык, а не надуманная сложность» [50].

Мясковский в 1913 году подчеркивал, что все компоненты слиты у Метнера в прочно спаянные произведения, полные энергии. Внутренняя необходимость деталей вызывала у критика даже ассоциации с искусством Дюрера и Рембрандта, с которыми он усматривал у Метнера «генетическую связь».

Многие композиторы могли лишь мечтать о таком владении технологией письма, а Метнер казнил себя: «Сижу, как дурак, над своими темами, не знаю, что с ними делать». Такие мысли нередки в письмах Метнера. Конечно, не в «неумении сочинять» или в «недостаточности техники» заключалась проблема — об этом всерьез говорить не приходится. Метнеру было необходимо, чтобы сам «материал стучался к нему», как вспоминала А. М. Метнер.

Показательна история создания фортепианного Квинтета. Наблюдения А. М. Метнер, складывавшиеся десятилетиями, представляют интерес: «Первая запись сделана в 1905 году... Эта запись первой части не изменилась и появилась в том же виде в готовом сочинении. Приблизительно в тот же период появился материал последней части “Осанна”, но за работу не прини-

<стр. 76>

мался. Не хватало чего-то очень важного... Почти у порога здешней жизни разрешился этот вопрос сам собой: запел в нем покаянный псалом Давида, который и был нужен для второй части, ведущей к “Осанне”. Он был счастлив и радовался той “простоте”, к которой всегда стремился» [51]. В незыблемости позиции Метнера во всем, что касалось органичности творчества, убеждают и страницы его записных книжек. Они освещают интересующую нас проблему. «Ценность и органичность художественного произведения определяется его темой и заключенной в ней потенцией формы, а не “интересными” трюками... Не заботиться об “интересном”! Это последнее дело в искусстве» [52]. Заметим лишь, что принципиально иных воззрений Метнер не разделял никогда.

Трудно понять искусство Метнера, игнорируя роль импрессионизма в первые десятилетия нашего века. Широко разлившаяся волна импрессионизма притягивала колористическим богатством, декоративной красочностью; его расцвет был связан с творчеством ярких талантов. Однако усилиями многочисленных эпигонов импрессионизм все более низводился до музыки неглубокой, внешней, хотя и красочной.

Чары импрессионизма мало привлекали Метнера. «Меня и с к р е н н е не интересуется (или весьма мало интересуется) красочность, колорит звучностей, ибо я и с к р е н н е верю, что он лежит главным образом в самой музыке», — писал композитор [53]. Не следует

полагать, будто живописные замыслы Метнером игнорировались, — критики, отмечавшие отсутствие звукоизобразительного элемента у Метнера, все же ошибались. Достаточно вспомнить песню «На озере» либо цикл «Картины настроений», чтобы оценить тонкость звукописи молодого Метнера. В пятой «Картине настроений» пассажи создают иллюзию завываний вьюги, а размеренные басовые аккорды имитируют колокольные звучания. Упомянем также о «Русалке», новеллах, сказках «Угрожающие колокола» и «Леший», где красочные звучания даны в сопоставлениях с графичностью.

Звукоизобразительность очевидна в репетиционных затактах и взлетах пассажей в «Сказке птичек»:



Подражание переборам гармонике легко угадывается в до-мажорной Сказке (соч. 48) 54. Метнер не был безразличен

<стр. 77>

к звуковой живописи, сделав примечание в финале «Сонаты-баллады», вполне уместное у импрессионистов: «Как колебание воздуха (poco pedale)»:



И все же эти исключения подтверждают основную тенденцию: Метнер, особенно в зрелом творчестве, редко прибегал к звуковой светотени. Сущность всегда была для него важнее «наряда». Свой выбор, пусть во многом против течения, Метнер сделал.

Последовательность устремлений Метнера-графика подчеркивалась критиками разных направлений — как Гольденвейзером и Энгелем, так и Каратыгиным, Сабанеевым. Творческая убежденность музыканта находила понимание и у ряда композиторов — прежде всего у талантливого, безвременно скончавшегося А. В. Станчинского, А. Н. Александрова, а также — особенно в годы жизни Метнера на родине — и у Н. Я. Мясковского.

В разноголосом хоре той поры голос Метнера привлекал Мясковского внутренней концентрированностью. «Мы живем в расцвет чисто живописных тенденций, почти все силы нашего восприятия и исканий направлены в сторону колорита, внешней красоты и яркости звучания, — отмечал Мясковский. — У нас наблюдается явная склонность по возможности не обременять воспринимающего рассудка и... душевных сил, а доставлять пищу лишь чувствам, слуху».

Мясковский сочувственно подчеркивал тогда, что отказ Метнера от колористической красочности «естественно получает возмещение в большей сжатости, углубленности и кинетической напряженности его мысли» [55]. Хотя мелодическое дарование Метнера в ряде сочинений раскрылось ярко и впечатляюще, на многих его темах лежит отпечаток сдержанности, даже строгости. Сабанеев имел основания утверждать, что мелос Метнера

«совсем лишен чувственности» [56], — к ней композитор и не стремился. Подобного самоограничения требовали творческие убеждения музыканта, который был уверен в том, что благородная и строгая мелодика должна говорить сама за себя. Графичность оказалась не внешней приметой письма, а сферой, где природа метнеровского мелодизма выказана наиболее полно. Но при известной эмоциональной сдержанности и даже скрытности

<стр. 78>

у Метнера всегда ощутимо биение живого пульса. Внутренний жар своего искусства он как бы намеренно сдерживал, избегая внешней приподнятости и броскости высказывания.

Николай Карлович отдавал себе полный отчет в сложности избранного пути. В беседе с А. Н. Александровым он обронил слова, являющиеся как бы ключом ко многим проблемам метнеровской эстетики: «Моя музыка лишена “хорошенькости”, а ведь в “хорошеньких” легче влюбляются, они заметнее».

Метнер как убежденный график очертил приметы своего стиля. В сложном сплетении эстетических тенденций, которыми была отмечена художественная атмосфера первых десятилетий века, его искусство явилось немаловажным, исторически необходимым звеном. Метнер, по словам Мясковского, был «призван обогатить и углубить нашу душевную жизнь» [57]. Речь велась о существенной линии в русском искусстве той поры. Музыка Метнера отвечала потребностям определенных кругов квалифицированных слушателей, не приемлющих одностороннего увлечения колоритом или самодовлеющей роскоши оркестровки.

В творческой одержимости Метнера была его сила, но беспредельная наполненность музыкой сужала широту взора, ограничивала круг его общественных интересов. Метнер как музыкант-мыслитель отдал дань идеалистическим воззрениям. М. Шагинян вспоминала о «море философии», которым были отмечены встречи в доме Метнеров. «К таким разговорам как к альпийской высоте, дыхание приучалось исподволь» [58].

Тяготение молодого Метнера к вечным темам бытия, их философскому осмыслению не осталось незамеченным. С годами расширялся диапазон творческих исканий, убедительнее звучал лирический голос композитора, но повышенное внимание к интеллектуализму продолжало оставаться одной из примет метнеровской музыки. Метнер и лирику насыщал напряженной мыслью, психологически тонкой и полной значения. Философский склад натуры музыканта нашел отражение во многих сферах его наследия — от подчеркнутого тяготения к поэзии Пушкина, Тютчева, Гёте, Фета до страстного обличения декаденства в «Музе и моде». Метнер, можно сказать, даже слишком философ. Не нам сетовать на это, иначе он не был бы Метнером.

В творчестве композитор сумел значительно возвыситься над идеалистическими посылками своей эстетики. При этом стремление к философичности высказывания обрело у него индивидуальную окраску. Б. В. Асафьев склонен был считать, что здесь прежде всего «обнаруживается богатая интеллектуальная германская культура Метнера» [59]. Суть вопроса, думается, все же не только в немецкой «родословной» Метнера. Повышенный интерес к философским проблемам был исторически обусловлен. Особое место интеллектуализма определялось рядом факторов, не последнее место среди которых принадлежало разочарованию

<стр. 79 >

в слишком доверчивой лиричности. Сдержанность, уравновешенность высказывания, как и отсутствие внешне броского, показного начала, предполагали особый контроль интеллекта. Интеллектуализм (в том условном вычленении, какое позволяет рассматривать как бы отдельно часть целого) [60] выкристаллизовывался как естественная реакция на подчеркнутую эмоциональность, доведенную до чувственности либо сентиментальности. В своем творчестве Метнер неизменно стремился к синтезу сознания и интуиции. В «Музе и

моде» он подчеркивал, что «вдохновение там, где мысль прочувствуется, а чувство осмысливается» [61].

Силой интеллекта Метнер стремился дисциплинировать чувство, подвергая эмоциональный тонус тщательному самоконтролю. Особое место интеллектуализма определяло и своеобразную манеру письма, когда мысль столь концентрирована и напряжена, что не допускает «безразличных» звуков. В объективности высказывания, его строгости виделась Метнеру подлинная жизнестойкость искусства. К известным «издержкам» эмоциональности это вело, но ни «бездушной», ни «мертвой», какой пытались представить музыку Метнера некоторые критики, она никогда не была. Куда более объективен был в своей оценке Е. Браудо: «Метнер... импонирует обдуманностью, но не сухостью, душевной теплотой при отсутствии чрезмерной эмоциональной откровенности» [62]. Здесь очевидно стремление критика действительно вслушаться в музыку во всем ее своеобразии.

Метнер искал опору в опыте веков, в «вечных ценностях» — этические идеалы классиков были для него непререкаемы. «Забытые мотивы», задуманные еще в 1907 году, возвращали слушателей к первооснове музыки — песне и танцу. Значение этого цикла, который создавался почти десять лет, было для композитора очень велико. Метнер рассматривал «Мотивы» как символ непреходящего бытия, контрастного неустойчивости «настроения» [63]. Он напоминал о высоком духовном смысле искусства. Более того — о н р а в с т в е н н ы х идеалах, все чаще, на его взгляд, предававшихся забвению.

Обращение к высоким этическим идеалам, стремление воспеть благородство разума и красоту человеческих чувств было в то время особенно актуальным. В русской художественной жизни после поражения революции 1905—1907 годов верность заветам классиков становилась своеобразным антимодернистским «щитом». Таким был — при всех «нюансах» и разночтениях — «общий знаменатель» искусства Танеева и Глазунова, Рахманинова и Метнера, Лядова и Ипполитова-Иванова [64]. При всей неоднозначности позиций этих художников притягивала возвышенность классического искусства, его значительность и благородство. Все усиливавшейся волне декаданса они — каждый по-своему — противопоставляли устойчивый кордон непререкае-

<стр. 80>

мых норм, проверенных и обогащенных историческим опытом искусства.

Немногим из крупных композиторов доводилось выслушивать столько укоров в традиционализме, как Метнеру. Речь шла — и по смыслу, и по тону — о явном эпигонстве и ретроспективизме, якобы присущим его творчеству. Сабанеев, Углов, как в другие критики, видели в Метнере прежде всего отшельника, погруженного в мир далекого прошлого [65].

Метнер не раз повторял, что считает себя учеником Бетховена. Но следование классическим образцам никогда не была для него пассивным, робким, а тем паче — эпигонским. Родником вдохновения было живое, творческое отношение к классике, преемственная связь с которой была необходимой, — Метнер не боялся в творческом поиске оглянуться в прошлое. Более того, он утверждал, что «сохранение этой нити делает художника наиболее современным относительно данной эпохи» [66]. Значимость этого высказывания трудно переоценить. Ведь обращение Метнера к опыту прошлого поверхностному взору нередко представлялось бегством от жизни. А для Метнера прошлое — как бы «плечи» настоящего, опираясь на которые художник уверенно смотрит вперед.

Размышляя о принципах, определяющих отношение к современному языку, Метнер писал: «Боязнь обыкновенного — дьявольское искушение... Необходимо найти общий человеческий и человечный музыкальный язык, ибо он постепенно благодаря крайней индивидуализации утрачивается и становится бесчеловечным — как будто никто не хочет быть понятым и говорит лишь для себя и про себя... Необходимо в прежней музыке найти себя, свою тему. Никто не родится без родителей...» [67]

Слушая музыку Метнера, мы неизменно ощущаем особый тембр его голоса — четко выраженная индивидуальность композитора вне сомнений. Меткостью отмечена мысль Ю. Энгеля, что Метнер «всегда опирается на прошлое, из семян которого умеет, однако, выращивать свежие, новые цветы». Продолжая эту аналогию, мы вправе сказать, что эти цветы не увяли, а измышления об их искусственности жизнь опровергла. Метнера не назвать ярким новатором или тем более революционером в искусстве, но творческое преломление классических традиций позволило ему сказать свое слово о жизни не только прошлой, но во многом и современной.

В своих исканиях Метнеру довелось преодолеть немало сомнений. Речь идет, в частности, о творческих контактах с русскими поэтами-символистами [68]. Некоторое, правда, недолгое время, Метнер тяготел к идеям модернистов. Об этом он говорил А. Н. Александрову, упоминая и свой романс на стихи А. Белого, напечатанный в журнале «Золотое руно». Однако вскоре Метнер, по собственным словам, «стал бояться модернизма». Более того, убежденно отрицал его устои. Хотя Метнер

**<стр. 81>**

«жил в плену у своего сочинительства и готовился к концертам» [69], он стремился вслушиваться в грозные раскаты времени. Мятущийся пульс жизни ворвался в его «Трагический фрагмент» (с подзаголовком «предчувствие революции») [70].

С надвигавшейся первой мировой войны связаны образы ля-минорной Сонаты (соч. 30), которая среди близких к Метнеру музыкантов именовалась «военной». В «Грозной сонате» композитор сумел запечатлеть предгрозовую атмосферу 30-х годов с нависшими над Европой тучами войны. «Моя последняя соната — самое современное мое сочинение, — писал Метнер, — ибо в ней отражается грозная атмосфера современных событий» [71]. После поражения революции 1905 года смятенно перед «хаосом мира» нередко выступало в образах вьюги, пурги, метели. «Теме ветра» не были чужды художники разных направлений, и ее решение многое выказывало в их эстетической позиции.

А. Белый в «Кубке метелей», к примеру, рисовал мистический мир, связанный со «смертным саваном метели». Все затмевала метельная кружащаяся мгла, «дикая пляска пурги и вьюги»... Глядя на мир через эту призму, многие художники как бы гасили огни и уходили в темноту окружавших сумерек. Эти черты преломлялись и у футуристов, и у Сологуба, нередко приводя одаренных художников к неверию в человека [72].

«Тема ветра» нашла впечатляющее решение у А. Блока — в его стихах все определеннее звучала протестующая гражданственность. Для Блока «тема ветра» несла в себе и проявление тревоги за человека, боязнь принижения его личности. Блоковское «угрюмство», его «страшный мир» — формы протеста художника, причастного к судьбам многих людей. Совесть художника призывала всматриваться в «непроглядный ужас жизни», не мирясь с ним. В этом угадывался будущий автор «Двенадцати» — поэмы, впоследствии определившей место Блока на стороне социалистической революции [73].

Трагические образы ночной мглы, вьюг с их завываниями, предчувствия, полные тревоги и надежд, волновали многих русских композиторов, в том числе Рахманинова и Метнера.

Уже в первом опусе Метнера бесспорно ощутима тревога, которую вдохнул «ветер времени» с его вьюгами и раскатами грома. В пятой из «Картин настроений» это подчеркнуто эпиграфом (из Лермонтова) :

Метель шумит, и снег валит,  
Но сквозь шум ветра дальний звон,  
Порой прорвавшийся, гудит;  
То отголосок похорон.

Близость музыки к ряду сочинений Рахманинова, отмеченных мрачными настроениями и зловещими предчувствиями, вне сомнений (Этюд-картина ми-бемоль минор, соч. 33, Этюд-кар-

**<стр. 82>**

тина до минор, соч. 39, до-минорная Прелюдия). Поражает у юного автора пианистическая разработка, пронизанная тончайшей образностью.

С одной из самых значительных, написанных в «эпическом духе» сонат Метнер связывает строки Тютчева: «О чем ты воешь, ветер ночной? О чем так сетуешь безумно?..» Эпиграфом к ми-минорной Сонате (соч. 25 № 2) становится все стихотворение, которое завершается словами:

Как жадно мир души ночной  
Внимает повести любимой!  
Из смертной рвется он груди,  
Он с беспредельным жаждет слиться!..  
О, бурь заснувших не буди —  
Под ними хаос шевелится!..

Такую программность эпиграфа (у Метнера — «motto») не следует понимать, как обращение к потустороннему или непознаваемому. Вслед за Тютчевым Метнер также ощущал Вселенную одухотворенно, в единстве с человечеством. Явления природы олицетворяли жизнь в ее многообразии. Вспомним строки Тютчева:

Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык...

В этом убеждает музыка Сонаты, проникновенная, обращенная к людям [74]. Характером музыки глубоко обосновано и посвящение Сонаты Рахманинову. Метнер сохраняет верность волновавшей его теме и в Сказке ми-минор, соч. 34 № 2. Ей также предпослан эпиграф из Тютчева — случайность подобного совпадения у Метнера исключена [75].

К «буре души ночной» Метнер прикоснулся и в других сочинениях. Так может быть воспринят Этюд соч. 4, полный трепетной тревоги; отклик на тревожный зов времени ощутим в Сказке «Лир в степи» (соч. 35 № 4) с эпиграфом из Шекспира («Дуй, ветер, злись, пока не лопнут щеки...»), в пушкинской песне «Зимний путь» и, конечно, в Первом концерте, где образы не раз ассоциируются с порывами ночного ветра и человеческой тревоги. Не столь важно, виделись ли автору зловещие бури надвигающейся войны, ощущал ли он тревожную атмосферу времени в «мгле метельной, кружащейся». Существенно, что большой музыкант по-своему запечатлел время, откликаясь на его зов. Мясковский справедливо отмечал обилие жизненных соков в искусстве Метнера.

Тревога и сумрачность у него не воспринимаются как неизбывная тоска или безнадежность. В трудную для русского искусства пору Метнер обращал свет своего искусства к людям [76]. Его музыке присуще ощущение внутреннего здоровья даже там,

**<стр. 83>**

где очевидна усложненность авторского сознания. К искусственной сложности восприятия располагала и художественная среда, с которой был связан Метнер [77]. Особенности его

натуры сказывались в изысканности и некотором многословии ряда сочинений, обремененных подробностями изложения. Композитор бывал нередко чрезмерно внимателен к деталям. Постепенно он пришел к выводу, что к намеченной цели следует «пробиваться через груды наваленного материала». Не потому ли Метнер счел необходимым прибегнуть к весьма решительным ограничениям? В одной из записей он напоминает себе о невозможности тратить более получаса на работу над одной деталью. «От утомления она (деталь. — *И. З.*) только ускользает. Переходить к другому» [78]. Не остались, видимо, не услышанными и советы Рахманинова, который рекомендовал Метнеру (в пору завершения Второго концерта) скорее заканчивать работу в целом, не обременяя себя придирками. «А мелкие поправки всегда будут, — напоминал Рахманинов, — и приступать к ним легче после прослушания Вами вещи» [79].

Преуменьшать значение этих трудностей не следует. Равновесие между единством целого и деталями давалось Метнеру ценой немалых усилий. Нельзя на сей раз отказать в пронизательности Э. К. Метнеру, который давал совет брату: «Попытайся не для печати, а для себя сочинять *al fresco*, а *la Scriabiane* (который делает противоположную твоей ошибку) : возьми из сундука все свои *infantilia* и превращай их в *grotesca*, без филигранности, без сонатизмов и фугизмов, без отделки пианизма» [80]. В «ажурной громоздкости» ряда сочинений Метнера порой создается впечатление «тесноты», будто вокруг больше предметов, чем способен сразу охватить взор. Пусть каждая из деталей по-своему интересна, но при их избытии восприятию не всегда достает простора, «воздуха».

Как изысканному, рафинированному человеку нелегко избежать вычурности, так и Метнеру не всегда удавалось высказаться просто. «Самые простые вещи казались ему сложными, — вспоминал А. Оссовский, — и он пускался в философское обоснование их» [81]. Николая Карловича это тяготило, о чем можно судить и по рассказу Ю. Н. Тюлина.

Будучи студентом выпускного курса консерватории, Тюлин показывал свою сонату Метнеру. После прослушивания завязалась беседа, в которой молодой музыкант позволил себе спросить известного композитора: «Мне кажется, Николай Карлович, что в вашей Первой сонате и в некоторых других сочинениях заметна тенденция “выжать” из темы все возможное. Надо ли стремиться к этому? — Сказал я это и испугался, — вспоминал Тюлин. — “Верно, верно, голубчик, как вы это заметили? Теперь я так не пишу”, — ответил Николай Карлович. Разработочная перегруженность Первой сонаты ощущалась самим автором, согласившимся с высказыванием молодого оппонента».

#### **<стр. 84>**

С годами, как вспоминал А. В. Шацкес, Метнера все более привлекала простота речи Скарлатти. В сочинениях, написанных в поздние годы, Метнер стремился приблизиться к желанной ясности высказывания, истоки которой были очевидны в «Картинах настроений» и «Забытых мотивах». Это ощутимо в «Сонате-романтике», по стилю во многом близкой к Чайковскому, в первой части «Сонаты-идиллии», в Сказках соч. 51 и в «Романтических эскизах для юношества».

Черты классичности, проявившиеся уже в «Забытых мотивах», все более подчеркнуты в позднем творчестве Метнера. Простота средств в «Гимнах труду» (особенно в первом, где все построено на сопоставлениях тоники и доминанты) [82] — тому доказательство. Черты классицизма были вызваны Метнером к жизни в своих сочинениях не для наивной простоты, а для суровой концентрации. «Классицизм» здесь не простодушный, а суровый, сумрачный, в чем-то «баховский». В этом ощущались точки соприкосновения с Рахманиновым. Насыщенность ткани в поздних сочинениях Рахманинова, его отход от пышной «барочности» ко все большей графичности письма (Четвертый концерт, посвященный Метнеру, Рапсодия на тему Паганини, Вариации на тему Корелли) многое объясняют в усиливавшемся «взаимопритяжении» обоих музыкантов.

В начале века внимание к ясности и отточенности формы заметно ослабевало. Все чаще проявлялось пренебрежение к четкой структуре. «В наше время форме в музыке, — писал Ю. Энгель, — стремятся отвести последнее, наименее значительное место» [83].

*Форма* у Метнера, лишенная какой-либо эскизности, материализованная «с ясностью мрамора», напоминала о верности заветам классиков.

Свое представление об архитектонике Метнер воплотил в формах, индивидуально освещенных и во многом новаторских. «К несомненным признакам его (Метнера. — И. З.) мастерства, — писал Г. Г. Нейгауз, — я причисляю в первую очередь изумительное владение формой. Даже при первом, беглом знакомстве с любым сочинением Метнера музыканта всегда поражает органичность, законченность формы, логика развития, последовательность изложения...» [84]. А. Н. Александров считает, что у Скрябина — при его ярком новаторстве — именно в построении формы есть оттенок схематизма, будто он «усвоил хорошие манеры у Бетховена», «а у Метнера решение всегда неожиданно для каждого случая, в смысле формы он безусловно — новатор».

Сонаты занимают в его наследии особое место: четырнадцать фортепианных, три — для скрипки с фортепиано, Соната-вокализ; в сонатной форме написаны три фортепианных Концерта, Квintет, а также ряд Сказок и Новелл. При этом Метнер никогда не довольствовался традиционными схемами. У него не

**<стр. 85>**

встретить материала, распределенного по схеме, — это всегда именно сонатные формы. Органичность и необходимость сонатного творчества у Метнера тонко уловила М. Шагинян.

Ряду сонат Метнер дал программные заглавия: «Соната-сказка», «Соната-идиллия», «Романтическая соната», «Трагическая соната», «Соната-воспоминание». Две последние вошли в цикл «Забывшие мотивы», а «Соната-воспоминание» стала его центром, объединена в цикл и сонатная триада соч. 11 (Соната ля-бемоль мажор, «Соната-элегия» и Соната до-мажор). Эти одночастные сонаты самостоятельны и тематически не связаны между собой.

В Первой сонате Метнер следует классической четырехчастности, но с помощью соединительных двенадцатитактовых построений объединяет вторую, третью и финальную части, исполняющиеся без перерыва. Отмечено свежестью прикосновение к сонатной форме в одной из самых значительных сонат — соль-минорной (соч. 22). Построение экспозиции необычно; в ней те главные и две побочные темы [85]. Разработка приводит к новому эпизоду, тематически не связанному с экспозицией. Внутри построения как бы образуется средняя часть, которая «отстраняет» сонатное *allegro*. Реприза сонатного *allegro* написана уже и иной тональности — тоном выше. Образные возможности, заключенные в экспозиции, развиваются в интерлюдиях. Привлекательна зеркальная реприза, от которой линия нагнетания ведет к гениальной коде, одному из поразительных откровений Метнера. «"Траектория" сонаты от первой до последней ноты ощущается как одна непрерывная линия!» — писал Г. Г. Нейгауз [86]. В ре-минорной Сонате (соч. 11) вторая тема без повторения становится кодой. Метнер считал необходимым повторение в своих сочинениях первой темы, необязательным — второй. Эта позиция «была для Николая Карловича принципиально важной», — подчеркивал А. Н. Александров.

В медленной части «Романтической сонаты», начинающейся и си-миноре, окончание части — в си-бемоль миноре. Случай редчайший!

В «Сонате-воспоминании» побочный материал изложен двумя темами. Это следует из образного решения формы, имеющей двойную экспозицию, и отвечает значительности материала. В первой экспозиции доминирует основной образ главной партии, во второй выходит на авансцену побочная партия, несущая в себе как бы новые «образы воспоминаний», а главная — проводится в менее развернутом виде. Активизирует действие и появление новой темы в репризе Сонаты. Как правило, репризы у Метнера динамизированы,



лишены «мертвого» повтора.

Огромное значение зодческого начала в трактовке сонатной формы ощутимо и в концертах Метнера. В Первом концерте, к примеру, нет привычной трехчастности. Масштабное сочинение [87] заключено в форму расширенного сонатного *allegro* с при-

<стр. 86>

знаками цикличности. Степень самостоятельности и развитости разделов столь велика, что допускает аналогии с отдельными частями сонатного цикла.

В свободной форме Метнер умело сохраняет очертания формы классической [88]. В основу тематического единства лег листовский принцип монотематизма, к которому Метнер тяготел [89]. Монотематизм, как известно, имеет оборотную сторону — построение на одной теме (либо главенствующей при ряде тем) требует разнообразия в ее трактовке. Это выразилось в широком свободном варьировании. Первый концерт Метнера сочетает монотематический принцип с вариационной трансформацией тем [90]. В центре формы появляется вариационный раздел, в котором все время усиливаются напряженность и быстрота движения [91].

В Первом концерте Метнера скрещиваются, условно говоря, новое и старое. «Старый» принцип служит исходным пунктом (медленное начало вариаций в Концерте). Разработка заметно расширена за счет свободных вариаций. В то же время ее конструкция логична.

В черновиках Метнера читаем: «Разработка — чередование фортепиано и оркестра. Таинственно танцующие мотивы, часто тонально законченные. Распыление тем» [92]. Сама тема введена автором в разработку не сразу. Ее постепенное «вызревание» приводит к утверждению и многообразному варьированию, а в заключительных вариациях [93] тема снова начинает рассредоточиваться. Построение разработки также предварительно намечено в черновиках: «Сначала свободные (в отношении общей линии, общего движения разработки) фрагменты-вариации, м[ожет] б[ыть] даже с заключительными каденцеобразными пассажами, но непременно более или менее устойчивые, определенные тонально, а потом собственно разработка, состоящая из фрагментов этих ф р а г м е н т о в , тонально неустойчивая, устремляющаяся прямо в репризу» [94].

Трудности, с которыми сталкивается автор, создающий вариации внутри цикла, достаточно ясны. Вариации в крупной форм« не могут быть цепью миниатюр. Создание цельной линии развития представляется весьма сложным, поскольку вариационность надо «преодолевать». Чередование вариаций создает разнообразие — образ как бы освещается с разных сторон. Связь с темой способствует внутренней связи вариаций между собой. Но варьирование ведет и к расчлененности формы.

Метнер ищет наиболее точное определение, записывая на одной из черновых страниц: «Собственно, не вариации, а импровизации, *Intermezzi*, *Caprices*» [95]. В других случаях он именует их каденциями. Сохранив свободные вариации, Метнер счел необходимым отказаться от нумерации, определенной им вначале: «Собственно говоря, 7 и 8 вариации не суть вариации, т[ак] к[ак] здесь грани общей разработки-каденции начинают сливаться. Вообще лучше нумерацию вариаций уничтожить» [96].

<стр. 87>

При изучении фортепианных концертов Метнера напрашиваются аналогии с монументальными драмами, в которых действующие лица, появившись, проходят затем свой путь в контрапунктическом соприкосновении друг с другом. Сам Метнер обронил как-то важную мысль, что в Первом и Втором концертах он разрабатывал темы, как образы в драме.

Здесь мы непосредственно соприкасаемся с тем, что может быть названо «театром Метнера». Варьирование у Метнера привлекает трансформацией мыслей и чувств, образными преобразованиями в меняющейся ситуации при многообразии технических ухищрений, являющихся важным, но все же лишь средством драматического развития. Если сравнить

вариации в Первом концерте Метнера с классическими, типа до-мажорных Моцарта, то ни о каком сохранении рисунка и пульса в вариациях не приходится говорить. У Метнера вариации предстают как плод «игры воображения» — своеобразные «переодевания» масок, сменяющих различные наряды. Подобный «театр Метнера» раздвигал привычные рамки варьирования, вел к непроторенным решениям [97]. Трактую вариации как множество «портретов» и перевоплощений, Метнер в современном освещении, по-своему развивал традиции, истоки которых берут начало у Листа, Шумана и других романтиков. Огромный замкнутый цикл событий запечатлен в Первом концерте будто на едином дыхании; отсюда и отказ от деления на части в монументальном полотне, поражающем смелостью построения и цельностью формы.

Обилие тематического материала убедительно сочетается с монотематизмом. В основу вариаций легла восьмитактовая тема, «выросшая» из главной партии. Обобщенный характер темы песет в себе богатые возможности развития. В то же время она не слишком велика, что благоприятно отразилось на объеме каждой вариации и помогло избежать нежелательной сюитности. Автор стремился четко провести единую линию нарастания, хотя обилие подробностей в какой-то мере сказалось на «пружинистости» и напряженности действия [98].

Следование бетховенскому принципу позволило осветить разные грани темы. Варьируется в основном вся тема, иногда ее часть; впрочем, тема нигде не становится основой свободной фантазии (как, например, в некоторых вариациях Третьего концерта Прокофьева).

В интерпретации этой музыки многое зависит от умения исполнителей пронизать вариации внутренним стержнем единого развития — Метнеру это удавалось превосходно, без малейших исполнительских «швов» [99].

Реприза в Первом концерте предельно сокращена [100]. Она переходит в обширную коду, которой отведено особое место в Концерте. Выполняя функцию финала в цикле, кода фактически становится самостоятельным разделом, имеющим свое заключение («коду коды»). А. Н. Александров называет коду

**<стр. 88>**

«изумительной и по значительности, и по сложности конструкции, и по свободе обращения с формой».

Метнер следовал традиции, широко распространенной в русской музыке, когда нерегламентированные разделы формы (чаще окаймляющие — вступления, коды) вырастают в значимости и масштабе [101]. Грандиозная, тематически насыщенная кода является смысловым итогом Концерта. Ее роль особенно понятна с позиций «катарсиса», который ощутим в просветленном звучании финального до мажора [102]. Это подтверждала и А. М. Метнер: «Первые записи связаны с началом мировой войны. Это событие он (Метнер. — И. З.) переживал как какой-то мировой сдвиг (это его слова)... Вы совершенно точно определяете эпизод *Lamentoso* в коде как трагическую кульминацию и последующее как просветление (*Katharsis*), всегда необходимое у Н[иколая] К[арлов]ича, и я думаю, что Вы правы, упоминая греческое искусство» [103]. А. В. Шацкес обращал особое внимание на эпизод; в коде — дуэт фортепиано с валторной; он говорил при это; о «парении на огромной высоте». Светлый апофеоз, звучащий умиротворенно, подводит итог драматургии Первого концерта.

Форма Третьего концерта, по своему размаху приближающегося к симфонии, также органически вырастает из его тематического содержания. Лейтмотивом концерта является начальная тема, не только воплотившая основной образ «концерта-баллады», но и пронизывающая все действие. С этой темой, полной глубокого смысла, связаны образы русалки и витязя, отвечающего на ее призывы. В первой части, написанной в свободной форме, особенно ощутима балладность. Наиболее обширен финалу в котором звучит и новый материал. Героической линии, намеченной в интерлюдии, уделено в финале значительное

место. В этом — одна из особенностей Третьего концерта. Реприза финала органично завершается основной темой Концерта, звучащей гимнически светло.

В Третьем концерте Метнер снова обращается к вариационности. В вариациях, написанных также в духе импровизаций, он сумел «гармонично сочетать свой замысел с ранее установившимися формами», — как писал английский музыковед Р. Хоулт.

*Вариационности* Метнер придавал особое значение: «... П о в т о р е н и е . . . есть наиболее нежелательный множитель в форме... Но и оно, взятое в а р и а ц и о н н о , то есть в р а з в и т и и , в с о к р а щ е н и и , в изменении, способно дать новое освещение сказанному и тем способно содействовать развитию и росту формы» [104]. В форме вариаций Метнером созданы «Импровизация» (соч. 31), «Вторая импровизация» (соч. 47), «Тема с вариациями» (соч. 55), средняя часть Второй скрипичной сонаты. Порой авторские решения неожиданны: в циклах пьес несколько произведений написаны на одну тему (например, в Сказках соч. 8 и 26). Первая и третья части Сонаты: соч. 25 № 1 создают как бы рассредоточенный цикл вариаций.

<стр. 89>

Метнеру была введена таинственная связь музыкального материала, именуемая в учении о формах «цепляемостью» (Ю. Н. Тюлин). Проявление «цепляемости» может рассматриваться как «высший пилотаж» во владении формой. Глубинная связь материала, что гениально доказал еще Бетховен (особенно в поздний период творчества), может проявляться в различной фактуре. Органически вытекая из предшествующего, «цепляемость» будто «выныривает» на поверхность [105]. Завершение мысли естественно становится началом новой. Так, в Первом концерте Метнера побочная партия интонационно вырастает из предыдущего материала [106]. «Цепляемость» особенно присуща ля-минорной Сонате (соч. 30), она неоднократно встречается в «Шествии рыцарей», заключающем в себе немало тонкостей и в этом плане [107].

Из записных книжек Метнера очевидно, что он стремился обосновать для себя принципы «цепляемости», не обольщаясь, впрочем, возможностью познать все в непознаваемой таинственности вдохновения. Идеальнейшим фактором роста формы Метнер считал п р и с о е д и н е н и е нового к уже сказанному, которое «отличается от дополнения независимостью значения. Но эта же независимость делает этот прием наиболее трудным в смысле сохранения цельности и единства с предыдущим материалом. Этот прием находится в наибольшей зависимости от вдохновения, так как независимость нового от предыдущего должна быть только внешнею, к а ж у щ е й с я , связь же — та и н с т в е н н о й . Впрочем, до известной степени можно наметить отдельные приемы сохранения этой связи и тем как бы нарушить таинственность ее, но именно только как бы нарушить, ибо применение этих приемов далеко не всегда может гарантировать настоящую в н у т р е н н ю ю связь» [108].

Слушая произведения Метнера, невольно вспоминаешь известные строки Блока: «Художник, твердо веруй в начала и концы». У Метнера « н а ч а л а » всегда значительны и рельефны. Четко обозначено вступление к Первому концерту, где возгласы фортепиано сразу вводят слушателей в драматически насыщенное действие. Захватывает тревожное начало соль-минорной Сонаты (соч. 22). Вступительный тезис, взволнованный и мужественный, выкристаллизовался у Метнера не сразу. Зато композитору удалось в нем сжато выразить основную мысль. Не случайпо и кульминация разработки и завершение Сонаты (Г. Г. Нейгауз называл его «изумительным, гениальным») построены на этом призывном мотиве.

Наипростейшими средствами высказана вступительная тема в ля-минорной Сонате (соч. 38). Эта поэтичная тема — лейтмотив цикла «Забытые мотивы» — счастливая, непостижимая находка автора, художника, доказавшего, какие неисчерпаемые возможности еще таятся в недрах мажорно-минорного строя [109].

**<стр. 90>**

Чистотой и внутренним благородством отмечена тема, которой открывается Третий концерт. Таких примеров у Метнера немало — упомянем еще один, связанный с «Сонатой-балладою»; М. Шагинян подчеркивала «гениальное певучее начало знаменитой Fis-dur'ной сонаты», которую «стоило только представить себе..., чтобы очутиться в царстве мелодичнейшей лирики, берущей за душу» [110].

В общей концепции Метнер отводил гармонии ключевую позицию; в полифонии, как ни существенна ее роль у Метнера он видел «один из принципов гармонии в широком смысле слова» [111]. «Гармония... есть главнейшая дисциплина нашего искусства, — подчеркивал Метнер. — ...Она не только учит образованию и главным образом сочетанию аккордов, но, являясь учением о голосоведении, учением о каденциях и о модуляции, она тем самым делает невозможным подход к форме, в широком смысле слова, помимо нее, то есть без усвоения этой дисциплины» [112].

Гармония виделась Метнеру единой школой, сводом законов, помогающих музыканту осознавать их существование в своей душе. Поэтому в гармонических «переченьях», «запрещениях» он ощущал «не грубый полицейский надзор, а... любовный и предостерегающий голос того самого демона сократовского, который... ему указывал лишь на то, чего не надо делать» [113].

Стремясь не погрешить против взглядов Метнера на природу творчества, позволим себе обстоятельнее коснуться этой проблемы, одной из самых сложных и многозначных в искусстве. Свои воззрения на значение гармонии Метнер подытожил в одном из разделов «Музы и моды». Его название говорит за себя: «Гармония как центральная дисциплина музыкального воспитания». И сильные и уязвимые стороны воззрений Метнера высказаны здесь с достаточной ясностью: «Понятие “гармонии”, так часто применяемое в жизни (в смысле согласования всякого множества в единство, тяготения всякой сложности к простоте), наиболее конкретно оправдывалось музыкальной гармонией до нашего века. Как музыкальная дисциплина она согласует, осмысливает... все другие дисциплины музыки. Она является одновременно и фундаментом, и цементом в музыкальном построении... Отвергая жизненность гармонии как цельной и стройной системы музыкального согласования, мы тем самым отвергаем жизненность и всей музыки, существовавшей до нас» [114].

Когда Метнер подчеркивает огромную роль гармонии и ее закономерностей, его позиция убедительна и непоколебима. Но его утрашало, что композиторы не охотно руководствовались законами, которые, по его убеждению, переступать нельзя. С тем, что бурно обновлявшаяся музыкальная лексика все менее укладывалась в представления, сложившиеся веками, Метнер примириться не мог и не хотел [115]. В постоянном и, казалось,

**<стр. 91>**

необозримом расширении границ дозволенности он видел путь к произволу. Боязнь за судьбы искусства (и гармонии как основы музыки) настолько захватила Метнера, что он утверждал, будто музыка погибает.

Растерянность Метнера, ряд крайних выводов, к которым он пришел, коренились в двойственности его позиции. Композитор стремился приблизиться к осознанию исторических процессов развития музыки: «Мы должны вернуться не к прежней “старой” практике творчества — это значило бы вступить на путь бесплодного подражания, — но мы обязаны вернуться к той дисциплине основных законов гармонии, которая воспитывала великих мастеров и которой, по-видимому, лишены воспитываемые ныне подрастающие музыканты» [116]. Поэтому гармонии «самого непогрешимого из музыкантов» Моцарта, «гениальнейшего и тончайшего гармониста» Шопена сохраняют, как пишет Метнер и «Музе и моде», всю прелесть [117].

Но Метнер в то же время фактически отметал Стравинского, не принимал искусства

Регера и Рихарда Штрауса, занимая при этом позицию воинствующую. Признавая талант Дебюсси, он испытывал антипатию к большинству его сочинений, поскольку Дебюсси «заигрывает с хаосом». Метнер резко отрицательно высказывался о гармоническом языке Пятой сонаты и других сочинений Прокофьева.

Покинув зал, когда исполнялась музыка Прокофьева, Метнер счел возможным сказать: «Если это музыка, то я — не музыкант». Эти хлесткие слова не были плодом горячности или случая. Николай Карлович стремился приходиться к выводам не умозрительно, а лишь после изучения партитур или слушания произведений. Но и желания вслушиваться в творчество отвергаемых им композиторов становилось все меньше.

Показательны эпизоды, рассказанные Ю. Н. Тюлиным. Зная, что Николай Карлович (прежде всего, со слов Сабанеева) неприязненно относится к сочинениям Прокофьева, Тюлин вместе с пианистом Н. Штембером решили его познакомить с рядом произведений Прокофьева, остановив выбор на «Ригодоне» из двенадцатого опуса. Метнер посмотрел ноты, поначалу музыка явно нравилась ему. Это было заметно по лицу, выразительному, «как у актера Художественного театра». Затем Николай Карлович сел за рояль и обаятельно сыграл «Ригодон». Ему понравился дорийский минор — «как это хорошо!» Тут же досталось Сабанееву, несправедливо судившему о музыке, столь свежей по мысли. Вдруг Метнер заметил неожиданные скачки, а следом и параллельные квинты. Он сразу возмутился: «Это что за козлиные скачки? И квинты! Никакой связи с предыдущим». Настроение сразу ухудшилось, он стал говорить резко и возбужденно: «Такой талант — и никакой логики в форме. Куда хочет, туда и идет. Зачем же столетиями вырабатывались законы языка, формы?» [118]

<стр. 92>

В 1927 году, когда Метнер концертировал в Ленинграде, после одного из концертов речь зашла о П. Хипдемите. Метнер, отрицавший его музыку, настолько разволновался, что В. Х. Разумовская, Ю. Н. Тюлин и В. В. Щербачев постарались поскорее увести беседу от столь неприятной Николаю Карловичу темы. Известно также и неприязненное отношение Метнера к музыке Шёнберга [119].

Метнер решительно не допускал нарушения внутренней связи материала, как и измены гармонической чистоте. «Он был чувствителен, точнее — нетерпим к малейшей гармонической “грязи”, она вызывала у Метнера отвращение», — вспоминал А. Б. Гольденвейзер. Причины очевидны. Метнер с понятной тревогой следил за все более очевидным игнорированием «основных смыслов музыкального языка», которые он страстно отстаивал в творчестве и в «Музе и моде».

В сложном потоке музыкальных явлений Метнер слышал прежде всего стихию разрушения, грозящую музыке хаосом. Он считал нежелательным для гармонии фиксировать (особенно «с рабской поспешностью») существующую практику. «Подобное каталогизирование и как бы оправдание практики делает и гармонии какую-то паршивую губку», — писал Метнер. «Я тверд знаю и верю, что существует или, вернее, всегда существовала е д и н а я музыкальная... теория. Сейчас в практике музыкальной жизни этого больше не существует... мы живем во времен самого разгульного сектантства. Каждый, даже начинающий идет со с в о е й теорией, и теорий таких существует почти столько же, сколько композиторов... Ныне мы стоим лицом к лицу не только перед этой самой техникой всяческого отрицания, но и перед отрицанием всякой техники... Я решительно заявляю, что все... законы для меня лично не потеряли несколько значения... не только под давлением неприемлемой для меня практики современников, но и даже несмотря на редкие нарушения их почитаемыми мною авторами» [120].

В упомянутые законы никак, к примеру, не укладывалось понятие политональности, которая в начале века уже расширила горизонты композиторского мышления. Спустя годы

после «Туманов» и «Фейерверка» Дебюсси, «Багателей» Бартока и «Петрушки» Стравинского Метнер трактовал политональность как «музыкальную ересь», отказывая ей в праве на признание. Здесь уже ортодоксальность взглядов смыкалась с консервативностью. Тему из «Петрушки», где в параллельном движении звучат два разнотональные трезвучия, Метнер рассматривает как нарочитое «смещение горизонтальной и вертикальной линий». Понятия атональности и политональности для него фактически не различались: и то, и другое находилось за пределами музыки. Образный мир, побудивший Стравинского обратиться к таким средствам, игнорировался. Метнер возмущенно пишет: «Прежде было возможно:

<стр. 93>



и потому современники пишут:



Казалось, стоит ли говорить о какой-то разнице в одном мгновении 16-й паузы, а ведь в наше время профессора ф[орте]п[ианной] игры били чуть не по уху за исполнение форшлагов одновременно с главной нотой. Экие мы были дураки, что давали себя бить за такую малость!.. Да, если хотите знать, весь сдвиг современной музыки определяется только одной вышеупомянутой 16-й паузой, одним маленьким форшлагом, занимающим сотую долю секунды. А что из этого произошло? Даже страшно и именно страшно подумать. Мы разучились понимать друг друга» [121].

Концертная и сценическая судьба «Петрушки» столь резко разошлась с метнеровской оценкой не случайно. В полемическом запале Метнер не избежал предвзятости, отразившей ограниченность его пристрастий.

Впрочем, нас должны больше занимать творческие решения самого Метнера. В своих произведениях он был значительно смелее, постоянно чувствуя внутреннюю связь между творческими исканиями и основными законами.

Богатство гармоний у Метнера свежо по существу, хотя и лишено броскости «новаций». Энгель в то время находил в его сочинениях «самые изысканные гармонии... па каждом шагу» [122]. М. Шагинян также отмечала, что Метнер во всеоружии новых завоеваний в этой сфере, а Е. Браудо подчеркивал в 1927 году «гармоническую изощренность Метнера». Богословский, как и другие критики, находил, что его музыка полна гармонических приобретений, а сам Метнер — прекрасный и изобретательный гармонизатор.

Как совместить авторитетные высказывания современников не только с суждениями самого Метнера, но и с представлением о нем как «убежденном традиционалисте»? Не стал ли подобный взгляд одной из печальных традиций?

Внимательный взгляд не пройдет мимо своеобразия и богатства гармоний у Метнера — об их стандартности не может быть и речи. А. Н. Александров вспоминал, что «у Метнера всегда была заметна боязнь попасть в разрушение системы». На вопрос:

<стр. 94>

«Как вы относитесь к четвертитонной музыке?» — Метнер категорически ответил Александрову: «Я в ней не нуждаюсь, она мне совершенно не нужна». В то же время совершенно права Т. Маликова, считающая, что «трудно найти другого композитора начала XX века, у которого несокрушимые академические традиции так тесно переплетались бы с поисками новых средств выразительности» [123].

Ведь Метнер гармонически бывает даже более сложен, чем в своих откровениях Скрябин; у последнего достаточно понять принцип, объясняющий гармонические построения.

Метнер охотно применял необычные лады. Подчеркнем последовательность проведения своеобразного лада (измененная тоника и усугубленный минор), в котором композитор как бы выходит за признанные границы мажоро-минора. Альтерационным ладом подчеркнут мрачный, трагический характер музыки «Траурного марша» [124]. Ладогармоническая основа, как и все построение марша, своеобразны. Здесь нет картины шествия, нет и эпизодов просветления, подобно маршам Бетховена или Шопена. Не ода в честь умершего героя, не картина воспоминаний об ушедшем человеке, а будто широко раскрытые в ужасе глаза перед неотвратимостью случившегося... Таково возможное восприятие «Траурного марша», столь потрясшего Романа Роллана. «Всего две странички текста, а сколько сосредоточенного выражения, сколько глубочайшей скорби, не п р и я т и я с м е р т и , охватывающего нас, когда внезапно умирает молодое, прекрасное существо», — писал Г. Г. Нейгауз, называя этот марш по силе выражения и предельной лаконичности шедевром [125].

Многokrатно повторенные сопоставления аккордов создают картину оцепенения. Ощущение гармонического строя должно помочь исполнителю в воплощении сгущенного, мрачного настроения музыки:



Ладовая зыбкость, неустойчивость еще более подчеркивают это — ощутимо тяготение то к си минору, то к фа мажору.. С огромной силой звучит кульминация марша, требующая высокого накала чувств:

<стр. 95>



Эмоциональная сила протеста против трагической неотвратимости вновь сменяется оцепенением. Для передачи этого состояния Метнер находит точные гармонические средства. Трагическую картину заключает цепь нисходящих аккордов. Сходными гармоническими средствами подчеркнут характер «Похоронной песни», написанной Метнером в верхнемедиантовом ладу.

Уже в ранних сочинениях (Первой сонате, Сонатной триаде соч. 11) заметны интересные искания в сфере альтерационной гармонии, которые были затем продолжены Метнером [126]. Сложные ладовые образования встречаются, в частности, в Сказке «Волшебная скрипка» (соч. 34 № 1). Выбор средств здесь глубоко обоснован, владение гармонией подлинно, без надуманностей и ухищрений.

Ладовое мышление Метнера нередко впечатляет простотой решений. Пример с фа-минорной Сказкой может быть назван классическим. Незаметно и очень логично разработка Сказки приводит к фа-диез-минорной репризе. Поворот мелодии подкреплён и гармонически; здесь мы встречаемся с мелодико-гармонической модуляцией, распространённой в современной гармонии.

Тональная «разрозненность» напоминает и о таких классических образцах, как первый из «Забытых вальсов» Листа, в котором оттенок воспоминания, чего-то туманного, зыбкого ощутим в репризе, написанной полутоном выше [127]. Аналогичный характер присущ и репризе фа-минорной Сказки — Метнер, по

**<стр. 96>**

воспоминаниям Тюлина, «особенно гордился этой модуляцией». Упивался ею и Г. Г. Нейгауз, называя ее «совершенно замечательной»:

20

*mf*

*cresc. acceler.*

*poco*

*f*

21

*mp*

*Tempo I*

Как и у многих крупных авторов, у Метнера есть привилегия собственных кадансов [128]. Для них он ищет «изюминки», прибегая к необычным альтерациям, отклонениям в далекие тональности [129]. Поразительно написанные кадансы встречаются в Сказке соч. 8 № 1 [130], в заключении «Идиллии» (соч. 7 № 1) и других пьесах молодого Метнера:

21

*mf*

*p*

*dim.*

8--





В прямой связи с графичностью находится и сокращение длительности гармонических долей, поскольку колористические задачи отходят на дальний план. Мясковский подчеркивал: «...Гармонические расположения отличаются сближенностью и

<стр. 97>

своеобразными удвоениями, отчего гармония тоже приобретает характер сгущенности-черноты» [131].

Хотя политональность не была присуща Метнеру, отметим однотональные, но смелые для тех лет полигармонические наложения, которые иногда образуют многотерцовые созвучия — они часты в поздних сочинениях («Гимны труду», Сказки соч. 51). Привлекают внимание и квартовые ходы (в духе Дебюсси) в третьей части «Романтической сонаты».

Свежестью гармонического языка отмечена партитура Первого концерта. Не лишена интереса гармоническая основа вступления. На фоне тонического органного пункта сопоставлены два диссонирующих аккорда — терцквартаккорд второй низкой ступени и доминантсептаккорд. Такое сопоставление создает как бы волны взлета и спада, напряжения и разрядки. В фортепианном изложении терцквартаккорда подчеркнуты малые секунды и большие септимы, поэтому его переход в доминантсептаккорд воспринимается как разрядка, снятие напряжения [132]. Впечатляет не столько своеобразие гармонических средств, сколько их взаимодействие в общем контексте:



<стр. 98>



Метнер часто прибегает к натурально-ладовой гармонии, указывающей на связь с русской традицией (в том числе и с народной музыкой). Характерный пример — Сказка «Песня Офелии» (соч. 14 № 1), написанная в дорийском ладу [133]. С первых звуков покоряет русская по складу мелодия, близкая к заплачкам. Ее основа народнопесенная, хотя от поверхностного взгляда эта связь скрыта «европейской» гармонизацией:

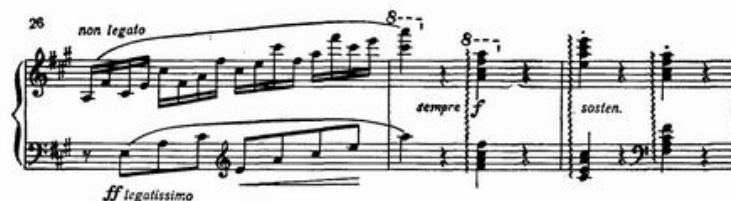


Широко развита у Метнера плагальность гармоний, что сближает его в ряде случаев с Чайковским и Рахманиновым. Такова подчеркнутость плагальных оборотов в Сонате соль-минор, близких по настроению и изложению к главной теме первой части Пятой симфонии Чайковского. Слышится здесь внутренняя сила, решительность активной, напряженной поступи:

<стр. 99>



С русским складом гармонии связано обилие плагальных оборотов в заключительных кадансах, как и прием ладовой переменности народных песен; последний встречается, в частности, в «Забытых мотивах»:



Такие обороты нередки у Рахманинова, например в романсах «Они отвечали», «Островок», «Над свежей могилкой» [134].

Расширение субдоминантовой сферы, плагальность гармоний, как и частое обращение к натурально-ладовым оборотам, роднит гармонический язык Метнера и с традициями «кучкистов». Об этом можно судить по широкому использованию побочной диатоники, присущей Бородину (в частности, в квартетах) и другим «кучкистам» [135]. Подобная диатоника нередка у Метнера в секвенциях. В Первом концерте привлекают внимание квартетные цепочки секстаккордов — композитор обогащает гармонию, не используя хроматизмы. Упомянем также доминантные и топоческие аккорды с пропуском терцового тона, суровым звучанием которых бывают отмечены метнеровские кадансы.

Метнеровская фактура легко узнаваема — по ритмическому богатству и тематической насыщенности, равно как и по предельной отточенности письма. Критики были недалеки от истины, считая, что рамки фортепианных возможностей все менее могут вместить широту и глубину его творческих замыслов.

Стремясь к выковыванию своей речи, Метнер был во всеоружии. Не все пианистические достижения оказались ему близки, иные остались за пределами его творчества. Но неизвестных — но было. В начале нашего века пышность фортепианного убранства все более становилась веянием времени, а нередко — нормой. В пору, когда внешняя броскость и декоративность уживалась с расплывчатостью и эскизностью письма, полифонически насыщенная, строгая и чеканная фактура сочинений Метнера

### <стр. 100>

являлась несомненным завоеванием отечественной фортепианной музыки.

Еще в 1913 году Н. Я. Мясковский отмечал необычайное богатство фактуры у Метнера, о том же писал В. М. Беляев, В., Г. Каратыгин отдавал должное «блестящей разработке чисто пианистической стороны, удачному и уверенному пользованию контрапунктом» [136]. Спустя полвека столь разные по склонностям и творческому почерку художники, как А. Б. Гольденвейзер и Г. Г. Нейгауз, сходились на высочайшей оценке фактуры у Метнера. Нейгауз называл ее «удивительной, великолепной», его восхищало, что все «пианистически изложено великолепно».

Фактура «Картин настроений» разнообразна и многопланова, в ней ярко контрастные сопоставления между пьесами. Привлекает широкий охват регистров, умелое использование всего диапазона фортепиано. Уже в первом опусе наметилась существенная черта метнеровской фактуры — значительная роль басовых голосов, которым нередко поручены мелодические линии. Гибкость выразительно интонированных басов привлекает во многих эпизодах метнеровских сонат.



Ассоциации с красиво звучащими мужскими голосами вызывают басовые соло в «Трагической сонате» и в «Сонате-балладе», отмеченные ремарками «cantando», «espressivo», «marcato». Тематически активны и «теноровые» проведения в сонатах и концертах Метнера:



<стр. 101>



В подобных случаях особого внимания требует соподчиненность звуковых планов, в частности умение распределить свет и тени в многослойной фактуре. Ведь ее верхние голоса, обычно более яркие по звучанию, призваны лишь оттенять основную линию. Напоминая об этом исполнительском правиле, Метнер не забывает ни о рельефности контуров, ни о выразительном значении всех планов. Поручая в финале «Сонаты-баллады» мелодическую

канву басовым голосам, он вносит дополнительную ремарку: «Правая рука все время *pp*, а левая *mf espresso*» [137].

Фактурные противопоставления мелодий песенного склада сугубо аккомпанирующему сопровождению не очень распространены у Метнера. Их протяженность (например, в фа-минорной Сказке соч. 26, канцонах из «Забытых мотивов», вариациях в Первом концерте, ряде эпизодов — в Третьем концерте и т. д.) относительно невелика. Природе мышления композитора ближе

**<стр. 102>**

обращение к «диалогической фактуре» (А. А. Николаев), где тема, появляясь в разных голосах, обретает различие тембровых окрасок и характеристик.

В тех же «Картинах настроений», как и в других ранних пьесах, аккордовые построения часты. Но порой они выглядят не слишком обязательными, скорее призванными заполнить фактуру. К ним относится эпизод из финала Первой сонаты:



Для достижения яркости и массивности звучания Метнер не прочь обратиться к аккордовой компактности и октавному изложению. Таково начало Первого концерта или заключение Сонаты ля-бемоль мажор (из Триады соч. 11), можно налить, также репризу «Дифирамба» (соч. 10 № 1) или основной тезис «Трагической сонаты». Аккордами в широком расположении Метнер обычно пользуется экономно, предпочитая их использование для ярких начал или заключений либо прибегая для кульминаций.

Метнер иногда рассчитывает свою фортепианную фактуру на большие руки пианиста, хотя такие случаи относительно нечасты, но к некоторым сочинениям эти авторские требования совершенно неукоснительны. Так, об этом легко судить по изложению ми-минорной Сонаты (соч. 25), где в серии децим каждая подчеркнута авторским *crescendo*! Кода соль-минорной Сонаты, как и фактура кульминационных эпизодов в концертах Метнера, также предполагает — особенно с учетом масштабности звучания — наличие больших рук [138].

Композитор нередко прибегает к передаче фраз или нескольких звуков от одной руки к другой, что позволяет более пластично, без напряжения вести тематические линии. В ми-минорной Сонате или «Сонате-сказке», в которых ощутим расчет на большие руки, такие передачи встречаются особенно часто [139]. При интенсивном насыщении фактуры тематическими подголосками и узорами обращение к такому приему логично и в других сочинениях. Таков один из элементарных случаев подобных «передач»:

**<стр. 103>**



Порой Метнер приходит к остроумным решениям, позволяющим как бы удлинить

руку:



Нередки обращения композитора к приемам *martellato*, особенно в динамических нарастаниях или в бурных пассажах. Наиболее «метнеровские» из них окрашены полифонически, что позволяет при игре *martellato* вести несколько звуковых планов. Любопытно использован этот прием в первой части «Сонаты-сказки» — аккорды, поддерживая основную мелодическую линию, становятся действенным фоном. При этом для *martellato* применяются пальцы, свободные от ведения мелодической канвы:



Впрочем, Метнер прибегает и к традиционному использованию этого приема (см. заключение Сказки соч. 26 № 4 [140] или подход к репризе в «Трагической сонате»).

Следует особо подчеркнуть, что в большинстве произведений Метнера фактура вполне доступна многим исполнителям — композитор не был склонен ориентироваться на ограниченный круг пианистов, обладающих большими руками. К тому же тематическая насыщенность фактуры не располагала к превалированию крупной техники. Ее значимость у Метнера все же не была столь первостатейной, как, скажем, у Рахманинова (не говоря уже о Листе).

В раннем творчестве Метнер любил вычленять в аккордах мелодическую канву. В таких случаях вспомогательная роль

**<стр. 104>**

аккордов подчеркнута их расположением на слабых долях тактов (например, во второй «Картине настроений»):



Когда аккордовые построения включены в многоплановую фактуру, композитор не прочь прибегнуть к словесным пояснениям. Они призваны напомнить исполнителю о дифференциации звуковых планов. Поскольку басовая линия сразу привлекает внимание гибкостью и рельефом, авторская ремарка весьма к месту. Значимость выдержанных звуков в верхнем голосе необходимо было подчеркнуть:



\* Главное значение имеет выдержанная *dis*-нота в правой руке, а не мотив в левой. Последний же исполняется просто, без излишней экспрессии.

У молодого Метнера нередка фактура, близкая к оркестровой или хоральной, как, например, в «Песне Офелии». В изложении третьей пьесы из «Картин настроений» мелодическая основа ясно ощутима»:



<стр. 105>

Тесное расположение и фактурное сближение аккордов наиболее часты. Показателен пример из соль-минорной Сонаты, где автор мастерски использует тематически насыщенное секстовое движение:

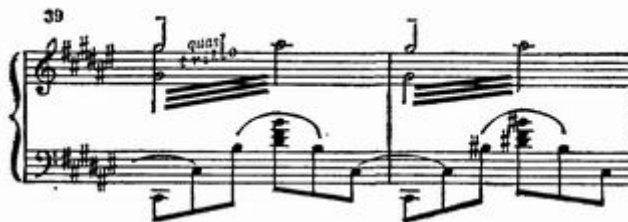


Характерна для метнеровской фактуры и терцовость (здесь одна из точек соприкосновения с фактурой Брамса).

Метнер охотно обращается не только к терцовости — двойные ноты вообще часты в фактуре. На их движении нередко строятся развернутые построения [141]. Насыщена ими и тремолирующая фактура. Фиксируя точный ритмический рисунок, автор допускает более свободное прочтение. Так, к размеренному движению в заключении Сказки соч. 35 № 4 дано авторское примечание: «Исполнять как свободное тремоло-вibrато» [142].

В фа-минорной Сонате можно встретить варианты сопровождения, где

тремолирующая фактура уплотняется октавами:



В заключении «Сонаты-баллады» автор уже определенно записывает октавное тремоло.

С помощью яркой по звучанию фактуры и динамического нагнетания Метнер ведет развитие к величественной коде. Выбор фактуры и здесь продиктован смысловой задачей [143].

В построении форшлагов, трелей и других украшений Метнер весьма изобретателен. При этом, судя по авторским ремаркам,

**<стр. 106>**

он настаивает на строгой точности их произнесения. Таково пояснение в финале «Сонаты-сказки», насыщенном украшениями: «Все форшлагги должны как бы соответствовать арпеджированным (то снизу вверх, то сверху вниз) аккордам» [144]. При этом Метнер располагает форшлагги то ниже основной ноты, а то — над ней. В заключении разработки «Сонаты-воспоминания» композитор напоминает — «акценты на нижних нотах форшлаггов» [145]. Метнер любит включать их в фактуру обеих рук одновременно. При этом рисунок чаще бывает тождествен, порой несколько разнится [146].

При одновременности форшлаггов в обеих руках [147], а также в гаммообразной фактуре [148] композитор склоняется к сохранению позиционности. Короткие гаммы с использованием подряд всех пальцев встречаем в Каприччио соч. 4 № 2. Фактура, способствуя выявлению капризного характера, пианистична:



Позиционность способствует достижению звуковой ровности и в гаммообразных пассажах, которым присуща ясно выраженная напевность. Таково фортепианное заключение песни «Окно».

Регистровые контрасты в сочетании с иными средствами динамизации применяются Метнером в узловых моментах развития. Характерен переход от интродукции к финалу «Сонаты-баллады». Октавные пассажи в басах наряду с разнообразием ритмических рисунков и патетикой мелодических возгласов подчеркивают значимость регистровых контрастов.



К столь броскому приему, как *glissando*, Метнер не испытывал особых симпатий, прибегая к нему в редких случаях. Таковы заключения Квинтета или до-мажорной Сонаты соч. 11. Краткость заключительной фразы требовала яркого пианистического решения, способного подчеркнуть до-мажорное завершение сонатного цикла.

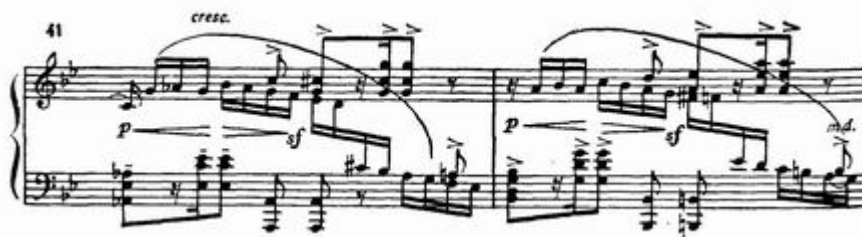
**<стр. 107>**

Не лишено интереса применение *glissando diminuendo* первым пальцем в Сказке соч. 51 № 1.

Метнера привлекал эффект угасания фортепианной звучности, позволявший находить тонкие образные решения. Известный прием шумановского письма (вспомним «Бабочки» или «Вариации на тему АВЕГГ») был своеобразно преломлен им уже в первом опусе. В пятой «Картина настроений» с помощью этого приема создавалась иллюзия колокольного звучания, доносящегося сквозь вой вьюги [149]. К тому же приему композитор обращался в «Сонате-воспоминании», «Траурном марше». Благодаря беззвучному нажатию клавиш в марше удается сохранить непрерывность звучания траурной мелодии, ее проведения *legatissimo*.

Поручая каждой руке одновременное ведение различных звуковых планов, композитор тематически насыщает голоса. Их индивидуальному облику способствует и контрастность штрихов.

Разнообразные тематические сплетения заключены в пианистически отточенную форму. Подобная отделка фактуры характерна не только для соль-минорной Сонаты, откуда взят пример:



Среди многих исполнительских задач отметим здесь более специфические. Пианистам необходимо ясно представлять функции, возложенные автором на первые пальцы обеих рук, — свободное их применение на черных клавишах, частое скольжение с черной на белую, взятие первым пальцем одновременно двух звуков.

Метнер охотно доверял первым пальцам особую роль «солиста» в мелодической кантилене. Это было столь важно, что композитор считал необходимыми дополнительные ремарки: «Выделять первые пальцы» (в Первой импровизации соч. 31), «*marcato* (только первый палец левой руки)» в соль-минорной Сонате, «все играть легко, кроме первого пальца левой руки» (примечание к Сонате ми-минор соч. 25) [150] и т. д. Бросается в глаза обилие указаний, относящихся к первому пальцу левой руки.

**<стр. 108>**

Особая, организующая роль ритма всегда была для Метнера предметом особого внимания — она закономерно стала одной из наиболее своеобразных черт его творческого почерка. Развивая мысль о недостаточном владении ритмическим мастерством многими композиторами, Метнер подчеркивал, что им «необходимо наконец подумать о музыке хотя бы только как добрым ремесленникам о своем ремесле... Ни один порядочный музыкант-исполнитель не простит себе фальшивых нот, ошибок памяти или потери ритмического равновесия» [151]. Ритмические погрешности поставлены здесь в один ряд с фальшью — в обоих случаях музыка разрушается, потери невосполнимы.

Ритмическое своеобразие искусства Метнера сразу привлекло внимание. Критики

были фактически единодушны в том, что именно ритмика является наиболее сильным и живым элементом его музыки. В рецензиях нередко мысли о необычности ритмики, «вносящей в эту область совершенно новые, дотоле неизведанные формулы» [152]. Известный немецкий критик В. Ниман утверждал даже, что «по ритмике своей и ее сложности Метнер, думается, без соперников» [153]. Ю. Энгель, рецензируя появившуюся Сонату соч. 21, считал, что ее страницы «ждут своей Дункан» [154].

Нельзя не согласиться с правдивым высказыванием, произнесенным более полувека назад критиком Гр. Прокофьевым: «Культ формы, музыкальной логики и архитектурных возможностей, заключенных в живом пульсе ритма, — вот что владеет фантазией г. Метнера и вот чем ему удалось овладеть в совершенстве» [155].

Слышны были и другие суждения. Непоследовательностью, как обычно, отличались высказывания Л. Сабанеева. То он признавал, что у Метнера ритмическая изобретательность «оставляет за собой все существующее в этом роде» [156], то писал, что в ней есть — при всем разнообразии — «однотонность» [157]. Критик Вотан брюзжал по поводу ми-минорной Сонаты соч. 25: «Опять все те же ритмы, те же ритмические выверты» [158].

Несправедливость таких укоров опровергается многообразием и смелостью решений Метнера. Важно понять, что в неистощимости ритмической фантазии — одно из оригинальнейших проявлений метнеровского стиля. Напряженные, полные беспокойства ритмы возникали у Метнера не умозрительно. Прислушиваясь к пульсу жизни, он не раз возвращался к ним в своих творческих исканиях.

Ключом бьющая ритмика привлекает безбрежностью, многогранностью проявлений. Важно при этом понять, что в ритмическом богатстве — сердцевина образов, их существо. Многообразные трансформации ритма в Первом концерте определены линией драматического развития. Все более беспокойный, возбужденный характер разработки ведет к заостренности ритмических контуров:

<стр. 109>

Поразительные ритмические трансформации — своего рода образные перевоплощения — наполняют партитуры Второго и Третьего концертов.

Основной рисунок соль-мажорной Сказки соч. 9 № 3 воплощен в ритмически сжатом, напряженном пульсе:

Упомянем порывистые, прихотливые ритмы во Второй импровизации соч. 47, словно ковано-рыцарские — в «Сонате-балладе», тревожные, будоражащие ритмы «Трагической сонаты», изящные — в «Романтических эскизах для юношества», причудливые — в первой из Сказок соч. 51.

«Взрывчатые» ритмы, характерные для Метнера, определяли пульс второй пьесы (*Allegro con impeto*) из цикла «Картины настроений». Ее возбужденный характер подчеркнут энергичным движением и синкопированностью фактуры. К излюбленному синкопированному рисунку Метнер прибегает и в Этюде соч. 4 № 1, где ритмика полна возбуждения и трепетности:



**<стр. 110>**

«Взрывчатость» ритмов ясно ощутима и в «Трагическом фрагменте» соч. 7 № 2. Музыка привлекает драматической взволнованностью тона, мятежным характером. Этому способствует и постоянная синкопированность рисунка; его некоторая одноплановость остается в тени, поскольку слушателей захватывает горячность высказывания, его эмоциональный накал. Таким образом, уже в раннем творчестве метаморфозы ритма у Метнера отличались не только самобытностью, но и внутренней энергией. В его ритмах — импульсивных, тревожных, изысканных — слышится свое восприятие и преломление жизни. В дальнейшем эта линия нашла свое развитие в Первом концерте, соль-минорной Сонате, многих Сказках [159]. Поэтому почерк Метнера легко узнаваем именно по особой жизни ритма. Живой, трепетной, но четко организованной, с ясным ощущением внутреннего стержня.

Одно из любимых авторских указаний у Метнера — «*al rigore di tempo*» («но точно в темпе»). По-своему уникальны пометки, внесенные в печатный экземпляр Сказки си-минор соч. 20 вскоре после ее выхода в свет. На каждой из девяти страниц рукой автора записана ремарка «*al rigore di tempo*» с е р х аналогичных указаний, ранее напечатанных в тексте. Судя по всему, соблюдение неукоснительного темпового единства было для автора решающим. Композитор дополнил текст еще одним примечанием в весьма категорическом тоне: «Кому скучно играть это *al rigore di tempo*, пусть лучше оставит эту пьесу в покое» [160].

Столь решительные указания следует отнести не только к отдельным произведениям. Одно из узловых требований Метнера имело особое значение для исполнителей его фундаментальных сочинений. Достаточно обратиться к концертам, «Сонате-балладе», ми-минорной соч. 25 и ля-минорной соч. 30 Сонатам. Не явились исключением и многие Сказки, близкие по форме к сонатной (например, из соч. 34).

К «*al rigore di tempo*» Метнер, как правило, прибегает в основных разделах формы, определяющих характер движения всей пьесы (или ее части), значительного по масштабам построения. Такие указания очень распространены в концертах [161]. Та же ремарка является определяющей в финале «Сонаты-баллады» и в ее коде. В сходном ключе определена характеристика интродукции, как и коды первой части.

Не стремясь исчерпать все случаи, назовем ряд примеров из Сказок и других пьес. В основную ремарку здесь — в том или ином сочетании — входит «*sempre al rigore di tempo*». Таковы авторские указания в «Праздничном танце», Сказке «Леший» соч. 34 № 2,

произведениях для фортепианного дуэта — «Русский хоровод» и «Странствующий рыцарь».

О том же напоминает Метнер и в «Волшебной скрипке» соч. 34 № 1, «Трагическом фрагменте», «Телеге жизни».

**<стр. 111>**

Такие определения бывают нередко связаны с напевностью звучания или образными характеристиками (*fantastico, affanato*) [162]. Чаще они сопряжены с ремарками, определяющими характер движения. После «*allegro*» или «*vivace*», «*animato*» или «*sostenuto*» настойчивое «*al rigore di tempo*» привносит свой агогический нюанс. Об этом можно также судить по частому напоминанию «*ma a tempo*» [163].

Призывал ли Метнер к наивозможной ровности движения? Ведь в его игре ритмика была полна кипучей жизни. Противоречие мнимое — в интерпретации самого Метнера свобода высказывания органично сплавлена с классической сдержанностью. У него, как и у ряда крупнейших мастеров, исполнение обретает полнокровность внутренней жизни в органическом слиянии строгой ритмической основы и гибкого «владения временем». К «*al rigore di tempo*», которыми буквально пестрят сочинения Метнера, и следует отнестись как к осознанной необходимости общего пульса, живого и (в пределах установленных временных границ) свободного. Ритмический стержень при этом неизменно ощутим.

Многозначительно совпадение: в каждый из фортепианных концертов Метнер впоследствии дополнительно внес идентичные примечания: «На протяжении всего произведения сохранять ось — единицу темпа, но без метронома» [164]. В авторский экземпляр соль-минорной Сонаты Метнер также дописал: «Пожалуйста, всегда одну ось, одну линию темпа». К обозначению «*Allegro assai*» (после вступительного восьмитакта) дано авторское примечание: «*Allegro assai*» — это общий для всей пьесы темп, но это начало должно иметь характер *sostenuto* в пределах общего темпа» [165]. Автор настаивал также на постепенности темповых изменений, которые «должны быть... весьма незаметны по градации (за исключением интерлюдии и возвращения к *Allegro assai*)» [166].

В ля-минорной Сонате из «Забывших мотивов» есть аналогичное примечание: «Все колебания темпа должны быть едва заметными и всегда постепенными с сохранением общей темповой оси» [167]. Тем самым композитор напоминает о необходимости с самого начала ощущать верный пульс и возможную меру агогической свободы. Стремление определить ее закономерности запечатлелось в «Заметках о ритмическом *rubato*» [168]. Нам неизвестна аналогичная попытка найти обоснование тончайшим проблемам владения временем, которые и поныне остаются для многих музыкантов подвластными лишь интуиции.

Лишенная жизни, подчеркнутая метричность слышалась Метнеру антиподом живого высказывания. Поэтому он со всей решительностью подчеркивает неуместность метронома, «некомпетентного в художественном движении» [169]. Говоря о «его лжи», Николай Карлович считает желательным «начать с анафемы метроному». Разумеется, прикладное значение метро-

**<стр. 112>**

нома он не отрицал, иначе не прибежал бы в своих сочинениях к метрономическим обозначениям. Метнер опасался умерщвления живого исполнительского пульса игрой под метроном. Потому в ремарке к «Сонате-балладе» он настаивает на ровности движения, но «не теряя при этом индивидуальной экспрессии каждой из тем и не впадая в метрономичность» [170]. Отметим, что в авторском экземпляре эта ремарка отнесена к основной характеристике первой части.

При кажущейся простоте и даже очевидности ряда положений попытка обосновать закономерности игры *rubato* в их целостности необычайно ценна и практически полезна. Метнер определяет сущность *rubato* в сочетании ряда взаимообусловленных компонентов: «(1) В постепенности ускорений или замедлений, которые не изменяют соотношения

длительностей соседних нот, не ломают... ось темпа, 2) в выборе любимых автором нот, которые должны быть любимыми и для исполнителя..., 3) в определении важных этапов формы, то есть каденций или, наоборот, начал мелодических тем и, наконец, 4) в точном соблюдении пауз, которые тоже являются важными моментами молчания, 5) в тяготении всего движения к этим любимым (более длительным) нотам и более выразительным по гармонии, интервалу или этапу формы моментам, причем эти ноты и моменты притяжения отмечаются йотой удлинения, а устремляющиеся к ним промежуточные ноты йотой ускорения» [171].

Сказанное неизбежно подводит нас к узловой проблеме — владения временем, поскольку единство времени и звука практически нерасторжимо. Попытка раздельно взглянуть через аналитическую лупу на их особенности бывает вынужденной. В ремарках и высказываниях Метнера преобладает рассмотрение проблем звучности и исполнительского времени в их взаимодействии [172]. К одному из эпизодов новеллы «Дафнис и Хлоя» соч. 17 № 1 дано авторское примечание: «Подчеркнуть ритмически, то есть чуть-чуть замедлить» [173]. Подчеркнутость ритмики в мелодическом голосе Метнер рассматривал как укрупнение во времени. Обратный смысл имеет совет в финале «Сонаты-сказки»: «Следует играть 16-е немного легче, то есть немного короче, чем таковые» [174]. Данный эпизод в сравнении с основным характером финала (*Allegro con spirito*) должен звучать более спокойно, легко. При этом упомянутые шестнадцатые, не являясь мелодическими звуками, устремлены к более протяжным звукам басового голоса. Различие задач в двух примерах ведет к полярным советам — ритмическое подчеркивание мелодических звуков требовало йоты дополнительного времени, во втором примере желательна укороченность немелодических звуков (опять же на йоту — тонкость градаций Метнер неизменно подчеркивает).

Поиски «исполнительской тенденции» во владении временем занимали Метнера. Опытный музыкант понимал, что любая,

### <стр. 113>

даже скупуплезная, доскональная запись не может исчерпать авторских советов. В каждом конкретном случае — и в этом творческая сила интерпретатора — существует исполнительская поправка на приблизительность, условность текста. Правильно уловив исполнительскую тенденцию в агогике и динамике, руководствуясь вкусом, исполнитель как бы получает ключ к авторским «чуть-чуть». Композитор справедливо усматривал в этом вернейший путь к содержательному прочтению подлинника. У Метнера такие советы нередки. В ремарке, вписанной в авторский экземпляр ми-минорной Сонаты соч. 25 дан совет: «*Crescendo* только в правой руке, левая все время *leggierissimo*, так как темп нельзя отяжелять» [175]. В другом фрагменте ремарка гласит: «*Molto pesante ma non ff*». Автор, предостерегая от неизбежного утяжеления темпа, настаивает на сохранении единой линии движения: «Это не *tutti*, поэтому не *ff*, а *molto marcato* в темпе» [176]. Подобные уточнения относились и к отдельным деталям. В теме Новеллы соч. 17 № 2, не удовлетворяясь обозначением «*ten.*» у басового звука, Метнер дополнительно поясняет: «Ноту не стаккато» [177]:



В подобных ремарках иные исполнители склонны видеть чуть ли не проявления авторского педантизма. Но точно дослушивая длительность восьмой, пианист следует

о б р а з н о й подробности, так как отрывистое исполнение (вместо легато) меняет смысл. От такой приблизительности, а по существу небрежности, и предостерегал Метнер.

Ритмы у Метнера нередко сложны, а порой и головоломны. Композитор любит прибегать к необычным размерам — назовем, к примеру, ми-минорную Сонату, где четырехдольный размер чередуется с изложением на  $15/8$  и  $5/4$ .

Еще одна особенность ритмотворчества — частое обращение Метнера к полиритмии. «Пролог» (соч. 1 № 1) действительно стал прологом оригинальных решений в этой сфере. Неумность творческой фантазии щедро проявлена в ритмике соль-минорной Сонаты соч. 22, особенно в гениальной коде, где с покоряющим мастерством сплетены воедино трех- и четырехдольные размеры. Учитывая сложность воплощения подобных «формул», их необычность (особенно в те годы), Метнер подсказывает и возможное компромиссное прочтение:

<стр. 114>



Для усвоения этого ритма в медленном темпе, необходимо прибегнуть к компромиссу, указанному на предыдущей странице:

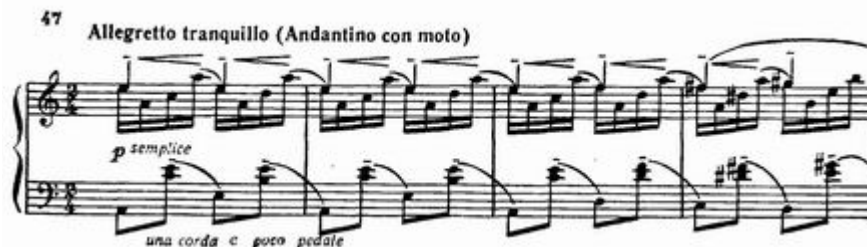


Интересные проявления полиритмии нередки в Первом и особенно Третьем концертах. Соединение разнообразных рисунков, самостоятельность пульса, ощутимая в различных мелодических образах, приводят во второй части Третьего концерта к поразительной по силе воздействия полиметрии [178]. Метроритмическое своеобразие до-минорной Сказки соч. 8 № 2 выявлено со всей рельефностью. Здесь полиметрия создает как бы полифонию ритмов [179].

Метроритмическими исканиями отмечены и многие «Картины настроений» — именно такими средствами передана взволнованность общего настроения, связанного с неясной тревогой, порывистостью. Вновь мы встречаемся со сложными внутритактовыми построениями, с мастерски решенными метрическими переборами, которые воспринимаются естественно в общем потоке стремительного и живого высказывания. Мысли Метнера о парности понятий — простоте и сложности — реализованы им с предельной убедительностью.

Обилие лиг на слабых долях тактов — одна из особенностей метнеровского синтаксиса. Подобная фразировка была запечатлена с наивозможной точностью еще в «Музыкальном моменте» соч. 4 № 3. Дыхание, равное такту, начинается с самой слабой (в трехчетвертном размере) шестой восьмой. Это сообщает «Жалобе гнома» мерность повествования. Зато в среднем эпизоде (Мено mosso), когда ритмика обретает привычную пульсацию, сильная доля уже воспринимается в своем подлинном значении.

В тесных рамках тактов композитор не ощущал себя с достаточной свободой. Он стремился к преодолению тактовых черт, нейтрализации ударных долей тактов, маскировке сильных долей лигами, начинающимися на слабых долях. Сглаживание ритмической периодичности придает очарование главной теме «Забывших мотивов», которой открывается ля-минорная Соната-воспоминание:



Автор уводит в тень метрические акценты, сопоставляя сильные и слабые доли в мягком, чуть зыбком движении. Вдохновенная находка — покачивание мелодического рисунка на волнах сопровождения — помогает ощутить как бы воспоминанием музыку, поразительную по чистоте и душевной проникновенности. Перемещение мелодически важных звуков с сильных долей тактов не должно затушевывать их весомость, о чем автор напомнил штрихами tenuto.

Многообразна жизнь ритма, подчиненная стихии танца, — к ней, особенно в «Забытых мотивах», Метнер обращался не раз. Достаточно напомнить о целой гирлянде своеобразных танцев в первой тетради—«Грациозном», «Праздничном», «Сельском», «Лесном» [180]. Шире, чем принято полагать, и обращение композитора к вальсовости, которая, по его мнению, приближает инструментальную музыку к неискушенной аудитории. «От прелестных вальсов Иоганна Штрауса через гениальные танцы Шуберта и Шопена, — писал он в “Музе и моде”, — публика имеет прямой путь к восприятию так называемой “серьезной”, “классической” музыки» [181].

Сочетанием двух- и трехдольности отмечен первый из опубликованных вальсов музыканта — восьмая «Картина настроений». Полная света, поэтичная «Картина» в своей одухотворенности созвучна именно русским вальсам. В то же время композитор тонким пером лирика создал свой вальс:



Незабываемо прикосновение к вальсовости и в Третьем концерте. Полиритмическое богатство второй части (интерлюдии), ее мелодическая обаятельность заставляют вспомнить о поэтических вальсах Чайковского, Рахманинова, Прокофьева.

Черты вальсовости несомненны в ряде сочинений Метнера, включая и вокальные [182]. Ощутимы они в таких фортепианных пьесах, как «Сказка-скерцо», адресованная юношеству, фа-минорная Сказка (соч. 26 № 3). Ее средний эпизод обозначен ремаркой «Tempo di Valse», которой предшествует авторское указание «Poco a poco quasi Valse» [183]. Вальсовость, будто окутанная дымкой воспоминаний, тонко гармонирует здесь с

песенностью. Все это привлекает к Сказке симпатии исполнителей и слушателей [184].

Внимательное изучение сочинений Метнера, как и его записей, убеждает в обилии п е д а л ь н ы х подробностей, тонких и своеобразных. На первый взгляд, педальные проблемы мало занимали Метнера; самый лаконичный раздел «Повседневной работы пианиста» посвящен именно педализации. Но, как нередко бывает у Метнера, конкретные художественные решения не укладываются в заманчивую схему, представляющуюся очевидной. Как ни парадоксально, музыкант, не тяготеющий к половодью педальных «туманов», находил смелые педальные решения. «Педальная техника (к сожалению, зачастую отсутствующая у многих пианистов) есть единственный способ не только для фортепианной кантилены, но главным образом для полноты звучания, или, говоря точнее, для заполнения пустых регистров, образующихся при отдалении одной руки от другой. Равновесие же регистров есть главная задача всякого изложения» [185], — писал Метнер брату.

Существенно не только подчеркивание двух важнейших функций педали, связанных с достижением полноты и кантиленности звучания. Колористические возможности педали, надо полагать, намеренно не названы в числе основных: с графичностью метнеровского письма они не согласуются.

Письмо Метнера к брату было посвящено преимущественно оркестровке фортепианных пьес, но упоминание о неудовлетворительности педальной техники «у многих пианистов» не может быть оставлено без внимания. О том же вспоминала и вдова музыканта: «Николай Карлович считал, что педалью пользуются недостаточно разнообразно, слишком формально и прямолинейно. Очень редко прибегают к полупедали, четвертьпедали. Как пример тончайшей педализации он приводил игру Скрябина».

Метнер был вправе укорять многих пианистов, поскольку сам владел педальной техникой в совершенстве. Вспоминается, как Г. Р. Гинзбург восхищался смелостью метнеровской педализации, «далекой от дистиллированной педали», особенно в до-мажорной Сонате соч. 53 Бетховена. Писали об этом и некоторые критики, как, например, Гр. Прокофьев. Но особенно убеждают авторские записи самого Метнера, как и тексты его сочинений.

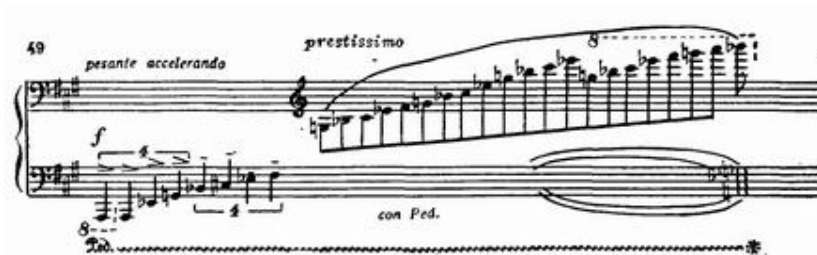
**<стр. 117>**

Фиксация педальных тонкостей, как известно, особенно условна. Такое примечание, как «1/16 педали» [186], более чем относительно — оно подчеркивает не столько меру градаций, сколько тенденцию к предельной тонкости нюансов. В пятой из цикла Сказок, о которой идет речь, применение наикратчайшей педали вызвано сближением фактуры правой и левой рук, играющих в темпе Presto. Частая смена гармонической основы и мелодических узоров требует предельно тонкой и чистой педализации.

«Больше  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{2}$  педали» — такие замечания на полях сочинений Метнера нередки, иногда они вписаны дополнительно авторской рукой. Их можно встретить и в записных книжках музыканта [187]. В педальных советах Метнер порой ограничивается самыми общими указаниями вроде: «Играть эту пьесу без педали и по метроному нельзя». Но уже на следующей странице «Сказки эльфов» соч. 48 № 2 прибегает к более конкретным указаниям. В том числе и к столь своеобразным, как педальная вибрация. Редкая в ранних опусах Метнера, она впоследствии становится распространенной. В одной лишь «Трагической сонате» педальная вибрация встречается едва ли не на каждой странице, как и в предваряющей ее «Утренней песне» [188].

Педальную вибрацию композитор обозначает либо словесной ремаркой: «Con vibrazione» (как в Сказках соч. 34, № 3 и 4), либо знаком, напоминающим длинную трель:





Применение Метнером педальной вибрации нередко совпадает с завершением одного из разделов формы или окончанием произведения. Такая педаль позволяет смело строить фактуру, не опасаясь ее загрязненности. Фортепианное вступление в песне «Зимняя ночь» завершается именно так:



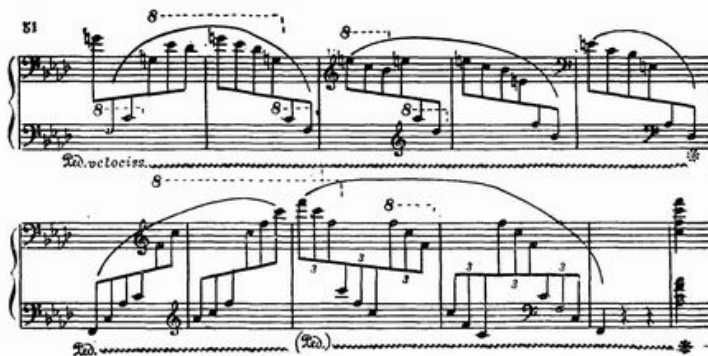
**<стр. 118>**

Вибрирующую педаль Метнер применяет разнообразно и на протяжении нескольких тактов, и на кратких построениях, порой следующих друг за другом.

Один из ярких примеров педальной вибрации — заключение «Сонаты-идиллии». В финальных семи тактах дано примечание: «Pedal al fine» (одна педаль с вибрацией, до конца)». Фактура здесь перенесена (за редким исключением — необходим басовый фундамент) в верхний регистр, а динамическая линия, начинаясь *pp*, ведет к еще большему успокоению. Точное выполнение авторских намерений требует подлинного владения педальной техникой. Автор адресуется к тонкому слуху и чувству меры исполнителей, без чего техника педальных градаций неосуществима.

Не слишком регламентированные обращения к педали Метнер любит определять ремаркой «Poco pedale». Одна из центральных ремарок Allegro из ми-минорной Сонаты соч. 25 — «sempre poco pedale» [189], к дополнительным педальным характеристикам автор в данном разделе формы больше не прибегает. Нередки обозначения—«poco più pedale», «più pedale», «con pochissimo pedale» [190].

Иногда педальные указания выписаны в скобках, напоминая о возможной полупедали. На примере из заключения «Романса» соч. 39 № 2 очевидно стремление автора избежать излишних педальных «туманов» — в этом Метнер был последователен. Все построение зиждется на басовом фундаменте, подкрепленном педалью. Тщательно выписанные указания вибрации и неполной смены педали ограждают звучание от возможной «грязи»:



Приведенный отрывок дает право говорить и об использовании Метнером длинных педалей, их более точной регламентации. Велика роль педали в ряде эпизодов ми-минорной Сонаты, где многоплановая фактура опирается на фундамент выдержанных

**<стр. 119>**

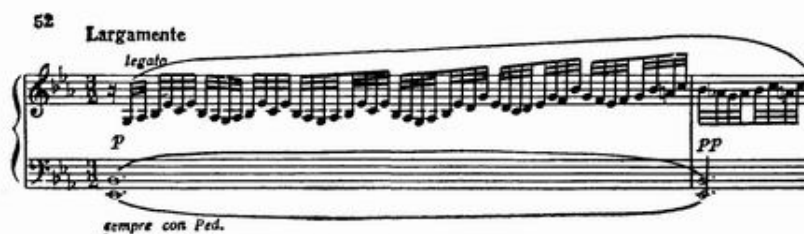
басов [191]. Педальные обозначения уточнены: «Ped. (lunga)», «Pedal tenuto al segno».

В последнем случае (в репризе ми-минорной Сонаты соч. 25 № 2) длинная педаль как бы окутывает «далекую перспективу», о которой напоминает автор в дополнительном примечании. Внезапная модуляция и свободный характер высказывания (*quasi cadenza*) служат — в сочетании с такой педалью — единой образной цели [192].

Метнер прибегает к длинным педальям для собирания воедино звуков развернутого пассажа, как в заключительном двутакте ми-минорной Сонаты, либо для подчеркивания гармонических сочетаний [193].

В популярной фа-минорной Сказке соч. 26 встречается один из редких случаев педального «тумана» — этого требует образный смысл заключения Сказки. Фактура при этом строится на плотном басу, который в заключении отдален от остальных голосов [194].

Если же бас приближен к другим голосам и его можно удержать пальцами, то он как бы выполняет функцию дополнительной педали. В Прелюдии соч. 46, где секундовые ходы создают опасность загрязнения звучания, Метнер использует едва заметные подмены педали:



При всей относительности педальной записи, а быть может, именно учитывая ее условность, Метнер стремится быть понятым более точно и по возможности избегает каких-либо недомолвок. В записи педальных намерений для него не существовало «мелочей». В тематически важном эпизоде «Трагической сонаты» он счел необходимым позаботиться о деталях педализации при помощи словесного комментария:



**<стр. 120>**

В рецензиях на концерты Метнера критиками отмечалась тонкая педализация с большой любовью к левой педали [195]. Внимание к использованию возможностей левой педали заметно и в авторских ремарках композитора. Таковы, в частности, указания в ми-минорной соч. 25 и «Романтической» сонатах, в миниатюрах [196].

Композитор также охотно сопоставляет звучания на правой и левой педалях: так, в интродукции из «Сонаты-баллады» эти сопоставления выдержаны по четырехтактам или восьмитактам, в «Романтической сонате» — по двутактам [197]. Метнер часто тяготеет к беспедальной звучности, что связано со второстепенностью колористических задач в его творчестве. Порой он следует шкале педальных нюансов — от *senza pedale* к *poco pedale*, а дальше — к длинной педали [198]. Таким образом, *senza pedale* становится как бы частью

различных педальных сопоставлений. Беспедальная звучность в окончании первой Сказки из соч. 51 сопоставлена и с педальной вибрацией, и с фактурой, окрашенной педалью [199]:



Хотя Метнер нередко поражал педальными находками, он все же тяготел к более строгой, экономной педализации, обосновывая ее в полном единстве с аппликатурой [200]. Так, певучая звучность, требующая игры *legatissimo*, поручается прежде всего пальцевому *legato*, а уж затем поддерживается педалью. В таких случаях педализация должна быть решена прежде всего «вместе с руками», но не вместо них [201]! В «Сонате-идиллии» определяющая ремарка такова: «Общий оттенок — побольше *legato cantabile* и поменьше педали во всей пьесе, но зато выдерживать пальцами длинные ноты» [202]. Эту ремарку, характерную для метнеровских принципов педализации, и следует рассматривать в русле поисков аппликатуры, способствующей пальцевому *legato*. Не случайно в тексте указанной Сонаты преобладают ремарки «*cantando*» и «*legatissimo*».

#### <стр. 121>

Метнер щедр в указании аппликатурных подробностей — при беглом взоре они могут показаться иногда неудобными, даже нелогичными. То, что поначалу повергает в недоумение, затем открывается пытливому взору как художественно оправданное убедительное решение. Самая интересная, а нередко и смелая аппликатура встречается у Метнера, когда о ее целесообразности и естественности можно говорить как о синонимах. Превосходное знание возможностей рояля позволило свежо решать проблемы — метнеровская аппликатура далека от свода застывших догм, она поучительна прежде всего для постижения стиля композитора [203].

С первых сочинений заметно тяготение к наиболее естественной аппликатуре, позволяющей мелодически окрасить фактуру. В «Русалке» соч. 2 очевидно стремление использовать естественную позицию рук:



Устремленность к вершинам, столь желательная в музыке импровизационного склада, подчеркнута исполнением пассажей группами по пять звуков.

Везде, где это обусловлено образной задачей, Метнер остается верен позиционной аппликатуре. Это может быть отнесено к сочинениям разных периодов творчества. Приведем примеры из Сонаты ля-бемоль мажор соч. 11, из ми-минорной Сказки соч. 34, а также

тютчевской песни «Когда, что звали мы своим», относящейся к сочинениям позднего периода:



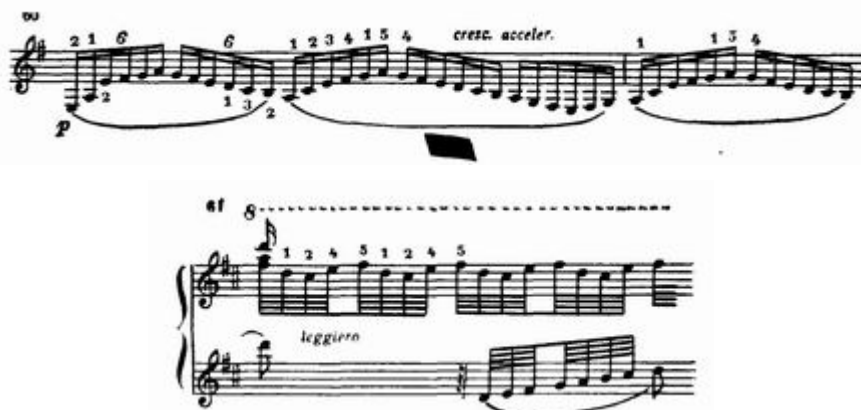
<стр. 122>



В Новелле соч. 17 № I204, как и в Сказке соль-мажор соч. 9, Метнером претворен шопеновский принцип позиционности, группирующейся вокруг первого пальца:



Фактура навеяна фигурациями соль-мажорной Прелюдии Шопена, давшей толчок метнеровским исканиям. В них неизменное внимание обращалось на центр, вокруг которого группируется движение. Один из специфических советов музыканта — «собрание» руки, ощущающей рисунок предстоящей фигурации. Постепенно шопеновское зерно дало свои всходы в ми-минорной Сонате соч. 25, в ре-минорной Сказке соч. 34 № 4:







В произведениях Метнера они не составляют исключения:



В заключении «Дифирамба» соч. 10 № 3 переключивание второго и третьего пальцев через четвертый связано с двухголосной фактурой. Аппликатура также помогает постепенности звукового угасания (*legierissimo ma senza accelerando*). К перекрещиванию пальцев Метнер прибегает и при *staccato*. В Сказке соч. 20 № 1 и особенно в коде «Дифирамба» соч. 10 № 2, где штрихи подчеркнута отрывисты, переключивания довольно смелы:



В примере из ля-минорной Сонаты скольжение первым пальцем (вариант в скобках) отвечает плавному, именно скользящему *legato* этой фразы:



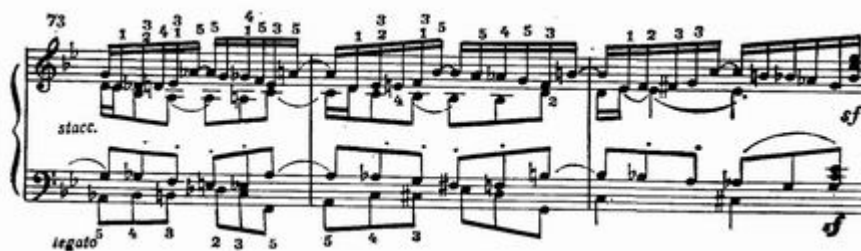
Если допускает логика фразы, Метнер, как и в приведенном примере, бывает склонен к вариантности аппликатуры. Учיתי-

**<стр. 125>**

вая исполнительские склонности, автор предоставляет выбор и техническое освоение варианта, более созвучного исполнителю. При этом в каждом из вариантов заметна приверженность основным принципам аппликатуры, исповедуемым Метнером, — позиционности, опоре на «ось» движения, «сжатию» руки и прочее [207].

Представление о вариантности дают примеры из ми-минорной Сонаты соч. 25 и фортепианной партии в песне «Приметы» соч. 52:





Аппликатура помогает четко дифференцировать двухголосие, порученное левой руке: автор настаивает на звучании одного (нижнего) голоса legato, а другого — staccato. Выбор пальцев в правой руке также обусловлен характером музыки. Плавный рисунок мелодического узора при обилии синкоп ведет к естественному скольжению (третьим и особенно пятым пальцами) на секунду. Игре legato помогают переключивания третьего пальца через четвертый (при восходящем движении) и подкладывания (при нисходящем).

Как правило, аппликатура всех пассажей органична и определяется их динамикой, устремленностью. При нисходящем движении преобладает позиционная аппликатура, способствующая достижению *legatissimo*. Ровность звуковой линии при восходящих фигурациях нередко достигается без участия четвертого пальца, который чаще применяется при нисходящем движении. Изобретательные находки в аппликатуре пианистически обоснованные и целесообразны. С подобными решениями встречаемся

**<стр. 127>**

и в других, в том числе и менее известных сочинениях. В «Этюде (средней трудности)» четко определены принципы игры legato и позиционности аппликатуры. Поскольку непрерывность этюдной моторики предполагает нить длинных построений, широко используются приемы «удлинения» руки с помощью подкладывания и переключивания пальцев. Сходное изложение — к Сказке соч. 26 № 2, написанной в то же время.

Таким образом, наилучшей Метнер считал аппликатуру, более всего способствующую решению конкретной образной задачи. Не узко понимаемая практичность, а прежде всего художественный замысел определяли ее выбор и принципы построения.

Композиторам дано создавать оригинальные решения, а не интерпретировать чужие идеи. Соединение в одном лице выдающегося композитора и исполнителя находит преломление и в особой редакторской точности произведений Метнера — немногие из композиторов высшего ранга записывали намерения со столь поразительной, нередко скрупулезной точностью [208].

Пренебрежение к авторским советам Метнер считал пагубным, но в исполнителях он видел не копиистов, а художников, индивидуально преломляющих авторские желания. Давние дебаты об отношении к авторским указаниям, а в конечном итоге — о мере творческой самостоятельности артиста, дано решить лишь конкретной художественной практике.

Теоретические положения у Метнера неизменно были итогом поисков. Значительный интерес представляют малоизвестные пометки Метнера на полях брошюры Ф. Бузони «Entwurf einer neuen Asthetik des Tonkunst»: «Чем вдохновеннее произведение, тем точнее оно записывается. Чем вдохновеннее исполнение, тем оно ближе к записанному автором. Пушкин о вдохновении!» [209]

В полемике с Бузони затрагивалась одна из коренных проблем исполнительской эстетики: споры о дистанции между авторским замыслом и его фиксацией относятся к числу «вечных». Напомним, к слову, мысль Скрябина: «Музыку точно записать нельзя» [210]. Думается, что в постижении этой сложной проблемы может оказаться бесполезным обращение к диалектическому пониманию свободы как осознанной необходимости. Без



боязни впасть в вульгаризацию можно считать, что исполнитель будет настолько свободен в своем творчестве, насколько он осознает насущность авторской воли, хоть и условно, но зафиксированной в тексте произведения. Такая свобода открывает перед исполнителем горизонты, недостижимые при субъективистской своевольности. Напомним, что тенденции иллюзорной «свободы» исполнителя от «оков» авторского текста бытовали в начале века весьма широко. В возможно более точной фиксации своих намерений Метнер видел одну из преград исполнительскому произволу. В этом композитор стремился обрести общий знаменатель с ис-

**<стр. 128>**

толкователями его сочинений. Ведь тяготение к такой общности не имеет ничего общего с любой формой авторского диктата, лишаящего исполнителя права на творчество. В известном письме — после конфликта с Менгельбергом — Николай Карлович возмущался как раз тем, что несогласия в темпах и толковании Четвертого концерта Бетховена дирижер воспринял «не как вполне законное проявление... индивидуального понимания». По убеждению Метнера, дирижер позволил себе непозволительное — монополизировать Бетховена [211].

Ремарки нередко становятся у Метнера как бы «манками» для исполнителей, настолько они образны и лаконичны. Как легко настроить исполнителя «Этюда (средней трудности)» ремаркой: «Allegro (all'antica)» [212]. Какой простор открывает интерпретатору «Дифирамба» соч. 10 № 2 авторское примечание: «Форма проповеди, т[о] е[сть] свободной вариации свободного толкования темы» [213].

В образности ремарок, их возможной точности Метнер видел своеобразный прожектор, освещающий исполнителю путь поисков. Композитор не страшился их непривычности — важнее было найти наиболее меткую, а то и единственную (с его точки зрения) из словесных характеристик. От распространенных обозначений он, разумеется, не отказывался, — в наследии Метнера общепринятая терминология представлена широко, но к редко встречающимся, необычным терминам охотно прибегал уже в самом начале пути. Для лучшего понимания духа метнеровской музыки Г. Нейгауз считал полезными «все эти *con rimidezza, irresoluto, sfrenatamente, acciaccato* и т. д.» [214]. Перечень подобных ремарок обширен — музыкантам нередко доводится заглядывать в словари, разыскивая точный перевод терминов. Возможно, не каждый исполнитель проявит желание вникнуть в замысловатость замечаний — Метнер адресовался прежде всего к пытливым артистам, стремящимся дойти до сути образов. Присущий композитору максимализм требований он считал неизменным и для исполнителей.

Как ни образны и свежи метнеровские ремарки, главное — в их практической значимости. «...Не только вся агогика и динамика, лиги, акценты и т. д. и т. п., но и словесные обозначения, — писал Нейгауз, — ...поясняют смысл музыки и помогают ее исполнению» [215]. В этом выводе — суть проблемы. Мы вправе называть сочинения Метнера блестящими образцами педагогики. Все вплоть до скрупулезного хронометража пьес [216] призвано помочь исполнителю услышать авторский голос, найти верную точку отсчета для творчества. Не стоит забывать о том, что Метнеру доводилось слушать свои сочинения и в ученическом исполнении. В этих случаях необходимость таких советов он ощущал особенно остро. Ремарки Метнера в какой-то степени (и немалой!) обрели значение зеркала его творческих воззрений.

**<стр. 129>**

Безраздельная верность роялю заключала в себе и определенную опасность, которой Метнер не избежал. Его творчество, лишенное простора и демократичности оперного и хорового высказывания, было ограничено в жизненной «циркуляции». При всем мастерстве письма это не могло не сказаться на популярности наследия, инструментального в своей

основе. Неизвестны попытки обращения Метнера к оперному жанру [217]. Впрочем, к оркестру Метнер несомненно тянулся, хотя долго сторонился симфонического письма, не имея возможности слышать замыслы в реальном звучании. Не случайно инструментовка Первого концерта отняла у Метнера даже больше времени, чем создание клавира. Сожалея об отсутствии опыта, Николай Карлович нередко подвергал сомнению свою способность инструментовать. Э. К. Метнер разделял это беспокойство и утешал: «Можно 1000 раз жалеть, что ты ушел в рояль вместо оркестра, но раз это так, то надо это принять и не насиловать себя» [218].

Трудно подвигалась и оркестровка Второго концерта. Метнер обратился к Рахманинову с просьбой посмотреть партитуру при возможной встрече в Париже: «Как ни мало я о себе воображаю, но дилетантом не чувствую себя вообще в музыке, кроме оркестровки... Я прямо до дурноты дошел в своих напряженных попытках о п р е д е л я т ь с той же точностью и верностью выбор инструментов оркестра, с какой я привык о п р е д е л я т ь гармонию и все другое в своем сочинении... Не перестаю читать и партитуры и книжки разные, но это мало помогает.. Беспокою Вас сейчас своими lamentациями только потому, что должен же, наконец, доинструментировать готовый уже Концерт, впредь же решаю не браться больше не за свое дело» [219].

Не владея каждым из инструментов, Метнер был полон колебаний в правомерности своей «оркестровой бухгалтерии». Самокритичность Метнера была даже чрезмерной [220].

А. М. Метнер вспоминала, что «Второй концерт все же инструментовался Николаю Карловичу легче, чем Первый, а Третий — легче, чем Второй. Третий концерт — скорее собственно симфоническая музыка: здесь без оркестра нельзя не на миг обойтись, такова полифоничность авторского замысла».

Каковы принципы инструментовки, избранные Метнером? В Первом концерте оркестр, выступая как один из компонентов полифонического развития, классичен и по составу (нет украшающих и эпизодических ударных инструментов), и по использованию. Хотя сольная и оркестровая партии примерно равнозначны, оркестровые tutti довольно редки. Много поясняет авторское примечание: «Оркестр только как бы подает темы, идеи, которые разрабатываются преимущественно в ф[ортепиано]!» [221].

Уделяя внимание «переключкам ф[ортепиано] и оркестра», их «чередованию» и «полному ансамблю», Метнер, судя по чер-

**<стр. 130>**

новикам, ищет наиболее точное осуществление замысла Ведущим — среди равных — выступает в ансамбле солист. Значительная роль оркестра в общем звучании оправдывает буквальный смысл термина «концерт», то есть согласие. Активно участвуя в тематическом развитии, оркестр не перегружен дублированием голосов. Самостоятельная роль фортепиано ощутима даже в ярчайшей кульминации, где дублирование проведено особенно полно [223].

Инструментовке присуща экономность средств, столь излюбленная классиками. Часто из оркестра вычлениаются отдельные голоса, образующие дуэт с фортепиано [224]. К чистоте тембре Метнер не стремился. Деревянные духовые он использует в сочетании со струнными, за которыми, опять же как у классиков, сохраняется ведущая роль. Дерево и медь либо выполняют функции оркестровой педали, либо оказывают гармоническую поддержку. Более самостоятельное значение они приобретают в кульминациях и, конечно, в сольных или дуэтных эпизодах. При таком подходе к оркестровке колористические задачи оказываются в тени. Тщателен отбор солирующих инструментов. Особенно показательна инструментовка коды, когда мягкое пение валторн как нельзя лучше передает состояние катарсиса, определяющего заключение коды.

Принципы оркестровки не лишены уязвимости — в партитуре Первого концерта ощутим, в частности, оттенок камерности; сглаживающий некоторые противопоставления

солиста и оркестра [225]. Впрочем, инструментовку, как и любые аспекты творчества, нельзя рассматривать, игнорируя позиции автора. Гольденвейзер метко характеризовал партитуру Первого концерта: «Какой оркестр нужен был Метнеру, такой у него и есть». Одна из главных трудностей интерпретации как раз и состоит в умении соотнести сольные высказывания солиста с контрапунктическими проведением тематизма, порученными оркестру. «Музыка эта по существу полифонична, и оркестру чаще поручается материал тематический, требующий рельефного исполнения», вспоминала А. М. Метнер, когда шла речь о недостаточной готовности оркестра к исполнению Первого концерта Метнера в Берлине (дирижер Ю. Померанцев) [226].

Активным участием в тематическом развитии материала не ограничивается драматургическая роль оркестра во Втором концерте Метнера, его партитура по сравнению с Первым концертом отмечена богатством динамического рельефа и развернутостью построений (к примеру, перед каденцией первой части или перед кодой). Привлекают и любопытные колористические детали, особенно во второй части.

Значительное внимание ролям солиста и оркестра в их взаимодействии уделяет автор в пояснении к Третьему концерту. Здесь он проводит аналогии с рассказчиком и хором античных трагедий [227]. В Третьем концерте партия оркестра, пожалуй,

**<стр. 131>**

наиболее приближена к сольной, составляя с ней нерасторжимый, прочно спаянный ансамбль. «Первое слово» в изложении тематического материала, начиная с проведения главной партии валторной, нередко предоставляется духовым инструментам. Это одна из особенностей инструментовки Третьего концерта [228]. По рельефности и красоте таким проведениям не уступают многочисленные изложения тем у струнных [229]. Ни в партитуре, ни в записи Третьего концерта нет, на наш взгляд, оснований для суждений о неравноправности оркестровой партии, якобы составляющей лишь «необходимый элемент, на фоне которого развивается партия пианиста» [230].

Инструментовка фортепианных концертов доказывает, насколько неуклонно и последовательно Метнер следовал принципу: «Все дело художника заключается в выборе элементов красок в пределах своего искусства» [231].

Для современного слуха оркестровка Метнера может порой показаться недостаточно импозантной и нарядной. Но никак нельзя согласиться с мнением, будто рояль и оркестр в концерне Метнера как бы поменялись своими ролями [232]. При всей академичности его инструментовка органически вытекала из особенностей стиля, никогда не становясь украшением или «приправой».

Николай Карлович указывал на близость ряда своих сочинений оркестровому звучанию. Вот одно из многих высказываний такого рода: «...Я нахожу, что весьма многие из них (сочинений. — И. З.) при желании могли бы быть инструментованы с успехом. Не говоря уже об известной “Шопениане” Глазунова, которая представляет собой пример преодоления самого специфического пианизма (которого в большинстве моих сочинений, несмотря на их законную фортепианность, вовсе нет), не говоря уже об этом преодолении непреодолимого, — ведь инструментуют же ныне такие ноши, как “Вокализ” и “Табло” С[ергея] В[асильевича]» [233].

О тяготении композитора к оркестру не раз говорила А. М. Метнер: «Когда Николай Карлович писал ми-минорную Сонату, он часто говорил, что она звучит ему оркестром, и даже кое-что записывал на нескольких строчках в оркестровом звучании. Громоздкость записи также вынуждала его все же предпочесть фортепианное изложение. Для фортепиано ему было гораздо быстрее и легче писать, поэтому он говорил: “Не буду терять время на оркестровую работу, запишу это позднее”. Его всегда преследовала мысль, что жить он будет недолго. Профессор Александер говорил мне в Англии (уже после смерти Николая

Карловича), что автор задумал эту Сонату как оркестровое сочинение и сам говорил ему об этом».

Упоминание об оркестровом замысле столь значительной Сонаты не может быть отнесено к стихийно возникшим. У Метнера таких случайностей не бывало. Тем более что Николай

**<стр. 132>**

Карлович, по словам А. М. Метнер, надеялся, что после его смерти сумеют оркестровать не только ми-минорную Сонату, но и «Телегу жизни», обе элегии. Для танцев из «Забытых мотивов» автор написал даже образцы оркестровок. Месяца за два до смерти он сжег целый чемодан рукописей — не хотел, чтобы; «рылись и изучали процесс работы». Среди уничтоженных рукописей были и оркестровые эскизы [234].

Попытки инструментовать фортепианные сочинения Метнера были начаты еще при его жизни. Николай Карлович радовался тому, что «Tanzmärchen» инструментована А. К. Метнером [235]. Одобрение автора заслужило и переложение для оркестра «Граурного марша» соч. 31, сделанное Ф. М. Блуменфельдом. Известно также, что Сказки из восьмого опуса были оркестрованы в Канаде французским музыкантом Граттоном.

Часть оркестровок, осуществленных Г. Н. Рождественским, вошла в партитуру балета «Старуха Изергиль», поставленного несколько лет назад на сцене Куйбышевского театра оперы и балета [236]. Увлечательными замыслами инструментовки ряда сочинений Метнера делился Е. Ф. Светланов с автором этой книги.

Анна Михайловна Метнер вспоминала, что незадолго до смерти Николай Карлович говорил ей: «Жаль, что я так и не успел оркестровать вещи, которые наметил. Если бы нашелся: человек, который полюбил бы мою музыку, но только бы не раскрашивал ее, а понял все, что там есть». До конца дней Метнера обуревали замыслы, связанные с переложением его камерных сочинений на оркестр.

На этом пути оказывались не только преграды житейские, практические. Помехи творческого плана, возможно, были решающими — ведь пока мы вправе говорить лишь о полуудачах инструментовки фортепианных сочинений Метнера. Они были обусловлены сложностью «преодоления непреодолимого», о чем сам композитор склонен был говорить не без горькой иронии. Вряд ли Николай Карлович был прав, отрицая специфичность пианизма в большинстве своих созданий.

Полагать, будто Метнер откладывал листы партитурной бумаги лишь из-за недостатка времени или сложности оркестровой записи, — односторонне. Основные причины коренились глубже. Они были обусловлены прежде всего отношением композитора к колориту, его месту в творческой палитре музыканта и, конечно, существом метнеровского стиля, фортепианного в своей основе. Стиля, определившего значимость особой — метнеровской — главы в истории отечественной фортепианной культуры.

**<стр. 133>**

## **Глава третья**

### **Метнер — исполнитель**

Метнер, как каждый большой художник, был наделен резко очерченной индивидуальностью. Музыка была для него не только средством общения с людьми, но можно сказать — самой жизнью. Столь же высокими устремлениями вдохновлялась и его концертная деятельность. Творчество и исполнительство тесно переплетались в искусстве Метнера. Поэтому облик пианиста был в значительной степени обусловлен особенностями его творчества. Подчеркнуть это необходимо, поскольку собственные сочинения составляли

основу метнеровского репертуара.

Превосходный пианист, он, как никто другой, умел раскрыть перед слушателями дух, сущность своей музыки. «Так может играть только художник-творец, пламенным дыханием вновь создаваемой жизни наполняющий каждую фразу, выливающуюся из-под его пальцев», — писал Ю. Энгель [1].

Исполнительство Метнера являло собой пример принципиальности и стойкости артиста. Не случайно в его программах не находилось места для малосодержательных, бравурных пьес, рассчитанных на успех у невзыскательной аудитории. Даже в непростых условиях жизни за рубежом Метнер ни разу не поступился серьезностью и реалистической направленностью репертуара.

С первых шагов артистической деятельности очевидно стремление Метнера пропагандировать только высокохудожественные сочинения. Не Пятый концерт А. Рубинштейна, а соната «Hammerschlaeger» Бетховена были характерны уже для раннего периода концертной деятельности музыканта [2].

Через всю творческую жизнь Метнер пронес особую любовь к музыке Бетховена, которого он именовал «царем композиторов». Метнер сумел сказать свое слово в интерпретации его монументальных творений. Не раз обращаясь к любимым произведениям, Метнер оттачивал трак-

**<стр. 134>**

товку, находил все новые подробности. Известны его слова о работе над 32 вариациями Бетховена: «Вот уже шестнадцать лет, как я учу их, а все-таки не выучил» [3].

Свое прочтение музыки Бетховена Метнер искал не на проторенных путях. Вспомним, в частности, полемически подчеркнутую сдержанность темпа в финале «Аппассионаты», который у многих концертантов приобретает сугубо виртуозный характер. В подобных случаях стремление к броскости и внешнему блеску нарушает цельность формы, отнюдь не безразличной к темповым соотношениям между частями. Прочитав свежим взором авторскую ремарку, Метнер акцентировал не *Allegro*, а именно «*ma non troppo*», которым Бетховен предостерегал от виртуозной лихости и чрезмерной бойкости в прочтении финала «Аппассионаты». Подобный подход не только правомерен — он свидетельствует о творческой инициативности Метнера, неустанном поиске наиболее убедительных решений. Мы имеем возможность основываться лишь на единственной (да и небезупречной по самому качеству) записи фа-минорной Сонаты Николаем Карловичем. Эта интерпретация «Аппассионаты» может вызывать (и вызывает!) различное отношение, но ее цельность и логичность несомненны.

Свежесть прочтения бетховенских сонат отмечали многие критики. Когда концертант включил в программу сонаты соч. 53 и 90, рецензент отмечал: «Две сонаты Бетховена... исполнены были г. Метнером также очень своеобразно и, во всяком случае, живо и интересно (особенно с ритмической стороны), хотя артист иногда вносил в бетховенскую музыку несколько преувеличенную порывистость и мало свойственные ей резкие подчеркивания контрастов» [4].

Метнер был единодушно признан одним из выдающихся интерпретаторов Четвертого концерта Бетховена, который с неизменным успехом играл во многих крупнейших залах мира, с лучшими оркестрами и дирижерами. «Никогда не забуду его исполнение Четвертого концерта Бетховена в Петрограде в 1915 году (дирижировал Сергей Кусевицкий). В смысле совершенства и верности духу Бетховена это был идеал!» — вспоминал Г. Г. Нейгауз [5].

Хочется привлечь внимание читателей к малоизвестному факту: исполнению Метнером Четвертого концерта Бетховена в 1920 году перед рабочей и солдатской аудиторией. Опасения организаторов, будто музыка Бетховена окажется слишком сложной для новых слушателей, оказались напрасными. Как вспоминал венгерский скрипач А. Яроши,

находившийся тогда в Советской России, «перед Девятой симфонией Метнер играл соль-мажорный Концерт. Едва он сыграл первые такты, в зале воцарилась удивительная атмосфера — слушатели были захвачены музыкой Бетховена; пианист и инструмент были забыты» [6]. Трудно представить более высокую характеристику исполнения.

**<стр. 135>**

Концертный репертуар Метнера был не слишком широк, если орать во внимание произведения, исполнявшиеся им публично. Кроме Бетховена и своих сочинений он играл Баха, Брамса, Скарлатти, Шопена, Шумана, Листа, Балакирева, Рахманинова, Чайковского [7].

Из русских концертов Метнер изредка играл только Первый Чайковского и Пятый Рубинштейна. После одного из исполнений Пятого концерта Рубинштейна Метнер, по воспоминаниям А. Ф. Гедике, «склеил все страницы клавира и больше никогда не обращался к этому концерту, который сразу невзлюбил».

Метнера привлекали сочинения, наиболее отвечающие его художественным склонностям. Ему были созвучны ритмическое и полифоническое богатство созданий Шумана, как и неисчерпаемость его фантазии. Пианист тяготел к воплощению шопеновских сочинений драматического плана — Фантазии, фа-диез-мпнорного Полонеза [8]. В начале творческого пути Метнер обращался к некоторым произведениям Брамса. Однако впоследствии они исчезли из его концертных программ.

Фактический репертуар Метнера-пианиста был намного шире, чем он представлен в афишах [9]. В них мы, в частности, почти не находим сочинений Скрябина. В то же время А. В. Шацкес вспоминал: «В классе Николай Карлович часто играл... произведения Скрябина..., показывал по-скрябински, так, как можно себе представить, прослушав таких “скрябинистов”, как В. Софроницкий, Г. Нейгауз и С. Фейнберг. Последний период творчества Скрябина он любил меньше» [10].

Николай Карлович считал необходимой работу над рядом произведений каждого автора, чтобы суметь убедительно интерпретировать хотя бы одно из них [11]. Такой подход к репертуару лишний раз подтверждает высокую взыскательность музыканта.

Глубокое постижение авторского замысла, искренность высказывания и естественность интонирования, отсутствие и неприятие чего-либо кричащего, показного, бьющего на эффект, цельность передачи и филигранная отточенность каждой детали — таковы принципы исполнительского искусства Метнера» В них олицетворены характерные особенности московской пианистической школы, воспринятые Метнером еще в пору занятий в классе В. И. Сафонова.

С годами эти принципы обрели у Метнера свое индивидуальное преломление. Их пианистическое проявление отмечено внешне сдержанной манерой игры, за которой неизменно ощущалась глубина и значительность интерпретации. Неподражаемое владение ритмикой, по которой нетрудно определить своеобразие метнеровского «почерка», умение с поразительной рельефностью передать всю сложность контрапунктической ткани, тончайшая педализация, устремленность к графичности — все это позволяет говорить о своеобразии метнеровского пианизма.

**<стр. 136>**

Метнер бесспорно был одним из крупнейших пианистов своего времени. Любая из его записей, наигранная даже на склоне дней, свидетельствует об этом со всей непререкаемостью.

Даже недруги метнеровской музы считали, что прекрасной игры Метнера достаточно, чтобы признать его пианистом великим.

Артистическая убежденность художника не знала компромиссов. Поэтому Метнер-пианист всегда вел слушателей в глубь музыки, к ее сокровенной сути. Он был исключительно волевым артистом и, по воспоминаниям Г. Нейгауза, «до конца знал, что хочет

выразить, и воплощал свой замысел с предельной законченностью».

Нейгауз подчеркивал, что Метнер предстал перед слушателями как глубоко, оригинально мыслящий художник и превосходный пианист. «Какая выделка — потрясающий пианист!» Его убежденность поражала — в исполнении все было на редкость гармонично и целостно. Особенно запомнилось Генриху Густавовичу ясное чувство формы и цельность в интерпретации Метнером крупных полотен, в частности своей Первой сонаты. Типичной особенностью пианиста Нейгауз считал строгий подход к исполнению: «Он и свою музыку играл как классику». Исполнение Метнера, лишенное какой-либо расплывчатости, предельно продуманное и убедительное, было то в же время для Г. Г. Нейгауза «несколько академичным в самом высшем и лучшем смысле этого слова».

Тяготение к естественности и ясности отчетливо слышится и во многих записях Метнера. Строгость его игры была проявлением той высшей простоты искусства, которая доступна лишь выдающимся мастерам-художникам. Классичность метнеровской интерпретации противостояла и проявлениям вычурности, манерности, распространенным в исполнительстве той поры. «Ни тени празднословия и рисовки. А как это редко теперь», — писал Ю. Энгель [12].

Метнер не относился к числу композиторов, сводивших исполнительство до функции откровенно пассивной. В то же время он был далек и от преувеличения своей роли как исполнителя. «Какого бы классического или романтического композитора он ни интерпретировал, сильная индивидуальность Метнера всегда служила фоном», — вспоминал М. Дюпре [13.]

Отношение к авторскому замыслу — коренная проблема исполнительской эстетики. К этой проблеме проблем сходятся нити от магистральных вопросов исполнительства.

Метнер был верен заветам отечественной школы, отстаивавшей, говоря словами Чайковского, «объективное» отношение к авторским намерениям, к тексту произведения. Ложный артистизм был Метнеру глубоко чужд. Он любил повторять: «Значение музыки более важно, чем музыкант, призванный передать ее» [14]. В его игре, по единодушному признанию, не было

**<стр. 137>**

ничего внешнего, ни тени самолюбования. Метнер не был и механическим передатчиком чужой воли: уважение к авторским намерениям, по его глубокому убеждению, не должно вести к нивелировке, а тем паче к утрате собственного облика. Большой музыкант, он считал творческую сущность исполнительства его фундаментом и незыблемой основой.

Бывают случаи, когда высказывания художников о своих современниках как бы становятся их автопортретом. Таковы во многом воспоминания Метнера — в них дана не только глубочайшая характеристика исполнительского гения Рахманинова, но и концепция самого Метнера. «Его интерпретации других авторов дают подчас иллюзии, будто сам он сочинил исполняемое. Но может ли без такого отождествления исполнителя с исполняемым вообще проявиться подлинное творчество исполнителя? Или же исполнитель обязан ограничиться ролью стилизатора?.. Стилизация есть не что иное, как подделка, маскарад... Это заменяет нам понятие объективности. Для всех исполнителей одинаковая маска. Но в противоположность этому удобному способу подхода к исполнению существует иной, не менее удобный — это полная отсебятина, которая в свою очередь подменяет нам понятие индивидуальности. Оба эти приема (маска и отсебятина) практикуются исполнителями, не имеющими в своей душе контакта с исполняемым... Ценность и сила Рахманинова... в принятии в душу свою музыкальных образов подлинника. Его исполнение всегда творчески, всегда как бы “авторское” и всегда как бы “в первый раз”» [15].

Трудно найти более сокровенное высказывание о сути исполнительского процесса. В

каждой строке захватывают взволнованность и прямота суждений.

«Всегда творчески, всегда как бы “авторское” и всегда как бы “в первый раз”», — Метнер настойчиво подчеркивает значение творческого начала в исполнительстве. Отмечая значение импровизационности, он тонко оттеняет и меру исполнительской свободы: постоянно упоминающееся «как бы» достаточно емко, чтобы ее обусловленность авторским замыслом сомнений не вызывала [16].

«Николай Карлович постоянно подчеркивал, что музыку надо как бы воссоздавать от себя», — вспоминает Д. М. Цыганов. Ему запомнился особый дар Метнера — оставаясь в рамках классического стиля, обладать удивительной импровизационностью. «Каждый момент в его игре — я имею в виду не только в ансамбле при исполнении Второй сонаты, но и в интерпретации Первого и Второго концертов, — был творческим».

«Когда Николай Карлович соглашался с исполнителем, он давал ему абсолютную свободу творчества», — вспоминал неоднократный партнер Метнера по ансамблевым выступлениям Н. Г. Райский.

**<стр. 138>**

Очевидно, что при всем стремлении Метнера к классичности ему был чужд традиционализм прочтения, за которым не ощущалось бы биение живого пульса. Потому столь дорога ему мысль о мере творческой свободы, с поразительной точностью найденной Рахманиновым [17].

Сказанное не следует понимать как попытку установить тождество между пианизмом Рахманинова и Метнера (да и могут ли вообще быть тождественны столь яркие явления искусства?). Здесь, как и в композиции, их отличало многое, и прежде всего степень общительности высказывания.

Исполнительству Рахманинова была присуща особая степень эмоциональной открытости и масштабности. И все же многое сближает, более того — роднит игру обоих музыкантов: верность правде и творчеству была для них непреходящей.

«Трудно представить себе более пластичную игру, пластичную не только в чисто пианистическом смысле, но и в смысле выявления музыкальной, композиторской мысли, того, что мы называем музыкальным содержанием», — отмечал Г. Нейгауз, от которого не часто доводилось выслушивать столь восторженную характеристику исполнения [18].

Искусство Метнера отличается художественной завершенностью во всем — будь то композиция или исполнительство, монументальная форма или малоприметная подробность. Его эстетические позиции базировались на осознании правдивости как нормы, краеугольного основания искусства. Нет мастерства — не может проявиться и правда. Метнер уважал высокое ремесло художника, вне которого нет искусства. При всей пианистичности его произведения предполагают подлинную виртуозность и исполнительское мастерство. Николай Карлович и от себя требовал отточенности и технической законченности игры. «Он ценил ее и обычно радовался, когда на концерте удавалось не задеть ни одной фальшивой ноты» [19], — рассказывает один из его учеников.

Великолепнейшую фортепианную отделку метнеровского исполнения, в котором не было ни одной неотшлифованной фразы, отмечал Г. Г. Нейгауз. Писал он и о феноменальной виртуозности Метнера, которая произвела сильнейшее впечатление во время его концертов в 1927 году [20].

Труднейшую Сказку «Шествие рыцарей» Метнер записал с покоряющей виртуозностью. Г. Р. Гинзбург, сам блистательный мастер, считал, что «в таком темпе сыграть эту Сказку с таким совершенством почти невозможно». К Метнеру как раз и относилось это «почти». Авторская запись впечатляет совершенством и в ми-минорной Сказке соч. 34 с ее кружевом выющихся пассажей. Предельно отточенным пианистическим мастерством



привлекают авторские интерпретации столь масштабных сочинений, как фортепианные концерты или «Сопата-баллада». Филигранностью пианизма, свободой средств, подвластных артисту,

**<стр. 139>**

отмечены записи Первой импровизации, новеллы (соч. 17 № 1), ряда сказок.

В полной мере это может быть сказано и про ансамблевые записи Метнера. Впрочем, называть фортепианную партию в песнях Метнера аккомпанементом невозможно — и по сложности исполнительских задач (например, в «Телеге жизни» или «Зимнем вечере»), и по значимости она ничуть не уступает вокальной. Метнер принадлежал к пианистам, для которых первостатейной была одухотворенность техники. Это гармонировало с пониманием ее роли: «Техника искусства только тогда и техника, когда ее не замечают; но когда техника достигает этого высшего целомудренного совершенства, то тогда она имеет право занять свое скромное место в ряду других священных понятий искусства... Тогда уже она становится словом» [21]. Еще на заре исполнительской деятельности музыканта Кашкин заметил, что «пианист г. Метнер очень сильный, но... его сила больше заключается в крупном стиле и содержательности его игры, нежели во внешнем блеске, хотя техника молодого виртуоза трудностей не боится» [22].

Стремление к ослепительной виртуозности не вязалось со стилем метнеровского искусства. Об этом говорил и Ю. Н. Тюлип: «У Николая Карловича был превосходный пианистический аппарат, все отлично выходило, но не было внешне-виртуозного блеска, броскости, которая необходима концертирующему пианисту для широкой популярности». Эту мысль подтверждал А. Б. Гольденвейзер: «У него не было яркого размаха, хотя Метнер был первостепенным виртуозом, обладал замечательной техникой». И в исполнении он нередко был склонен к известной камерности с ее углубленностью и богатством подтекста. По кипучей жизни ритма, его неистощимому богатству исполнение Метнера без труда отличимо. Все, что ни играл он, было отмечено прежде всего своеобразием ритмики. И в творчестве, и в исполнении ритм Метнера всегда полон глубочайшего значения. Ю. Н. Тюлину особенно запомнилось поразительно волевое начало в ритмике Метнера, большая энергия. Агогика всегда сказывалась очень свободно, порой даже вольно, но эта свобода никогда не была размягченной, рыхлой. «Записать, как играл Метнер, вряд ли возможно, — вспоминал Тюлин, — настолько своеобразна была ритмическая организация его исполнения».

Ритмику Метнера называли то непоколебимой и отчеканенной, то гибкой и весьма свободной. Такие определения, однако, не исключают друг друга.

Особая роль ритмической энергии как основополагающего пульса сближает ритмику Метнера с рахманиновской. Оба музыканта настолько познали тайны «владения временем», что, слушая их игру, трудно себе представить исполнение, более созвучное оригиналу. Эта иллюзия единственно возможного прочтения

**<стр. 140>**

проистекает во многом благодаря предельно убедительной агогике. Вспомним рахманиновскую ритмику с ее твердой поступью и свободой, неизменно художественно оправданной и по-своему убедительной.

«Не все поняли и оценили рахманиновское *rubato* и *espressivo*, — писал Метнер, — а между тем оно всегда находится в равновесии с основным ритмом и темпом, в контакте с основным смыслом исполняемого. Его ритм, как и звук, всегда включен в его музыкальную душу — это как бы биение его живого пульса» [23].

В некоторых высказываниях об игре Метнера встречаются упоминания не только о подчеркнутой остроте, но и о жесткости, даже угловатости ритма. Слушая Метнера, Л. Конюс как-то произнес: «Экий какой колючий». Быть может, эти черты проявлялись в отдельных случаях, но, бесспорно, не были органически присущи Метнеру. Во всяком случае, в

известных нам записях обнаружить угловатость или «колючесть» невозможно.

Звуковая палитра Метнера-пианиста встречала не столь единодушное признание. Наряду с весьма одобрительными, а порой и восторженными откликами в рецензиях можно прочесть упреки в недостаточной сочности и особенно красочности звучания. На чем основаны такие замечания, правомерны ли? Некоторые музыканты, чей авторитет бесспорен, отвергают такие укоры, отмечая полнокровность кантилены как основу звучания рояля под пальцами Метнера. А. В. Шацкес настаивал на том, что «исполнение Николая Карловича всегда было подчинено песенности, сплошному пению». «В его руках пассажи обладали необычайной мелодичностью», — утверждал А. Александер [24].

Сочным звучанием, мелодически тонкой нюансировкой каждого пассажа отмечены многие записи Метнера. Такова проникновенная передача фа-минорной Сказки (соч. 26), когда автор, «рассказывая» тему, будто вслушивается в рождающиеся звуки повествования. Или первый из «Гимнов труду», где красота звучания придает мелодии особую привлекательность. Насыщенно звучит мелодия и в соль-минорном «Трагическом фрагменте», то напевная, то будто стонущая, не лишенная патетики. Незабываемо произнесена тема в Первой импровизации — речитация на безбрежном дыхании.

Ремарки о певучести часты у Метнера: он любил полнокровно пропеть мелодическую канву, как и многие эпизоды, развивающие тематические зерна.

Тем не менее в исполнительстве Метнера несомненно ощущалось тяготение к графичности. К звуковому «половодью» он не стремился. Восхищаясь записями Первого и Третьего концертов, Первой импровизации, ряда Сказок, прослушанных «залпом» в один февральский вечер 1962 года, Нейгауз видел особенности метнеровского почерка и в графической пластичности игры, лишенной импрессионистических туманов.

**<стр. 141>**

В этой связи представляет интерес наблюдение М. С. Шагинян: «...У Метнера... имелся... свой стиль, многим казавшийся жестким, суровым. Но как это жесткое и честное, без всякой сентиментальности, катание пальцами клавиш, как этот суровый, аскетический удар умели “выматывать” удивительную глубину звука, шедшую, казалось, из самой сокровенной души инструмента, и как при таком “жестком” туше выигрывали внезапные нежно-лирические фразы его удивительных мелодий» [25]. Возможно, не все в терминологии М. Шагинян бесспорно, в частности «удар», да еще «аскетический», но суть вопроса схвачена здесь точно.

К тому же неприятие некоторыми рецензентами метнеровской звучности, надо полагать, основывалось не на коренных особенностях игры, а на преувеличении случайностей, связанных с повышенной нервозностью концертанта. Подтверждение такому предположению находим, в частности, в одной из заметок «Русской музыкальной газеты». Критик писал, что в авторском исполнении «Сонаты-баллады» «только нервность и качества «страдного исполнения создают эту колючесть» [26]. Метнер не относился к числу артистов, выступающих ровно, — даже в одном концерте «перепады» исполнительского уровня бывали заметны. Вспомним и о чрезмерном волнении при исполнении Концерта Чайковского, как и о некоторых примерах недостаточного эстрадного самообладания концертанта [27]. Так частности представлялись некоторым критикам типичной особенностью метнеровского исполнения, а преобладание графики над живописью — пренебрежением к кантлене.

С проблемой звучности тесно связано интонационное искусство музыканта, мастерство его фразировки. Особую выразительность исполнению Метнера придавало владение искусством живого высказывания, всегда внутренне оправданного и правдивого. Каждая интонация была досказана им до конца. Нейгауз отмечал «незабываемое произнесение Метнером простых тем — очень сдержанное, как бы скромное, без подчеркиваний и вместе с тем чрезвычайно выразительное». Насколько впечатляет

фортепианное заключение в пушкинском «Мечтателе», исполненное автором с подкупающей простотой! Как ни соблазнительно было исполнить главную тему в «Трагической сонате» приподнято, с подчеркнутым пафосом, Метнер избегает и тени нажима, музыка при этом захватывает внутренней силой и суровостью.

Декламационному началу в искусстве Метнера принадлежит особое место [28]. Любая из метнеровских записей может служить образцом «фортепианных речитативов». В иных преобладает свободная речитация (как в «*Canzona matinato*»); естественности речи способствуют и небольшие «оттяжки» при интонировании наиболее значительных по смыслу звуков. Они могут восприниматься и как предельное вслушивание в узловые интонации, их укрупнение. Тем же приемом некоторого «запаздывания» на

**<стр. 142>**

мелодические вершины пианист мастерски пользуется в передаче «Трагической сонаты».

Столь же впечатляюще звучит тема в ми-минорной Сказке, мелодию которой не назвать иначе, как говорящей... А. М. Метнер вспоминала, что пассажи в этой Сказке представлялись автору как бы речным потоком, чем-то напоминающим стихию... На фоне узорчатых пассажей тема интонируется автором свободно, с покоряющей выразительностью.

В «Импровизации» (соч. 31 № 1) начиная с первого октавного хода к сильной доле выразительно произносится каждый смысловой изгиб мелодии. Пианист смело прибегает к тем же «опозданиям» на вершины линий либо на наиболее значительные звуки мелодии. В этом, как и в нежданно прерывистых дыханиях-люфтах (но всегда с точным ощущением допустимой меры), узнается характерное метнеровское высказывание» Дыхание остается широким, линии приобретают трепетную взволнованность. Такой прием напоминает смену смычка у струнных инструментов.

Можно назвать еще немало примеров столь же «говорящих» тем — их произнесение в первом «Гимне труду», Третьем концерте. В пояснении к авторской записи Второго концерта справедливо подчеркнуто, что исполнение полно нежных, проникновенных интонаций, секрет которых знал только Метнер [29].

Примерами органического слияния декламационности с напевностью могут служить авторские интерпретации популярной Сказки си-бемоль минор (соч. 20 № 1) и «Трагической сонаты». В подчеркнуто драматическом толковании Сказки пианист нашел убедительное сочетание динамических волн, настойчиво стремящихся к вершинам, и декламационно подчеркнутых коротких интонаций. Не жертвуя ни одним из знаков препинания (а ими текст насыщен!), артист подчиняет артикуляцию прежде всего общему развитию. Цезуры не членят линии, а напротив, их еще более динамизируют. Музыка дышится широко и свободно, поскольку найдено точное соотношение распевных широких построений и коротких, взволнованных фраз [30].

Выразительно интонирован тематический материал «Трагической сонаты», сохраняющий рельефность даже в контрапунктически сложной фактуре [31]. Все подчинено постепенному, неумолимому нарастанию. Хотя эмоциональный поток заковав автором в строгие границы, «бушующие» пассажи все более накаляют исполнительскую «температуру». Именно к ремаркам о речитативности и импровизационности («*rosso quasi recitativo*», «*quasi cadenza*») Метнер позднее дописал: «Отсюда разлитая кантилена» [32]. Речитативы все более насыщаются напевностью, а кантилена (заодно с декламационными репликами) сообщает характер одушевленной речи, близкой к импровизации. Агогическая свобода нигде не граничит с расслабленностью. И здесь Метнер охотно прибегает к укрупнению важных интона-

**<стр. 143>**

ций во времени. Соблюдая тончайшие «чуть-чуть», пианист едва заметно «задерживает» вершины мелодических линий, придает паузам смысловое значение. Особенно привлекают в

записи «Трагической сонаты» подчеркнутые цезуры, завершающие мысль и одновременно являющиеся дыханиями к следующей Фразе. Такой прием становится у Метнера действенным средством внутренней экспрессии. К излюбленным агогическим тонкостям Метнер обращался во многих случаях. Об этом можно судить по авторским записям ряда Сказок — до-минорной (соч. 8 № 1), ми-бемоль-мажорной и фа-минорной (соч. 26), сказки «Леший» (соч. 34), наконец, по «Сонате-балладе», записанной особенно удачно [33]. Эта интерпретация является образцом пианистического мастерства.

Понятие «балладности» было созвучно Метнеру (вспомним подзаголовок Третьего концерта). Повествовательность, доминирующая в его письме и столь им излюбленная, — сродни балладам, сказаниям, новеллам. В авторский экземпляр «Сонаты-баллады» рукой автора внесено дополнение: «Выровнить темп, насколько возможно, не теряя при этом индивидуальной экспрессии каждой из тем и не впадая в метрономичность» [34]. Это примечание определяет характер всей сонаты — исполнительский «рельеф» прочерчен настолько убедительно, что сложное сочинение воспринимается в авторской интерпретации будто высеченным из одного куска мрамора. С поразительной силой выявлен пианистом индивидуальный облик тем, очень рельефна, особенно при проведении тематического материала в басовых голосах, декламационность. Звуковая палитра как нельзя более соответствует духу балладности. Ряд эпизодов как бы окутан дымкой сказочных очертаний; наряду с напевной фактурой аккордов — подчеркнуто контрастирующая, суховатая звучность. Запоминаются красота фортепианного пения и звуковая выровненность в хорале. Все это — в сочетании с ясностью многослойной фактуры, протяженностью линий — придает исполнению автора особую привлекательность.

Метнер обычно выступал в Малом зале Московской консерватории или зале Благородного собрания, реже — в особняке Морозовой. Его музыке лучше дышалось в к а м е р н ы х залах, рассчитанных на особую сосредоточенность вникания. Концертам не был присущ дух сенсации — то был несомненный, прочный успех у искушенных ценителей и специалистов, а также у слушателей, тянувшихся к большому искусству.

«Год от году и на глазах искусство г. Метнера, — писал Гр. Прокофьев в 1917 году, — собирает вокруг себя все большую аудиторию. По составу своему эта аудитория довольно разнообразна, явно подразделяясь на убежденных ценителей творческого и исполнительского дарования г. Метнера, поклонников его пианистических достижений, втайне мечтающих об исполнении им других авторов, в на случайную публику, пришедшую

**<стр. 144>**

сюда понаслышке или во имя желанья стоять на уровне современных “течений” в искусстве... Но если вдали от концертных выступлений г. Метнера... противников можно слышать отчетливо, то здесь, в момент очарования, изливаемого и творческим даром г. Метнера, и его невероятным даром исполнительским... слова протеста распыляются в атмосфере “большого дня в искусстве”» [35]. Не случайно М. С. Шагинян называла концерты Метнера праздником для слушателей [36], а столь видные музыканты, как А. Ф. Гедике, Ю. Н. Тюлин и С. Е. Фейнберг, утверждали, что по бесспорному, непоколебимому авторитету Метнер был кумиром музыкальной Москвы. Все это было привилегией исполнителя-творца, для которого нет «тайн» ни в композиции, ни в интерпретации [37]. Не потому ли столь ясной и даже простой предстает контрапунктически насыщенная ткань в авторской передаче? Ту же особенность подметил и С. И. Савшинский: «Метнер не ошеломлял с первого же мгновения. Он играл без каких-либо эффектов техники, звучности или экспрессии. Все казалось просто и ясно. Естественным становился порой вычурный ритм его сочинений, доступной слуху делалась сложная, иногда умозрительная полифония... Все искупала правдивость интонаций, убеждающая сила логики, поразительно организующий властный ритм и совершенство пианизма. Артист полностью покорял слушателей, заполнял его переживанием своей

музыки» [38].

Игра Метнера вызывала ответный ток слушательских симпатий огромной внутренней силой, философской значительностью и возвышенностью, что прежде всего отвечало вкусам «метнерианцев», преданных своему кумиру. Для популярности в широкой аудитории этих качеств все же было недостаточно. Недостатки (если допустимо так говорить об уязвимых сторонах искусства большого художника) действительно становились продолжением достоинств. Они проистекали из наиболее своеобразных черт Метнера-артиста. «Для шумного успеха на современной концертной эстраде Метнер был слишком строг и классичен, — считал Ю. Н. Тюлин. — Ему все же не хватало броскости и, может быть, блеска, которые так необходимы артисту для широкого признания».

О том же писала и М. Шагинян: «...Виртуозности, блеска, заигрывания, самолюбования не найдет слушатель. В облике Метнера есть что-то чуждое и враждебное духу эстрады» [39].

В этих высказываниях объективно и точно освещена интересующая нас проблема.

Не лишне коснуться еще одной грани метнеровского исполнительства. Строгость и благородная сдержанность игры также во многом определялись особенностями его натуры. Поэтому Метнер испытывал неприязнь к эмоциональным преувеличениям, а тем более — к необузданности игры. «Н и к о г д а и н и ч е г о н е ф о р с и р о в а т ь ! Д а в а т ь т о , ч т о д а е т с я ! », «поменьше

**<стр. 145>**

страсти и кульминаций», «к черту эмоцию, судорогу» — подобные напоминания часты в записных книжках музыканта [40]. «Эмоции» — в кавычках! — претили музыканту, поскольку противоречили натуральности выражения.

Метнеру присуща эмоциональность особого склада. Полноводный поток эмоции закован у него в гранитные берега. Силу воздействия игры пианист искал не в эмоциональной порывистости и открытом выявлении чувств, а во внутренней напряженности.

Метнер любил разворачивать «действие» постепенно, избегая проявлений стихийности. На первый план выходили высокий интеллектуализм и стройность архитектоники, за которыми тем не менее ощущался живой ток эмоций. Метнера все же нельзя назвать художником настроения, внезапно нахлынувших эмоций.

Восхищаясь совершенством и классичностью передачи Метнером Четвертого концерта Бетховена, Нейгауз замечал, что ему все же «порой хотелось слышать больше эмоциональных взлетов, одухотворенности». Тут уже вступают в силу индивидуальные различия в художественных позициях больших музыкантов, в частности, в их подходе к эмоциональной сфере исполнительства. Подчеркнем, что речь идет о превалировании той или иной тенденции в искусстве, неизменно отмеченном дыханием живой жизни и подлинностью эмоционального запала. Романтическая взволнованность и внутренняя огненность, сдерживаемые властным контролем Метнера, реже выходили на поверхность.

Казалось, Метнер, исполнявший преимущественно свою музыку, должен быть ближе к типу артистов, чьим выступлениям присуща уравновешенность и спокойная уверенность. Однако обретение концертного самочувствия у Метнера было своеобразным, давалось не всегда просто. «Первая вещь — обыкновенно вслушивание в рояль, акустику, и это несколько рассеивает подъем, и ему трудно забытья», — читаем в дневнике А. М. Метнер [41]. «Трудно забытья» — эти слова согласуются с рядом высказываний, занесенных Метнером в записные книжки. Вот одно из них: «Перед концертом... дать свободу мысли, воображению!.. Закрывать глаза и помнить, что все дело в непротивлении волнам художественных образов,, чувств. Только эти волны могут смыть все волнение» [42].

Метнер принадлежал к типу концертантов, для которых план интерпретации (вплоть

до отдельных частностей) предельно ясен еще до выхода на сцену. Исполнительский процесс бывал неизменно творческим: воссоздавался не слепок с ранее найденного, а как бы вновь постигаемый оригинал. Поэтому Метнеру необходимо было на эстраде обрести вольготность творческого состояния — без этого «вчувствование» в исполняемую музыку было невозможно. Необходимый душевный настрой Метнер называл «погружением в исполнительский сон». Артистическое самочувствие влияло и на ранее найденные решения. Иногда на

**<стр. 146>**

записях Метнер неожиданно брал иные темпы. Давало знать себя и эстрадное волнение, не случайно темпы чаще менялись в сторону ускорения. Так было и с «Шествием рыцарей», и со Сказкой си-минор (соч. 20). А. М. Метнер вспоминала, что обычно Николай Карлович играл «Шествие рыцарей» (особенно начало) сдержаннее по темпу. При записи, сыграв быстрее обычного, он сказал: «Сейчас я так слышу». Правда чувств, искренность передачи требовали и естественности эстрадного самочувствия — Метнер не мог переносить фальши ни в чем.

Вся жизнь Метнера в искусстве была подвижничеством трудом, в котором он доходил до одержимости. Большой художник был и большим тружеником. Он считал, что «без вдохновения творческий труд не дает ничего ценного, но и вдохновение без труда — ничто» [43].

Достаточно прочитать дневники А. М. Метнер, чтобы убедиться, как неустанно трудился музыкант, постоянно поддерживая концертную форму, не позволяя себе ни малейших послаблений даже в сложных условиях переездов. Творческий режим соблюдался неукоснительно. Как-то в канун репетиции с оркестром, Метнеру не удалось позаниматься из-за отсутствия инструмента. Репетиция начиналась в десять часов утра — на рассвете артист отправился в зал и, проработав там два часа, вернулся спокойный и довольный. Случай характерный для Метнера с его повышенным чувством ответственности. Содержательное использование времени и «полное изгнание безделья» из распорядка дня всегда отличало Метнера. Это восхищало М. Шагинян, которая постоянно мечтала создать в своей трудовой жизни подобный уклад [44].

Все, что нарушало трудовой ритм жизни, тяготило Метнеров своей беззаботностью. «...Мы переехали в отель в центр города, — записывала в дни второго американского турне А. М. Метнер, — и тут пошла светская жизнь, что очень трудно совместить с работой при Колином педантизме... Он свои намеченные часы работы укорачивать не хочет... Кроме работы нужна еще и тишина, ...без тишины он сосредоточиться не может, и я устала всем объяснять это, как какую-то особенность Колину. Как будто тишина не каждому необходима, кто хочет на чем-нибудь сосредоточиться» [45]. Эта запись соседствует с постоянными упоминаниями об усиленных занятиях, о том, что даже свой день рождения Николай Карлович провел в «подготовке к концертам, работая много». Все эти эпизоды естественно складываются в картину трудовых будней, заполнявших жизнь Метнера.

В годы жизни в России Метнер предпочитал рояли малопопулярной фирмы «Липп», в чем-то близкие шредеровским инструментам. На этих роялях Метнер, не любивший, как вспоминал Гольденвейзер, «ничего готового», достигал поразительной красоты звучания. За несколько дней до концерта он обычно приглашал близких ему музыкантов (А. Ф. Гедике, А. Б. Голь-

**<стр. 147>**

денвейзера, Г. Э. Конюса, А. К. Метнера) и играл перед ними программу в магазине фирмы «Липп» на углу Неглинной и Кузнецкого моста [46].

Любопытные сведения о поисках инструмента, наиболее отвечающего замыслам Метнера, есть в переписке с известной певицей Н. П. Кошиц. Договариваясь об условиях концерта в парижском зале «Гаво», Кошиц сумела получить согласие организаторов именно на

рояль «Эрар», на чем настаивал Метнер: «Вы говорите, что французы Метнером не интересуются, а Gaveau сказал, что он делает исключение в правилах о роялях впервые только потому, что хочет видеть в своем зале такого музыканта, как Метнер» [47].

Предварительную пробу инструмента Метнер считал обязательной и в любых условиях гастролей следовал этому правилу. А. М. Метнер рассказывала, что «до “Стейнвея” Николай Карлович предпочитал “Бехштейн’ы”. На фабрике “Бехштейн” пробовал аккомпанемент своей “Бабочки”, требующей предельной легкости. Тогда он еще не хотел выступать на роялях “Стейнвей”».

В этом высказывании не упомянута еще одна причина, быть может, самая «метнеровская». Массивная звучность стейнвеевских роялей нередко бывала помехой камерному звучанию многих сочинений Метнера [48]. Большинство «Стейнвеев» американского выпуска Метнер не был доволен. «Часто делали такие легкие инструменты, что играть приходилось, — как вспоминала А. М. Метнер, — будто “на цыпочках”, легчайшее прикосновение уже давало звучность. Редки стали интересные по тембру, певучие рояли, хотя встречались и хорошие экземпляры, на одном из которых довелось играть в Квебеке. За океаном почти не встречались более упругие “Стейнвей” немецкого производства, их туда предпочитали не завозить». Поскольку яркое звучание «Стейнвеев» представлялось Метнеру чрезмерным и одноплановым, он стремился «умерять» силу, «медь звенящую» этих роялей, чаще заниматься рiано. Итоговой можно считать запись Метнера: «Никогда не жаловаться на инструмент, но стараться во что бы то ни стало овладеть им» [49].

В преддверии концерта Метнеру не только необходимо было несколько часов провести за роялем. «Разбитое рабочее утро» выбивало из колеи, тяготила невозможность остаться наедине с собой, "чтобы собраться с мыслями. «...Кроме работы ему нужна еще и тишина, без тишины он сосредоточиться не может», — записывала А. М. Метнер [50].

Появление на эстраде в утомленном, а тем более — взвинченном состоянии Николай Карлович считал недопустимым. Отсюда внимание к психологической готовности, как и к физическому состоянию [51]. Концертный режим был продуман Метнером да мелочей — от умения настроить себя к выходу на сцену до рациона питания.

### <стр. 148>

В день выступления непременно занимался, хотя и не очень много. Обычно играл спокойно, тихо. Чаще — технически сложные места. Старался не расплескать то, что берег, не играл произведение целиком. Необходимо подчеркнуть, как Метнер любил пору подготовки к концертам, это подтверждают родные Николая Карловича: «Хотя он нередко сетовал, что пианистическая работа отнимает драгоценные часы от композиции, но он любил предконцертное время».

А. М. Метнер, не пропустившая ни одного выступления мужа, вспоминала: «Перед концертом он испытывал особое волнение. Как-то за границей он сказал: “Что-то я встревожен тем, что не чувствую никакого волнения”. Опасался, что такое состояние — признак равнодушия. “Нести музыку, будучи равнодушным, — это ужасно!” — говорил он. Небольшое волнение перед концертом он считал желательным. Концерт был для него всегда праздником: он любил сбросить с себя житейскую шелуху, суету ж погрузиться в то, что он несет людям».

От предконцертных приглашений и хлопот, как и от материальных вопросов, Николай Карлович бывал далек. «Общение с житейской суетой портило ему настроение, он становился мрачным, не выносил этого. Понимал, конечно, значение материальной стороны концертов, но чувствовал себя беспомощным, далеким от этих проблем. Правда, когда кончались заработки, это мучило Метнера. Срочно сочинять ради денег он не мог и тогда говорил: “Надо бы дать концерт”», — рассказывала А. М. Метнер.

Мысли о шумном признании и успехе не были для Метнера главенствующими, но он

отнюдь не проявлял равнодушия к суждениям слушателей. Стремился он и к контакту с возможно более широкой аудиторией. Метнер охотно принимал участие в концертах для воинских частей Московского гарнизона [52], чутко прислушивался к реакции зала, играя перед рабочими и солдатами Концерт Бетховена, радовался встречам со студенчеством в консерваториях и университетах.

«Он был очень взволнован, когда после концерта к нему в артистическую приходило немного народу», — вспоминают Е. В. и А. А. Сваны.

За рубежом пианист не раз сталкивался с откровенным непониманием своих творческих устремлений. Дух предпринимательства и рекламной мишуры, многое определявший в тамошней концертной жизни, был ему глубоко чужд. Все это в сочетании с антиромантической настроенностью сказывалось и на вкусах аудитории.

Взаимоотношения артиста со слушателями все более занимали Метнера. Даже после одного из удачных концертов он сетовал: «Приняли меня (сверх ожидания) очень горячо..., но тем не менее у меня в душе пустота и чувство одиночества... Это происходит оттого, что люди как-то разучились цел ь н о вос-

**<стр. 149>**

принимать!.. В восприятии слушателей произошла какая-то дифференциация — одни воспринимают только игру (и то с узко-пианистич[еской] точки зрения), другие ищут только интересных и пикантных гармоний, третьи — только звучность, четвертые — только эмоциональное движение, пятые — только построение и т. д. И если тебе даже и удастся удовлетворить каждого, то все же главное, т[о] е[сть] ц е л о е , остается непонятым» [53].

Искусство Метнера-пианиста было приметным явлением русской музыкальной жизни. Вершина его признания неотрывна от отечественной музыкальной среды. Нельзя не быть солидарным с высказыванием одного из друзей Метнера, английского живописца Э. Д. Прена: «Русские во все времена считали искусство важной духовной деятельностью, глубоко влияющей на человечество... Вполне естественно, что Метнер держался этой точки зрения и настаивал на ее справедливости, особенно против современного западноевропейского неверия и все растущего отсутствия контакта между современным артистом и его публикой» [54].

И в Германии, и во Франции обстановка не позволяла вести речь о сколько-нибудь широком контакте с аудиторией. Метнер с болью сознавал это. Перед концертом в парижском зале Maison Gaveau он писал брату: «Не знаю, как приспособить себя к парижской публике, к концерту 29 числа. Раньше у меня была вера в возможность приспособления публики к себе, вера в силу художественного гипноза. Но вера эта теперь поколеблена всяческими “актуальностями”... Прямо хоть ложись и помирай... Остается только вера в чудо, которое в наше время заключается в том, чтобы среди слушателей оказалось хоть несколько человек, способных к непосредственному и непротивленному восприятию искусства <...> Боюсь... моей новой неудачи в еще одной новой в е ч н о й осаде крепости, которой является современная концертная столичная публика вообще, а парижская в особенности» [55].

Хотя Метнер и выступал в крупнейших залах мира, постоянно концертирующим пианистом он не был. Его выдающееся дарование интерпретатора было принято критикой и слушателями безоговорочно. Но подлинно широкого признания, достойного его искусства, Метнер завоевать не смог. Именно гастроли 1927 года в Советском Союзе придали искусству Метнера в трудную пору о б щ е с т в е н н ы й резонанс. Волею обстоятельств им суждено было оказаться лишь счастливым эпизодом...

В своем стремлении «удержать» завоевания культуры Метнер не избежал противоречия. Выступая против декаденства и моды, он склонен был уединяться, ориентируясь — пусть невольно — прежде всего на избранных ценителей. Это особенно относилось к творчеству, но опосредованно и к исполнению, поскольку Метнер играл в



основном свои сочинения. «У Колиной музыки нет толпы, но зато есть такие ценители и настоя-

**<стр. 150>**

щие любители, которых не отдать за самую огромную толпу» [56].

Противопоставление истинных ценителей «толпе», мелькнувши» в этих строках А. М. Метнер, могло в итоге лишь замыкать искусство Метнера в узком кругу просвещенных «метнерианцев»...

Метнеровское искусство особенно выигрывает при пристальном вникании в мир автора. Могло ли оно обрести популярность, не имея опоры в широкой слушательской аудитории, да еще и при довольно эпизодическом звучании? Следует также учитывать такие черты искусства Метнера, как графичность письма, внешнюю сдержанность высказывания, камерность многих сочинений... Творчество Метнера требовало несравненно более широких форм пропаганды, его попросту недостаточно знали. В какой-то мере это не могло не сказаться и на известности Метнера-пианиста. Тем не менее его исполнительское искусство по праву вошло в историю русского пианизма как одна из своеобразнейших страниц. Без **в с е г о** наследия Метнера представить себе русскую фортепианную культуру невозможно — жизнь доказывает это постоянно, со все возрастающей убедительностью.

**<стр. 151>**

## **Глава четвертая** **Метнер — педагог**

Педагогикой Метнер занимался не систематически — свое призвание он видел в композиции, которая и поглощала львиную долю времени. Картина педагогической деятельности Метнера не может пока считаться полной или тем более исчерпывающей. Однако и сейчас мы располагаем достаточными материалами, чтобы уверенно говорить о его значительном вкладе в отечественную музыкальную педагогику. Метнер не только достойно представлял одну из ведущих школ русского пианизма — сафоновскую, но во многих вопросах сумел сказать свое веское слово.

В Метнере-композиторе незримо ощущался педагог. И не только присутствовал — благотворно влиял на творческие решения. Достаточно беглого взгляда на ремарки, которыми пестрят его сочинения, чтобы убедиться в этом.

У немногих крупных композиторов можно встретить столь точную и обстоятельную фиксацию авторских намерений. В том числе и деталей педагогического свойства. Вот один из характерных примеров. «Учить *legatissimo*, близко к клавишам, плоскими пальцами. Вести одну ровную линию без угловатых акцентов и движений» [1], — советует композитор в ремарках к соль-минорной Сонате соч. 22. Голос опытного учителя слышится в таких указаниях со всей определенностью. Диапазон взглядов Метнера с учетом «педагогичности» ремарок вырисовывается еще обширнее и полнее.

Наконец, трудно переоценить значение небольшой по объему книги «Повседневная работа пианиста и композитора» [2], составленной М. А. Гурвич и Л. Г. Лукомским по заметкам, которые Метнер вносил в записные книжки «для себя». По своеобразию и глубине, более того, по несомненной актуальности большинства мыслей, выдержавших испытание временем, эта брошюра «томов премногих тяжелей».

Хронология позволяет наметить канву метнеровской педагогики. Поначалу Метнер в течение

**<стр. 152>**

нескольких лет преподавал в московском Елисаветинском женском институте. В 1907 году,

после непродолжительной работы, он решил выйти в отставку. А. Ф. Гедике, сменивший там С. В. Рахманинова на посту инспектора, вспоминал впоследствии, что Николай Карлович «тяготился малоинтересной работой в институте, чем-то вроде общего фортепиано». Метнер преподавал также в музыкальной школе Л. Э. Конюса. Но подлинную педагогическую работу он по существу начал в стенах взрастившей его консерватории. Когда в 1909 году возник вопрос о замене такого художественного авторитета, как В. И. Сафонов, руководители Московской консерватории могли остановить свой выбор только на признанном и разностороннем художнике. Именно разностороннем — в те годы Метнер считался уже одним из виднейших композиторов, его артистическое имя стало популярным. М. М. Ипполитов-Иванов, бывший тогда ректором Московской консерватории, писал впоследствии, что «на место В. И. Сафонова по фортепианному классу был приглашен Н. К. Метнер, пользовавшийся... большой известностью и любовью москвичей» [3].

После долгих колебаний Метнер принял предложение, ограничив свой класс десятью учениками [4].

И все же профессорская деятельность Метнера в Московской: консерватории в эти годы оказалась кратковременной. Главной; причиной, побудившей его оставить преподавание, было стремление полностью посвятить себя композиции. Главной, но не единственной.

Предельно взыскательный к себе, Николай Карлович не был удовлетворен началом работы в консерватории. Получив малоинтересный, а точнее, попросту слабый класс (неизбежное «зло» при начале педагогической работы), Метнер усомнился в своем педагогическом призвании. Понятны сомнения большого художника, отнимающего у себя драгоценное время для уроков с малоспособными учениками: «...Я слишком уважаю педагогическое дело и признаю необходимость для него специального таланта, чтобы находить возможным каждому браться за него. Я же в этом деле — каждый. Напрягаюсь я, правда, отчаянно, но в конце концов получается стрельба по воробьям из пушек» [5].

Иного мнения о педагогическом таланте Метнера были руководители Московской и Петербургской консерваторий. Знаменательно, что А. К. Глазунов приглашал Метнера (одновременно с Л. В. Николаевым) на должность профессора Петербургской консерватории [6].

Метнера стремились вновь привлечь и к ведению фортепианного класса в Московской консерватории, причем на условиях, оставляющих большую часть времени для композиторской работы. Так, в 1913 году ему предложили вести класс из восьми или даже шести учеников — неслыханно малое число в сравнении с остальными классами. «Сейчас это кажется обычным, тогда же в классах других педагогов было по сорок-пятьдесят человек», —

**<стр. 153>**

вспоминал А. В. Шацкес, поступивший в консерваторию к Н. К. Метнеру [7].

Метнера продолжали одолевать сомнения. Они высказаны в его обращении к А. Ф. Гедике: «Я сам часто задумываюсь, исчерпывается ли мое призвание тем, что я в год высиживаю по два с половиной опуса, играю в двух с половиной концертах и в неделю даю до 8—10 уроков совершенно бездарным (большой частью) ученикам? Смею ли я так часто говорить с пеной у рта об уродливых течениях в современном искусстве и в то же время оставаться только зрителем этих явлений... Всех этих вопросов, так часто задаваемых мне моей совестью, я и не перечислю» [8].

Смущало Николая Карловича и создание ему особых условий по сравнению с другими профессорами консерватории. Деловая целесообразность такого шага (а «консерватория — это прежде всего дело», — не раз повторял Метнер) рассматривалась им весьма скептически: «...Если бы я мог по примеру своих коллег отдать все свое время или большую часть его консерватории, то я бы сделал это <...> Консерватории нужны настоящие работники, а платить вышеназначенную сумму за право только ч и с л и т ь с я ее работником я считаю

просто глупым.

Класс из 8 человек... — такой класс капля в море. Зачем ей эта капля? <...> А вечера ученические? А заседания Худож[ественного] совета? Какова будет моя роль, мое “служение общему делу”, если я от всех дел буду уклоняться?» [9]

Ясно, что сомнения Метнера касались не только проблем сугубо профессиональных. Не менее существенными представлялись ему и вопросы этические, связанные с подлинным осознанием педагогической ответственности и непреходящих обязанностей, которые налагает на себя прежде всего сам воспитатель. И не только в своем классе, но и в служении общему делу, интересам всей консерватории. Пример, достойный подражания...

Тщательно взвесив все доводы, Метнер не без колебаний все же решил, что консерватории он принесет мало пользы. Это и послужило причиной отказа, о чем он сообщил М. М. Ипполитову-Иванову: «Глубокоуважаемый Михаил Михайлович! Несмотря на то, что я был искренне тронут вторичным приглашением меня в число профессоров Московской консерватории и что мне хотелось бы быть полезным родной консерватории, я все-таки чувствую себя не в силах принять это приглашение, т[ак] к[ак] моя служба в консерватории] при количестве 6-ти учеников была бы уже слишком ничтожной, а если бы мой класс стал увеличиваться..., то это вызвало бы необходимость изменить весь уклад моей жизни, и тогда это весьма чувствительно отозвалось бы на моей личной деятельности. Очень прошу Вас верить мне, что отказаться от столь лестного и ценного для меня приглашения было для меня очень нелегко и потому я так долго собирался написать Вам об этом.

С глубоким уважением и преданностью *Н. Метнер*» [10].

<стр. 154>

Впрочем, под «личной деятельностью» Метнер разумел прежде всего создание новых произведений — дело отнюдь не только «личное». В Московскую консерваторию Метнер вернулся лишь спустя три года — в 1916 году [11]. Именно тогда его класс стал, как говорится, «на виду». Число консерваторских учеников Метнера было сравнительно невелико [12]. Среди них — ряд известных музыкантов, превосходно проявивших себя на исполнительском и педагогическом поприще (Э. Э. Бандровская, М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский, Б. Э. Хайкин, А. В. Шацкес, Н. В. Штембер), а также в композиции (П. И. Васильев, Н. И. Сизов). Таким образом, преподавательская деятельность Метнера, при всей ее эпизодичности, оказалась плодотворной. Впрочем, значимость педагогического направления или школы определяются не только числом учеников, а прежде всего — с у щ е с т в о м м е т о д а , его творческой направленностью. За сравнительно недолгий срок Метнер сумел объединить учеников общностью художественных задач. «Трепетным отношением к искусству, своим безупречным моральным обликом Метнер действовал на нас облагораживающе. Он был нашим воспитателем в самом высоком и точном смысле этого слова», — вспоминал А. В. Шацкес [13].

В воспоминаниях бывшей ученицы Метнера Е. Карницкой мы находим живую зарисовку атмосферы, окружавшей Николая Карловича в консерватории, хотя в статье особенно ощутима ж дань восторженному преклонению перед авторитетом учителя. Карницкая рассказывала, что класс Метнера сравнивали даже со знаменитой школой Л. Ауэра в Петербургской консерватории и говорили, что легче попасть в рай, чем в класс Метнера. «Он не хотел, чтобы было увеличено число учеников, потому что при работе с каждым из них он всецело отдавался занятиям» [14].

Карницкая живо запечатлела разговор с М. М. Ипполитовым-Ивановым о своем желании учиться у Метнера: «Директор внезапно стал очень серьезным: он долго смотрел на меня и затем повторил мои слова: “Ученицей Метнера!.. Вы понимаете, что вы говорите!” Затем он начинает со мной долгий разговор, поясняя, чем является класс Метнера... Все же он

предложил подать заявление и посоветовал подумать о другом классе, если Метнер не примет меня... На следующий день я играла Метнеру... Ровно через неделю я играла снова, но на этот раз — как его ученица. Урок у меня был один раз в неделю. Все его ученики... собирались вместе в указанный час, так что каждый из нас мог послушать, как Метнер работал с другими. Каждое новое произведение нужно было играть с самого начала наизусть. В классе Метнера нам никогда не разрешалось играть по нотам. Он считал, что все наше внимание и энергия должны быть обращены не на то, “что” мы играем, а “как” мы играем [15]... Это означало интенсивно работать от шести до восьми часов ежедневно» [16].

**<стр. 155>**

При такой системе работы уроки Метнера не регламентировались определенным временем. О том же вспоминал и Шацкес: «Обычно все студенты... в течение шести-семи часов присутствовали на его занятиях... Мы не только хорошо знали работу друг друга, но и часто в ней творчески участвовали... Студенты должны были быть готовы в любой момент сесть за инструмент» [17].

Только художник, самозабвенно преданный музыке, мог так заниматься постоянно, из урока в урок [18]. Известно, насколько покоряющая и заразительна атмосфера неустанного творчества в классах крупнейших педагогов. Такой она была и на занятиях Метнера — каждая встреча требовала от студентов особой собранности.

«Возвращаясь с занятий, — вспоминал Шацкес, — мне часто казалось, что “порция” мыслей и чувств, которые я получил на уроке, такова, что потребуется изрядное количество времени, чтобы все это впиталось. Но проходило два-три дня, опять занятия у Николая Карловича, и опять происходит процесс накопления все новых духовных богатств» [19]. В унисон с этими строками воспринимаются и мысли Карницкой: «Система Метнера доказывала необычайно быстрое продвижение каждого... Метнер обладал воодушевляющим искусством передавать нам... кроме технической работы общую идею, посвященную искусству...» [20]

Преподавательская деятельность требовала от Метнера дальнейшего расширения репертуарных устремлений — все программы учеников он непременно играл сам. Таким было его незыблемое педагогическое правило: «У меня очень небольшой репертуар пьес, которые я могу давать ученикам, но это все такие вещи, которые я знаю как свои пять пальцев. Давать же мало известные мне вещи я не могу — следовательно, мне необходимо будет постоянно работать и в этом направлении», — писал Николай Карлович [21].

По существу речь идет о педагогическом репертуаре музыканта (как ни условен такой термин), который у Метнера постоянно пополнялся. Особенно примечателен «рабочий список», записанный им в 1916 году «для себя» [22]. Сюда внесены и новые репертуарные планы, и очередные задачи. Когда Метнер пишет о необходимости «ознакомиться и приобрести» ряд произведений (включая известные, в том числе и ранее игранные им самим), то стремление именно педагогического вникания становится очевидным.

Каковы особенности «педагогического репертуара» Метнера? Не располагая программами всех его учеников, включая и их выступления на студенческих вечерах, нельзя дать исчерпывающий ответ. Но мы вправе судить об основных тенденциях метнеровской педагогики, отмеченных четкостью и принципиальностью.

Классический репертуар доминировал у всех учеников. За исключением учебных этюдов и упражнений, большинство кото-

**<стр. 156>**

рых принадлежало перу отнюдь не первостатейных мастеров, в программах лишь по одному разу встретились концерты Мошелеса и Рейнеке. Таковы две инструктивно-педагогические капли в море классики, представленной весьма широко. В этом, несомненно, прогрессивная черта педагогического метода Метнера. А для той поры — особенно. Ведь споры о том, какой

репертуар предпочтительнее для ведения учеников, тогда еще не утихли. Даже столь видный педагог, как Ф. Лешетицкий, во многом разделял ошибочные взгляды сторонников внешне эффектных, а по существу малосодержательных пьес.

Привлекает в педагогической программе Метнера и широкий диапазон репертуара — число повторов невелико.

Из западноевропейских авторов наиболее полно были представлены авторы, к музыке которых Метнер тяготел и в концертной деятельности: Бах, Бетховен, Шопен, Шуман, Лист. В классе нередко звучали произведения Моцарта, Мендельсона и Шуберта. Реже — Брамс, Гендель, Вебер, Рамо. Дальше сочинений Грига и Сен-Санса Метнер не шел: его неприязнь к новой западной музыке (включая и большинство пьес Дебюсси и Равеля) не составляла секрета.

Программы учеников со всей очевидностью опровергают нелепую версию о «пренебрежении» Метнера к русской музыке. Творчество отечественных композиторов представлено в педагогическом репертуаре Метнера весьма широко — от Балакирева и А. Рубинштейна до Ляпунова, Рахманинова и Скрябина. Наряду с признанными творениями Чайковского (Первым фортепианным концертом, «Думкой», Вариациями) в программах учеников встречаем сочинения Лядова (Баркарола, Вариации на тему Глинки, прелюдии, этюды), пьесы Глазунова, Концерт и этюды Ляпунова, Концертштюк Гедике и особенно многие пьесы Рахманинова и Скрябина. Бесспорно, что вкус к современной ему русской музыке Метнер прививал и ученикам.

Произведения самого Метнера встречаются в репертуарных планах довольно редко. И М. А. Гурвич, и П. И. Васильев, и Л. Г. Лукомский подчеркивали, что Николай Карлович проходил собственные сочинения «в редчайших случаях». Даже каденции, написанные им к Четвертому концерту Бетховена, очень редко звучали в классе — Метнер предпочитал задавать бетховенские каденции.

«...Он не хотел, чтобы в классе играли его произведения. Мы же жаждали играть его сочинения и стремились их пройти с ним» [23], — вспоминал А. В. Шацкес, ревностный пропагандист музыки своего учителя. Много произведений Метнера играл его-племянник и ученик Н. В. Штембер, чье исполнительское мастерство стояло очень высоко [24].

Стремление учеников проходить сочинения под руководством самого автора более чем понятно — ведь в те годы музыка Метнера все чаще звучала в фортепианных классах Московской

**<стр. 157>**

консерватории. Так, на выпускных экзаменах 1917 года студента пяти классов — профессоров Гедике, Гольденвейзера, Игумнова, Киппа и Фрея — играли десять произведений Метнера. Сказки фа-минор и до-минор, как и до-мажорную Сонату (соч. 11) играли двое и даже трое пианистов.

Круг репертуарных устремлений Метнера-педагога вырисовывается достаточно отчетливо. При этом заманчивые обобщения представляются все же рискованными, так как необходимо учитывать прежде всего целесообразность задания, а не только склонности педагога. Особенно при ясно выраженном индивидуальном подходе к ученику, что было присуще Метнеру [25].

Наиболее полно в классе было представлено творчество-Шопена и Шумана. Оба концерта Шопена, си-минорная Соната, Фантазия, баллады, оба опуса этюдов, экспромты, скерцо, прелюдии, мазурки, вальсы, ряд полонезов и ноктюрнов входили в программы ряда учеников. Разумеется, прохождение целого» опуса шопеновских этюдов (подобно тому, как проходил их сам Метнер в годы учебы у Сафонова) [26] было под силу немногим студентам, особенно в то время. Наиболее подвинутые ученики играли весь десятый опус, для остальных этюды Шопена были неременной частью программы. Чаще других встречаются

фа-мажорный и ля-бемоль-мажорный из соч. 10, фа-минорный и ля-бемоль-мажорный из соч. 25, ре-ре — наиболее сложные этюды, например открывающие десятый опус. Метнер порой отдавал предпочтение тем прелюдиям Шопена, в которых наряду с художественными решались и виртуозные задачи. Поэтому некоторые прелюдии (например, си-бемоль-минорная) иногда фигурировали в технических разделах программ. Большинство прелюдий, как и другие шопеновские сочинения, требующие особого чувства меры (мазурки, баллады, некоторые вальсы), проходились не часто.

В то же время Метнер, приобщая учеников к миру шопеновской образности, считал ряд сочинений более доступным: «Тарантелла» и ми-бемоль-минорный Полонез нередки в ученических программах [27].

Метнер проходил с учениками едва ли не всего Шумана — одного из своих любимейших композиторов. Сонаты и концерт, «Карнавал», «Пестрые страницы», «Новеллетты», «Танцы Давидсбюндлеров», Интермеццо, шумановские транскрипции этюдов Паганини постоянно звучали в классе. Соль-минорная: Соната, «Венский карнавал» и «Арабески» встречаются особенно часто. Отсутствие «Симфонических этюдов» могло быть связано с особой трудностью задачи, к решению которой ученики не были, видимо, готовы.

Большое внимание Метнер-педагог уделял изучению музыки Листа. Наиболее целесообразным считалось, видимо, обращение к концертным этюдам (прежде всего — «Хороводу гно-

#### **<стр. 158>**

мов», ре-бемоль-мажорному, а также к «Шуму леса» и фа-минорному хроматическому) и к более сильным пьесам вроде «Вальса -экспромта» или ре-бемоль-мажорного «Утешения». Из циклов «Годы странствий» внимание привлекали такие пьесы, как «Венеция и Неаполь», «На Валленштадеком озере», «Пастораль», «Эклога». Из транскрипций Листа изредка «мелькают» шумановская «Весенняя ночь» и «Вальс» из оперы Гуно «Фауст».

Хотя и в исполнительстве, и в педагогике Метнер нередко обращался к сочинениям Листа, все же произведения, отмеченные пышной манерой высказывания, нарядным фортепианным убранством и пафосом, не были ему близки. Сказывалось своеобразие .натуры, как и антипатия к внешней приподнятости тона. Важно подчеркнуть, что такое различие творческих позиций отнюдь не затмевало для Метнера подлинной гениальности Листа. В «Музе и моде» он писал: «Тот, кто не выносит патетической позы, в которую впадал иногда гениальный Лист, имеет полное право не любить некоторых его произведений, но не видеть красоты и мощи его музыкальной речи означало бы уже непонимание музыкального языка вообще» [28].

Педагогическая проницательность Метнера заметна и в частом обращении к ряду произведений Мендельсона, которые весьма полезны для последовательного развития учеников, — «Серьезным вариациям», «Фантазии», «Блестящему каприччио», соль-минорному Концерту, «Песням без слов».

В творчестве венских классиков Метнеру, естественно, было наиболее созвучно наследие Бетховена. Многие сочинения любимого композитора часто звучали на уроках, в частности его фортепианные концерты, прежде всего — до-минорный и особенно соль-мажорный; нет упоминания только о си-бемоль-мажорном. Из сонат ре-ре проходились ранние опусы, за исключением ре-мажорной, соч. 10. Зато сонаты «среднего периода», а также 32 вариации встречаются во многих программах. Метнер охотно проходил Сонату си-бемоль мажор (соч. 22), не слишком распространенную в педагогической практике, но чрезвычайно полезную как в образном плане, так и в освоении принципов бетховенской ритмики и техники. Если позволяли возможности студентов, Метнер включал в ученические программы сонаты, входившие в его постоянный репертуар: «Аврору», «Аппассионату», «Пасторальную сонату» [29]. Судя по программам, известным нам, изучение поздних

бетховенских сонат ограничивалось ми-минорной (соч. 90) и ми-мажорной (соч. 109).

Баховская полифония была представлена множеством прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира». При этом, видимо, Метнер проявлял равную степень интереса к обоим томам. Из «клавирного» Баха в классе проходились ре-минорный Концерт, «Английские сюиты», «Хроматическая фантазия и fuga», партиты (чаще — ми-минорная). Следуя сафоновской

**<стр. 159>**

традиции, Метнер привлекал внимание учеников и к пьесам Баха, считающимся менее трудными, — «Маленьким прелюдиям и фугам», некоторым инвенциям. В кажущейся простоте — особая сложность да и полезность подобных заданий, ведь «спрятаться» здесь не за что.

Среди транскрипций баховских сочинений Метнер отдавал предпочтение обработкам Листа: Фантазии и фуге соль минор, органной Прелюдии и фуге ля минор. Из переложений популярной ре-минорной Токкаты и фуги Метнер обычно останавливался на транскрипции П. А. Пабста.

Очевидно, что свои творческие принципы Метнер в полной мере распространял на выбор репертуара. Ведь в нем — важнейшая предпосылка успешной работы с учениками. Важнейшая, но всего лишь п р е д п о с ы л к а . Метод педагогической работы, своеобразие почерка учителя проявляются в самом процессе работы над произведениями.

На особенности педагогического кредо Метнера наряду с авторскими ремарками и советами, зафиксированными в нотах учеников, воспоминаниями яркий свет проливают заметки,, которые Метнер делал, как бы ведя постоянную беседу с самим собой. В них привлекает необычайная широта педагогического кругозора. Вчитываясь в суждения Метнера — афористически краткие, а порой лишь намеченные, эскизные, — пианистам (да и не только им!) есть над чем поразмыслить и сегодня.

Будучи преданы гласности, «Заметки» позволили заглянуть в творческую лабораторию большого художника и мастера, приоткрыли завесу над педагогическими устремлениями Метнера во всем их диапазоне — от вопросов узкоремесленных до наиболее общих эстетических принципов, которым был верен музыкант. Заметки фактически вобрали в себя сердцевину, концентрат его воззрений. Даже в столь эскизном изложении мы ощущаем стройность метнеровской педагогики, ее систему.

Метнер вносил в записные книжки свои повседневные раздумья о творческих проблемах, включая и педагогические размышления. Наряду со множеством свежих наблюдений в записях немало общеизвестного — Метнер не помышлял об их публикации.. Нередко он возвращается к проблемам, которые были ему особенно важны в д а н н ы й м о м е н т . Касается он и «вечных вопросов», истин, занимающих каждого музыканта постоянно. Таково, например, определение темпа, который «до известной степени зависит от насыщенности туше исполнителя, звука рояля, педализации и, наконец, акустики», или авторских обозначений темпа, зависящих от впечатлений наполненности или пустоты движения. Комментарии к подобным аксиомам не лишены своеобразия. Хотя бы такое пояснение меры движения: «Смотреть на кратчайшие длительности нот пьесы. Allegro с кратчайшими длительностями восьмых должно быть скорее, чем Allegro с кратчайшими длительностями 16-х или 32-х» [30].

**<стр. 160>**

Впрочем, совсем обойтись без повторения основ или аксиом, особенно в раздумьях наедине с собой, невозможно. После публикации «Заметки» обрели качественно иное звучание — ведь мысли, систематизированные и зафиксированные печатно, имеют большую силу воздействия, перестав быть оброненными среди многих других. Они стали методическим подспорьем для *ищущих* музыкантов...

«Заметки» Метнера не свободны и от некоторых противоречий: ведь они писались в течение многих лет, взгляды их автора не оставались неизменными. Заметки связаны были то с собственным исполнением большого мастера, то — с занятиями учеников. Не всегда известно, в связи с каким конкретным произведением (или исполнением) они появлялись, — а ведь различные стилистические задачи могли вызвать к жизни и несходные советы.

Внимательно вчитываясь в «Заметки», разделяешь вывод М. А. Гурвич и Л. Г. Лукомского, подчеркивавших в педагогике их учителя «гибкое приспособление к особенностям психического склада исполнителя и строения его рук, к требованиям интерпретации различных произведений в зависимости от этапов подготовки» [31].

Умение прислушиваться к мнению ученика, пусть не разделявшемуся большим музыкантом, свидетельствовало о бережном отношении Метнера к индивидуальности студента. Однажды на уроке Николай Карлович заметил Шацкесу: «Ты играешь иначе, чем я себе представляю, но мне это нравится».

О сходном случае вспоминает и М. А. Гурвич. После исполнения Прелюдии и фуги Баха Метнер обратился к ученику с такими словами: «Любопытно, вы играете это произведение совершенно иначе, чем я представляю себе, но вполне убедительно, давайте “додельвать” его в вашем плане. И действительно, ничего не ломая в понимании студентом Прелюдии и фуги, Метнер помог ему довести исполнение до возможной для него законченности. Такой самобытный музыкант, как Метнер, все же допускал и совершенно иную, чем его собственная, трактовку произведения скромным студентом и этим помогал развиваться инициативе и своеобразию его индивидуальности» [32].

Внимание к помыслам учеников у Метнера умело сочеталось со строгой педагогической дисциплиной. Требовательность Метнера, опиравшаяся на стройность его концепций, была достаточно известна. Одна из его учениц отмечала, в частности: «Николай Карлович — это сама врожденная немецкая строгость и требовательность; я попала к нему, что называется, в ежовые рукавицы» [33].

Крупнейшие русские музыканты высоко ставили педагогическое мастерство Метнера. В одном из парижских писем Глазунов особо подчеркивал: «Замечания такого музыканта, как Метнер, крайне вески и ценны — этого Вы не получите от мод-

**<стр. 161>**

ных парижских профессоров, которые, чтобы не затруднять свое собственное внимание, только и делают, что похваливают» [34].

Скрябин также ценил Метнера как педагога. Уезжая в 1904 году в Швейцарию, он передал Метнеру свою ученицу М. Морозову, успехами которой очень интересовался [35]. На протяжении нескольких лет Морозова брала частные уроки у Метнера.

Превосходным педагогом не раз называл Метнера А. Б. Гольденвейзер. Высоко отзывались о педагогике Николая Карловича также А. Ф. Гедике и Е. Ф. Гнесина. Именно по ее совету Лев Оборин, окончив в 1921 году Гнесинское училище, стремился поступить непременно в класс Метнера. В желании Гнесиной видеть Оборина учеником Метнера «имели значение композиторский талант Оборина и метод занятий Метнера, требовавшего от своих учеников логики и дисциплины мышления, осознания всех исполнительских задач, охвата широкого репертуара... Он обучал, исходя из обобщений закономерностей различных стилей фортепианной музыки» [36].

Сравнительно недавно, уже после кончины В. В. Софроницкого, стало известно высказывание выдающегося артиста о пользе советов, которые были ему даны Метнером. Речь шла о некоторых пианистических приемах, подсказанных Николаем Карловичем. Играя однажды тему «Симфонических этюдов» Шумана, Софроницкий заметил: «Метнер советовал мне эти аккорды брать движением внутрь клавиатуры. Пальцы прямые, и как будто я вставляю их в вязкую глубину, от себя. А для Шопена или Скрябина лучше наоборот — взять



аккорд или ноту и одновременно потянуть к себе, словно снимая звук с клавиши. В первом случае звук делается темным, плотным, вибрирующим. Во втором он летит, тянется, выходит нематериальным» [37].

О пользе советов Метнера вспоминал такой художник и мастер, как Софроницкий. Быть может, немало аналогичных случаев так и осталось в неизвестности из-за слабой изученности метнеровского наследия? Тем насущнее задача запечатлеть все доступное из педагогического наследия Н. К. Метнера, сознавая при этом неизбежную неполноту картины.

Характеризуя эстетические особенности исполнительства или педагогики, недостаточно сводить их к общим категориям, пусть совершенно верным. Имея преимущество всеобщности, они по праву могут быть отнесены ко многим явлениям. Но ведь каждый художник выбирает свою тропинку, порой совпадающую или несходную в чем-то с другими путями к цели. Ограничиваясь общими положениями, мы, даже того не желая, начинаем скользить по поверхности явлений, утрачиваем пристальность взора, душевную зоркость. К педагогике Метнера, как и его творческим исканиям, это имеет непосредственное отношение.

Какой грани пианистического искусства или ремесла мы бы ни коснулись, нити метнеровских раздумий неизменно приводят

**<стр. 162>**

к естественности как основе его эстетической позиции. Метнер видел путь к естественности прежде всего в гармонии художественного замысла с физическим состоянием исполнителей. «Никогда и ничего не форсировать! Давать то, что дается!», «Никакого насилия!!!», «Рука должна во время работы испытывать физическое удовольствие, так же как слух должен все время испытывать эстетическое наслаждение» [38]. Эти тезисы настолько значимы и емки, что встают в один ряд с кардинальными высказываниями крупнейших мастеров-реалистов.

О простоте выражения и натуральности композитор не устал напоминать в ремарках [39]. Готовясь к грамзаписи, он также подчеркивал: «Трудное играть нарочито легко» [40].

Здесь Метнером нащупываются пути, сходные с тяготением к естественности на русской сцене, — достаточно назвать известный афоризм Станиславского: «Сделать трудное — привычным, привычное — легким, легкое — прекрасным».

На пути к «легкости» исполнения музыканта ожидают многочисленные преткновения. Психологические помехи могут исходить и от самого артиста. Одного стремления к естественности мало. Решает не нахождение магических путей, а прежде всего умение сохранить естественность как основу творческого состояния. Исполнитель не вправе надеяться на случайность вдохновения, он должен уметь его вызвать, когда необходимо. «Все упражняемо», — эту мысль учителя не раз вспоминал А. В. Шацкес [41].

На той же основе базировалась и метнеровская педагогика. Напоминая о напряжении, насилии — антиподах естественности. Николай Карлович резонно считал, что «власть над материей приобретается лишь тогда, когда она обретена и над самим собою» [42]. Решение этой психологической задачи непосредственно приводит исполнителя к поискам наиболее удобного (естественного, прежде всего) состояния. Во всем — от посадки за инструментом до тончайших душевных нюансов — истоки творчества берут начало в неиссякаемом роднике естественности.

Поэтому Метнер не устает напоминать исполнителям о естественности и строгости посадки за роялем. Нежелательными он считал раскачивания туловища, усматривая в этом внешнюю, слабо контролируемую эмоциональность. «Во-первых, посадка! — отмечает Метнер. — Сначала сесть возможно удобнее, прочнее». «Не садиться как попало! Свобода корпуса! Сосредоточенное спокойствие!» [43]

Физическая напряженность особенно опасна, если она становится для исполнителя привычной. Метнер предостерегал от печальных последствий таких занятий: ведь при

утомлении напряженность незаметно тоже заучивается. Мысль бесспорная, но в своей простоте особенно важная — ведь ученик порой сживается не с музыкой, а именно с напряжением.

Понятны напоминания музыканта о проблемах, на первый взгляд не вполне художественных и даже не эстетичных, —

**<стр. 163>**

«опустить веки и плечи, как бы засыпая», «опускать нутро», то есть освобождать брюшные мышцы и т. п. В поисках физического самочувствия, которое Метнер любил именовать «вольготным», подобные заботы неизбежны, закономерны для исполнителей. Чем сложнее задача, стоящая перед музыкантом, тем невозмутимее, спокойнее, по Метнеру, должно быть его состояние.

Вывод Метнера освещает проблему с поразительной точностью и лаконизмом: «Помнить о действии и результате: 1) В действии, то есть в движениях рук, ударе каждой клавиши, позиции, — во всем должно быть чувство наибольшего удобства, комфорта. 2) В результате стараться добиваться наибольшей художественной красоты звука» [44].

Первостепенное внимание к красоте фортепианного звучания не раз подчеркнуто в высказываниях и ремарках Метнера, воспоминаниях его учеников [45]. Очевидно это и при чтении «Заметок»: «Не утрачивать никогда звукового вкуса. Все всегда должно звучать красиво», «упражнять только удобство, легкость и гибкость рук, и главное — красоту звука!!!» [46] В 1936 году Метнер — в который раз! — возвращается к той же мысли, подчеркивая ее магистральное значение: «Главное слух, слух и слух!!!» Здесь же следует вывод, определяющий первичную роль слуха в пианистических занятиях: «Если он утрачивает должное внимание, перестает слышать и контролировать каждую ноту во всей «ее интенсивности, то все постепенно расползается, и пальцы перестают повиноваться» [47].

Метнер проницательно связывал моторные погрешности в игре пианиста с неумением сосредоточить слуховое внимание на главном содержании. Интенсивность слышания недвусмысленно смыкалась у него с центральной задачей исполнителя — содержательностью интерпретации. Столь определенно формулировать эту проблему удавалось немногим из современников Метнера. Понятно, почему на каждом шагу в записных книжках встречаются пометки: «Беречь слух», «слухом выправлять звук», «слухом вытягивать желаемую звучность», «слух поважнее пальцев, его утомление отзывается на всей технике» [48] и т. д.

Многое значил для Метнера и диапазон слухового внимания музыканта. «Вытягивать звуки слухом из глубочайшей тишины» [49] — такова одна из многих записей о «слушании тишины».

Метнер, подобно Рахманинову, Чехову, Левитану, умел наслаждаться тишиной, ее легчайшим дуновением, рождающим и первый звук, и шепот, и робкое дыхание. «Все должно... рождаться из тишины. Внести тишину во все. Тишина и свобода пальцев приходят, когда видна перспектива мысли, к р а с н а я н и т ь т е м ы» [50]. Здесь мы встречаемся уже с практическими советами пианиста и педагога. Как, впрочем, и композитора — рукой автора была внесена, к примеру, ремарка: «Все под вуалью, абсолютная тишина и спокойствие» [51].

**<стр. 164>**

Метнер умел пристально вслушиваться и в паузы: без таких мгновенных молчаний «музыка превращается в х а о т и ч е с к и й шум» [52].

Пианист утверждал, что погружение в музыку, ее истинное слышание лучше всего достигаются при игре с закрытыми глазами. Николай Карлович настаивал на этой рабочей гипотезе и постоянно обращался к ней и в педагогике, и в пианистической работе. Он неоднократно возвращался к этим мыслям (записи тридцатых годов буквально пестрят ими) и, опираясь на исполнительский опыт, утверждал, что «ни одна пьеса не выучена без

игры с закрытыми глазами» [53]. Исполнить с идеальной чистотой и точностью «Токкату» Шумана нелегко, по добиться этого, как Метнер, при игре с закрытыми глазами — необычайно сложно. Такое пианистическое достижение Метнера уникально. Не каждому музыканту этот рабочий прием известен, а тем более столь близок. Николаю Карловичу он помогал обрести состояние повышенного творческого внимания.

Занятия «с закрытыми глазами» таят в себе еще одну немаловажную особенность. Поскольку внимание музыканта должно в особой степени фиксироваться на главном, создается предпосылка для обобщенности, масштабности исполнения. Для Метнера не было секретом, что самое тренированное слуховое внимание не может быть ни самоцелью, ни венцом творческих намерений. Устремление к игре крупным планом подчеркнуто им рельефно: «Закрывать глаза буквально и переносно! Слушать главное! Убирать побочное! Думать широкими перспективами!» [54] Насколько метко схвачена здесь «цепная реакция» — от слухового внимания в его интенсивности до обобщенности мышления и широты исполнительского дыхания! Достижению этой глобальной цели был подчинен рабочий прием игры «с закрытыми глазами».

Без свежести слухового внимания плодотворные занятия немислимы. К игре с закрытыми глазами это относится в особой мере — ее неизменным условием является особая сосредоточенность слуха. Она многое решает. Если слух утомлен и исполнение недостаточно контролируется, закрытыми могут оказаться уши, а такие занятия способны принести лишь вред [55].

Среди ремарок или пометок музыкантов передки обозначения, которые для их авторов отличаются от общепринятых большей конкретностью. К числу необычных метнеровских терминов принадлежит «пьесное туше». Частое упоминание в заметках подчеркивает его значимость [56]. «Пьесное туше» — понятие весьма емкое. Его устремленность к напевности очевидна. Но не поиски иного термина взамен столь жизненных, как певучесть или кантилена, занимали Метнера. В искусстве «знать» и «уметь» — синонимы. С «пьесным туше» Метнер связывал путь к достижению фортепианного «пения». Само упоминание о «пьесном туше» не требовало в классе Николая

**<стр. 165>**

Карловича никаких пояснений — оно четко ассоциировалось с игрой плоскими пальцами и их наивозможной близостью к клавиатуре. В сочетании с пластичностью («побольше пьесного туше и пластики») здесь открывались богатейшие возможности звуковых нюансов и градаций.

Особое значение Метнер-педагог придавал кисти, метко названной им «крылом» [57]. При умелом использовании ее возможностей пианисту легче достичь мягкости звучания и «ровноты», как любил говорить Метнер. Не раз пользовался он и столь образным, удачным сравнением, как «лепить пассажи», связывая это с участием кисти (или «кистевой рессорой», по Лешетицкому). При этом Николай Карлович настаивал на умелой дозировке кистевых движений, предостерегая от преувеличенных движений, как и от вихляний и толчков.

Говоря о роли кисти или применении плоских пальцев, следует учитывать взаимосвязь всех частей руки — лишь с немалой долей условности можно рассматривать значимость одной из них изолированно от остальных. Разумеется, умелое пользование кистью предполагает гибкость и других «рычагов» руки. Метнер справедливо подчеркивал эту мысль с присущей ему образностью: «Смазать маслом все движения, в особенности при переносах руки и в более трудных позициях» [58]. Именно все — не только кистевые. При этом он в равной степени относит это и к подвижным пьесам, и к певучим. Отмечая важность кисти-крыла, Метнер замечает: «Упражняться в освобождении всех “шарниров” руки (кода концерта Шопена!); но упражняться в этом с энергией, то есть не вяло, а с известным ритмом и упругостью руки» [59].

Когда Метнер подчеркивал, что «вся энергия должна уходить в клавиши, а не от них», речь не велась об однотипности или унификации штрихов. Пианистические усилия могут, говоря условно, направляться не только «в инструмент» [60]. Этому нередко требует звуковая палитра импрессионистов или позднего Скрябина. К той же сфере приемов тяготеют фортепианные *pizzicato* либо «колокольные» звучания.

И все же, подчеркивая преобладающее направление усилий, способствующее контакту с клавиатурой, Метнер был прав. Ту же мысль он запечатлел и в ряде ремарок.



74

Исполнять фигуру пр. рукой следует так:

<стр. 166>



76

Andantino con moto

Аккорды, равно как и фигуры лев. руки, должны как бы вдвигаться в клавиши.

Ощущение клавиши «до дна» не должно было — по Метнеру — вести к чрезмерному нажиму, тем более — «выдавливанию» звука. Николай Карлович обращал особое внимание, как вспоминал П. И. Васильев, на интенсивность удара без напряжения [61].

Естественно особое внимание к точности прикосновения, включая и технику «тончайших касаний клавиши и убирания пальцев». В частности, он считал полезным переход от глубокого погружения в клавиши, даже с намеренно преувеличенной задержкой пальцев, к легчайшему прикосновению, когда они остро чувствуют «и самое себя и клавишу». Метнер был уверен, что звук лучше «несется», если легко и точно прикасаться к клавише, не прибегая к давлению на нее» [62].

Нередки заблуждения, будто игра негромкой звучностью предполагает меньшую интенсивность прикосновения к клавишам. Николай Карлович часто напоминал ученикам о сосредоточении в кончиках пальцев как бы электрического заряда игры. Тем самым и о точности контакта с клавишами при игре *piano*. Необходимая степень активного прикосновения в *piano* предохраняет звучность от дряблости, приблизительности. «Побольше играть легко (*leggiero*) и *piano* в надлежащем темпе и даже еще быстрее, чтобы разыграть легкость быстроты. Но соблюдать абсолютную точность!» [63] Это высказывание неоспоримо в своей практичности — не случайно Метнер проводил параллель между точностью пианистических прикосновений и высоким мастерством цирковых артистов. В беседах с учениками он обращал внимание на то, что «фортепианная игра одним своим концом упирается в цирк» [64].

Как большой мастер, Метнер знал цену законченности воплощения, отвергал любое

проявление приблизительности в искусстве [65]. По существу диалектичен его совет: «Потеря *piano* есть потеря *forte*, и обратно! Избегать инертного звука; *mezzo forte* — симптом слабости и утраты владения звуком» [66].

Какими путями вел Метнер учеников к достижению звуковой точности, напевности и разнообразия звучания? Какую методику пианистических занятий считал предпочтительной? Опытный

**<стр. 167>**

педагог, он стремился вооружить учеников прежде всего рабочими приемами, в целесообразности которых был убежден.

Во главу угла в его советах ставилась естественность звучания, лишенная нажима и малейшего намека на аффектацию. Типичен совет: играть пьесы «в надлежащем темпе, но без темпераментного волнения и натиска». Обязательными Метнер считал упражнения «в убиении энергии, темперамента, акцентов, резких движений, толчков» [67]. Ежедневное обращение к ранее выученным пьесам также рекомендовалось «в отделанном виде, но без пота». При этом требовалась наивозможнейшая сосредоточенность, не лишенная и определенной деловитости в работе. Метнер напоминает: «Не приходить в нетерпение — *molto tranquillo*».

При всей специфике музыки, общность ее истоков с живой человеческой речью не подлежит сомнению. Понятны частые упоминания Метнера о приметах музыкального синтаксиса, владении горизонтальной линией и ее перспективой, нарастаниями и уходами, из которых складываются «волны художественных образов» [68].

Отклик исполнителя немислим без ощущения бесчисленного множества «чуть-чуть» — агогических, динамических, тембровых... Подчеркнуть это необходимо, поскольку музыкальный синтаксис трудно поддается фиксации. Для малосведущего или начинающего исполнителя особенности синтаксиса нередко приходят в столкновение с узким, прямолинейным стремлением по-школярски точно прочесть нотный текст [69]. Но как бы ни был скрупулезен автор в записи своих намерений, все предусмотреть он не в состоянии. Такова замечательная черта исполнительского искусства. Ведь автор надеется встретить в интерпретаторе умного и чуткого союзника, а не механического передатчика нотных знаков. Метнер, чьи ремарки предельно точны и обстоятельны, все же понимал относительность их воздействия, обусловленность «почвой», на которую они попадут. Поэтому в развитии мышления учеников он видел едва ли не центральную задачу и обязанность педагога, которой следовал постоянно. Закономерны в «Заметках» частые напоминания о необходимости «думать широкими перспективами», обнимать взором крупные планы, их архитектуру. «Побольше общих, широких динамических линий», — записывает он, ведя речь о масштабности исполнения. Метнер был убежден в том, что вдумчивость игры, ее ясная осознанность подвластны педагогическому воспитанию. При этом особое внимание уделялось двигательным «обобщениям», которые для Метнера были прямо связаны с шириной дыхания, а следовательно, и исполнительского мышления. М. А. Гурвич вспоминает, что «в классе Николаем Карловичем уделялось много внимания объединенности каждого пианистического пассажа, возможно более цельной и охватывающей широкие построения».

**<стр. 168>**

Один из самых своеобразных путей к достижению цельности и обобщенности высказывания связан с мыслями о значении «оси движения». Николай Карлович подчеркивал ее особое, первостепенное значение: «В фортепианной игре, так же как и во всем музыкальном действии, первое и главное — отыскать ось, точку опоры, центр, вокруг которого собиралось бы все движение. Это относится и к самой посадке, и к определению аппликатуры, и к приему движения, и к динамическим и ритмическим оттенкам, словом — ко всему» [70]. Речь шла не только о пианистическом удобстве игры, способствующем чистоте и

точности. Само понятие «оси движения» выходило за рамки привычной позиционности, обретая и художественный смысл. Метнер был еще более категоричен: «Искать везде ось...» [71]. Движение как бы включалось в мысль пианиста, становилось ее логическим следствием. Стремление к пианистическим обобщениям помогало и более цельному прочтению музыки. Метнер достаточно определенно конкретизировал свою мысль: «Возможно большее число нот на одно движение, на одной позиции (оси), как бы из одной кишки» [72].

При этом Николай Карлович придавал особое значение пластичности, которая должна ощущаться даже на первых этапах раняний, в черновой работе. Он любил напоминать о первичной «ячейке» пластичности — ощущении предстоящего пассажа в руке до ее прикосновения к клавишам. Один из частных советов Метнера — «выливать пассажи, как из кувшина», — звучал в своей образности почти зримо. Этим приемом он достигал гибкости и слитности линий, считая, что выучить пьесу — значит сплавить все движения [73]. Продолжая мысль, можно сказать, что такое умение, пусть дающееся не сразу, ведет ученика не только к близлежащей цели («выучить пьесу»), но и к масштабности высказывания: «Если известный пассаж выучен на совесть и разработан и технически и пластически, то следует убирать рефлекс на детали и играть цельной художественной волной» [74]. Ясно, что для Метнера не существовало дилеммы — пластичность или цельность высказывания. Подобное противопоставление несостоятельно. Метнер понимал, что органический сплав цельности с гибкостью позволяет избежать игры исполнительским «курсивом» и дарит слушателям самые глубокие впечатления.

Неуместные акценты, по Метнеру, нарушают плавность линий, укорачивая, а то и разрывая их. «Поменьше акцентов, толчков и вообще всякой механической энергии», — утверждает он [75]. Недопустимость толчков и угловатых движений при ведении линий широкого дыхания подчеркнута в авторском примечании к «Сонате-балладе» [76]. Неоправданные, а то и несуразные акценты Метнер иронически именовал то «подтяжками», то «костылями» или «ритмическими подпорками». «Это — белые нитки. Долой их», — категорически утверждал он. Рука

### <стр. 169>

опытного педагога ощутима в пояснении, внесенном в авторский экземпляр «Трагического фрагмента» (соч. 7 № 3): «Учить плоскими движениями, ползком, *minimum* акцентов, толчков... брать как бы на одно дыхание больше линий» [77]. Пластичность и протяженность линий здесь прямо обусловлена длиной «пианистического дыхания».

Особенно близки были Метнеру «упражнения в контрастах», свидетельствующие о широком диапазоне методических исканий. Наряду с медленной игрой *legatissimo*, сочным, глубоким звуком он рекомендовал в тех же эпизодах упражняться «в быстрейшем темпе», легким прикосновением. Советовал внезапно менять «полярные» звучания — *ff* на *pp*, *energico* на *dolce*.

Музыкантам, по твердому убеждению Метнера, необходимо умение охватывать крайние проявления контрастов, которые заключали в себе многообразный арсенал и диапазон выразительных средств пианиста. Охват контрастных приемов, как бы границ явлений, логично следовал из упоминавшихся выше диалектических посылок, которые были очевидны для Метнера [78].

«Упражнения в контрастах» Метнер считал возможным распространить едва ли не на все многообразие пианистических занятий: «Проигрывать выученное двойко: а) медленный, ровный темп без педали, органичным баховским туше, все доигрывая, но тщательно снимая пальцы и руки; б) подвижный, ровный, но гибкий темп с педалью, тщательно выделяя главное и не выколачивая детали — при гибкой руке» [79]. Этим принципом определялись и многие пианистические приемы, которым Метнер следовал как артист и педагог. Нельзя отказать ему в яркости сравнений, когда эти контрастные приемы именовались игрой «будто в

болотных сапогах» и туше «prima ballerina». Последнему — специфически метнеровскому не только по названию, но и по сути, — придавалось в педагогике Метнера немалое значение. «Разыграть легкость быстроты», — так афористически метко характеризовал цель этого приема Николай Карлович. Сам характер приема — насколько это подвластно словесному описанию — он объяснял так: «...После преувеличенного legato (как болотные сапоги для исследования почвы) надо обходить все вязкие места, как бы в бальных туфлях, легко, точно наступая и убирая поскорее ноги (пальцы)» [80].

Метнер не считал этот прием универсальным, но при уместности, вызванной образной задачей, рекомендовал пользоваться им смело. Приемы никогда не становились для Метнера трафаретом, вызывались прежде всего содержательностью. Так, в работе над этюдом «Блуждающие огни» Листа особое внимание отводилось тренировке пальцевой легкости, упругости [81]. В фа-минорном Этюде (соч. 25 № 2) Шопена, где вся фактура пронизана напевностью, рекомендовалось больше заниматься с «задержкой» пальцев, насколько это допускает гармония; а в занятиях Пятым этюдом Шопена (из соч. 10) или своей Сказкой ля-минор

**<стр. 170>**

(соч. 34) Метнер после «придерживания» клавиш (с точным ощущением всех расстояний и интервалов) тут же любил прибегать к контрастным приемам (для Сказки — к «пальцевому» staccato). При прохождении Ges-dur'ного экспромта Шопена, как вспоминал Шацкес, «Николай Карлович, желая добиться большей легкости и эластичности, сказал, что ощущение руки можно сравнить с пластичностью и упругостью балерины, танцующей на пуантах» [82]. Работу над шопеновским этюдом, открывающим соч. 25, Метнер сопроводил примечанием: «Не упускать тренировки в н е п р е р ы в н о -быстрых пьесах» [83].

Задачи пианиста в работе над фугами Баха Метнер тонко связывал с активностью и ритмической энергией фактуры: «Трудность фуг Баха заключается в инициативе удара пальцев, только пальцев» [84].

Когда необходимо, Метнер напоминает о совсем иных задачах: «Вообще не утомлять постоянно пальцев излишней энергией!!», «давать передышку во время утомления пальцам, позволяя им играть даже вялыми ударами», «не мучить пальцев (бедных животных!!!!)» Даже в сфере узкотехнических заданий Метнер не склонен был к дежурным советам. Он настойчиво стремился преодолеть шаблонность заданий, их гнетущую привычность. Стереотип технической тренировки, при котором дремлет исполнительское внимание ученика, Метнер считал пагубным. Навык и привычку он рассматривал в их контрастности — в этом также проявилась диалектическая природа воззрений Метнера. «...Привычка есть пассивное приспособление. Навык же есть активное преодоление. Привычка в искусстве означает — отучиться различать. Навык же обостряет способность различения художественной правды и лжи... Когда мы говорим о навыках, то есть о “приемах” художественной техники, мастерства, ...прием... есть результат приятия, понимания смыслов искусства» [85].

Будучи противником механических занятий и «зубрежки», Метнер не отвергал работу над гаммами и различными упражнениями. Он отводил ей обычно не более получаса в день. Отношение к такой работе претерпевало изменения. Сам Метнер любил начинать работу с упражнений Брамса [86]. Обращался он и к упражнениям Таузига [87], оставившим след в сочинениях Николая Карловича. В экземпляр «Трагического фрагмента» (соч. 7 № 2) автор внес запись: «Первые упражнения (хромат.) Таузига». Эти упражнения были призваны помочь в работе над хроматизмами, которые часты в фактуре «Трагического фрагмента».

Воспитывая умение начинать исполнение сразу, без предварительного разыгрывания, Метнер склонен был поначалу иногда проигрывать ранее выученные пьесы. Все чаще в запасных книжках встречаются заметки о «32-х вариациях Бетховена как упражнении» или о

необходимости «упражняться пьесами». Закономерен вывод музыканта: «Поменьше играть упражнений

**<стр. 171>**

и побольше упражняться отдельными пассажами из пьес, мимо которых часто проходишь, не замечая... в них особой технической задачи» [88]. Метнер обращал внимание и на умение учеников играть гаммы. В его архиве сохранились любопытные записи, сделанные на приемных экзаменах в Московскую консерваторию. Ряд пометок члена комиссии ограничен общей констатацией: гаммы «плохи», «ужасны», «хорошие», «детские». Иные заметки позволяют судить и о конкретных требованиях Метнера. Таковы особенно частые упоминания о неуместности в исполнении гамм *staccato* (гаммы «*staccato*», «*molto staccato*», даже «*rosso staccato*»). Очевидно, что Метнер предпочитал звуковую ровность и легатность. Не удовлетворяла замедленность темпа, слабая беглость у ряда абитуриентов [89].

В игре октав, в аккордовой фактуре Метнер настаивал на максимальной приближенности пальцев к клавишам. Общим принципам своей педагогики он следовал и в показе трелей и двойных нот. Основу их четкого произнесения он связывал с самообладанием исполнителя: «Неудача коротких трелей — только от лишнего напряжения». «Необходимо, — продолжает Николай Карлович, — наименьшее напряжение, наименьший подъем пальцев, и всегда учить трели *piano*» [90].

Графичность, свойственная метнеровскому искусству, не предполагала богатства педального наряда. Принцип педальной экономии преобладал в игре Метнера, как и в его педагогике.

Стремясь к предельной ясности ткани, Метнер склонялся к скромной, чаще скупой педализации, а в занятиях нередко советовал обходиться без педали: «Играть побольше без педали!! Не утомлять слуха!!» [91] Совет этот не был неожиданным, поскольку увлечение педальными «туманами» может затемнять рельефность звуковых планов.

В заметках Метнер склоняется и к тому, чтобы «побольше играть в темпе, без педали, проверяя все выдержанные ноты и *legato*!!!» [92] В подобных случаях часть педальных функций — для достижения большей связности — передавалась рукам. Рекомендовалось играть без педали и пьесы, давно не повторявшиеся [93]. Особенно незаменимой Метнер считал негромкую игру — «все без педали» — непосредственно перед концертом.

Педагогическую направленность таких советов подтверждают и авторские ремарки в сочинениях Метнера. К ми-минорной Сонате (соч. 25) автором впоследствии была дана своеобразная рабочая программа. Она касалась ряда педагогических проблем, включая педализацию: «Учить *piano*, без пафоса, спокойно, но не медленно, а подвижнее, чем нужно, и постоянно сохраняя течение мелодии, но не пользуясь для этого педалью; учить без педали для контроля *legato*, *tenuto* и *cantabile*, но исполнять, конечно, с педалью» [94]. Если при исполнении (своих сочинений в особенности) Метнер считал наиболее подходящей экономную педализацию, то во время повседневных занятий игра без педали

**<стр. 172>**

становилась особенно частой. Так претворялся Метнером известный афоризм, что один из лучших видов педализации — игра без педали. Сказанное, однако, не следует понимать всеобъемлюще и буквально. Метнер — и это необходимо подчеркнуть — был далек от стремления канонизировать принцип педальной экономии, распространить его на «все случаи жизни». Он нередко прибегал и к длинным педалям, если того требовал гармонический строй пассажа, характер музыки [95]. В «Заметках» можно встретить и совет «прочитывать все выученное двояко», в одном случае прибегая к медленным беспедальным занятиям, а в другом — отдавая предпочтение подвижной, гибкой игре с педалью. (Таково еще одно проявление «единства противоположностей» в педагогических советах Метнера, включая и педальные.) И все же можно считать, что степень «педальности» в занятиях — по Метнеру —



должна быть различной; чем менее «услышано» произведение, тем доля педального аскетизма больше.

Текст сочинений Метнера красноречиво свидетельствует о внимании к педализации. Правда, изредка он ограничивается самыми общими указаниями, как, к примеру, в «Сказке эльфов» соч. 48 № 2: «Играть эту пьесу без педали и по метроному нельзя!» [96] Но уже на второй странице, как бы «не сдержавшись», записывает конкретные педальные советы. Как правило, педальные указания у Метнера столь же скрупулезны, как и другие ремарки. Когда необходима особо тонкая педализация, в тексте встречаются даже такие авторские примечания: «Четверть педали» или « $\frac{1}{16}$  педали» [97]. Последнее указание столь же условно, как, например, встречающаяся у некоторых авторов ремарка о замирании от трех piano к пяти или шести; подчеркиваются не точные градации, а лишь сама тенденция, устремленность к предельной тонкости звуковой или педальной нюансировки. Так, в пятой из Сказок соч. 51 («посвященной Золушке и Иванушке-дурачку»), о которой ведется речь, применение  $\frac{1}{16}$  педали обусловлено сближенностью фактуры обеих рук, играющих в темпе presto [98]. Частая смена гармонического и мелодического узоров требует предельно тонкой педализации, не «загрязняющей» ткань. Случай этот отнюдь не единичен. На полях сочинений Метнера его рукой внесены замечания: «Больше ( $\frac{1}{8}$ ), ( $\frac{1}{4}$ ), ( $\frac{1}{2}$ ) педали». Как, пожалуй, никто другой из его современников, Метнер часто прибегает и к педальной вибрации — рядом с обозначением педали он ставит тогда знак, принятый для указания трели. Такое сочетание знаков Метнер пояснял как необходимость «вибрировать педалью» [99]. Прибегал он к этому очень часто, что допускало тонкую, но не слитком регламентированную педализацию [100].

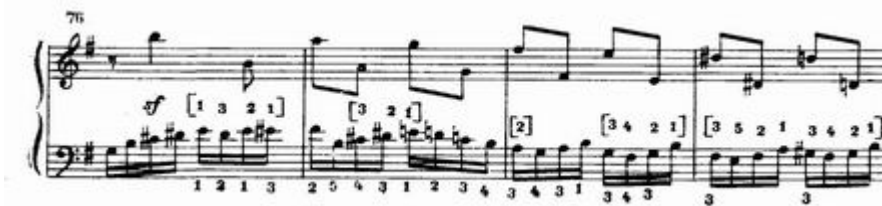
Аппликатурные советы Метнера-педагога можно обосновать еще одним источником, представляющим немалый интерес. Таковы пометки и указания, внесенные в экземпляр Четвертого

**<стр. 173>**

концерта Бетховена. Расширяя взгляд на педагогику Метнера, они показывают и его отношение к сочинениям других авторов. Напомним, что к Четвертому концерту Бетховена музыкант испытывал особые чувства.

Советы, зафиксированные рукой Метнера, могли быть вызваны разными причинами, включая и критическое отношение к данной редакции. Ряд указаний восполнял их отсутствие в тексте того или иного эпизода [101].

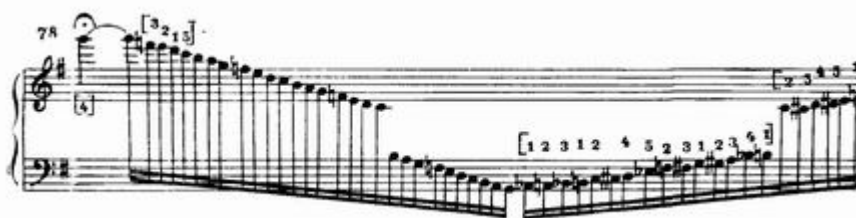
Аппликатура у Метнера также тяготеет прежде всего к естественности и практичности. Она неизменно логична и оправдана, лишена каких-либо ухищрений. Вот два примера из третьей части Концерта. В одном Метнер справедливо не соглашается с надуманной (особенно во втором и третьем тактах данного примера) аппликатурой, предлагая напрашивающуюся:



В другом рекомендует более удобную аппликатуру:



В различных гаммообразных построениях, включая и хроматику, Метнер предпочитает позиционную аппликатуру с применением пяти пальцев подряд [102].



Николай Карлович прибегает и к аппикатурным вариантам, предоставляя ученику выбор наиболее удобного из них:

<стр. 174>



Смело применяется переключивание пальцев и в бетховенской фактуре, хотя в данном примере переключивание второго пальца через четвертый представляется решением весьма своеобразным:



Создавая надежную опору для третьего пальца на сильной доле следующего такта, такая аппликатура убеждает. Она гармонирует с вершиной динамического построения, отмеченной у Бетховена *sempre ff*: нелогичное на беглый взгляд «соседство» третьего пальца на двух клавишах подряд оправдано логикой фразировки.

Опора на более крепкие пальцы вполне вяжется с авторскими лигами, придает им необходимую выразительность. К тому же перемена аппликатуры, указанной в данном издании, необходима — применение именно четвертого, менее крепкого пальца для подчеркивания лиг неоправданно:



Основу уверенного взятия аккордов Метнер видел прежде всего в опоре на первые пальцы. При исполнении октав он также обращал внимание на их ведущую роль и советовал упражняться «одним первым пальцем». Об этом полезном совете педагога напоминает и авторская ремарка к си-бемоль-минорной Сказке (соч. 20 № 1): «Октавы больше опирать на первый палец» [103].

Для более рельефной передачи нижних голосов Метнер так-

**<стр. 175>**

же предпочитает сильные пальцы — первый, третий. Выбор аппликатуры с частым применением первого пальца (в правой руке) также продиктован строением пассажа:



С той же целью первый палец избран и для аппликатуры в последовании терций:



При данной аппликатуры более выразительно произносятся важные по смыслу интонации.

В следующем эпизоде многие редакторы избегают применять первый палец в начале фигурации правой руки, опасаясь, видимо, его использования на черных клавишах. У Метнера обращение к первому пальцу именно на черных клавишах также творчески обосновано [104]:



Одна из удобных аппликатур, рекомендованных Метнером при игре двойных нот, позволяет пианисту ощущать фактуру «под пальцами»:



<стр. 176>



Отметим также индивидуальность некоторых решений, связанных с характерной для Метнера аппликатурой. Такова одна из подробностей в самом начале концерта — фортепианном «зачине» солиста:



и другая — в активной пульсации финала:



В редких случаях Метнер допускает также октавное удвоение басового фундамента, позволяющее добиться большей насыщенности звучания в одном из узловых моментов экспозиции [105]



Педагогические советы были направлены к точному и во то же время пианистически удобному воплощению авторского замысла: прочтение бетховенского текста Метнером может быть названо не иначе, как предельно внимательным. Он считал уместным передачу отдельных звуков, особенно требовавших

<стр. 177>

подчеркивания, другой руке. Такие нешаблонные решения вошли в педагогику, вероятно, из

исполнительского опыта музыканта:



В финале концерта Метнер рекомендовал несколько иную, чем в упомянутом издании, группировку фигурации. Она представляется более оправданной:



Уважительное отношение к бетховенскому тексту ощутимо и в советах, относящихся к а г о г и к е и д и н а м и к е . Порой педагогу доводится напоминать ученикам о решениях, для опытного музыканта бесспорных. Таковы напрашивающиеся затухания звучности в гаммообразных пассажах — они ведут к естественным динамическим «уходам» в начале разработки первой части, где образные сопоставления очевидны:



<стр. 178>

Одно из «вынужденных» напоминаний ученику связано с необходимостью завершить пассаж forte:



Не записанное Бетховеном ritardando также следует из характера музыки,

предваряющей импровизационный «эпизод раздумья»:



В указанных случаях Метнер как бы уточняет то, что вытекает из характера образов и логики их развития. Такова одна из неизбежных функций педагога в занятиях со многими учениками...

Следует коснуться и немногочисленных случаев, где бетховенская динамика изменена намеренно. Хотя эти коррективы незначительны, они требуют объяснения. Метнер начинает эпизод, полный света и внутреннего покоя, не *piano*, а *mezzo forte*. Это вполне объяснимо. Пианист как бы хочет насладиться внутренней наполненностью музыки, ее поразительной красотой. Поэтому он словно «приподнимает» звучность ступенью выше:



Такие поправки имеют исполнительскую природу, особенно при игре с оркестром. Ведь в педагогике Метнера порой брало верх исполнительское начало. А. Шацкес вспоминал, что Николай Карлович «сам играл огромным звуком, несмотря на то, что в нотах написано *mezzo forte*. Просто у Метнера была необычайная интенсивность звука» [103]. Видимо, и от учеников Метнер добивался более интенсивного звучания в *piano*. В динамику

<стр. 179>

некоторых мест Метнером вносились любопытные подробности, выдающие творческий подход к оригиналу. Так, начиная *crescendo* в приводимом отрывке тактом раньше, Метнер стремится еще более подчеркнуть модуляцию в ре минор. Это перекликается с редакциями, где появление ре минора обозначается *fp*, а в оркестре указано *piano*. Смена звучания при наступлении ре минора здесь существеннее абсолютной силы звука:



Динамические подробности Метнер указывает в сочетании с интонационными. При всей простоте темы, ее мелодическая вершина должна быть произнесена более напряженно, а сопровождение — уведено в тень:



Упомянем и указания, подчеркивающие синкопированность рисунков. Акценты, записанные рукой Метнера, следует понимать как «преодоление интервалики», выразительное произнесение «широких» (через октаву) интонаций:



<стр. 180>

Иной смысл придан акцентам в ритмически активном, почти пунктирном фрагменте:



Давая многочисленные советы ученикам, Метнер понимал, что без чувства удовлетворенности занятиями, творческого отношения к ним нельзя рассчитывать на успех. Сама постановка проблемы вызывает интерес, не гаснущий и ныне. Более полувека назад Метнер ратовал за положительность эмоций, способствующих успешной работе. Мало того — искал пути для решения этой вечной проблемы: «Для плодотворной художественной работы необходимо чувство удовольствия, смакования! Чтобы постоянно иметь это чувство, нельзя утомлять свой слух однообразными звуками (туше), особенно forte... Необходимо постоянно менять звук, туше, технику, приемы!! Ни коснеть ни в чем, никогда» [105].

Высказывания Метнера позволяют судить о четкой системе взглядов и по этому магистральному вопросу педагогики.

В некоторые советы Метнера-педагога жизнь внесла коррективы. Вряд ли сейчас приемлем способ занятий с ритмическими вариантами и изменениями. Нельзя полностью разделить и мысль о необходимости «вообще и всегда умерять левую руку, так как ей большей частью принадлежат партии аккомпанирующих голосов» [106]. Возражение вызывает чрезмерная категоричность, с какой высказано это положение. Как быть, скажем, с басовым устоем, дающим гармоническую основу всей фактуре, — ведь он должен быть отчетливо слышен, «умерять» его не следует. Иное дело аккомпанемент, фон, часто поручаемый басовым голосам. Впрочем, эти, как и некоторые другие высказывания, вызывающие желание полимеризировать, были записаны Николаем Карловичем «для себя», что и могло вызвать их недосказанность, эскизность.

Частности не могут заслонить главного — стройной логики педагогической системы Метнера. Как и другие корифеи отечественной школы, он воспитывал прежде всего м у з ы к а н т о в , не только пианистов. Свою педагогическую деятельность Метнер начал

как верный последователь Сафонова. При всем индивидуальном своеобразии педагогика Метнера неизменно находится в русле передовых традиций московской пианистической школы. Самобытный и крупный художник, Метнер должен был прийти и пришел в своих педагогических исканиях к новым горизонтам. Приблизившись к диалектическому пониманию ряда закономер-

**<стр. 181>**

ностей искусства, Метнер сумел распространить их и на принципы своей педагогики. Многие его взгляды не только оказались на уровне самых прогрессивных веяний в педагогике той поры, но и полностью сохранили свое значение в наши дни. Диапазон таких воззрений широк — начиная с посадки и физически вольготного самочувствия пианиста за инструментом.

Разумеется, нет необходимости канонизировать один тип посадки за роялем, пусть и принадлежащий крупному мастеру. Но не заметить жизненности взглядов Метнера нельзя — классически строгая посадка не столь часта ныне на концертной эстраде, не говоря уже об ученической. А ведь что видно, то и слышно...

Физическая напряженность особенно опасна, если она становится привычной для пианиста. Метнер предостерегал от такой игры, чреватой печальными последствиями: «Не напрягаться при утомлении. Помнить, что напряженность тоже незаметно заучивается!!» [109] Мысль бесспорная, но в своей простоте нередко игнорируемая. Опытный педагог подчеркивал, что полезны не всякие занятия: порой ученик сживается с напряженностью, а не с музыкой. Привыкая к напряженному, вымученному исполнению, фиксируя такое состояние («мне так удобно!»), молодой пианист лишь удаляется от естественного, живого высказывания за инструментом. Занятия оказываются проведенными впустую, а то и «со знаком минус».

Взгляды Метнера на непреходящую осмысленность мелодизма заключены в сжатую формулу — «всегда ясность мелодии (главного содержания)». Емким было для Метнера и само понятие темы, которая «не есть всегда и только мелодия». «Она больше, чем мелодия, ибо, как доказали Бах в своих фугах и Бетховен в симфониях, она обладает способностью превратить как бы в сплошную мелодию самое сложное построение формы» [110]. В данном контексте нам особенно важна мысль о мелодичности речи как норме. Призыв Метнера к «сплошному пению» ни в коей мере не умаляется оброненным «как бы». Музыкант отдавал себе отчет в относительности инструментального «пения» и все же призывал, стремился к нему.

«Петь на рояле». Вряд ли можно найти сейчас высказывание о пианизме, где не подчеркивалась бы первостепенность этой задачи. И все же жизнь (и ученическая практика в особой мере) возвращает нас к этой проблеме проблем с неукоснительной настойчивостью. Диссонанс между теоретическими (а порой лишь словесными) устремлениями и педагогическими буднями не может не привлечь пристального внимания. Призывать к «пению» на рояле мало, надо уметь добиться этого.

Красивый фортепианный звук не субъективная прихоть, его существование объективно. Досадно, что еще нередко доводится слышать сухой, лишенный сочности и полноты звук. Будто невдомек иным пианистам, что красивый фортепианный звук —

**<стр. 182>**

ценнейшая примета искусства и одновременно его неистощима) кладовая. Частые заметки Метнера об игре плоскими пальцами и «пьесным туше» («все время плоскими пальцами» или «положение рук — возможно более низкое, при плоских пальцах» [111]) напоминают о возможностях напевной игры, нередко недооцениваемых. Значение таких высказываний трудно переоценить. Известно, что большинство опытных концертантов прибегает к игре плоскими пальцами для достижения более насыщенного, интенсивного звучания. Увеличенная (в сравнении с «круглыми» или «закругленными» пальцами) площадь контакта



пальцев с клавиатурой придает звучанию большую полноту. Для Метнера, в частности, это складывалось в четкую зависимость звуковой цели и пианистического приема — чем необходимее напевный звук, тем откровеннее игра «пьесным туше», плоскими пальцами.

К сожалению, непоследовательность методической мысли нередко приводит к зияющему разрыву между концертной практикой и методикой. Пожалуй, лишь в работах профессора С. И. Савшинского достаточно четко определена современная точка зрения по этому существенному вопросу: «При всем разнообразии характерных признаков большинство виртуозов нарушает школьное правило: “играть круглыми пальцами”» [112]. Савшинский приводит убедительные тому подтверждения, основываясь на практике виднейших пианистов. Однако, остановившись на полпути, он не довел мысль до вывода, который напрашивался: «Следует ли полагать упомянутое “школьное правило” незыблемым? Не вернее ли отказаться от догмы, отражающей устарелый взгляд и мешающей привитию многообразных пианистических навыков? Особенно на начальном этапе — фундаменте обучения, лишь по недоразумению именуемом “низшим звеном” музыкального образования. Иначе методике вряд ли удастся приблизиться к выводам, следующим из современной практики, как концертной, так и педагогической». Пианистические советы Метнера были вызваны к жизни его огромным творческим опытом, который диктовал настоятельную необходимость педагогических обобщений. Ныне, когда современная педагогика во многом зиждется на методике обучения от общего к частному, достижение профессионализма немислимо без учета таких педагогических обобщений, открывающих перед музыкантом широкие возможности творческих исканий.

Рабочая гипотеза Метнера— игра с закрытыми глазами — также может обогатить современную педагогику. Такие занятия требуют особой точности во всем — в знании и слышании произведения, в ощущении клавиатуры и прикосновении к ней, в воспитании чутких, «умных» пальцев, наконец, в экономии движений и усилий. На первых порах ученикам бывает непривычен этот способ работы, но постепенно они начинают ощущать пользу

**<стр. 183>**

подобных занятий и охотно прибегают к ним. Игра с закрытыми глазами чрезвычайно полезна как один из рабочих приемов — к сожалению, его широкому внедрению мешает тяготение многих преподавателей к стереотипу занятий, боязнь выйти из круга привычных приемов работы с учениками.

Творческая пронизательность Метнера-педагога ощутима и в ряде магистральных положений его методики, прямо перекликающихся с исканиями корифеев советского пианизма, наших ведущих педагогов. Упомянем проблемы звуковой культуры, психологии исполнительства и восприятия, «владения временем» — в их общей постановке и многообразном преломлении в частных случаях. Как, скажем, не вспомнить известный афоризм Г. Г. Нейгауза «все знать и все забыть», встретив такое высказывание Метнера: «Всегда знать, над чем работаешь..., какую имеешь цель. То есть при работе всегда думать. Но исполняя, перестать думать и только слушать» [113].

Более полувека назад Метнер ратовал за положительность эмоций, способствующих успешной учебе. Мало того — искал пути для психологического решения вечной проблемы: «Для плодотворной художественной работы необходимо чувство удовольствия, смакования! ...Необходимо постоянно менять звук, туше, технику, приемы!! Не коснетъ ни в чем, никогда» [114].

Однообразие движений и приемов, пристрастие к громкой игре — подобные штампы Метнер считал губительными для пианистической работы. Его высказывание вправе украсить современную методику — оно смело и злободневно, поскольку косность в занятиях гасит интерес к учению.

Нисколько не потускнел от времени и такой взгляд опытного музыканта, наследуемый современной педагогикой: «Помнить, что утомленный слух так же, как и утомленные пальцы, не может контролировать звук и вообще не только не способен работать, но вызывает общее раздражение и тошноту к работе» [115]. Среди учащейся молодежи еще и поныне встречается мнение, будто «непослушание» пальцев — недочет прежде всего моторный. Путая причину со следствием, такой пианист лишает себя возможности выйти из заколдованного круга неудач, созданного им самим. Он не ведает, что нечеткость, аморфность слуховой задачи невосполнима — от нее идут нити к неудачам пианистическим, двигательным. Если и ныне этой аксиомой склонны порой пренебрегать, то несколько десятилетий назад Метнеру доводилось встречаться с непониманием куда чаще. К тому же недуг, подчеркнутый им («все расплзается, и пальцы перестают повиноваться»), нередко усугублялся продолжительными экзерсисами... мимо слуха. Важно понять, что чем настойчивее штудируются подобные упражнения, не контролируемые интенсивным слуховым вниманием, тем пианист все более удаляется от цели. Многочасовые усилия лишь способны завести такого пианиста в тупик...

**<стр. 184>**

За многие просчеты обучения даже весьма способным людям доводится расплачиваться хаотичной игрой, к тому же нередко еще претендующей на «артистизм». Педагогам известны, увы, многочисленные случаи, когда подобных учеников из-за невосполнимости пробелов в музыкальном воспитании так и не удавалось привести «в норму». Груз привычных навыков брал верх над стремлением постигнуть основы пианистической культуры.

Многое в высказываниях Метнера для нас не ново — вспомним о почти полувековой дистанции, отделяющей нас от времени, когда постигались эти истины. Но и сегодня иным педагогам будет полезно не только утвердиться в верности своих позиций, совпадающих с исканиями одного из виднейших отечественных музыкантов; нельзя не задуматься и над рядом вопросов, очевидных еще в ту пору, а для нашей повседневности сохраняющих актуальность. В своем педагогическом деле нам следует быть более рачительными хозяевами, не забывая о ценнейшем наследии, завещанном крупнейшими мастерами.

Особого внимания заслуживает высокий нравственный смысл, заключенный в педагогике Метнера, — он стремился воспитать музыкантов, для которых преданность искусству была делом жизни.

## **Заключение**

В последние годы Метнера играют все чаще — многие произведения звучат в концертном, а также в учебном репертуаре. Если когда-то можно было легко перечислить исполнителей его музыки, то сейчас лишь немногие из концертантов проходят мимо богатейшего наследия композитора. Живой интерес к музыке Метнера все более несет в себе черты стабильности.

Искусство большого художника позволяет исполнителям находить и решать созвучные художественные задачи. Это относится не только к молодежи, обретающей при встрече с музыкой Метнера новые черты в творческом становлении. К музыке Метнера обращались большие и разные советские художники: А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз, Э. Г. Гилельс, В. В. Софроницкий, С. Е. Фейнберг, Я. И. Зак, Г. Р. Гинзбург, Д. Ф. Ойстрах, М. В. Юдина, С. Т. Рихтер, А. В. Шацкес. М. И. Гринберг, Е. Ф. Светланов, Б. Э. Хайкин, З. А. Долуханова, И. С. Козловский, Т. П. Николаева, Н. А. Казанцева, И. К. Архипова, Квартет имени Комитаса. Сам перечень имен представляется многозначительным.

В числе пропагандистов, а порой и первооткрывателей сочинений Метнера отрандно видеть не только корифеев, но и музыкантов нового поколения.

Первое исполнение в Советском Союзе Третьего концерта Метнера Т. П. Николаевой — содержательное, яркое — явилось закономерным продолжением творческих устремлений пианистки, которую всегда влекли к себе нехоженые дороги. Вслед за Николаевой это произведение в ряде городов страны с успехом исполнили Г. Мирвис и И. Жуков. Многие слушатели познакомились с одной из наиболее масштабных сонат Метнера — ми-минорно — в яркой интерпретации Е. Могилевского.

Тонко чувствуют метнеровский стиль Г. Б. Аксельрод, М. С. Воскресенский и А. И. Сац. Часто обращаются к музыке Метнера Л. А. Соси-

на, В. М. Тропп и И. Малинина. С фундаментальными программами выступал не раз в Москве и других городах пианист Ю. В. Понизовкин, обладающий, как и А. И. Сац, самым обширным метнеровским репертуаром [1].

Упомянем также Л. Н. Власенко (соль-минорная Соната) г А. Г. Бахчиева (ряд Сказок, запись — в ансамбле — фортепианного Квинтета), В. К. Малинина (Первая скрипичная соната, также недавно записанная на пластинку), Б. А. Шацкеса, много» играющего Метнера еще с консерваторских лет, Г. Г. Мирвис.

Нельзя не подчеркнуть благотворного влияния выдающихся музыкантов на своих воспитанников. Т. П. Николаева глубоко постигла дух метнеровской музыки в классе учителя — А. Б. Гольденвейзера. Г. Б. Аксельрод слышал метнеровскую музыку в интерпретации своего наставника Г. Р. Гинзбурга.

Интерес к редко звучащим творениям Метнера естествен у Г. Мирвис и Е. Могилевского, воспринявших от Я. И. Зака художническую пытливость и неутомимость исканий. Приобщение к искусству Метнера столь видного дирижера и пианиста, как Е. Ф. Светланов, связано с его обучением в фортепианном классе М. А. Гурвич.

Чем привлекает музыка Метнера исполнителей разных поколений и творческих школ? Однозначный ответ на такой вопрос вряд ли возможен — его канва, однако, представляется следующей. Прежде всего — благородством и богатством образов, объективным складом мышления, строгой простотой тематизма, разработанного с поразительным мастерством. Исполнитель как бы: окунается в особый, сугубо «метнеровский» мир, который ни с чем не спутать, — в незамутненные родники и манящие дали образов. Привлекательна не только

своя, пусть в чем-то и ограниченная по диапазону сфера образов, но и убедительность, законченность их воплощения.

Чем тоньше автор чувствует природу исполнительства, тем активнее ответный ток интерпретатора, возбужденность его художественного воображения. Своеобразная трактовка фортепиано Метнером, пианистичность его сочинений сыграли не последнюю роль в тяготении к наследию музыканта.

Метнер открыл немало увлекательных путей для творческих исканий, без которых интерпретация его музыки особенно уязвима. Почему «особенно»? На то есть свои причины. Отметим поначалу более приметные, как бы привлекающие к себе внимание.

У музыки Метнера пока еще нет определенно сложившихся исполнительских традиций. В начале века популярность одного из кумиров художественной Москвы была вне сомнений. Число почитателей его музы росло. Музыка Метнера становилась все более известной, она з в у ч а л а , к ней высказывали свое отношение. Хотя у ряда критиков отношение было негативным, но то была критика звучащей музыки. В 1927 году Метнер

**<стр. 187>**

имел возможность лично убедиться в сохранившемся интересе к своему искусству в Советской России. С годами, однако, новые сочинения Метнера могли стать достоянием лишь его почитателей — музыкантов старшего поколения. Молодежь Метнера почти не знала. Свою роль сыграло и отсутствие на родине лучшего пропагандиста этой музыки — самого автора. Без концертов Метнера-исполнителя в жизни его творений наступила сложная пора.

Объяснить это только приметам биографического порядка, личной жизненной драмой было бы неверно. Ведь в жизненных коллизиях, выпавших на долю Метнера и Рахманинова, немало сходного. Судьба их творений, однако, различна: участь сочинений Рахманинова оказалась куда более счастливой.

Только обращение к с у щ е с т в у музыки поможет приблизиться к пониманию проблемы. Без этого исполнителю — пианисту, певцу, скрипачу — не дано сжиться с образами музыки Метнера. Выше уже говорилось о метком замечании, оброненном композитором, — его музыка лишена той «хорошенькости», которая сразу привлекает внимание окружающих. Несмотря на шутовскую форму, в словах этих заключено зерно истины. Музыка Метнера действительно сразу не поражает слух. Композитор будто намеренно ограждает свои творения от торопливого взора. Равнодушное, холодное прочтение текста обескровливает произведение, лишает самой сути — ведь главное редко у Метнера находится на поверхности. Ничего внешнего, ни намек на бравуру. Автор настоятельно требует от исполнителей «глубинности» прочтения, умения проникнуть в существо замысла через все сложности фактуры, обилие полифонии и разнообразных, чаще тематических фигурации. Стиль метнеровского письма предполагает в исполнителе не только высокую культуру и уверенный профессионализм, но — прежде всего! — пытливые, творчески заинтересованное вникание в авторский замысел.

Есть музыка, которая может впечатлять даже при заурядном, корректном исполнении. Есть, однако, авторы, чье творчество при подобной передаче теряет нечто решающее, невозполнимое. В этом смысле Метнер не менее взыскателен и строг в требованиях к исполнителям, чем Брамс или Шуман. Метнер-исполнитель был конгениален Метнеру-композитору. Понятно, что немногим исполнителям дано приблизиться к таким вершинам (в данном контексте нам важна не столько степень приближения, сколько н а п р а в л е н н о с т ь исполнительских намерений).

Наиболее чуткие критики призывали исполнителей к постижению специфики метнеровского стиля. «Чрезмерную требовательность» метнеровской музыки к исполнителям отмечали В. М. Беляев, Ю. Д. Энгель, писавшие, что стиль творчества этого композитора требует особого, соответствующего ему стиля исполнения.

<стр. 188>

Итак, исполнителям совершению необходима особая стилистическая чуткость, без чего интерпретация музыки Метнера в лучшем случае ведет к ремесленному прочтению, благопристойной корректности. Пристальное вникание в стиль метнеровского письма предполагает в исполнителе заинтересованную направленность художественных пристрастий, а интеллектуальная насыщенность музыки — ряда свойств творческой личности. Музыка Метнера, как правило, лучше удается глубоко содержательным исполнителям. Художник высочайшего интеллекта, Метнер обращался прежде всего к умным исполнителям и, заодно заметим, к вдумчивым слушателям.

В интерпретации этой музыки крайне важна неукоснительная логика художественного мышления. «Лобовых» решений у Метнера не встретить: он чувствует себя особенно привольно в родной стихии — полифонии. Подводные течения, неотъемлемые от поэтического строя его музыки, открываются лишь музыкантам, которые снова и снова вникают в текст, вживаются в правду чувств.

Подобная стилистика не лишена исполнительской уязвимости — богатство полифонических узоров, тонких деталей располагает к любованию частностями; появляется опасность увлечения ими в ущерб общей картине, широким линиям, цельности. Творческая зрелость должна предостеречь от соблазна измелчения фразировки, подсказать подчиненное значение любой, даже самой интересной детали.

Осветить линию развития светом общего замысла, охватить единым взором логику строения в его единстве и соподчиненности частей — таковы особо важные задачи, встающие перед исполнителем музыки Метнера [2].

Великолепным примером такого подхода может служить замечательное прочтение соль-минорной Сонаты соч. 22 Э. Г. Гилельсом. Обращение к этому опусу далеко выходит за рамки еще одной значительной работы большого художника. Гилельса всегда отличало стремление пропагандировать новые или незаслуженно забытые сочинения. С блистательным мастерством он вернул на эстраду соль-минорную Сонату, а заодно и вновь открыл многим Метнера. Обращаясь к широкой аудитории своих концертов [3], Гилельс напомнил о шедевре, давно не звучавшем на концертной эстраде. Пианист-пропагандист не ограничился этим: он обосновал свой выбор на страницах печати, подчеркнув насущность вопроса. В статье «О Метнере» он писал: «С первых же тактов музыка увлекла меня содержательностью и красотой образов, искренностью чувства, богатой и интересной фортепианной фактурой... Мне думается, советский слушатель полюбит это произведение и захочет познакомиться с другими сочинениями незаслуженно забытого русского композитора» [4].

Так Гилельс действительно привлек внимание к Метнеру, передав эстафету многим коллегам, пробудив интерес молодых

<стр. 189>

исполнителей и слушателей. Трудно переоценить значение авторитетного слова большого музыканта.

Интерпретация соль-минорной Гилельсом, в нашей стране впервые записанная на пластинку, покоряет огромным размахом. Присущая артисту обобщенность мышления оказалась более чем уместной в ее трактовке. Его игра будто напоена соками жизни — светлый, полнокровный характер искусства пианиста нашел благодатный материал для творческого слияния с первоисточником. Артист мыслит крупными построениями, музыке дышится просторно. Гилельсу в то время не могла быть известна авторская ремарка, вписанная в рукопись: «Пожалуйста, одну ось, одну линию темпа» [5]. При изменении характера музыки Метнер неустанно напоминает о необходимости сохранять темповое единство. Гилельс, почувствовав это интуицией художника, сумел пронизать всю Сонату пульсом сквозного развития. Впрочем, в игре пианиста нет и следа статичности — тон его

высказывания романтически взволнован, порою суров, в нем постоянно ощутима трепетность. Тревожное вступление естественно ведет к главной партии, звучащей у Гилельса величественно, благородно. Поступь героя степенна и уверенна, его раздумья, действия значительны. Исполнитель сразу вводит именно в Сонату, произведение крупного плана. С первых же тактов чувствуются ясный смысловой стержень и масштабность прочтения. Постепенно эпизоды *risoluto* все более активизируются, цементируя, уплотняя нагнетание; эпизод. *Maestoso a tempo* [6], предваряющий репризу, несет в себе вывод, кульминационную точку. В передаче тщательно выписанных Метнером ремарок Гилельс идеально точен. Пожалуй, лишь в кульминации артист намеренно «утяжеляет», еще более подчеркивает аккорды, обозначенные у автора одним *forte*. У Гилельса они звучат значительно полнее, давая новый импульс к итогу Сонаты — коде, которая своеобразно венчает здание, полное действенного жизневосприятия. Она звучит страстно, на огромном эмоциональном накале, не утрачивая в то же время благородного достоинства.

Перед слушателями — поэма о радости бытия, полная раздумий, пафоса и борьбы, бурлящей жизни. Цельности восприятия немало способствует блистательное пианистическое мастерство Гилельса. Сам по себе тон звучания рояля — насыщенный, сочный — доставляет радость. Материя звука у Гилельса неизменно влечет к чуткому вслушиванию. Речь идет, разумеется, о смысловом интонировании в разнообразнейших звуковых грациях, что, впрочем, не лишает возможности наслаждаться и «строительным материалом» звуковой материи. Иллюзия такова, будто рояль действительно запел, хотя условность подобного одушевления понятна всем.

Цельности передачи артист достигает, вникая во множество подробностей, сообщающих почерку Метнера свое написание.

**<стр. 190>**

Музыкант отводит всему достойное место, в чем (судя по записям) он солидарен с автором. В филигранном исполнении Гилельса детали нигде не выведены на авансцену, они воплощены именно как детали [7]. Звуковые планы ясны, нередко даже прозрачны, тщательно выверены светотени. Не стоило бы напоминать о том, сколь велико виртуозное мастерство пианиста, если бы в фактуре Сонаты не были заключены значительные пианистические трудности. Легкость, с какой они преодолеваются становясь незаметными, поразительна. В упоминавшейся статье Гилельс писал: «В своей Сонате Метнер предстает как талантливый продолжатель классических традиций... Вместе с тем это художник яркой и самобытной творческой индивидуальности» [8].

Интерпретацией соль-минорной Сонаты Гилельс блестяще подтвердил это, открыв яркую страницу в метнериане.

Вряд ли кто из учеников Метнера пронес через всю творческую жизнь такую верность музыке учителя, как А. В. Шацкес. Его основная деятельность протекала в русле педагогики — в течение многих лет он был профессором Московской консерватории. На концертной эстраде, особенно в последние годы жизни, пианист появлялся эпизодически. Об этом должно лишь сожалеть — именно в его концертах систематически звучали и давно известные сочинения Метнера, и новые опусы. Незадолго до кончины он познакомил москвичей с последними, тогда еще не известными у нас сочинениями Метнера, в том числе и с фортепианным Квинтетом [9].

Требования композитора к интерпретации своих сочинений, как и его воззрения на проблемы исполнительства, Шацкес воспринял из первых рук. Ряд пьес он изучал под руководством автора, да и позднее, когда Метнер приехал в 1927 году в Москву, творческое общение учителя с учеником было интенсивным [10]. Все это нередко придавало интерпретации Шацкеса наибольшую приближенность к оригиналу. Слушая его лучшие записи, ощущаешь жизнь метнеровской традиции, ее пульс.

Первый концерт Метнера в исполнении Шацкеса был записан в сопровождении Государственного симфонического оркестра СССР. Дирижировал профессор Б. Э. Хайкин, ученик и давний приверженец музыки Метнера и. Впервые это сочинение Шацкес играл на выпускном акте в Московской консерватории в 1925 году; молодой музыкант исполнил его с Персимфансом. Шацкес называл мелодию «основным зерном у Метпера». «Все идет у Метнера от мелодии» — к этому он стремился в своей передаче. Достаточно вслушаться в такие мелодические откровения, как первая вариация (дуэт фортепиано с кларнетом, а затем с гобоем и валторной), в следующую за ней вариацию, близкую к русским протяжным песням, в поразительное по красоте *lamentoso ma non lento* в коде, чтобы получить удовольствие ют напевности, выразительности фразировки.

<стр. 191>

Ритмическую изобретательность у Метнера Шацкес считал «невероятной, несравнимой», превосходно ощущал ее своеобразие.

Необходимо подчеркнуть превосходное владение исполнительским временем. Пианист абсолютно точен в проведении всех ритмических вариантов, свободно ведет речитацию, не забывая излюбленное требование Метнера: «*Al rigore di tempo*». Стремление исполнителя объединить развитие Концерта единой сквозной линией несомненно. Шацкес с внутренней энергией ведет действие к смысловому итогу — такое ощущение возникает с самого начала. Все же в полной мере преодолеть некоторую статичность вариаций пианисту не удалось. Передача каждой из них отмечена законченностью, но развитию действия в самом оригинале порой недостает динамичности и широты линий. Сказанное не меняет основного впечатления — чуткого постижения стиля и превосходного воплощения Первого концерта Метнера А. В. Шацкесом.

Исследуя его исполнительский стиль, автор основывается на единственной, к тому же не вполне качественной записи. Зато Второй концерт Метнера автору этих строк удалось слушать и в живом звучании — присутствуя, в частности, на записи, проходившей в Большом зале Московской консерватории. Запомнилась атмосфера неподдельного горения и творческой собранности, передававшаяся от солиста А. В. Шацкеса и дирижера Е. Ф. Светланова всему коллективу Государственного оркестра СССР. Единство устремлений солиста и дирижера вполне закономерно — нелишне напомнить, что Светланов превосходно интерпретировал музыку Метнера и как пианист. Счастливо сложившиеся условия артистического содружества помогли убедительно воссоздать звучание Второго концерта.

Значительность метнеровских «начал» известна — исполнители начинают действие сразу, с первых звуков излюбленной композитором до-минорной атмосферы. Драматический «нерв» интерпретации ощутим во взволнованном, полном тревоги проведении главного материала.

Шацкес говорил, что в монументальных сочинениях Метнера словно проходит вся человеческая жизнь с ее коллизиями. В сфере внимания композитора постоянно находились извечные проблемы бытия. Трактую Метнера, Шацкес стремился говорить о значительном — слышится это и в самом тоне высказывания, эмоциональном, экспрессивном, и в декламационной выразительности лирических речитаций, и в «мускулистой» ритмике. Напомним, к примеру, звучание лирических образов Второго концерта (особенно — начало «Романса», где ощутим простор русских далей). Пожалуй, лишь темповое решение второй части, несколько замедленное, не вполне убеждает. Запись Второго концерта также в полной мере отличает проникновенная напевность, присущая игре Шацкеса. В этом сочинении пианист осо-

<стр. 192>

бенно рельефно подчеркнул национальную почвенность музыки, русскую песенность ряда эпизодов. Пианистически точное воплощение позволило Шацкесу в полной мере выявить

свой замысел. На записи в Большом зале он снова и снова «переписывал» не удовлетворявшие его разделы, в частности развернутую каденцию первой части и следующую за ней коду.

Шацкес имел право утверждать, что «во внутренний мир Метнера надо войти. Пока не входите, скользите по поверхности, слышите лишь несколько мелодий. А если удастся войти в этот мир — там ждет встреча с чудесной, многообразной красотой». Записи игры Шацкеса позволили войти в этот мир, приобщиться к его богатству многим любителям музыки.

Цельно как монолит звучал Второй концерт у столь выдающегося художника и мастера, как профессор Я. И. Зак. Артист вел интенсивнейшую концертную деятельность. С художественной убежденностью и принципиальностью Зак пропагандировал Второй концерт Метнера, отдавая себе полный отчет в том, что шумного успеха, гарантированного при игре популярных сочинений, это произведение не принесет [12].

Второй концерт Метнера в интерпретации Зака не записан, к сожалению, ни на пластинку, ни на пленку. Поэтому сравнивать в деталях его исполнение (дважды слышанное автором строк в концертных условиях, а также на репетиции) с записью нельзя. Общее впечатление от исполнения Зака осталось очень ярким. Он играл Второй концерт крупно, динамично, широким мазком. Virtuозная стихия, присущая блистательному пианизму артиста, в полной мере захватывала слушателей — многочисленные трудности исполнялись с феерической легкостью, будто невзначай. Финал концерта Зак играл в более подвижном темпе, чем записано Шацкесом, да и первая часть была у него динамичнее, с подчеркнутой остротой артикуляции и стремительностью движения. Это ни в коей мере не затмевает ни тонкого владения игрой ритмов, ни мастерского прочтения полифонических сплетений. Полифония стала и у артиста органической частью замысла... Трактовки Зака и Шацкеса представляются важнейшими вехами в исполнительской жизни Второго концерта Метнера.

Зак давно играл Сонаты Метнера, Сказки из различных опусов, не ограничивая свой выбор популярными сочинениями [13]. Он любил исполнять не очень известные Новеллы и в то же время «Траурный марш», который считал «одним из лучших сочинений Метнера». Наряду с «Сонатой-воспоминанием» пианист включал в программу и редко звучащую Первую сонату, играл «Русалку» и «Primavere». Остается лишь сожалеть, что интерпретация этих сочинений Метнера Заком известна далеко не в той степени, какой она заслуживает [14].

Охотно и часто выступает с произведениями Метнера Т. П. Николаева. Первый концерт был ей хорошо знаком еще

**<стр. 193>**

в годы консерваторской учебы. Сыграв его на дипломном экзамене, Николаева сохранила верность своему выбору: она не раз выступала с этим концертом в Москве [15]. Интерпретацией Первого концерта не ограничился живой интерес пианистки к музыке Метнера. Когда в нашей стране появились ноты Третьего концерта, Николаева увлеклась им. Именно ей привелось впервые в Советском Союзе исполнить этот концерт, стать одной из убежденных пропагандисток замечательного сочинения. Такой честью пианистка очень дорожит. В содружестве с дирижером Е. Ф. Светлановым Николаева играла Третий концерт в Колонном зале Дома Союзов (1961), а в следующем сезоне — в Большом зале консерватории, в программе, приуроченной к метнеровскому юбилею.

В репертуаре Николаевой творчество Метнера представлено не только фортепианными концертами (назовем еще «Сонату-сказку», Сонату соль минор, обе Сказки соч. 20 и др.), но особым увлечением пианистки, по ее словам, является Третий концерт, работа над которым принесла ей «массу радости». Николаева считает Концерт самым лаконичным у Метнера, наиболее демократичным по темам и языку, доступным для аудитории при первом же прослушивании. Хотя все части Третьего концерта как бы сцеплены воедино, его форма, по мнению Николаевой, все же «нуждается в некоторой исполнительской помощи», в придании



сочинению большей непрерывности в развитии. В подобном высказывании заметен творческий подход исполнителя, познавшего тайну творчества. В ее интерпретациях композиторский подход — одна из самых сильных сторон. Николаева слышит Метнера в его стремлении к ясности и простоте высказывания. Это и определяет трактовку Третьего концерта. Играя очень содержательно и пианистически безупречно, артистка передает музыку по-метнеровски просто, «без затей». Она стремится освободить сочинение от «приставших» к музыке Метнера и все еще бытующих упреков в непонятности — «снять покров недоступности». Третий концерт дает тому немалые возможности, в полной мере позволяя Николаевой проявить творческую целеустремленность. Общий характер высказывания — драматичный, с точным ощущением линии просветления, характерной для смыслового развития в концертах Метнера. Но за этой простотой скрыт огромный труд музыканта — ведь с исполнительской точки зрения Третий концерт весьма труден. Внешняя сдержанность трактовки не затемняет ни искренности передачи, ни взволнованности и подлинности чувств пианистки...

Много общего в подходе к музыке Метнера заметно у Г. Р. Гинзбурга и М. И. Гринберг. Прочтение «Забытых мотивов» у Гринберг на редкость убедительно. В игре пианистки немало тонкостей, даже откровений, она чутко постигла благородство метнеровского стиля. Правда чувств, наполняющая предельно отточенный пианистический рисунок, полное отсутст-

**<стр. 194>**

вие внешней броскости и аффектации — такими запомнились миниатюры Метнера в мастерском прочтении Г. Р. Гинзбурга. Трактовки эти, увы, канули в лету, не будучи своевременно записаны. Не были зафиксированы и песни Метнера в исполнении певицы Н. Суховицыной и Г. Р. Гинзбурга.

Мы располагаем также редкой записью метнеровской музыки А. Б. Гольденвейзером — «Эпической сонатой», наигранной им на пластинку совместно с Д. Ф. Ойстрахом [16]. Отдельные шероховатости в фортепианной партии (не следует забывать, что запись была сделана пианистом в преклонном возрасте), не определяют общего впечатления: интерпретации присущи благородство и простота выражения, огромная культура высказывания, ясность замысла. Такова единственная запись Гольденвейзером музыки Метнера. Привлекает и самый факт творческого содружества двух крупнейших авторитетов — Гольденвейзера и корифея советской скрипичной школы Д. Ф. Ойстраха. Помимо «Эпической сонаты» скрипач превосходно играл и Ноктюрн Метнера, часто включавшийся им в концертные программы.

Свое слово в трактовке сочинений Метнера сказал Д. М. Цыганов, впервые исполнивший совместно с автором Вторую сонату, а также две «Канцоны с танцами» соч. 43. Эта премьера состоялась в Москве в 1927 году, когда Метнер выступал в авторских вечерах в содружестве с Цыгановым [17]. И в данном случае речь идет о прямой преемственности исполнительских традиций, воспринятых из первых рук — непосредственно от самого автора.

А. М. Метнер вспоминала, что С. В. Рахманинова называли в Америке «чемпионом Метнера», поскольку сочинения Николая Карловича он играл чаще, чем другие пианисты, а из русских композиторов отдавал предпочтение Метнеру. Начиная с 20-х годов в программах Рахманинова все чаще встречаются Импровизация соч. 31, Сказки соч. 20 № 1, соч. 26 № 3, соч. 34 № 3, к сожалению, так и не записанные на пленку [18].

Узы творческой дружбы связывали Метнера и Ф. М. Blumenfelda [19], в классе которого часто исполнялись сочинения Николая Карловича. В. Горовиц, например, прекрасно играл его Первый концерт [20]. Об этом вспоминает Ю. Иссерлис, известный пианист, также пропагандировавший музыку Метнера: «...Помню, когда впервые услышал соль-минорную

Сонату соч. 22, много лет тому назад исполненную в Киеве Владимиром Горовицем, и я никогда не забуду этого чудесного исполнения. Он также исполнял много других произведений этого композитора» [21].

Среди метнеровских сочинений, пройденных в классе Blumenfeld другим его учеником, Г. Я. Эдельманом, были фундаментальные Сонаты Метнера — соль-минорная, ля-минорная, ми-минорная, многие Сказки, а также Сонаты для скрипки с фортепиано. В 1927 году Эдельман играл ми-минорную Сонату автору, посетившему Московскую консерваторию. В подходе

**<стр. 195>**

к интерпретации Сонаты обнаружились немаловажные различия между автором и столь самобытным музыкантом, как Blumenfeld.

«Феликс Михайлович склонялся к более гомофонной трактовке фактуры, уводя в тень все второстепенные голоса и подголоски, — вспоминал Г. Я. Эдельман. — Когда Николай Карлович заиграл Сонату в классе, тематическая идея как бы мерцала среди многочисленных узоров и подголосков. Метнер стремился к более полифонической трактовке. Взгляды обоих музыкантов на проведение тематической идеи в данной Сонате не совпадали».

Одним из первых интерпретаторов этой же Сонаты был С. Е. Фейнберг. В его репертуаре были и крупные сочинения Метнера — Первый концерт, «Соната-баллада» и многие Сказки. Произведения Метнера часто звучали и в классе Фейнберга [22]. В 1927 году он показывал Николаю Карловичу свою Вторую сонату.

Г. Г. Нейгауз особенно любил играть наряду с другими сочинениями Метнера си-бемоль-минорную Сказку (соч. 20) и «Траурный марш». Это произведение исполнялось им на встрече Р. Роллана с советскими музыкантами 3 июля 1934 года на даче М. Горького, который впервые тогда услышал музыку Метнера и был покорен ею [23]. Неподдельный интерес и глубокое уважение к искусству Метнера неизменно ощущались в тонких замечаниях Нейгауза, когда он проходил с учениками метнеровские Сонаты и Сказки. Перу Нейгауза принадлежит и одна из лучших статей, посвященных Метнеру.

Ревностной пропагандисткой искусства Метнера была М. В. Юдина [24]. Петроградская премьера Первого концерта закономерно связана с именем замечательной пианистки. «Событием выдающегося значения» назвал истолкование Юдиной цикла «Забывшие мотивы» критик Е. Браудо. «М. Юдина сыграла труднейшие метнеровские композиции великолепно, свободно, легко, так что создавалась иллюзия авторской интерпретации». В статье подчеркивалось, что высокоталантливая пианистка приняла на себя «задачу ознакомления с новейшими достижениями одного из лучших современных русских мастеров — Н. Метнера» [25]. Не все произведения композитора были равно близки Марии Вениаминовне, к иным она — с присущей ей откровенностью — но скрывала критического отношения. (Это относилось к некоторым вокальным опусам.) Однако и ее фортепианные и камерные программы, посвященные искусству Метнера [26], и ее записи сонатной триады соч. 11, запечатлели метнериану Юдиной как явление непреходящей художественной значимости.

Не раз обращался к произведениям Метнера В. В. Софроницкий. Музыканты, близкие к нему, отмечали, что пианист, вошедший в концертную жизнь как «скрябинист», «с не меньшей долей» авторизации «уже... в молодые годы играл и Шумана,

**<стр. 196>**

и Шопена, и Листа, и Метнера, и Прокофьева» [27]. Подчеркнув, что «очень тонко был сыгран Метнер», критик далее пишет, что Софроницкий «с необычайной гибкостью... проникается психологией различных авторов, как губка впитывая в себя всю сочность первичного творчества. “Так думает Метнер”, “так чувствует Скрябин”, “так мыслит Прокофьев” — вот прежде всего что приходит в голову после его исполнения» [28].

Истоки тяготения Софроницкого (как и Юдиной) к метнеровской музее нетрудно увидеть в их творческом общении с Л. В. Николаевым, большим приверженцем и другом Метнера. Не следует также недооценивать значимость двухлетней поездки Софроницкого во Францию и Польшу, где он встречался с Метнером.

В известном цикле «Исторических концертов» В. В. Софроницкого, впервые осуществленном в сезоне 1937/38 годов, русская классика была представлена именами Скрябина, Глазунова, Рахманинова и Метнера. Сочинения последнего звучали в Малом зале Ленинградской консерватории в двенадцатом вечере цикла (8 июня 1938 года).

Многолетние творческие контакты связывали Н. К. Метнера и К. Н. Игумнова, который любил включать в сольные программы «Сонату-сказку» и «Сонату-воспоминание», в его репертуаре были известные Сказки соч. 26, Новеллы соч. 17, а также некоторые «Картины настроений». А. М. Метнер вспоминала, что К. Н. Игумнов «аккомпанировал вокальные сочинения Николая Карловича и приезжал к автору вместе с певицей за советами».

Произведения Метнера были нередки и в концертах игумновского класса — в частности, в серии вечеров (1937—1938 годов), посвященных русской фортепианной музыке. Наряду с известными пьесами исполнялись редко звучавшие тогда «Соната-баллада» и «Импровизация» соч. 31 № 1.

Музыку Метнера мы встречаем и в программах виднейших учеников Игумнова — И. А. Добровейна, Л. Н. Оборина и Н. А. Орлова. Орлов часто играл произведения Метнера в Москве, а затем в Лондоне и других зарубежных городах. В Париже он исполнял Первый концерт Метнера [29].

Юношеская экспрессия, с которой Лев Оборин передавал пьесы из «Забытых мотивов» Метнера, была подмечена критикой [30]. «Соната-воспоминание» также была репертуарным произведением Оборина.

Как и само произведение искусства, традиция — не музейный экспонат. Она не терпит пауз, а тем более фермат. Традиции, заложенные корифеями советского исполнительства, музыкантами, непосредственно общавшимися с Н. К. Метнером, ныне обретают новую жизнь, свое «второе дыхание». Советские музыканты — от выдающихся мастеров до учащейся молодежи — все пристальнее вслушиваются в богатый, своеобразный мир метне-

**<стр. 197>**

ровских образов и находят в них значительность содержания, многообразие внутренней жизни, верность идеалам классиков, тяготение к «вечным темам» бытия, благодарную для постижения пианистическую технологию.

Пока еще, к сожалению, в концертах, как и в учебных классах, чаще звучит довольно ограниченный круг сочинений Метнера. Недавний разговор с известным пианистом, концертирующим в нашей стране и за рубежом, приоткрыл завесу над одной из причин такого явления: даже среди опытных музыкантов еще нередки случаи слабого знакомства с наследием Метнера. Сказывается это и на недостаточной осведомленности молодежи — многие сочинения остаются за пределами внимания исполнителей.

Однако за последние годы все более ощутима тенденция к расширению круга метнеровского репертуара в концертных программах — и у нас, и в искусстве ряда зарубежных пианистов. Назовем, к примеру, Д. Огдона, обратившегося к ми-минорной Сонате, и «Сонате-идиллии», Т. Джадда и П. де Гроота, в чьих концертах звучит «Соната-воспоминание». Сравнительно недавно в Англии вышли три диска метнеровской музыки, записанные пианистами М. Бинксом и Х. Миллном. Разнообразны метнеровские программы у пианистки Эдны Айлз. Только Первый концерт Метнера звучал за последние годы в Англии и ГДР, Австралии и ФРГ, Швеции и Японии — заметно расширилась «география» интереса к наследию русского композитора.

Еще не пришло время, видимо, говорить об устоявшихся приметах обновляющейся

традиции, о степени ее освещения современными художественными задачами и тенденциями. Но можно не сомневаться, что этой традиции суждено развиваться и крепнуть. Как невозможно представить себе без искусства Метнера путь отечественной музыки, так и немислима современная музыкальная жизнь без метнеровского наследия. В этом нас со всей определенностью убеждает жизнь.

<стр. 198>

## **Примечания**

### **Вступление**

[1] Рахманинов С. В. Связь музыки с народным творчеством. — В кн.: Рахманинов С. В. Письма. М., 1955, с. 557.

[2] Нейгауз Г. Современник Рахманинова и Скрябина. — В кн.: Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избр. статьи. Письма к родителям. М., 1975, с. 262.

[3] Метнер Н. К. С. В. Рахманинов. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 2. М., 1974, с. 360.

[4] В Советском Союзе архив Н. К. Метнера хранится в Государственном Центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (в дальнейшем — ГЦММК), фонд 132.

[5] Метнер Н. К. Письма. М., 1973. Составление и редакция З. А. Апетян. Издание снабжено обстоятельными комментариями составителя.

### **Глава первая**

[1] Метнер вспоминал впоследствии, что «научился осязать ф[орте]п[иано], начав играть с 6-летнего возраста». — Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 16 сентября 1926 года. — Метнер Н. К. Письма, с. 341.

[2] А. Ф. Гедике (1877—1957) — видный органист, композитор, народный артист РСФСР, профессор Московской консерватории. В незавершенной автобиографии он вспоминал: «Дома свободное время я посвящал сочинениям и ряду работ по переложению различных пьес для нашего семейного ансамбля, который состоял кроме меня и брата Павла из двоюродных братьев Николая и Александра Метнер. Оба они играли на скрипках, мой брат на натуральной валторне, а я на фортепиано; Николай Метнер играл самоучкой и очень хорошо... у всех у нас был хороший слух и большое чувство гармонии». — Гедике А. Ф. Сборник статей и воспоминаний. М., 1960, с. 13—14.

[3] В этом оркестре братья А. и Н. Метнеры играли на скрипках.

[4] Метнер А. М. Краткая биография. — В кн.: Николай Метнер. Лондон. 1955, с. 17. На англ. языке. Здесь и далее переводы из этой книги сделаны О. Т. Воскобойник.

[5] Курс обучения в консерватории предполагал в ту пору пять лет занятий на младшем отделении и — после технического экзамена — четыре года учебы на старшем.

[6] Находясь в 1907 году на гастролях в Германии, Метнер писал А. Ф. Гедике: «Но нам и не снились также многие позорные явления, свидетелем которых я был здесь. Я слышал, напр[имер], в одном большом симфонич[еском] концерте одну пианистку, которую даже Галли не назначил бы на закрытый консерваторский вечер. Я сторел от стыда». — Из письма Н. К. Метнера к А. Ф. Гедике от 22 января/4 февраля 1907 года, Мюнхен. — Метнер Н. К. Письма, с. 84.

[7] Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. — Филиал ГЦММК, ф. А. Б. Гольденвейзера, № 2077.

[8] Из беседы с Н. И. Сизовым, учеником Н. К. Метнера. Далее выдержки из бесед в

комментариях не оговариваются.

[9] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 25 мая 1897 года, Чухлинка. — Метнер Н. К. Письма, с. 29.

<стр. 199>

[10] Из письма Э. К. Метнера к Н. К. Метнеру от 21 мая 1897 года.— ГЦММК, ф. 132, № 312.

[11] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 25 мая 1897 года, Чухлинка. — Метнер Н. К. Письма, с. 29, 30. Аналогичный вопрос стоял и перед другими учениками Пабста, Е. А. Бекман-Щербина вспоминала: «Передо мной трудный вопрос у кого продолжать учение? В. И. Сафонов из-за недостатка времени не брал новых учеников... Н. К. Шишкин после П. А. Пабста был неинтересен, а Н. Ю. Шлецер — уже стар (он умер через год), и если показывал что-нибудь ученику, то врал немилосердно». — Бекман-Щербина Е. А. Мои воспоминания. М., 1962, с. 49.

[12] В литературе встречаются ошибочные суждения, будто три последние года пребывания в консерватории Метнер учился у Сафонова (см. вступительную статью к собр. соч. Метнера. М., 1963, с. 7). В классе Сафонова по фортепиано Метнер учился только два года.

[13] Гедике А. Ф. Воспоминания (стенограмма). — ГЦММК, ф. 47, № 886.

[14] См. программу концерта учащихся. — ГЦММК, ф. 132, № 1599.

[15] Васильев П. И. Вступительная статья к кн.: Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1963, с. 7.

[16] Большая золотая медаль присуждалась лишь тем, кто окончил консерваторию по двум специальностям, включая композицию.

[17] В один год с Н. Метнером Московскую консерваторию окончили такие крупные музыканты, как Г. Беклемишев, Р. Глиэр, Л. Николаев, М. Пресс, К. Сараджев.

[18] 16 июня 1900 года Метнер писал в контору Петербургской консерватории: «Сим честь имею заявить о желании моем участвовать в Третьем музыкальном конкурсе на премии А. Г. Рубинштейна в качестве пианиста и композитора». Совет Сафонова был превратно истолкован в семье Метнеров. В письме к сыну Эмилию отец писал: «Никак не могу переварить мысль, что Коля не будет конкурировать как композитор. Винават Сафонов, что, несмотря на мои просьбы, не обратил вовремя внимания на Колин композиторский талант». — ГЦММК, ф. 132, № 3865.

[19] В том же заявлении в контору С.-Петербургской консерватории Метнер спрашивал о возможности замены Прелюдии и Фуги № 12 из Kunst der Fuge Баха.

[20] Конкурсная программа определена на основе репертуара Н. Метнера, а также по воспоминаниям музыкантов, близких к нему.

[21] См. копию письма В. И. Сафонова к И. Бёзендорферу от 15/28 июля 1900 года. — ГЦММК, ф. РМО, № 3253, с. 390. А. Б. Гольденвейзер вспоминал, что «всемирно известная фортепианная фабрика Бёзендорфера была настолько любезна, что предоставила нам бесплатно три инструмента, по одному в каждой комнате». — Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве. М., 1975, с. 242.

[22] Гольденвейзер А. Б. Записки, с. 475. — Филиал ГЦММК, ф. Гольденвейзера.

[23] Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве, с. 243. Впоследствии Л. В. Николаев говорил своим ученикам: «Умейте сдерживать свое самолюбие и верно оценивать самих себя. Ведь вот Сафонов послал на конкурс Метнера, а не меня; я тогда обиделся, а ведь Сафонов был прав». — Розанов А. Листки из блокнота. — В кн.: Л. В. Николаев. Л., 1979, с. 133.

[24] Санто — известный концертант, автор ряда транскрипций. Эмиль Боске —

крупный пианист, впоследствии профессор Брюссельской консерватории, неоднократный член жюри Международных конкурсов в Брюсселе.

[25] Во многих изданиях говорится о присуждении Н. Метнеру первого почетного отзыва. Е. Долинская пишет даже, что «за исполнение Пятого концерта Рубинштейна Николай Карлович получает первый почетный отзыв» (Долинская Е. Николай Метнер. М., 1966, с. 16). Эти сведения ошибочны — подобного отличия на венском конкурсе не было.

<стр. 200>

[26] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнер от 15/28 августа 1900 года, Вена. — Метнер Н. К. Письма, с. 35.

[27] «Русская музыкальная газета» (РМГ) откликнулась на этот концерт заметкой Ивана Липаева — первой в русской прессе рецензией на выступления Метнера. Отметив «редкое совершенство исполнения», разнообразие художественных средств артиста, рецензент выразил надежду на замечательные перспективы пианиста «с громадными задатками». Хотя Липаев не принадлежал к числу авторитетных критиков, его заметка представляет для нас несомненный интерес. — См.: Липаев И. [Из Москвы]. — РМГ, 1900, № 14, с. 1055.

[28] Иссерлис Ю. Памяти Метнера. — В кн.: Николай Метнер, с. 157.

[29] В письме к Блонделю Сафонов писал: «... Мой ученик господин Метнер восхищен возможностью приехать в Париж играть под Вашим управлением в условиях, намеченных Вами». — См. копию письма от 4/17 октября 1900 года, Москва. — ГЦММК, ф. РМО, № 3253, с. 407.

[30] Вольный перевод авторского наименования «Stimmungsbilder» (нем.).

[31] Ю. С. Концерт пианиста Н. К. Метнера. — Курьер, 1903, 27 марта. — Рецензия принадлежит перу Юрия Сахновского, критика, композитора, музыкального деятеля.

[32] ГЦММК, ф. 132. № 711.

[33] Борисов А. (Гольденвейзер А. Б.). Библиография. — Музыкальный мир, 1905, №4, с. 44.

[34] Действительно, свою «лебединую песню» — фортепианный Квintет — он пронес через всю жизнь. Начатый на заре творческого пути, он был завершен композитором на самом склоне дней.

[35] Так помечено в личном экземпляре нот Н. К. Метнера, находящемся ныне в ГЦММК, ф. 132.

[36] Кашкин Н. Д. Концерт Н. Метнера. — Московский листок, 1904, 4 ноября, № 305.

[37] Этот вечер, программу которого составили сонаты, имел довольно широкую прессу. «Московские ведомости», «Русские ведомости», «Московский листок» и другие известные издания отметили бесспорный успех концерта. В то же время А. Б. Гольденвейзер, отметив талантливость пианиста, высказал ряд критических замечаний в отношении трактовки Метнером бетховенских сонат. См.: Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве, с. 52, 53.

[38] Русский листок, 1904, 4 ноября.

[39] См. коммент. 11 к письму Н. К. Метнера от 20 августа/2 сентября 1900 года, Кортин д'Ампеццо. — Метнер Н. Письма, с. 41—42.

[40] Цит. по кн.: Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 8. Сонате фа минор суждено было открыть едва ли не центральный раздел метнеровского творчества — его замечательные сонаты. Четыре юношеские сонаты, созданные до фа-минорной, Метнер не считал возможным опубликовать.

[41] Встречается, правда, и иная точка зрения — о «мозаичности» финала Сонаты пишет, в частности, Е. Долинская в своей монографии «Николай Метнер» (М., 1966, с. 19).

[42] Цит. по кн.: М е т н е р Н . К . Письма, с. 42, коммент. 11.

[43] На страницах газеты Московской консерватории «Советский музыкант» об этом полемизировали профессор А. Н. Александров и доцент С. М. Симонов.

[44] Из письма А. М. Метнер к автору книги от 17—18 сентября 1956 года, Лондон.

[45] Из письма Н. К. Метнера к П. И. Васильеву от 26 апреля 1926 года, собственность В. К. Тарасовой.

Одна из последних встреч Метнера и Танеева произошла на квартире Гольденвейзера. Не сумев быть на премьере «Всенощной» Рахманинова, Танеев попросил автора показать новое сочинение. «У меня собрались,— писал Гольденвейзер, — Танеев, Рахманинов и Метнер. Было это в начале апреля 1915 года. Рахманинов сыграл... “Всенощную”, которая в его удиви-

**<стр. 201>**

тельном исполнении на фортепиано произвела на нас глубокое впечатление... Уговорились в дальнейшем периодически собираться примерно раз в месяц — играть новые музыкальные произведения и проводить совместно время так же приятно, как провели его в тот вечер». — Цит. по кн.: Т а н е е в С . И . Материалы и документы, т. 1. М., 1952, с. 314.

Планам не суждено было осуществиться — через несколько дней Танеев тяжело заболел, простудившись на похоронах Скрябина. 21 апреля Танеев писал Гольденвейзеру: «Вы собирались завтра быть у Николая Карловича, также и я хотел к нему прийти. К сожалению, мне это сделать не удастся, потому что я чувствую себя очень плохо». — Из письма С. И. Танеева к А. Б. Гольденвейзеру от 21 апреля 1915 года. — Там же. В конце мая, перед отъездом в Крым, Метнер и Гольденвейзер пришли проститься с Танеевым. Это свидание оказалось последним — вскоре Танеева не стало...

Видимо, разговор в Александровском саду происходил не позже, чем в 1898 году. 26 мая 1898 года в Московской консерватории происходил экзамен по классам контрапункта, канона и фуги С. И. Танеева; в списке учеников по классу контрапункта значился и Николай Метнер (см.: Т а н е е в С . И . Материалы и документы, т. 1, М., 1952, с. 39). Дальнейших упоминаний о занятиях Метнера в классе Танеева нигде не обнаружено. О продолжении творческих контактов см. письмо Н. К. Метнера к С. И. Танееву от 16 февраля 1904 года. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 59—60.

[46] Александров А. Н. Отрывки из воспоминаний о С. И. Танееве.— Советский музыкант, 1956, 26 ноября.

[47] Там же.

[48] РМГ, 1905, № 27—28.

[49] Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове, ч. 2, с. 101.

[50] Эту точку зрения в беседах неоднократно высказывали А. Б. Гольденвейзер, А. Ф. Гедике, С. Е. Фейнберг.

[51] Программу составили произведения от восьмого до одиннадцатого опусов: Сказки (соч. 8 и 9), Дифирамбы (соч. 10) и две сонаты (ля-бемоль мажор и ре минор) из сонатной триады, незавершенной к тому времени. Так было положено начало традиции: первое исполнение сочинений Метнера неизменно было авторским.

[52] Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове. — Цит. изд. с. 157.

[53] Из письма Н. К. Метнера Б. П. Юргенсону от 30/17 сентября 1907 года. — ЦГАЛИ, ф. 931, № 75.

[54] Leipziger Zeitung, 1907, № 269.

[55] Leipziger Neusten Nachrichten, 1907, № 319. В. Ниман высказал и немало критических замечаний: «...Повсюду кишат каноны, плотное голосоведение, фугато — гармоническая перенасыщенность и перегруженность подавляют идеи, которые лишь изредка

соединяются из разрозненных отдельных кусочков в органически развитые темы» и т. д.

[56] Находясь в Германии в 1906—1907 годах, Метнер трижды выступал с авторскими вечерами (в Берлине, Лейпциге и Дрездене), в которых варьировалась примерно одна программа: Дифирамбы (соч. 10). «Отрывок из трагедии» (соч. 7), Сказки из соч. 8, 9 и 14, сонаты ля-бемоль мажор и ре минор из соч. 11, песни из соч. 6. Первое выступление Метнера состоялось в Берлине в концерте С. А. Кусевицкого (ГЦММК) (ф. 132, № 1558).

[57] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнер от 17 ноября 1907 года, Лейпциг. — В кн.: М е т н е р Н. Письма, с. 113—114.

[58] Подводя итог удачным гастролям Н. К. Метнера в Харькове, рецензент, в частности, отмечал, что «Харьковское отделение ИРМО исполнило свой долг, дав возможность уже слышавшей Рахманинова и Скрябина публике ознакомиться и с третьим корифеем русского фортепианного творчества в настоящее время». — *Риголетто* [Р и т т е р] П. Г. — Утро, 1914, 19 февраля.

[59] Сам Н. К. Метнер писал, что на него «д'Альгейм производила ...прекрасное впечатление». М. А. Оленина-д'Альгейм (1869—1970), на склоне

**<стр. 202>**

дней вернувшись из Франции в Советский Союз, с особым чувством вспоминала о творческой дружбе с Н. К. Метнером.

[60] Посылая для «Музыкальных выставок» М. А. Дейша-Сионицкой ноты ми-минорной Сказки (соч. 14) и песни «Зимний вечер», Метнер писал к Гедике: «...Я уже давно обещал ей это и только теперь мне наконец удалось оторваться от очередных работ...» — М е т н е р Н. Письма, с. 94.

[61] В одном из концертов песни Метнера исполнялись и без участия автора.

[62] Из письма Н. К. Метнер к Э. К. Метнеру от 22 октября 1903 года, Москва. — М е т н е р Н. К. Письма, с. 52. Разрядка Н. К. Метнера. Далее разрядки Метнера оговариваться не будут.

Насколько мнение С. И. Танеева было авторитетно для Метнера, можно судить по строкам из того же письма: «Между прочим, он говорил, что многое следовало бы мне отдать уже в печать... и сказал: вот их бы (“Картины настроений”. — *И. З.*) вы тоже напечатали!! Каково?? Это то самые..., которые он так раскритиковал, когда я ему впервые показал!» — Там же, с. 52.

[63] Вот один из многочисленных отзывов прессы: «Каждая фраза этого произведения предстала в исполнении Г. Метнера в исчерпывающе законченном виде и воспринималась как до конца убедительная, естественная, живая, причем звучность, педализация... — все это было и стильно и просто». — Русские ведомости, 17 февраля 1910 года.

[64] О некоторых подробностях инцидента писала М. С. Шагинян (см.: Воспоминания о Рахманинове, ч. 2, с. 133). Правда, А. М. Метнер утверждала, что в воспоминания Шагинян вкрались неточности: каденции Метнера на репетициях не исполнялись, а столкновение с В. Менгельбергом произошло из-за разного подхода к темпам. В первой части Метнер брал темп спокойнее, а в финале быстрее, чем желал Менгельберг.

А. Б. Гольденвейзер вспоминал, что Менгельберг в крайне резкой форме выразил недовольство не только темпами, но и всем характером прочтения бетховенского концерта Метнером.

[65] Из письма Н. К. Метнера в редакцию журнала «Музыка» от 9 декабря 1910 года, Москва. — М е т н е р Н. К. Письма, с. 129.

[66] Р и з е м а н О. Николай Метнер. Студия, 1912, № 20.

[67] Русские ведомости, 1911, 11 марта.

[68] *М. Юр.* Из музыкальных впечатлений. — Рампа и жизнь, 1914, 16 марта, № 11.

[69] См.: А с а ф ь е в Б. Русская музыка. XIX в начало XX века. Л., 1979, с. 204;



К е л д ы ш Ю . История русской музыки, ч. 3, М., 1954, с. 506.

[70] См. подробное обоснование в статье: З е т е л ь И . К истории создания и авторских исполнений Первого фортепианного концерта Н. К. Метнера.— Научно-методические записки Уральской консерватории, вып. 3. 1959, Свердловск, с. 259—260.

[71] Из письма Н. К. Метнера к А. И. Зилоти от 1913 года, Москва. — Цит. по кн.: Александр Ильич Зилоти. 1863—1945. Воспоминания и письма. Л., 1963, с. 286.

[72] Г о л ь д е н в е й з е р А . Б . [Воспоминания о Н. К. Метнере]. — В кн.: Г о л ь д е н в е й з е р А . Б . О музыкальном искусстве, с. 244.

[73] Г о л ь д е н в е й з е р А . А . Дневник.— Филиал ГЦММК, ф. А. Б. Гольденвейзера.

[74] Из письма А. М. Метнер к автору книги от 17 сентября 1956 года, Лондон.

[75] Концерт проходил в помещении театра Незлобина (ныне Центральный детский театр).

[76] Автором пояснения был А. Б. Гольденвейзер. — ГЦММК, ф. 132, № 508. О более чем трехлетней работе над Первым концертом Метнера писали и издававшиеся тогда в Москве «Вечерние вести» (1918, № 38).

[77] Среди музыкантов, принимавших участие в работе Музыкального отдела, были Б. В. Асафьев, В. М. Беляев, А. К. Глазунов, А. Б. Гольденвейзер, С. М. Ляпунов, Л. В. Николаев.

**<стр. 203>**

[78] См.: ГЦММК, ф. 132, № 216.

[79] ГЦММК, ф. 132, № 555.

[80] ГЦММК, ф. 132, № 555.

[81] «Он назвал их так потому, что они не только у него из забытого, но и вообще здесь забытое... но главное тут, конечно, не забытое, а вспомненное (как у Платона) ...не только забвение, но и воспоминание, так как оно-то и есть налицо: тоской по забытому вызвано воспоминание, и оно уже не забытое», — проницательно замечала А. М. Метнер. — Из письма А. М. Метнер к Э. К. Метнеру от 19 ноября 1921 года. — ГЦММК, ф. 132, № 1842—1891, л. 4.

[82] См.: Ч е р н а я Е . Книга о Метнере. — Советская музыка, 1967, № 9, с. 132.

[83] О частом общении Метнера как члена коллегии МУЗО Наркомпроса РСФСР с А. В. Луначарским см.: Метнер Н. К. Письма, коммен. т. 1, с. 185.

[84] Из письма Н. К. Метнера к С. К. Сабуровой от 30 сентября 1921 года, Ревель. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 198.

[85] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 4 октября 1921 года. Ревель. — Там же, с. 200.

[86] Г о л ь д е н в е й з е р А . Б . [Воспоминания о Н. К. Метнере]. — Цит. изд., с. 245.

[87] Русские ведомости, 1917, 24 февраля.

[88] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 6 декабря 1921 года. — ГЦММК, ф. 132, № 1842-1891, л. 7.

[89] Из письма А. М. Метнер к Э. К. Метнеру от 19 ноября 1921 года. — ГЦММК, ф. 132, № 1842-1891, л. 4.

[90] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 2 января 1922 года. Дрезден. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 218.

[91] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 2 января 1922 года, Дрезден. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 218. Оскар Би — один из авторитетных немецких критиков. Его статья о Метнере была опубликована 25 декабря 1921 года в газете «Berliner Börsen-Courier». См. вырезку из газеты: ГЦММК, ф. 132, № 1305.

[92] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 20 апреля 1922 года, Берлин. —

Метнер Н. К. Письма, с. 226.

А. М. Метнер также отмечала: «Играл Коля очень удачно: это был один из его лучших дней» — Там же, с. 224, коммент. 1.

Любопытные подробности рассказывал Ю. Н. Тюлин: «Когда некоторые торгоши-репортеры явились на квартиру к Метнеру, Николай Карлович вспылал и сказал Анне Михайловне: “Гони их всех!” Потому иные журналисты постарались особенно изругать концертанта. Его песенка была спета — после таких рецензий импресарио не стали иметь дело с Метнером».

[93] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 12 апреля 1922 года, Берлин. — Метнер Н. К. Письма, с. 223.

[94] Предположительно концерт был намечен на 1 или 8 декабря 1921 года. — См. открытое письмо Р. Тагера к Н. К. Метнеру от 13 октября 1921 года. — ГЦММК, ф. 132, № 1994.

Одно из разочарований Метнера за рубежом было связано с С. Кусевицким: «...Сюда приезжал Кусевицкий, дал концерт и своим абсолютным молчанием в отношении ко мне взбаламутил в моей душе недобрые чувства...». — Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 3 ноября 1922 года, Берлин. — Метнер Н. К. Письма, с. 234.

[95] Из письма А. М. Метнер к Э. К. Метнеру от 20 ноября 1921 года. — ГЦММК, ф. 132, № 1842-1891, л. 4.

[96] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 12 февраля 1922 года, Берлин. — Метнер Н. К. Письма, с. 220.

[97] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 19 ноября 1921 года, Берлин. — ГЦММК, ф. 132, № 1842-1891, л. 4.

[98] Из письма А. М. Метнер к Э. К. Метнеру от 19 ноября 1921 года, Берлин. — Там же, л. 4.

**<стр. 204>**

[99] Из письма А. М. Метнер к автору книги от 17—18 сентября 1956 года, Лондон.

[100] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 20 апреля 1922 года, Берлин. — Метнер Н. К. Письма, с. 226.

[101] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 8 июля 1922 года, Нейендорф. — Там же, с. 229.

[102] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 10 апреля 1921 года, Москва. — Метнер Н. К. Письма, с. 192.

[103] Посылая Метнеру в декабре 1921 года 50 000 марок, Рахманинов писал: «...Прошу Вас от всего сердца мне в этом не отказывать. Эта сумма даст Вам возможность с удобством прожить несколько месяцев в Германии без всяких финансовых забот и спокойно сочинять». — Из письма от 28 декабря 1921 года, Нью-Йорк. — Там же, с. 541.

[104] Из письма С. В. Рахманинова к Н. К. Метнеру от 29 октября 1921 года, Нью-Йорк. — Там же, с. 540.

[105] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 26 ноября 1921 года, Берлин. — Там же, с. 206.

[106] Из письма С. В. Рахманинова к Р. М. Глиэру от 3 апреля 1922 года, Нью-Йорк. — Рахманинов С. В. Письма. М., 1955, с. 485.

[107] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 20 апреля 1922 года, Берлин. — Метнер Н. К. Письма, с. 226.

[108] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 10/23 ноября 1922 года, Берлин. — Там же, с. 238.

[109] Из письма А. М. Метнер к автору книги от 17—18 сентября 1956 года, Лондон.

[110] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 31 декабря 1922 года, Варшава. —

Метнер Н. К. Письма, с. 240.

[111] Из письма Н. К. Метнера к А. Б. Гольденвейзеру от 30 декабря 1922/12 января 1923 года, Берлин. — Там же, с. 242. В статье, посвященной концертам Метнера, критик К. Строменжер (K. Stromenger) в «Kurjer Warszawski» назвал фортепианный вечер Метнера «прекрасным, глубоко духовным и новым музыкальным явлением» (см. вырезку из газеты: ГЦММК, ф. 132, № 1285).

[112] Из письма Н. К. Метнера к А. Б. Гольденвейзеру от 18 августа 1924 года, Эрки. — Метнер Н. К. Письма, с. 281.

[113] Из письма Н. К. Метнера к А. Б. Гольденвейзеру от 30 декабря 1922/12 января 1923 года, Берлин. — Метнер Н. К. Письма, с. 241.

[114] Из письма А. М. Метнер к Э. К. Метнеру от 7 января 1923 года. — ГЦММК, ф. 132, № 1842—1891, л. 61.

[115] Из письма А. М. Метнер к С. К. Сабуровой от 18 сентября 1923 года. — Там же, № 3352.

[116] «Соната-вокализ» посвящена Анне Михайловне Метнер.

[117] Две другие Сказки (с-moll и gis-moll), составившие вместе с Русской сказкой соч. 42, закончены в августе 1924 года.

[118] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 19—20 сентября 1923 года, Пильниц [-на-Эльбе]. — Метнер Н. К. Письма, с. 260, 261.

[119] Из письма А. М. Метнер к С. К. Сабуровой от 18 сентября 1923 года. — Там же, с. 261.

[120] Из письма Н. К. Метнера к А. Б. Гольденвейзеру от 12 июля 1923 года, Пильниц. — Там же, с. 253.

[121] Находясь в заграничной командировке, пианист В. А. Архангельский (впоследствии — ассистент профессора В. В. Софроницкого в Московской консерватории) брал в Берлине ряд уроков у Н. К. Метнера.

[122] Из письма Н. К. Метнера к С. К. Сабуровой от 17/30 августа 1923 года, Пильниц. — Метнер Н. К. Письма, с. 256.

[123] В 1924—1935 годах велись переговоры с В. Фуртвенглером об исполнении под его началом Первого концерта Метнера. Солировать должен был автор, концерт предполагался в Новом Гевандхаузе. Об этом несостоявшемся впоследствии концерте Метнер упоминает в письме к С. К. Сабуровой от 13/26 марта 1923 года: «Я, во всяком случае, все время мечтаю о возвра-

**<стр. 205>**

щения домой, и если здесь не представится случай играть в Гевандхаузе, т[о] е[сть] выступать на почетных и гарантированных условиях (а это должно выясниться в конце весны), то мы в начале осени поедem домой. Впрочем, если это даже (паче чаяния) и состоится, то я постараюсь, чтобы это было в самом начале осени, и тогда мой отъезд, и крайнем случае, отсрочится на какой-нибудь месяц». — Метнер Н. К. Письма, с. 247.

[124] Из письма Н. К. Метнера к С. К. Сабуровой от 17/80 августа 1923 года, Пильниц. — Метнер Н. К. Письма, с. 256.

[125] Из письма Н. К. Метнера к А. Б. Гольденвейзеру от 12 июля 1923 года, Пильниц. — Там же, с. 253.

[126] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 27 марта 1924 года, Берлин. — Там же, с. 263.

[127] «Я только теперь понял всю божественную силу итальянского Ренессанса, хотя чувствовал ее и раньше всегда», — писал Метнер из Флоренции брату А. К. Метнеру. — Из письма от 11 апреля 1924 года. — Там же, с. 267.

[128] Из письма Н. К. Метнера к А. Б. Гольденвейзеру от 18 августа 1924 года, Эрки.

— Метнер Н. К. Письма, с. 282.

Из Флоренции Метнер писал А. Ф. Гедике: «...Вчера мы с С[ергеем] В[асильевичем] много вспоминали о всех близких на родине — ручаюсь не только за себя, но и за него, что душою мы так же с вами, как раньше». — Из письма от 25 апреля 1924 года, Флоренция. — Там же, с. 268.

[129] Приписка А. М. Метнер к письму Н. К. Метнера, адресованного Э. К. Метнеру, от 26 апреля 1924 года, Флоренция, — Там же, с. 269.

[130] Достаточно привести хотя бы один отрывок из письма С. В. Рахманинова Н. К. Метнеру, чтобы ощутить безмерность его заботы и участия в делах друга. Отвечая на вопросы Метнера, Рахманинов, между прочим, писал: «Контракт Эолиан-компании находится у меня. Это контракт с фирмой механических роялей, который мы вместе с Вами читали и который был неудовлетворителен. О своем неудовлетворении данным контрактом я написал в Америку и получил уже ответ, но, увы, опять неудовлетворительный. Борьбу буду продолжать. ...Если Уркс запросит об этом контракте, ответьте ему, что Вы согласны его подписать только в той редакции, о какой Вам передавал Рахманинов». — Из письма С. В. Рахманинова к Н. К. Метнеру от 20 июня 1924 года, Дрезден. — Метнер Н. К. Письма, с. 544.

[131] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 28 мая 1924 года, Эрки. — Там же, с. 273.

[132] Из письма С. В. Рахманинова к Е. И. и Е. К. Сомовым от 12 мая 1924 года, Италия. — В кн.: Метнер Н. К. Письма, с. 269.

[133] «...Я последнее время безумно устал от бесцельных скитаний по белу свету в поисках более доступных жизненных условий и сделал в этом смысле массу ошибок, которые обошлись мне довольно дорого. Теперь, потеряв массу времени, сил и энергии, мы наконец-то добрались до тихого уголка на берегу Бретани, где и надеемся засесть до самого отъезда в Америку, который (надо надеяться) должен состояться 16-го сентября из Шербура, находящегося неподалеку отсюда». — Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 28 мая 1924 года, Эрки. — Там же, с. 272—273.

[134] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 10 декабря 1924 года, Нью-Йорк. — Там же, с. 288.

[135] Из письма Н. К. Метнера к А. Б. Гольденвейзеру от 18 августа 1924 года, Эрки. — Метнер Н. К. Письма, с. 281, 282.

[136] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 27 марта 1924 года, Берлин. — Метнер Н. К. Письма, с. 263, 264.

Еще летом 1923 года Уркс — представитель фирмы «Стейнвей и сыновья» — усиленно приглашал Н. К. Метнера занять должность профессора Нью-йоркской академии, но Николай Карлович ответил отказом. «Уркс... определенно говорил о классе не менее 20 человек в неделю. Подобное количество... в чужой стране заставило бы меня по крайней мере на целый год бросить все остальное. Нет, уж лучше не разбрасываться». — Из письма

**<стр. 206>**

Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 17 сентября 1923 года, Веелен. — Метнер Н. К. Письма, с. 258.

[137] Цит по кн.: Метнер Н. К. Собр. соч., т. 1, с. 9.

[138] Из письма Н. К. Метнера к А. Б. Гольденвейзеру от 18 августа 1924 года, Эрки. — Метнер Н. К. Письма, с. 282.

[139] Эта выдержка взята из Дневников-писем А. М. Метнер, в которых запечатлены приметы жизни Метнеров в пору американского турне. Анна Михайловна стремилась по возможности подробно описать родным, которым высылались эти письма, все перипетии пребывания в Америке. — Метнер А. М. Дневники в форме писем. (В дальнейшем

изложении — Дневники-письма). — ГЦММК, ф. 132, № 786.

[140] «Письмо Урксу о Вашей нью-йоркской программе мною только что отправлено. Это вопрос неспешный. Во всяком случае, Вам надлежит готовить смешанную программу, которую Вам придется играть во всех остальных городах», — писал Рахманинов Метнеру 20 июня 1924 года. — Цит по кн.: М е т н е р Н . К . Письма, с. 544.

26 июля 1924 года Рахманинов снова пишет об этом Метнеру: «...В ответ на мой запрос относительно Вашей нью-йоркской программы я получил от г-на Уркса следующее письмо, в котором он пишет: “Вы спрашиваете меня, нахожу ли я возможным, чтобы г. Метнер в своем первом нью-йоркском концерте выступил бы с программой исключительно из его произведений? Позвольте мне Вам искренне сказать, что это было бы большой ошибкой с его стороны.

Позднее в сезоне, в особенности если выступления его будут успешны, он может дать такой концерт... Я положительно не советую исключительно метнеровскую программу”. ...Я думаю, что Вам надо назначить ту программу, которую мы вместе с Вами выработали во Флоренции». — Там же, с. 544, 545.

[141] М е т н е р А . М . Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 819.

[142] Коханский, по воспоминаниям А. М. Метнер, замечательно исполнял Первую скрипичную сонату Метнера.

[143] М е т н е р А . М . Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 786.

[144] М е т н е р А . М . Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 786.

[145] Из письма А. М. Метнер к С. К. Сабуровой от 11—16 декабря 1924 года, Нью-Йорк. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 290.

[146] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 10 декабря 1924 года, Нью-Йорк. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 289.

[147] См. программы выступлений: ГЦММК, ф. 132, №№ 1513, 1514.

[148] С горечью писал об этом Метнер: «...Итак, почти везде в главных пунктах мне придется играть, кроме Бостона, резиденции Его Кусевичества... Ну, да бог с ним». — Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 20 октября 1924 года, Нью-Йорк. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 288.

[149] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 18 декабря 1924 года, Нью-Йорк. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 290.

[150] Сообщено профессором Ю. Н. Тюлиным.

[151] Цит. по кн.: М е т н е р Н . К . Собр соч., т. 1, с. 9.

[152] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру и С. К. Сабуровой от 13/26 марта 1926 года, Фонтен д’Иветт. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 319.

[153] Из письма Н. К. Метнера к А. Ф. Гедике от 13/26 марта 1926 года, Фонтен д’Иветт. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 319.

[154] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру и С. К. Сабуровой от 13/26 марта 1926 года, Фонтен д’Иветт. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 320.

[155] «За все время моего пребывания за границей мне удалось работать исключительно по композиции, собственно говоря, только последний год». — Из письма Н. К. Метнера к Н. Г. Райскому от 4 ноября 1926 года. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 348.

26 декабря 1926 года Метнер прислал Райскому список новых сочинений, не исполнявшихся еще на родине. В него вошли Второй концерт, соч. 50; Три сказки, соч. 42; Две сказки, соч. 48; «Гимн» (один из трех), соч. 49;

**<стр. 207>**

песни — четыре на тексты Пушкина и Тютчева, соч. 45; семь на тексты немецких поэтов, соч. 46; для скрипки и фортепиано — «Канцоны и танцы», соч. 43; Вторая соната, соч. 44. Выше уже указывалось, что лишь немногие из этих опусов были завершены к исходу 1924 года.

[156] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 30 октября 1926 года, Фонтен д'Иветт. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 347.

[157] См.: Там же, с. 361, коммент. 5.

[158] Музыка и революция, 1927, № 3, с. 33.

[159] Советское искусство, 1927, № 3, с. 40—41.

[160] Г о л ь д е н в е й з е р А . Б . Записки. — Филиал ГЦММК, ф. А. Б. Гольденвейзера.

[161] Из беседы с Я. И. Заком. Речь шла, в частности, о концерте 7 апреля 1927 года. В первом и третьем отделениях Метнер исполнял свои фортепианные сочинения, во втором — совместно с Н. Г. Райским — вокальные.

[162] См.: Жизнь искусства, 1927, № 9; Музыка и революция, 1927, № 4; Музыкальное образование, 1927, № 1—2, а также харьковские и одесские газеты за март 1927 года.

[163] См.: М е т н е р Н . К . Письма, с. 361.

[164] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 26 ноября 1927 года, Ангиен ле Бэн. — Там же, с. 364—365.

[165] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 5 февраля 1928 года, Ангиен ле Бэн. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 372—373.

[166] Из письма А. М. Метнер к С. В. Рахманинову от 12 марта 1928 года, Ангиен ле Бэн. — Там же, с. 377.

[167] Из письма А. М. Метнер к С. В. Рахманинову от 12 марта 1928 года, Ангиен ле Бэн. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 377, 378.

[168] Из письма Н. К. Метнера к С. К. Сабуровой от 12/25 августа 1929 года, Монморанси. — Там же, с. 390.

[169] Единственный концерт в Карнеги-холле был организован певицей Н. П. Кошиц, которая исполняла песни Метнера. Певица пригласила композитора принять участие в этом концерте, устроенном на ее средства.

[170] М е т н е р А . М . Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 786.

[171] Из письма Н. К. Метнера к Т. А. Макушиной от 12 сентября 1929 года, Монморанси. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 393.

[172] Из письма Н. К. Метнера к А. А. Свану, август 1929 года, Монморанси. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 392.

[173] Наиболее полный перечень выступлений см.: М е т н е р Н . К . Письма, с. 391—392.

[174] М е т н е р А . М . Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 786.

[175] Из письма Н. К. Метнера к С. К. Сабуровой от 12/25 августа 1929 года, Монморанси. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 390.

[176] М е т н е р А . М . Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 786.

[177] Там же.

[178] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 5 февраля 1928 года, Ангиен ле Бэн. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 372.

[179] Метнер писал перед поездкой: «Очень не хочется ехать в Америку, несмотря на то, что там, в особенности в Канаде, меня ждут с большим интересом и даже любовью...» — Из письма Н. К. Метнера к С. К. Сабуровой от 12/25 августа 1929 года, Монморанси. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 391.

[180] Метнер А. М. Дневники-письма. ГЦММК, ф. 132, № 786.

[181] Записано А. М. Метнер на программе концерта Н. К. Метнера в Квебеке, 17 декабря 1929 года. — Там же.

[182] М е т н е р А . М . Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 786. Метнеры видели также одну из причин внимания канадских слушателей в том, что они «не очень

заражены современной вакханалией» (там же).

[183] Там же.

[184] Из письма Н. К. Метнера к А. Б. Гольденвейзеру от 22 декабря 1932 года, Берлин. — Филиал ГЦММК, ф. А. Б. Гольденвейзера, № 221.

[188] С большим трудом, при помощи Ю. Э. Конюса, увлеченного спо-

**<стр. 208>**

собом печатания нот без гравировки, удалось издать «Романтическую сонату», а позже и «Грозовую». «...Одна из двух новых сонат наконец скоро выйдет... Чего стоило, каких волнений и усилий, чтобы ее напечатать... На вторую еще нет средств», — писала А. М. Метнер. — Из письма А. М. Метнер к Н. П. Тарасову от 16 мая 1932 года. — ГЦММК, ф. 132, № 3819.

[186] Записи были начаты известной фирмой «Колумбия» еще в 1928 году. В годы кризиса «Колумбия» потерпела финансовый крах — часть ее записей, включая и метнеровские, не увидела света. После кризиса «Колумбия» была поглощена более мощной фирмой «His Master's Voice». Лишь в 1935 году Метнер наиграл для нее альбом своих пьес и бетховенскую «Аппассионату» — первые диски музыканта.

[187] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру, январь 1932 года, Монморанси. — Метнер Н. К. Письма, с. 418.

[188] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 10 июня 1932 года, Монморанси. — Метнер Н. К. Письма, с. 422.

[189] Там же.

[190] Там же.

[191] Метнер А. М. Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 786.

[192] Из письма А. М. Метнер к А. К. Метнеру от 9 марта 1932 года, Париж. — ГЦММК, ф. 132, № 617.

[193] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 6 марта 1932 года, Монморанси. — Метнер Н. К. Письма, с. 419.

«Я страшно боялся последнего парижского концерта <...> И вот начал я концерт тем нервным аллюром, как и полагается застоявшейся лошади. Но к середине программы (т[о] е[сть] к Сонате) [«Грозовой», — *И. З.*] вошел в свой надлежащий шаг. Последнее же отделение играл, окончательно позабыв все на свете, кроме того, что играл». — Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 6 марта 1932 года, Монморанси. — Метнер Н. К. Письма, с. 419, 420.

[194] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 24 сентября 1932 года, Монморанси. — Метнер Н. К. Письма, с. 439.

[195] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 5 августа 1933 года. — Метнер Н. К. Письма, с. 451.

[196] См. письмо Н. К. Метнера к Г. Серикову (до 11 июня 1951 года), Лондон. — Там же, с. 523.

[197] Из письма С. В. Рахманинова к Н. К. Метнеру от 8 декабря 1934 года, Чикаго. — Метнер Н. К. Письма, с. 558.

[198] Из письма С. В. Рахманинова к Н. К. Метнеру от 17 декабря 1934 года, Нью-Йорк. — Метнер Н. К. Письма, с. 559.

Поздравляя Рахманинова и его семью, а заодно и отвечая на письма Сергея Васильевича, Метнер в канун нового, 1935 года, не скрывал особой радости: «Тронут и удивлен, что Вы среди стольких концертов и дел нашли досуг читать мою книгу... Бесконечно счастлив, что Ваше впечатление положительное и что, следовательно, мои труды на “новом поприще” не оказались холостым зарядом». — Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 31 декабря 1934 года, Бельвю. — Метнер Н. К. Письма, с. 462—463.

[199] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 26 августа 1933 года, Медон. — Метнер Н. К. Письма, с. 453, 454. Разрядка моя.— И. З.

[200] Из письма Н. К. Метнера к И. А. Добровейну от 27 июля 1951 года, Лондон. — Там же, с. 529. Разрядка моя. — И. З.

[201] Из письма С. В. Рахманинова к Н. К. Метнеру от 8 декабря 1934 года, Чикаго. — Метнер Н. К. Письма, с. 558.

[202] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 31 декабря 1934 года, Бельвю. — Там же, с. 463.

[203] Из письма С. В. Рахманинова к Н. К. Метнеру от 30 августа 1933 года, Сенар. — Там же, с. 557.

[204] Из письма С. В. Рахманинова к Н. К. Метнеру от 30 августа 1933 года, Сенар. — Метнер Н. К. Письма, с. 557.

**<стр. 209>**

[205] Из письма Н. К. Метнера к А. А. Сабурову от 1 мая 1937 года. — Там же, с. 485. В том же письме Метнер сетует: «...Мне особенно горько, что там, у вас (или, вернее, у нас) либо никто, кроме тебя, ее не имел в руках, либо никто не потрудился прочесть, либо никто не понял, или же просто никто не принял, т[о] е[сть] не одобрил, что еще горше». — Там же. Число экземпляров книги в нашей стране невелико, что могло послужить одной из причин запоздалых откликов. Одной, но не единственной...

[206] Начальные слоги имен дочерей Рахманинова — Татьяны и Ирины — дали название издательству. Кроме Рахманинова, только Л. Конюс полностью принял книгу, назвав ее музыкальным евангелием (см.: Метнер Н. К. Письма, с. 523). Совпадение закономерное: лишь Рахманинова, Глазунова и Л. Конюса Метнер называл своими друзьями среди соотечественников, оказавшихся за рубежом (см.: Метнер Н. К. Письма, с. 505).

[207] Из письма Н. К. Метнера к И. С. Волконской от 22 июня 1935 года, Бельвю. — Там же, с. 470.

[208] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 18 декабря 1935 года, Лондон. — Там же, с. 474.

[209] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 26 августа 1935 года, Бельвю. — Метнер Н. К. Письма, с. 471.

[210] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 31 марта 1936 года, Лондон. — Метнер Н. К. Письма, с. 477, 478.

[211] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 29 апреля 1937 года, Лондон. — Там же, с. 483.

[212] См. письмо Н. К. Метнера к А. Б. Гольденвейзеру от 19 мая 1933 года, Монморанси. — Там же, с. 448.

[213] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 13 ноября 1933 года, Бельвю. — Метнер Н. К. Письма, с. 460.

[214] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 11 декабря 1938 года, Лондон. — Там же, с. 488.

[215] Из письма Н. К. Метнера к Л. Э. и О. Н. Конюс от 4 апреля 1941 года, Вуттон-Уэвен. — Там же, с. 493.

[216] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 31 марта 1936 года, Лондон. — Метнер Н. К. Письма, с. 478.

[217] Из беседы с В. К. Тарасовой.

[218] ГЦММК, ф. 132, № 1298, л. 25, 23 — машинописные или рукописные копии рецензий из английских газет за 20 февраля 1936 года.

[219] Там же.

[220] Этим приглашением Метнер был обязан и Рахманинову.



[221] Из письма Н. К. Метнер к Э. К. Метнеру от 21 ноября 1935 года, Лондон. — Метнер Н. К. Письма, с. 473.

[222] Из письма Н. К. Метнера к Друри от 13 и 26 октября 1941 года, Вуттон-Уэвен. — Там же, с. 493.

[223] Из письма Н. К. Метнера к И. Э. и Э. Д. Пренам от 27 октября 1941 года, Вуттон-Уэвен. — Метнер Н. К. Письма, с. 494.

[224] Третий концерт (баллада) ми-минор, ор. 60, посвященный Уадиру Гамарадже, был завершен в clavire в феврале 1942 года (ГЦММК, ф. 132, № 852) и в партитуре к июню 1943 года. См. письмо Н. К. Метнера к А. А. и Е. В. Сванам от 29 июня 1943 года, Лондон. — Там же, с. 500.

[225] В последний раз Н. К. Метнер исполнял Четвертый концерт Бетховена 14 мая 1944 г. в Кембридже с оркестром под управлением А. Г. Фистулари (см. ГЦММК, ф. 132, № 4684).

Рахманинов писал Метнеру о мнении Г. Вуда, что исполнением концерта Бетховена Николай Карлович произвел глубочайшее впечатление на всех любителей музыки. — «Очень меня это порадовало», — заключал свое письмо Рахманинов. — Цит. по кн.: Метнер Н. К. Письма, с. 559.

[226] Сообщено В. К. Тарасовой. После отказа Метнера для записей всех сонат Бетховена был приглашен А. Шнабель.

[227] К сожалению, записи производились незадолго до перевода граммо-

**<стр. 210>**

фонной промышленности на долгоиграющие пластинки. Не все из них переведены на долгоиграющий вариант, видимо, из-за недостатка средств.

[228] Запись Первого концерта осуществлена автором с Лондонским оркестром под управлением Джорджа Уэлдона.

[229] По заказу Общества имени Метнера, основанного в Лондоне на средства Джайа Гамараджи Уадира, были выпущены фирмой «His Master's Voice» три альбома грамзаписей. В первый альбом — помимо Второго концерта — вошли «Отрывок из трагедии» ля минор, соч. 7, Сказки фа минор из соч. 26 и ре минор из соч. 51 (в исполнении автора), «Испанский романс», «Бабочка» (исп. Т. А. Макушина и автор) и «Мечтателю» (исп. О. А. Слободская и автор). Во второй альбом вошли: Третий концерт (баллада), соч. 60 (автор и Лондонский симфонический оркестр под управлением И. А. Добровейна), «Соната-вокализ» из соч. 41 (исп. М. Ричи и автор), «Импровизация» из соч. 31 (исп. автор).

[230] Из письма Н. К. Метнера к И. А. Добровейну от 27 августа 1948 года, Лондон. — Метнер Н. К. Письма, с. 512.

[231] Из письма Н. К. Метнера к К. Е. Климову от 27 октября 1949 года, Лондон. — Метнер Н. К. Письма, с. 516.

[232] Из письма Н. К. Метнера к А. А. Свану от 1 ноября 1951 года, Лондон. — Там же, с. 536. Всего с Э. Шварцкопф Метнер записал тринадцать песен.

[233] Эти записи О. Слободской и Т. Макушиной с участием Метнера находятся в фонотеке В. К. и Н. П. Тарасовых.

[234] Иссерлис Ю. Памяти Метнера. — В кн.: Николай Метнер, с. 158.

[235] См.: Холт Р. Последнее слово. — Там же, с. 232.

[236] Из письма Н. К. Метнера к Э. Гремману от 10 декабря 1941 года, Вуттон-Уэвен. — Метнер Н. К. Письма, с. 494.

[237] Из письма Н. К. Метнера к А. А. Свану от 1 ноября 1951 года, Лондон. — Там же, с. 536.

## Глава вторая

[1] Нельзя не вспомнить, что через «искус сочинения» прошли — в большей или меньшей степени — крупнейшие интерпретаторы: Л. Годовский, Г. Нейгауз, Артур Рубинштейн, Л. Оборин, Г. Гинзбург, В. Клайберн (перечень можно без труда продолжить). На их исполнительском творчестве это сказалось самым благотворным образом.

[2] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 12 апреля 1926 года, Фонтен д'Иветт.— М е т н е р Н . К . Письма, с. 346.

[3] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 10 апреля 1933 года, Монморанси. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 445.

[4] Энгель Ю. Музыка Н. Метнера.— В кн.: Э н г е л ь Ю . Глазами современника. Избр. статьи о русской музыке. М., 1971, с. 320.

[5] Вольфинг, по воспоминаниям А. Белого, «поклонялся только немецкому». Стоило застать его дома, «он тебе в уши Новалисом, Гельдерлином, Рихардом Вагнером, Зиммелем, Христиансенем», — Б е л ы й А . Между двух революций, с. 343.

[6] См. статью В. Держановского «Метнер и его новое произведение». — Новости дня, 1918, 4/19 мая.

[7] Ш а г и н я н М . Воспоминания о С. В. Рахманинове. — Цит. изд., с. 170. О том, что «Николай Карлович очень спорил с Эмилием, хотя и был дружен с братом», рассказывал Ю. Н. Тюлин.

[8] «...Брамсу далеко до его великих учителей. Его ф[орте]п[ианные] концерты я терпеть не могу и самым наглым образом предпочитаю свои. Да и сонаты свои я предпочитаю его двум ф[орте]п[ианным] сонатам, упорно исполняемым Орловым и проч[ими] пианистами.

Прошу не удивляться моему постыдному самохвальству. Ведь меня (по выражению С. И. Танеева) “обозвали” русским Брамсом, а т[ак] к[ак] я не вижу никакого основания для такого, впрочем, весьма почтенного срав-

**<стр. 211>**

нения, я хочу оправдать его хотя бы самохвальством, которое, как известно, было присуще этому прославленному “гению”... Далеко ему до Бетховена, нисколько не ближе, чем мне, — и в этом, пожалуй, между нами тоже есть некоторое сходство. Но ему далеко и до Чайковского!» — Из письма Н. К. Метнера к Л. Э. и О. Н. Конюсам от 4 апреля 1941 года, Вуттон-Уэвен. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 492.

[9] Р а х м а н и н о в С . Литературное наследие. М., 1978, т. 1, с. 80.

[10] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 26 апреля 1925 года, Париж. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 296.

[11] Н е й г а у з Г . Современник Скрябина и Рахманинова. — Цит. изд., с. 265.

[12] Сходную мысль высказывал Е. Браудо: «При всех своих симпатиях к музыкальному Западу, Метнер ближе всего к московской школе — Чайковский, Танеев, Рахманинов». — Б р а у д о Е . Концерты Н. Метнера. — Музыка и революция, 1927, № 3, с. 33.

[13] «Пушкинские песни Метнера — выдающийся по богатству идей ряд музыкальных шедевров», — писал А. Б. Гольденвейзер. — А. Б. Гольденвейзер о музыкальном искусстве. М., 1975, сс. 241.

[14] Из письма Н. К. Метнера к И. Э. и Э. Д. Пренам [1950 год, Лондон]. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 517.

[15] «Плодовитость в искусстве должна измеряться не количеством “опусов”, а качеством и разнообразием тем. В этом смысле Глинка бесконечно плодovitее, нежели Верди, а Бизе плодovitее Мейербера», — подчеркивал Метнер в «Музе и моде» (с. 153).

[16] Рахманинов «был и продолжает быть для меня единственным оазисом в

современной музыкальной пустыне или, точнее.., единственным орлом среди стаи воробьев. Я уже не говорю о моих личных чувствах к нему как к другу, помощнику и, наконец, как к соотечественнику». — Из письма Н. К. Метнера к Н. А. Рахманиновой от 25 апреля 1943 года, Лондон — М е т н е р Н . К . Письма, с. 499.

«Я всегда считал его артистом легендарного характера. Он вместе с Шаляпиным и Станиславским дал нам, москвичам, самые ценные художественные впечатления; и все они трое почему-то неразрывно встают в моей памяти как три легендарных великана. И так же, как они всегда выделялись из толпы своим физическим ростом, так же несоизмерим их художественный рост с современной толпой самозванных артистов». — Из письма Н. К. Метнера к Сванам от 29 июня 1943 года, Лондон. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 500.

[17] М е т н е р Н . Собр. соч., т. 9, с. 9—30. «Русский хоровод» (так названа пьеса в томовом издании) также отнесен Метнером к Сказкам. Посвящен Эдне Айлз.

[18] А б р а х а м Д ж . Метнер и его фортепианная музыка. — В кн.: Николай Метнер, с. 91.

[19] В то же время выдержанная остиантность Сказки превосходит письмо современных авторов XX века.

[20] Б у г о с л а в с к и й С . Концерт для фортепиано Н. К. Метнера. — Театр и музыка, 1923, № 8, с. 721—722.

[21] Эта тема побочной партии интонационно близка к романсу Глинки «Сомнение».

[22] Метнер Н. Первый концерт. Клавир, с. 73—75 (от цифры 49). Мелодическое продолжение темы побочной партии, ее второй элемент (от цифры 9, басовый голос в партии солиста) близок по характеру народной песне. Здесь Метнер обращается к попевам, к которым тяготел и Рахманинов. Его поздние темы (как тема саксофона в первом из «Симфонических танцев») сродни таким мелодическим образам Метнера. Отметим также вариацию (с. 50—52 клавира, от цифры 32), по языку близкую к Четвертому концерту Рахманинова.

[23] Я с с е р Й . Искусство Николая Метнера. — В кн.: Николай Метнер, с. 46—65.

<стр. 212>

[24] Из письма А. М. Метнер к Й. Яссеру от 13 ноября 1955 года, Лондон. Разрядка А. М. Метнер.

[25] Из письма А. М. Метнер к Й. Яссеру от 13 ноября 1955 года, Лондон.

[26] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 28.

[27] Н е й г а у з Г . Г . Современник Скрябина и Рахманинова. — Цит. изд.,

[28] М я с к о в с к и й Н . Я . Н. Метнер (впечатления от его творческого облика). — В кн.: Мясковский Н. Я. Собр. материалов, т. 2. М., 1960, с. 115.

[29] Назовем Ю. Ангеля, петербургского критика В. Коломийцева, подчеркивающего эту мысль в статье «Концерты Зилоти» (газета «День», 1913, 23 января) и других. «Невероятную значительность метнеровских тем», их мелодическую насыщенность и «вокальность» отмечал в беседе А. В. Шацкес.

[30] См.: Ш н е е р с о н Г . М . Новое о Метнере. — Советская музыка, 1956, № 7, с. 142.

[31] С а б а н е е в Л . Метнер. — К новым берегам, 1923, № 1—2, с. 59.

[32] К а р а т ы г и н В . Избр. статьи, с. 67—69, 263—267.

[33] Исполнители, много интерпретировавшие Метнера (например, Я. И. Зак), разделяли такую точку зрения.

[34] М е т н е р Н . Муза и мода, с. 47—48. Метнер писал, что темы главных сочинений Рахманинова «суть темы его жизни — не факты из жизни, а неповторимые темы неповторимой жизни». Вряд ли можно усомниться в автобиографичности этой мысли. Так, в подчеркнуто драматическом характере темы главной партии Первого концерта Метнера Р.

Хоулт правомерно услышал «громы и молнии войны». Переживания, связанные с событиями войны, были усугублены кончиной матери, чьей памяти и посвящено произведение.

[35] «...Я всю жизнь работал абсолютно иррационально и никогда не мог сделать ни одной ноты рассудком», — писал Николай Карлович. — Из письма Н. К. Метнера к П. И. Васильеву от 27 апреля 1926 года, Фонтен д'Иветт. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 307.

[36] М я с к о в с к и й Н . Я . Н. Метнер (впечатления от его творческого облика). — Цит. изд., с. 121. — Появление статьи было во многом связано с желанием защитить Метнера от пристрастного негативного суждения Каратыгина.

[37] Полифоничностью мышления и блистательным контрапунктическим мастерством Метнеру был близок Л. Годовский (чей пианизм, судя по рецензиям, также вызывал ассоциации с игрой Метнера). Отличие между искусством двух больших музыкантов все же кардинально: Метнер контрапунктически излагал свой материал, а Годовский в транскрипциях развивал мысли других авторов.

[38] Г о л ь д е н в е й з е р А . Б . [Воспоминания о Н. К. Метнере]. — А. Б. Гольденвейзер о музыкальном искусстве, с. 240.

[39] Ш а г и н я н М . Воспоминания о Рахманинове. — Цит. изд., с. 136.

[40] М е т н е р Н . К . Записи-высказывания о музыке и музыкальном образовании. — ГЦММК, ф. 132, № 555. Сходные мысли встречаем и в книге Метнера «Муза и мода»: «... Слишком длительное, упорное преподавание контрапункта “строного стиля”, отделенного от нас многими историческими ступенями, имело за собой гораздо менее основания, чем могло иметь, например, специальное упражнение в стиле гораздо более близких нам классиков (Моцарта, Гайдна) или романтиков (Шумана, Шуберта)». — Цит. изд., с. 73.

[41] М е т н е р Н . К . Муза и мода, с. 83.

[42] Поразительное мастерство Метнера — в том числе в голосоведении и форме — связано с опорой на полифонию как сферу выразительных средств. Упомянем, в частности, частые обращения к двойному контрапункту, каноническим имитациям (в том числе с использованием приемов полифонического варьирования).

[43] А. Б. Гольденвейзер подчеркивал в беседах, что «в полифонии Мет-  
**<стр. 213>**

нер — мастер непревзойденный, только Танеев может быть сравним с ним».

[44] М я с к о в с к и й Н . Я . Н. Метнер (впечатления от его творческого облика). — Цит. изд., с. 120.

[45] Р и з е м а н О . Николай Метнер. — Студия, 1912, № 20.

[46] Лишь изредка полифоническая насыщенность достигает такой степени, что может возникнуть мысль о некоторой перегруженности фактуры.

[47] К а р а т ы г и н В . Г . Избр. изд., с. 68.

[48] Из письма А. М. Метнер к автору книги от 17—18 сентября 1956 года, Лондон.

[49] Известен лишь один случай отказа от написанного Метнером произведения — «Лирического фрагмента» (соч. 23 № 1). «Прошу этот opus не считать за мое сочинение, а лишь за неудачную импровизацию, сделанную по заказу», — писал автор впоследствии. — М е т н е р Н . К . Собр. соч., т. 2, с. 87.

[50] Г о л ь д е н в е й з е р А . Б . Статьи, материалы, воспоминания. М., 1969, с. 336.

[51] Из письма А. М. Метнер к автору книги от 17—18 сентября 1956 года, Лондон.

[52] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 67.

[53] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 28 сентября 1926 года, Фонтен д'Иветт. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 343.

[54] М е т н е р Н . Собр. соч., т. 4, с. 9.

[55] М я с к о в с к и й Н . Я . Н. Метнер (впечатления от творческого облика). — В

кн.: Мясковский Н. Я. Собр. материалов, т. 2, с. 115, 116.

[56] Сабанеев Л. Композитор-неоклассик. — Театральная газета, 1916, 13 марта, № II.

[57] Мясковский Н. Я. Н. Метнер (впечатления от творческого облика).— Цит. изд., с. 125.

[58] Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове. — Цит. изд., с. 158.

[59] Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1979, с. 250.

[60] Подлинное искусство всегда интеллектуально в той или иной степени: мысль и чувство в нем нераздельны, спаяны воедино. Они будто слиты в одном зерне, а степень «насыщения» дано определить лишь в созревших растениях. Вне синтеза мысли и чувства искусство обречено. Иное дело — степень «интеллектуализации чувств» или «одухотворенности мыслей». Авторские акценты позволяют условно «вычленить» один из компонентов нерасторжимого единства, привлекая внимание к осознанности эмоций либо прочувствованности, поэтичности мысли...

[61] Метнер Н. Муза и мода, с. 110.

[62] Браудо Е. Концерты Н. Метнера. — Музыка и революция, 1927, № 3, с. 33.

[63] А. М. Метнер писала, что «главное тут, конечно, не забытые, а вспомненные (как у Платона)... тоской по забытому вызвано воспоминание, и оно уже не забытое. Но воспринимающие должны знать, что это было забыто. Ну как это перевести? Не “Vergessene Motiv” же? А может, и ничего? Aus der Vergessenheit? Мне кажется, это очень трудно перевести». — Из письма А. М. Метнер к Э. К. Метнеру от 20 ноября 1921 года, Берлин. — ГЦММК, ф. 132, № 1842—1891, л. 4—5.

Н. К. Метнеру так и не удалось найти вполне адекватный перевод немецкому наименованию «Vergessene Weise». Оно шире и значительнее, чем «забытые мотивы»... А. Д. Алексеев справедливо упоминает, что выражение «der Stein der Weisen» означает в русском переводе «философский камень». — Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. М., 1969, с. 272.

[64] Говоря об этом периоде истории отечественной музыки, И. Нестьев справедливо отмечает: «Лишь немногие из крупных музыкантов оставались до конца преданными традициям своих учителей — русских класси-

**<стр. 214>**

ков, сохраняя резко критическое отношение к декадентским поветриям». — Нестьев И. Прокофьев, М., 1965, с. 55.

[65] Сабанеев не раз пытался обосновать свою точку зрения. Например: «То, чем мечтал быть Танеев — жрецом-хранителем древнего музыкального огня — и на что у него не хватило просто творческой посвященности, тем стал Метнер — весталкой при алтаре музыки, очерченном кругом священных имен Баха, Бетховена, Брамса». — Сабанеев Л. Метнер. — К новым берегам, 1923, № 1—2, с. 51.

[66] Метнер Н. Муза и мода, с. 137.

[67] Метнер Н. К. Записи-высказывания о музыке и музыкальном образовании. — ГЦММК, ф. 132, № 555. Разрядка Н. К. Метнера.

[68] Контакты Метнера с поэтами-символистами фактически не прерывались. Сложность этих взаимоотношений — с их «притяжениями» и «отталкиваниями» — выходит за рамки данной работы.

[69] Из письма А. М. Метнер к Й. Яссеру от 13 ноября 1955 года.

[70] Этому сочинению Метнер придавал особое значение, считая, в частности, что оно «может быть как финал к g-moll'ной сонате, ор. 22». — Метнер Н. Собр. соч., т. 1, с. 153.

[71] Из письма Н. К. Метнера к А. А. и Е. В. Сванам от 9 августа 1933 года,

Монморанси. — Метнер Н. К. Письма, с. 452.

[72] «Человек, однажды навек потрясенный», — писал о себе А. Белый. — Белый А. Записки мечтателей. Пг., 1919, с. 40. К. Зелинский считал А. Белого «не только в русской, но и в мировой литературе... наиболее законченным представителем поэзии смятенной психики». — Зелинский К. На рубеже двух эпох. М., 1962, с. 227.

«А. Белый вычитал и выдумал множество страхов, доброй половине их он сам не верит, а другой половиной, хитрый, украшает себя, делает интересным. Боится своего же разума, который мешает ему, поэту, погрузиться в „непрерывный транс священного безумия“, — писал А. М. Горький, — но он — поэт, несмотря на все свои фокусы и вопреки им, он настоящий поэт». — Архив А. М. Горького. — Полное собр. соч., т. 12, 1969, М, с. 223.

[73] Мысли Горького о «буре революции», как и строки Маяковского: «Ветер свежий, крепкий, валы революции поднял в пене», возвышаются особо, как признание очистительной силы революционных бурь.

[74] Мясковский считал, что ми-минорная Соната Метнера — «шедевр», одно из наиболее содержательных и выдающихся сочинений современности». — Из письма Н. Я. Мясковского к С. С. Прокофьеву от 26 января 1913 года, Петербург. — Мясковский Н. Я., Прокофьев С. С. Переписка, М., 1977, с. 104.

[75] Остается напомнить о родственности этой Сказки Метнера популярному Музыкальному моменту ми минор Рахманинова.

[76] Первый концерт Метнера воспринимается и слушательски и исполнительски прежде всего как монументальный дифирамб, полный жизненных соков и сил.

[77] Особой громоздкостью музыкальной речи отмечены, например, фортепианный Концерт и Симфония Г. Катуара, не избежавшие безвестности. Некоторые фуги А. Станчинского, вызывающие восторг контрапунктистов, сыграть почти невозможно.

Усложненность сознания, впрочем, тяготила не только Метнера. От нее в немалой степени страдал даже А. Блок. У А. Белого (Б. Н. Бугаева) она принимала почти маниакальный характер.

[78] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 73.

[79] Из письма С. В. Рахманинова к Н. К. Метнеру от 22 сентября 1926 года. — Метнер Н. К. Письма, с. 549.

[80] Из письма Э. К. Метнера к Н. К. Метнеру от 1917 года, Цюрих.— ГЦММК, ф. 132, № 338.

[81] Оссовский А. Воспоминания. Исследования. Л., 1968, с. 116.

[82] Г. Г. Нейгауз называл это сочинение «Гимном мирному труду».

[83] Русские ведомости, 1913, 12(25) февраля.

**<стр. 215>**

[84] Нейгауз Г. Г. Современник Скрябина и Рахманинова. — Цит. изд. с. 263.

[85] Подробнее об этом см.: Васильев П. Фортепианные сонаты Метнера. М., 1962, с. 18—19.

[86] Нейгауз Г. Г. Современник Скрябина и Рахманинова.— Цит. изд., с. 263.

[87] В клавире сто десять страниц текста, продолжительность звучания Первого концерта свыше сорока минут.

[88] В таких случаях можно либо усматривать черты строгости в свободе, либо черты свободы — в строгости.

[89] До Первого концерта этот принцип широко применен Метнером, в частности, в соль-минорной Сонате (соч. 22).

[90] В Первом концерте Глазунова также сочетается монотематизм с вариационностью.

[91] Строго говоря, здесь не столько вариации, требующие сохранения плана всего построения, сколько импровизации. Разделение это весьма условно — возможно и более

широкое понимание вариационности, тогда можно говорить о вариациях.

В вариационной форме написаны медленные части Концерта Скрябина, Третьего концерта Прокофьева, Пятой и Седьмой симфоний Бетховена, его же сонат № 23, 30, 32, Шестой симфонии Глазунова и т. д.

[92] ГЦММК, ф. 132, № 193, л. 7. Разрядка Н. К. Метнера.

[93] М е т н е р Н . Первый концерт. Клавир, с. 67 и далее.

[94] ГЦММК, ф. 132, № 193, л. 13. Разрядка моя. — *И. З.*

[95] ГЦММК, ф. 132, № 192, л. 37. Читая эту запись Метнера, трудно не вспомнить излюбленные наименования пьес Брамса — каприччио и интермеццо.

[96] ГЦММК, ф. 132, № 192, л. 61.

[97] В этом одно из отличий концертов Метнера от глазуновских — ведь в Первом концерте Глазунова вариации в большей степени решают скорее технологические задачи, лишённые свежести образных решений. Насколько более современные проблемы решались Метнером в концертах!

[98] Л. Сабанеев утверждал, будто «идея написать ряд вариаций вместо классической сонатной “разработки” в корне подсекает единство динамизма, характерное для сонатной формы». — С а б а н е е в Л . Н. Метнер. — К новым берегам, 1923, № 1, с. 59. Партитура концерта не даёт оснований для столь категорических выводов.

[99] В этом убеждает авторская запись Первого концерта.

[100] Степень свободы формы проявляется и в степени преобразования репризы. Сжатость реприз — одна из закономерностей свободных форм, чему есть множество доказательств в музыкальной литературе.

[101] Таковы, к примеру, вступления к «Ночи и Мадриде» Глинки п.ш к «Франческе да Римини» Чайковского, а также ОкрЯбнОХМ коды, ярчайшая из которых — в «Поэме экстаза», когда проведений темы у но«ч. ми валторн достигает огромной силы воздействия.

[102] Катарсис — духовное потрясение, нравственно очищающее человека. Об этом писал ещё отец эстетики Аристотель.

[103] Из письма А. М. Метнер к автору книги от 17—18 сентября 1956 года, Лондон.

[104] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 69—70.

[105] «Цепляемость» встречалась у Моцарта. Особенно широко она распространена у Бетховена. Назовем сонаты соч. 81-а, 101 (все начало и финал) и особенно Сонату соч. 78. «Цепляемость» в ней Ю. Н. Тюлин называл «даже необъяснимой», настолько таинственна связь материала. «Цепляемость» есть у Шумана (финал Первой сонаты), в мазурках Шопена, у Шостаковича.

[106] М е т н е р Н . К . Первый концерт. Партитура, с. 27—28.

[107] М е т н е р Н . К . Собр. соч., т. 1, с. 261.

**<стр. 216>**

[108] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 70. Разрядка Н. К. Метнера.

Поразительно, насколько Метнер в своих заметках опережает теоретическую мысль того времени — подобных попыток обоснования «цепляемости» не было ни у кого из его современников.

[109] А. Б. Гольденвейзер указывал, что вступительная фраза, несмотря на свою почти наивную простоту, овеяна несравненным ароматом поэзии.

[110] Ш а г и н я н М . Воспоминания о С. В. Рахманинове. — Цит. изд. с. 136.

[111] Метнер Н. К. Записи-высказывания о музыке и музыкальном образовании. — ГЦММК, ф. 132, № 555.

[112] Из письма Н. К. Метнера к П. И. Васильеву от 27 апреля 1926 года, Фонтен д'Иветт. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 323.

[113] Там же, с. 324.

[114] Метнер Н. К. Муза и мода, с. 72, 74.

[115] Ю. Н. Тюлин справедливо подчеркивал, что «изжитые представления старой теории» с их узко понимаемой традиционностью уже не могут служить основой для объяснения всех сложных проблем музыкального языка. — См.: Тюлин Ю. Н. Современная гармония и ее историческое происхождение. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, 1-й вып. М., 1967, с. 129.

[116] Метнер Н. К. Муза и мода, с. 75.

[117] Там же, с. 78, 80.

[118] Отношение Прокофьева к музыке Метнера было своеобразным. В классе А. Н. Есиповой Прокофьев играл Сказки Метнера. В письме к Глиэру (1909) он просил его уточнить у Метнера программу Сказки соч. 8 № 2, чтобы знать, «на что обращать внимание». Прокофьев играл и соль-минорную Сонату Метнера. Влияние Метнера ощутимо в этюдах Прокофьева (соч. 2), особенно в ми-минорном. Прокофьев относился к Метнеру с уважением, но позднее стал подчеркивать «отсталось» Метнера и относился уже не без высокомерия. Все же, когда Метнер жил в Германии, Прокофьев как-то позвонил, вспоминала А. М. Метнер. Он подарил Метнеру «Сказки старой бабушки»: «Я знаю, что Вы не любите мою музыку, но я принес Вам эти “Сказки”, может быть, они Вам понравятся». Вечер, как вспоминала А. М. Метнер, оба композитора провели в интересной беседе.

В дальнейшем отношении Прокофьева к музыке Метнера стало откровенно негативным.

[119] «Большую роль здесь играет также Шёнберг, но об этом можно говорить не иначе, как предварительно выпив изрядное количество брома». — Из письма Н. К. Метнера к А. Б. Гольденвейзеру от 30 декабря/12 января 1922/23 года, Берлин. — Метнер Н. К. Письма, с. 242.

[120] Из письма Н. К. Метнера к П. И. Васильеву от 27 апреля 1926 года, Фонтен д'Иветт. — Метнер Н. К. Письма, с. 322—324.

[121] Из письма Н. К. Метнера к П. И. Васильеву от 27 апреля 1926 года, Фонтен д'Иветт. — Метнер Н. К. Письма, с. 325—326.

[122] «Оригинальны порожденные причудливой полифонией гармонии Метнера... не страстного вагнеровского типа, а скорее строгого, холодноватого бахо-брамсовского», продолжал Энгель в той же рецензии. — Ю. Э[нгель]. Камерное собрание ИРМО. — Русские ведомости, 1909, 30 января.

[123] Маликова Т. Своеобразные черты гармонии Метнера. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, 1-й вып., с. 281.

[124] В «Траурном марше» Метнера мы встречаемся с ладом, который принято называть «ладом Шостаковича».

[125] Нейгауз Г. Г. Современник Скрябина и Рахманинова. — Цит. изд., с. 263.

[126] В этих поисках Метнер развивал романтические традиции, начатые еще Листом.

[127] Тот же прием есть у Шопена в ля-минорной Мазурке (соч. 59 № 1).

[128] Как вспоминал А. Н. Александров, Метнер иногда умышленно, из полемических соображений, не избегал кадансов.

**<стр. 217>**

[129] Об этом см.: Маликова Т. Своеобразные черты гармонии Метнера. — Цит. изд., с. 301—304

[130] К этой Сказке близко начало Третьего концерта Е. К. Голубева.

[131] Мясковский Н. Я. Н. Метнер. — Цит. изд., с. 122.

[132] Тут можно провести аналогию со вступлением ко Второму концерту Рахманинова.



[133] С этой точки зрения представляет интерес вся Сказка (см.: Метнер Н. Собр. соч., т. 1, с. 251—253). Немало «дорийских» оборотов есть и в Сказке соч. 8 и № 2. — Там же, с. 167.

[134] Об этом см.: Маликова Т. Своеобразные черты гармонии Метнера. — Цит. изд., с. 280-305.

[135] В ряде эпизодов Первого концерта гармония зиждется на побочной диатонике (см. клавир с. 88).

[136] Каратыгин В. Музыка в Петербурге (итоги весеннего сезона 1910 года).— Ежегодник императорских театров, 1910, № 4.

[137] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 241.

[138] Метнер Н. Собр. соч., т. 9, с. 76, 91, 95, 98, 145.

[139] Там же, т. 2, с. 115, 179.

[140] Там же, т. 2, с. 201. Разнообразно применение *martellato* и в Сказке до-диез минор соч. 35 («Лир в степи»).

[141] В Сонате до мажор (соч. 11) таких примеров немало. См.: Метнер Н. Собр. соч., т. 1, с. 240, 247—248 и т. д.

[142] Там же, т. 2, с. 64.

[143] Там же, т. 3, с. 242.

[144] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 115.

[145] Там же, т. 3, с. 77. Здесь же со скрупулезной точностью выписано соотношение форшлагов с педализацией. В текст Сказки «Волшебная скрипка» (соч. 34 № 1) также внесена ремарка, продиктованная заботой о точности произнесения мелких длительностей: «Быстрое *arpeggiato*». — Метнер Н. Собр. соч., т. 3, с. 12.

[146] В ми-минорной Сонате в партии левой руки форшлаг выписаны октавами, а в правой — синкопированными аккордами.

[147] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 15, 21, 51, 115 и др. Следуя этому принципу, автор поручает собственно украшения одной руке, а взятие основного звука — другой. Такое распределение фактуры помогает отличить основной (обычно мелодический) звук от менее значительных.

[148] Таковы гаммообразные пассажи в Первой сонате из триады соч. 11, в Сказке соч. 26 № 2 и т. п.

[149] Дважды в «Картине» дано авторское напоминание: «Этот аккорд не ударяется — выписанные ноты беззвучно берутся левой рукой через правую». — Метнер Н. Собр. соч., т. 1, с. 31, 35.

[150] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 276, 62, 156, 34 и т. д.

[151] Метнер Н. Муза и мода, с. 98.

[152] Варшавский дневник, 1910, 20 июля.

[153] *Leipziger Neuste Nachrichten*, 1907, № 319.

[154] А. Б. Гольденвейзер вспоминал о живом интересе Метнера к искусству Айседоры Дункан.

[155] Прокофьев Гр. Ежегодный авторский концерт Н. Метнера. — Русские ведомости, 1917, 24 февраля.

[156] Сабанеев Л. Концерт Метнера. — Голос Москвы, 1910, 1 апреля.

[157] Сабанеев Л. Композитор-неоклассик. — Театральная газета, 1916, 13 марта, № 11.

[158] Музыка, 1913, № 117. *Вотан* — псевдоним В. В. Держановского. Отметим, что в дальнейшем его отношение к музыке Метнера заметно изменилось. Об этом можно судить по его статье «Метнер и его новое произведение» (Новости дня, 1918, 4/19 мая), в которой он высоко ставит творчество композитора.

[159] В тревожной поступи музыки Метнера слышны отзвуки «ритмов современности» (Б. В. Асафьев), которые по-своему преломлялись в творчестве художников, вслушивавшихся в «неслыханные перемены, невиданные мятежи» общественных бурь и коллизий.

<стр. 218>

[160] Ремарка из авторского экземпляра Н. К. Метнера, ныне находящегося в ГЦММК (ф. 132).

К Сказке си минор дано примечание: «Соблюдение указания *sempre al rigore di tempo* обязательно на протяжении всей пьесы». — М е т н е р Н . К . Собр. соч., т. 2., с. 37.

[161] См. основную ремарку — коды первой части Второго концерта (как и эпизода, ведущего к коде), финала Третьего концерта и его заключения, а также важных для драматургии эпизодов в интерлюдии и финале Третьего концерта, дивертисмента — во Втором, вариаций — в Первом (т. 9, с. 211, 322, 328, 387, 368, 369, а также 182, 195, 129, 140).

[162] Типична у Метнера такая ремарка: «*Cantabile ma sempre al rigore di tempo*» (т. 3, с. 33).

[163] Таковы обозначения начала и коды «Сонаты-баллады», ряда эпизодов в «Сонате-воспоминании».

[164] М е т н е р Н . Собр. соч., т. 9, с. 73, 175, 284.

[165] М е т н е р Н . Собр. соч., т. 2, с. 46.

[166] Там же.

[167] Там же, т. 3, с. 65.

[168] ГЦММК, ф. 132, № 776.

[169] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 25.

[170] М е т н е р Н . Собр. соч., т. 2, с. 202.

[171] М е т н е р Н . К . Записки. — ГЦММК, ф. 132, № 776.

[172] Вспоминается афоризм Г. Г. Нейгауза о времени и звуке как о «добрых друзьях, помогающих друг другу в трудные минуты жизни».

[173] М е т н е р Н . К . Собр. соч., т. 2, с. 13.

[174] Там же, т. 2, с. 117. Речь идет об эпизоде *Andantino con moto*.

[175] М е т н е р Н . Собр. соч., т. 2, с. 158.

[176] Там же, с. 144.

[177] Эта ремарка отсутствует в Собрании сочинений. Она вписана в пятый такт авторского экземпляра Новеллы (что соответствует с. 15 второго тома Собрания сочинений Н. Метнера). В столь детальных советах неверно видеть лишь проявления авторского недоверия к исполнительскому прочтению текста.

[178] М е т н е р Н . Собр. соч., т. 9, с. 322—324.

[179] Там же, т. 1, с. 166—173. Сложному рисунку с чертами пятидольности созвучна Тринадцатая соната А. Н. Александрова.

[180] Полиритмические сочетания в «Лесном танце» А. Д. Алексеев объясняет желанием композитора создать впечатление причудливого танца обитателей лесных чащ. — А л е к с е е в А . Д . Русская фортепианная музыка. М., 1969, с. 262.

[181] М е т н е р Н . К . Муза и мода, т. 2, с. 140.

[182] Один из лучших вальсов написан Метнером на стихи А. Фета «Давно ль под волшебные звуки». Для нас немаловажны pedalные указания автора — в этом популярном сочинении Метнер четко определяет именно вальсовую педализацию, столь существенную для выявления черт танцевальности.

[183] М е т н е р Н . К . , т. 2, с. 193.

[184] Именно после исполнения автором Сказок этого опуса Гр. Прокофьев писал: «Нелюдим, упорно отходивший от земной суеты, казалось, переродился и спешил к

людям, желая говорить с ними об им понятном, дорогом, близком, волнующем». — РМГ, 1913, № 3.

[185] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 16 июня 1932 года, Монморанси. — Метнер Н. К. Письма, с. 424.

[186] Метнер Н. Собр. соч., т. 4, с. 86.

[187] Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 33.

[188] Метнер Н. Собр. соч., т. 4, с. 26; т. 3, с. 165, 167, 168 и т. д. Примеры pedalной вибрации см.: т. 2, с. 267, 282; т. 3, с. 24, 98, 128, 133, 136 и т. д.; т. 4, с. 9, 27, 29—33, 36, 42, 43, 72, 73, 78 и т. д.

[189] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 125.

[190] Там же, т. 4, с. 130—131; т. 2, с. 158 и т. д.

**<стр. 219>**

[191] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 142—143, 168, 172 и др., а также т. 2, с. 92—93; т. 3, с. 28, 29 и т. д.

[192] Там же, т. 2, с. 172; авторское примечание: «Отсюда далекая перспектива...»

[193] Там же, т. 2, с. 181, 210, 206-207; т. 3; с. 29.

[194] Там же, т. 3, с. 195.

[195] Об этом, в частности, не раз писал Гр. Прокофьев.

[196] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 160; т. 4, с. 133.

[197] Там же, т. 2, с. 221; т. 4, с. 120.

[198] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 126, 145.

[199] Там же, т. 4, с. 65. Интересны сопоставления такого рода и в ми-минорной Сонате соч. 25.

[200] Иногда (например, в ми-минорной Сонате) Метнер ограничивался лишь немногими pedalными указаниями. В таких случаях особенно тщательно выписана аппликатура, предусматривающая игру legato. См.: Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 130.

[201] Необходимую «дозировку» исполнителям должен подсказать слуховой контроль.

[202] Метнер Н. Собр. соч., т. 4, с. 242.

[203] Напомним мысль Г. Г. Нейгауза: «Посмотрите все пальцы, поставленные Рахманиновым в его сочинениях.., его “собственные пальцы” — это незаменимое средство для познания его как пианиста, его “фортепианного стиля”». — Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры, с. 170.

[204] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 11—14.

[205] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 58, 57.

[206] Метнер понимал «сжатие» руки как ее собирание, насколько позволяет аккордовая фактура (см. там же, с. 58).

[207] Иногда аппликатурные варианты появлялись не сразу — возможно, после выступлений или подготовки к ним. Таков, например, вариант аппликатуры в эпизоде «Трагической сонаты». Правда, основной вариант аппликатуры представляется более удачным. Авторское примечание — «или все время 3-м и 5-м пальцами» — придает рекомендуемой аппликатурной формуле свою привлекательность, поскольку используется принцип подобия.

[208] «Меня восхищает... чисто редакторская сторона метнеровских опусов, — писал Г. Г. Нейгауз. — В симфонической музыке такую предельную точность записи я наблюдал еще только у Малера... И Малер, и Метнер были не только замечательными композиторами, но и вдохновенными исполнителями своих сочинений — вот откуда такая точность и “досказанность” их текстов». — Нейгауз Г. Г. Современник Скрябина и Рахманинова. — Цит. изд., с. 265.

[209] ГЦММК, ф. 132, № 1835.

[210] Записанный текст у Скрябина порой приближается к канве, допуская даже фактурные разночтения. Так, сам автор играл басовую линию в финале Третьей сонаты в ином изложении, чем она им записана. В данном случае необходимость изменений была связана со сложностью фактуры. Но основа коренилась в позиции Скрябина, считавшего авторские ремарки второстепенными.

С. Е. Фейнберг писал о наблюдениях Б. Л. Яворского, «отмечавшего противоречия между исполнительскими указаниями Скрябина и его интерпретацией своих произведений в концертных выступлениях». — Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1965, с. 46.

[211] Из письма Н. К. Метнера в редакцию журнала «Музыка» от 9 декабря 1910 года. — Метнер Н. К. Письма, с. 129.

[212] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 182.

[213] Там же, т. 1, с. 201.

[214] Нейгауз Г. Современник Скрябина и Рахманинова. — Цит. изд., с. 264. Все же тщательность ремарок Метнера порой граничит со скрупулезностью: на одной странице интродукции в «Сонате-балладе» трижды в пре-

**<стр. 220>**

делах одного такта записано *ritenuto accelerando* (Собр. соч., т. 2, с. 224). Как ни важно это было для автора, но ведь такты с подобной ремаркой почти идентичны. Здесь автор, по-видимому, не счел нужным довериться исполнителям.

[215] Нейгауз Г. Современник Скрябина и Рахманинова. — Цит. изд., с. 264. Отметим также мысли В. Н. Дроздова о тщательной редакции сочинений, достигающей у Метнера «идеальной ясности в передаче мельчайших деталей фортепианного стиля».

[216] К Сказке соч. 34 № 1: «Длительность 6 минут 20 секунд (6 1/2 минуты)». Собр. соч., т. 3, с. 9; к Новелле соч. 17 № 2: «длительность 4 м[инуты] 50 с[екунд] (5 м[инуты])». — Т. 2, с. 1; к Сказке соч. 26 № 1: «длительность 2 м[инуты] 50 с[екунд] (3 м[инуты])». — Т. 2, с. 186.

[217] Когда шла речь о нежелании писать оперу («самую условнейшую и благоденствующую в то же время из форм искусства» — по словам Метнера), в его суждениях слышны нотки досады, даже язвительности: «Что же касается музыкальной драмы, то, к сожалению..., я родился только об одной голове и потому подражать двуглавному Вагнеру не собираюсь». — Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 13 июня 1916 года, имение Лиона. — Метнер Н. К. Письма, с. 168.

[218] Из письма Э. К. Метнера к Н. К. Метнеру, ноябрь 1917 года, Женева. — ГЦММК, ф. 132, № 345.

[219] Из письма Н. К. Метнера к С. В. Рахманинову от 16 сентября 1926 года, Фонтен д'Иветт. — Метнер Н. К. Письма, с. 340, 341. Инструментовке Второго концерта Метнера (посвященного затем Рахманинову) уделена львиная доля внимания в переписке обоих музыкантов за 1926 год. — Там же, с. 78—84.

[220] «Все же не придирайтесь к себе чрезмерно», — писал Рахманинов Метнеру 22 сентября 1926 года. — Метнер Н. К. Письма, с. 549.

[221] Черновые наброски Н. К. Метнера (черновик разработки Первого концерта) — ГЦММК, ф. 132, № 192.

[222] Там же. Помимо указанных черновики, учтены также «Дополнения по партии оркестра», принадлежащие перу Н. К. Метнера и находившиеся ранее в нотнице Музгиза. — ЦГАЛИ, ф. 952, № 432.

[223] Метнер Н. Первый концерт. Партитура, М., 1921, с. 48.

[224] Так оркестрованы многие вариации в Первом концерте: дуэт рояля и кларнета (с. 21), аналогичное сочетание в первой вариации (с. 69), дуэт фортепиано с гобоем (с. 74), а затем с флейтой (с. 75) и др.

[225] «Оркестрован концерт (особенно если помнить, что это первый симфонический опыт композитора) очень хорошо, но все же — если это не ошибочное впечатление первого слушания — он именно оркестрован, а не задуман оркестрово, — отмечал Держановский. — Быть может, отсюда некоторая однотонность, однообразие, точно оркестровая звучность все время замкнута в один регистр. И это впечатление не рассеивают даже такие счастливые находки в области монографических звучностей отдельных инструментов, как, например, соло трубы в заключительной партии». — Д е р ж а н о в с к и й В л . Метнер и его новое произведение. — Новости дня, 1918, 4/17 мая.

[226] Из письма А. М. Метнер к автору книги от 17—18 сентября 1956 года, Лондон.

[227] Метнер Н. Программные пояснения к Третьему концерту. — ГЦММК, ф. 132, № 773.

[228] Вот неполный перечень страниц партитуры, отмеченных яркими высказываниями духовых лишь в первой части Третьего концерта: с. 234—287, 292—294, 301, 304, 305, 308, 314—315 и т. д. — М е т н е р Н . К . Собр. соч., т. 9.

[229] Назовем эпизоды *Al tempo* (с. 297—299) и *Poco più risoluto* (с. 300—301).

[230] Д о л и н с к а я Е . Николай Метнер, с. 132.

[231] Советская музыка, 1961, № 11, с. 80.

[232] См.: Д о л и н с к а я Е . Николай Метнер, с. 132. Однако здесь же ав-

**<стр. 221>**

тор указывает, что Метнер умело выявлял «все лучшие, благодарнейшие свойства инструмента».

[233] Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 19 июля 1932 года, Монморанси. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 433.

Сходную точку зрения высказывал и Г. Конюс: «...Слушая Метнера, напрашивается оркестр... если Метнеру суждено заговорить оркестром, то чем раньше это случится, тем лучше. Оркестровый стиль мстителен в отношении тех, кто запаздывает, не подходит к нему своевременно. И особенно мстителен к пианистам, чему имеется немало примеров» — К о н ю с Г . Концерт Н. Метнера. — Утро России, 1911, 9 марта, № 55.

[234] Говоря о судьбе Квинтета, А. М. Метнер продолжала: «Эти страницы мне удалось уберечь от сожжения, которому предал Николай Карлович рукописи, не желая, чтобы его “записки сумасшедшего”, как он их называл, попали в чьи-ниб[удь] руки». — Из письма А. М. Метнер к автору книги от 17 сентября 1956 года, Лондон.

[235] См. письмо Н. К. Метнера к А. К. Метнеру от 16 июня 1932 года, Монморанси. — М е т н е р Н . К . Письма, с. 423—428.

[236] Постановка балета на музыку Метнера готовилась и на сцене Большого театра балетмейстером А. А. Лапаури. В архиве Н. К. Метнера есть «список, обещанный А. А. Лапаури», — он записан рукой А. М. Метнер — ГЦММК. ф. 132, № 1787. В нем, в частности, сказано: «Танцы из “Забытых мотивов” отдаю в оркестрованном виде... Сказку-танец (соч. 48, № 1) также “даю в оркестровке”».

## Глава третья

[1] Э н г е л ь Ю . Обзор концертной жизни. — Русские ведомости, 1911, 22 февраля.

[2] Н. К. Метнер не любил Пятый концерт А. Рубинштейна, считая его недостаточно содержательным, однако не решался возражать Сафонову, настаивавшему на исполнении именно этого концерта.

[3] М е т н е р Н . К . Собр. соч., т. 1, с. 13.

[4] Ю . Э . [Энгель]. Обзор концертной жизни. — Русские ведомости, 1904, 4 ноября. В то же время А. Б. Гольденвейзер критиковал концертанта за слишком свободное обращение с

бетховенским текстом. — Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве, с. 52, 53.

[5] Нейгауз Г. Современник Скрябина и Рахманинова. — Цит. изд., с. 265.

[6] Яроши А. Метнер в 1920 году. — В сб.: Николай Метнер, с. 160. А. Яроши играл с Н. Метнером его скрипичную сонату.

[7] Репертуар Метнера-концертанта известен по программам выступлений А. М. Метнер также писала: «...В программы “клавирабендов” Николай Карлович включал кроме Бетховена и других: Шумана, Шопена, Баха, еще Скарлатти». — Из письма А. М. Метнер к автору книги от 18 сентября 1956 года, Лондон.

[8] Нельзя пройти мимо поразительной близости концертного репертуара Н. К. Метнера и С. И. Танеева. Бетховен был представлен в программах обоих пианистов сонатами соч. 57 и 90, как и Четвертым концертом (эта интерпретация была и для Танеева кульминацией его исполнительской биографии). В музыке Шопена оба остановили свой выбор на Фантазии и фа-диез минорном Полонезе, в наследии Шумана обоих привлекала Токката и т. д.

Объяснить совпадение только значительностью названных произведений недостаточно; видимо, в не меньшей степени это связано с близостью творческих натур Танеева и Метнера, хотя и исповедовавших во многом различные принципы композиторского письма.

[9] Об этом можно судить по записным книжкам Н. К. Метнера, частично изданным под названием «Повседневная работа пианиста и композитора» (1979). Подробнее об этом см. в главе, посвященной педагогике Мет-

**<стр. 222>**

нера. Ту же мысль высказывали и ученики Николая Карловича — А. В. Шацкес, М. А. Гурвич, Н. И. Сизов, П. И. Васильев.

[10] Вопросы фортепианного исполнительства, 1-й вып., с. 244.

[11] Об этом подробно рассказывает в статье «Метнер-интерпретатор» один из его друзей, французский музыкант М. Дюпре (см. сб.: Николай Метнер, с. 104—108).

[12] Ю. Э. [Энгель]. Обзор концертной жизни. — Русские ведомости, 1911, 22 февраля.

[13] Сб.: Николай Метнер, с. 107.

[14] Л а б е р ж е Д. Дань Метнеру. Там же, с. 147. Это высказывание Метнера звучит в унисон с мыслями корифеев советского пианизма. Таков, к примеру, афоризм Г. Г. Нейгауза: «Не “Я играю Шопена”, а “я играю ШОПЕНА”».

[15] М е т н е р Н. С. В. Рахманинов. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 2. М., 1974, с. 359.

[16] Творческая свобода исполнителя (при всей своей специфике) также подвластна общей закономерности: «Свобода есть осознанная необходимость». Исполнитель свободен в пределах, обусловленных авторским замыслом и текстом. Самое сложное и трудно уловимое — мера их постижения; ею и определяется степень исполнительской свободы.

[17] Необходимость именно свободного, импровизационного высказывания подчеркнута Метнером в тексте ряда сочинений. Такова, к примеру, ремарка в «Грозовой сонате»: «Вся реприза (до коды) исполняется в противоположность экспозиции в характере большой каденции, как бы свободной импровизации». — М е т н е р Н. Собр. соч., т. 4, с. 171. Нередки обозначения «quasi cadenza», придающие музыке характер импровизационности, свободно льющейся речи. В отличие от примера, приведенного выше, они обычно охватывают собой небольшие построения.

[18] Нейгауз Г. Современник Скрябина и Рахманинова. — Цит. изд., с. 265.

[19] А. Александер вспоминал, что «после исполнения “Аппассионаты”, в которой он (Метнер. — И. З.) сделал одну или две случайные ошибки, он повернул лицо и закрыл его

руками, видя меня входящим в артистическую: “Ах, вы слышали!”» — Александр А. Метнер-пианист. В сб.: Николай Метнер, с. 95.

[20] Нейгауз Г. Современник Скрябина и Рахманинова. — Цит. изд., с. 265.

[21] Из письма Н. К. Метнера к П. И. Васильеву от 27 апреля 1926 года, Фонтен д’Иветт. — Метнер Н. К. Письма, с. 322.

[22] Кашкин Н. По театрам. — Московский листок, 1904, 4 ноября.

[23] Метнер Н. С. В. Рахманинов. — Цит. изд., с. 358—359.

[24] Александр А. Метнер-пианист. — Цит. изд., с. 94.

[25] Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове. — Цит. изд., с. 153.

[26] Аналогичное наблюдение находим и у Гр. Прокофьева в рецензии, опубликованной в «Русских ведомостях» за 7 марта 1914 года.

[27] На программке одного из американских концертов А. М. Метнер записала: «Играл в этот вечер Коля необыкновенно ровно, что бывает не всегда». — ГЦММК, ф. 132, № 786, запись от 5 ноября 1929 года. «...Нельзя сказать, будто у Метнера не было достаточного эстрадного самообладания. Но при безукоризненной памяти мелкие “заскоки” памяти бывали часто, не на одном концерте. Он не искал тогда, а снова повторял это место после остановки — нити никогда не терял», — вспоминал А. Б. Гольденвейзер.

[28] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 40.

[29] ГЦММК, ф. 132, № 1300.

[30] Не только на ученической эстраде, к сожалению, нередко можно услышать утрирование частностей (чрезмерное подчеркивание каждой лиги, граничащее с акцентами и др.) в ущерб мелодическому дыханию и цельности развития Сказки. Жаль, что авторская запись недостаточно известна — она помогла бы понять неуместность подобных преувеличений.

**<стр. 223>**

[31] Качество записи «Трагической сонаты» невысокое.

[32] Метнер Н. Собр. соч., т. 3, с. 180, 184, 177.

[33] Ю. Н. Тюлин называл авторское истолкование совершенством.

[34] Метнер Н. К. Собр. соч., с. 2, с. 202.

[35] Прокофьев Гр. Ежегодный авторский концерт Н. Метнера. — Русские ведомости, 1917, 24 февраля. Сходный портрет Метнера запечатлен и в статье того же критика в «Русской музыкальной газете» 1916, № 10.

[36] Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове. — Цит. изд., с. 191—192.

[37] Не говоря уже о крупных сочинениях, достаточно вслушаться в фортепианную постлюдию в «Испанском романсе» (запись автора с певицей Т. Макушиной), чтобы заметить особое владение формой, присущее Метнеру как исполнителю.

[38] Савшинский С. И. Леонид Владимирович Николаев. Л., 1960, с. 41.

[39] Шагинян М. Николай Метнер. — Кавказское слово. Тифлис, 1915, 25 июня. — ГЦММК, ф. 132, № 1283.

[40] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 33, 37, 19.

[41] Метнер А. М. Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 786.

[42] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 34.

[43] Метнер А. М. Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 786.

[44] Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове. — Цит. изд., с. 113.

[45] Метнер А. М. Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 786.

[46] Предпочтение этим роялям Метнер оказывал и в ранних выступлениях. После ноябрьского концерта 1904 года Ю. Сахновский особо подчеркивал: «Нельзя не отметить, что выбор пианистом инструмента мало известной у нас штуртгартской фабрики “Липп” оказался очень удачным. Инструмент, обладая могучими басами, особенно хорошо звучал на

выдержанных нотах, певучих и очень большой длительности.

[47] Из письма Н. П. Кошиц к Н. К. Метнеру от 1 октября 1931 года, Париж. — ГЦММК, ф. 132, № 1948.

[48] В текст финала «Сонаты-романтики» Метнер дополнительно вписал ремарку, сохранившуюся на полях авторского экземпляра: «На Стейнвее здесь можно только *una corda*».

[49] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 35.

[50] Метнер А. М. Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 786.

[51] Метнер не позволял себе даже сесть за рояль, не помыв перед этим руки, — все должно было быть сделано начисто.

[52] См.: Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября. М., с. 177.

[53] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 12 апреля 1922 года, Берлин. — Метнер Н. К. Письма, с. 223.

[54] Прен Э. Д. Метнер и искусство. — В кн.: Николай Метнер, цит. изд., с. 189.

[55] Из письма Н. К. Метнера к Э. К. Метнеру от 14 октября 1933 года, Париж. — Метнер Н. К. Письма, с. 458.

[56] Метнер А. М. Дневники-письма. — ГЦММК, ф. 132, № 786.

## Глава четвертая

[1] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 233.

[2] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, М., 1963.

[3] Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934, с. 119.

**<стр. 224>**

[4] В письме к матери Н. К. Метнер делился своими сомнениями: «Могу ли я взять больше 10-ти человек специалистов, принимая во внимание вечера, экзамены и прочие консерваторские учреждения, а также и то, что вознаграждение далеко не так блестяще..., чтобы я мог совсем обойтись без частных уроков. А главное, конечно, сочинение! Неужели я всю жизнь буду только начинать работать по-настоящему и потом опять бросать то потому, то по другому? Настоящая композиторская работа требует такого сосредоточения, что... и два и три дня в неделю перерыва в этой работе являются большой помехой. Но на это я, конечно, был бы согласен. Но 20 человек одних консерваторов неминуемо потребуют 4 часа ежедневно». — Из письма Н. К. Метнера к А. К. Метнер от 19 июля/2 августа 1909 года, Пильниц. — Метнер Н. К. Письма, с. 124—125.

[5] Из письма Н. К. Метнера к А. Ф. Гедике от 7/20 июля 1913 года, Мидделькерке. — Метнер Н. К. Письма, с. 145.

[6] Об этом см. письмо К. П. Метнера к Н. К. Метнеру от 6 июня 1909 года. — ГЦММК, ф. 132, № 293.

[7] Шацкес А. Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге. — В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 1, М., 1965, с. 237.

[8] Из письма Н. К. Метнера к А. Ф. Гедике от 7/20 июня 1913 года, Мидделькерке. — Метнер Н. К. Письма, с. 144.

[9] Там же, с. 144, 145.

[10] Из письма Н. К. Метнера к М. М. Ипполитову-Иванову от 8 августа 1913 года, Михайловское, Калужской губернии. — Метнер Н. К. Письма, с. 147, 148.

[11] В ряде работ эта дата приводится неточно. Досадная ошибка вкралась и в столь авторитетное издание, как «Воспоминание о Московской консерватории», выпущенное к ее столетию (1966). На с. 542 говорится, что Метнер вторично обратился к педагогической деятельности в Московской консерватории в 1918—1921 годах. Но известно, что уже в



1916—1917 годах в консерваторском классе Метнера занимались Е. Карницкая, А. Шацкес, Н. Штембер и другие (см.: Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге, с. 237, сборник «Nicolas Medtner», London, с. 97).

[12] В России, а затем и за границей Метнер давал также уроки. К его советам прибегали и советские музыканты. Так, в бытность В. А. Архангельского за границей он брал уроки у Метнера, о чем Николай Карлович писал К. Н. Игумнову: «Он (Архангельский — И. З.) все это время очень усердно работал, несколько раз играл мне и в заключение сезона дал с очень хорошим успехом концерты в целом ряде городов. Я лично слышал его в Дрездене и нахожу, что он сделал отличные успехи. У него есть, несомненно, так называемая “эстрадная жилка”, ибо в концерте его игра не только не проигрывает, но даже выигрывает. Вообще он, по-видимому, собирается всей душой отдаться пианизму, чему я вполне сочувствую». (Из письма Н. К. Метнера к К. Н. Игумнову от 21 мая 1923 года. — Цит. по кн.: М и л ь ш т е й н Я . И . Константин Николаевич Игумнов. М., 1975, с. 221).

[13] Шацкес А. Воспоминания о Метнере-педагоге, с. 237.

[14] Карницкая Е. Я была ученицей Николая Метнера. — В кн.: Nicolas Medtner, с. 99—100.

[15] Речь идет о столь доскональном знании произведения, когда основное внимание уделяется воплощению замысла.

[16] Карницкая Е. Я была ученицей Николая Метнера. — Цит. изд., с. 100.

[17] Шацкес А. Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге, с. 238.

[18] Впрочем, и частные уроки, даваемые Метнером, нередко бывали весьма продолжительными. Занятия с учеником «редко продолжались менее трех часов», — рассказывал М. Дюпре, дочь которого училась у Метнера. — В кн.: Nicolas Medtner, s. 104.

[19] Шацкес А. Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге, с. 238.

[20] Карницкая Е. Я была ученицей Николая Метнера. — Цит. изд., с. 100.

**<стр. 225>**

[21] Из письма Н. К. Метнера к А. Ф. Гедике от 7/20 июня 1913 года, Мидделькерке. — Метнер Н. К. Письма, с. 145.

[22] ГЦММК, ф. 132. № 423.

[23] Шацкес А. Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге, с. 243.

[24] С. С. Прокофьев посвятил ему свою «Токкату».

[25] «Удивительны мудрость и чуткость, с какой Николай Карлович угадывал и развивал наши индивидуальные качества». — Шацкес А. Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге, с. 238.

[26] Равичер Я. Василий Ильич Сафонов. М., 1959, с. 88.

[27] Ни в одной из программ не значится си-бемоль-минорная Соната Шопена, видимо, в силу ее особой сложности для воплощения студентами.

[28] Метнер Н. К. Муза и мода, с. 133.

[29] «Изучение в классе Бетховена настолько увлекало нас, молодых студентов консерватории, что это были, пожалуй, наиболее значительные уроки. Мы сидели буквально затаив дыхание, когда Метнер говорил о Бетховене или показывал его сочинения». Исполнение этих сонат Н. К. Метнером А. В. Шацкес называл «шедеврами исполнительского искусства». — Шацкес А. Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге, с. 242.

[30] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 25.

[31] Там же, с. 3.

[32] Гурвич М. А. Высшее заочное образование пианиста. М., 1960, с. 5.

[33] Из письма М. Касаткиной к Е. Богословскому от 19 ноября 1908 года — ГЦММК, ф. 203, № 30.

[34] Из письма А. К. Глазунова к Я. А. Вольфману от 17 мая 1933 года, Париж. — Цит.

по кн.: А. К. Глазунов. М., 1958, с. 422—423. Отмечая «большие успехи» А. Вольфман, бравшей у Метнера частные уроки в Париже, Глазунов пишет об «очень изящном и стильном» исполнении ею «Арабесок» Шумана и нескольких пьес Шопена.

[35] См.: С к р я б и н А . Н . Письма. М., 1965, с. 475, а также с. 304—305.

[36] Х е н т о в а С . Лев Оборин. М., 1964, с. 46.

[37] Н и к о н о в и ч И . В мире Софроницкого. — Советская музыка, 1968, № 1, с.

62.

[38] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 35, 21.

[39] Вот одна из таких ремарок: «Мотив в левой руке должен исполняться просто, без излишней экспрессии» (М е т н е р Н . К . Собр. соч., т. 1, с. 23).

[40] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 43.

[41] Ш а ц к е с А . Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге, с. 239.

[42] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 19, 45, 23,

24.

[43] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 19, 23, 24,

45.

[44] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 29. Последние дошедшие до нас записные книжки Метнера датированы 1939 годом; это одна из итоговых записей.

[45] «Николай Карлович настойчиво возвращался к вопросам, связанным с мелодичностью, красотой звучания, — в классе этому уделялось внимание постоянно», — вспоминала М. А. Гурвич.

[46] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 20, 33.

[47] Там же, с. 22.

[48] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 28, 27, 19.

[49] Там же, с. 26.

[50] Там же, с. 26.

[51] М е т н е р Н . К . Собр. соч., т. 3, с. 67.

[52] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 22.

**<стр. 226>**

[53] Там же, с. 26.

[54] Там же, с. 24.

[55] «Когда слух раздражен, вся игра становится раздраженной, неровной, неточной», — писал Метнер. — Там же, с. 27.

[56] «Побольше пьесного туше», «побольше упражняться пьесными пассажами», «упражняться чаще в пьесном туше» и т. д. Подчеркнуто везде у Н. К. Метнера.

[57] «Необходимо на всех пассажах разыгрывать, упражнять кисть руки — крыло!» — М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 56.

[58] Там же, с. 53.

[59] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 56.

[60] См. советы Метнера Софроницкому на с. 161 данной книги.

[61] «Не давить клавиши, особенно после удара», «не давить мелодию» — к этим мыслям Метнер возвращался не раз. — Повседневная работа пианиста и композитора, с. 52, 41.

[62] М е т н е р Н . К . Повседневная работа пианиста и композитора, с. 22.

[63] Там же, с. 29.

[64] Сообщено П. И. Васильевым.

[65] Метнером безусловно разделялся девиз: «Никаких “вообще”» в искусстве, с наибольшей определенностью сформулированный К. С. Станиславским и принятый

корифеями отечественной музыкальной педагогики. Счастливые совпадения, к которым самостоятельно приходили виднейшие мастера — от братьев А. и Н. Рубинштейнов, В. И. Сафонова до К. Н. Игумнова, Ф. М. Blumenфельда, Г. Г. Нейгауза, — говорят об общности их реалистических устремлений.

[66] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 29.

[67] Там же.

[68] «Помнить о широких линиях, волнах, перспективах», «учить художественные волны, а не отдельные ноты и фрагменты», «закрывать глаза и помнить, что все дело в непротивлении волнам художественных образов, чувств», «если известный пассаж выучен на совесть..., то следует убирать рефлекс на детали и играть цельной художественной волной». — Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 23, 27, 34, 47.

[69] К примеру, подчеркивание каждой из лиг вне зависимости от их смысловой роли, распространение ремарок (*forte*, *piano*) на каждый из звуков и т. д.

[70] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 49.

[71] Там же, с. 50.

[72] Там же.

[73] Сообщено П. И. Васильевым.

[74] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 47.

[75] Там же, с. 35.

[76] См. Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 233.

[77] См.: Метнер Н. Собр. соч., т. 1, с. 153.

[78] Диалектика контрастов подчеркивалась А. Блоком, А. Скрябиным, Г. Нейгаузом и другими художниками.

[79] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 23.

[80] Там же, с. 22.

[81] «Пальцы должны... не застревать в клавишах, а отскакивать от них (это особенно важно в “*Feux follets*”»». — Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 21.

[82] Шацкес А. Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге, с. 239.

[83] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 52.

[84] Там же, с. 51. Речь идет, разумеется, о проблемах пианизма — к ним не сводятся все трудности.

[85] Метнер Н. К. Муза и мода, с. 122—123.

[86] Метнер особенно рекомендовал следующие номера из первой тетради «Ежедневных упражнений» Брамса: № 2, 3, 7—19, 21—25 (см.: Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 46). П. И. Ва-

<стр. 227>

сильев, который слушал занятия Метнера во время его приезда в Москву, также называл эти упражнения.

[87] «Чем к большему и разнородному количеству номеров приспособляешь руку, тем большую гибкость и способность к видоизменению она приобретает. Из упражнений лучше многих в этом отношении известные номера Таузига». — Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 46.

[88] Там же, с. 46.

[89] ГЦММК, ф. 132, № 420.

[90] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора с. 58.

[91] Там же, с. 28.

[92] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 39.

[93] «Проигрывать забытые пьесы — *piano*, *dolce*, без педали». — Там же, с. 32.

[94] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 121.

[95] Метнер Н. Собр. соч., т. 4, с. 26.

[96] Там же.

[97] Там же, с. 140, 88.

[98] Произведение длится всего две минуты.

[99] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 253.

[100] Если в ранних сочинениях Метнера это обозначение почти не встречается, то затем его применение становится все более частым: т. 2, с. 267; т. 3, с. 24, 98, 128, 133, 136,, 146, 147, 168, 169, 297, 299, 302, 303; т. 4, с. 64, 72, 73, 80, 43, 47, 101—106, ИЗ, 118, 127, 129 и т. д.

[101] Примеры даются по изданию Steingraber. Обозначения, заключенные в квадратные скобки, принадлежат Метнеру. Они были вписаны им в экземпляр нот, по которым он проходил Четвертый концерт Бетховена с М. А. Гурвич. Автор работы пользуется случаем поблагодарить ее за возможность ознакомиться с этими указаниями.

[102] Здесь Метнером зачеркнуты не все обозначения аппликатуры, которые требуют изменения, — это очевидно.

[103] Метнер Н. К. Собр. соч., т. 2, с. 34.

[104] Эта аппликатура принята теперь во многих изданиях, в том числе и в редакции А. Б. Гольденвейзера.

[105] Не случайно в некоторых изданиях первая доля такта (при общей звучности forte) подчеркнута акцентами. Так, например, поступает д'Альбер (см. Четвертый концерт Бетховена. М., 1946, с. 8).

[106] Шацкес А. Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге, с. 241.

[107] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 28.

[108] Там же, с. 34.

[109] Там же, с. 28.

[111] Метнер Н. Собр. соч., т. 2, с. 234, 235.

[112] Савшинский С. Пианист и его работа. Л., 1961, с. 141—142.

[113] Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора, с. 20.

[114] Там же, с. 28.

[115] Там же, с. 28.

## Заключение

[1] Ю. В. Понизовкин — доцент Института имени Гнесиных. Он неоднократно знакомил слушателей со Второй импровизацией, циклами «Забытых мотивов», сонатами и пьесами Метнера. Две элегии соч. 59 исполнены были им в нашей стране впервые. А. И. Сац успешно играет метнеровские программы в Москве и многих городах страны.

[2] Стоит напомнить и о более прозаических задачах. Исполнителям фортепианных концертов и других значительных сочинений Метнера хорошо известно, сколько времени занимает процесс прочного усвоения текста его произведений, включая и запоминание.

[3] Вспоминается и блистательное исполнение ля-минорной Сонаты

**<стр. 228>**

Метнера Гилельсом в концертах и по Центральному телевидению. О столь многомиллионной аудитории автор Сонаты вряд ли мог даже мечтать.

[4] Гилельс Э. Г. О Метнере. — Советская музыка, 1953, № 12, с. 55.

[5] Авторский экземпляр соль-минорной Сонаты был привезен А. М. Метнер в СССР позднее.

[6] Метнер Н. К. Собр. соч., т. 2, с. 60.

[7] Немало своеобразных деталей Гилельс услышал и в ля-минорной Сонате.

[8] Гилельс Э. Г. О Метнере. — Цит. изд., с. 55.

[9] Запись, осуществленная совместно с Квartetом им. Комитаса, хранится в фонотеке ГЦММК. Хотя качество записи весьма несовершенно, исполнение покоряет внутренней наполненностью, ощущением метнеровского стиля.

[10] А. В. Шацкес вспоминал: «В 1927 году... я сыграл Метнеру его концерт и “Сонату-воспоминание”. Его очень обрадовало, что мы играем его музыку так, как он себе представляет». — Шацкес А. Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге. — В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства, 1-й вып., М., 1965, с. 243.

[11] «Я с удовольствием прочел, что Вы увлекались Метнером, — писал Б. Э. Хайкин В. М. Богданову-Березовскому. — Я тоже, конечно, им очень увлекался, тем более что два года у него учился фортепианной игре (1918—1919). В 1927 году я играл его Первый фортепианный концерт на выпускном экзамене, а в 1928 году записал его... с покойным А. В. Шацкесом». — Из письма Б. Э. Хайкина к В. М. Богданову-Березовскому. — Богданов-Березовский В. М. Статьи, воспоминания, письма. М., 1978, с. 231.

[12] Второй концерт Метнера — почти неизвестный и весьма сложный — при однократном прослушивании требует особенно чуткого вслушивания. В некоторых зарубежных странах, как рассказывал Я. И. Зак, сочинение не встречало полного понимания. Иногда его причисляли к музыке давнего прошлого из-за отсутствия малейшего следа авангардистских веяний. Впрочем, аналогичные упреки порой доводится выслушивать нашим концертантам и при исполнении за рубежом ряда сочинений Рахманинова... Все это, думается, никак не может быть отнесено к фактам творческой биографии столь крупных и отнюдь не «старомодных» композиторов — в длительной жизни их творений сомневаться невозможно.

[13] В репертуаре Я. И. Зака были Сказки из соч. 20, 26, 34 Метнера.

[14] Нельзя не посетовать на ограниченный выбор записей музыки Метнера, которыми мы пока располагаем. Насколько повысился бы интерес к его сочинениям, если доступными стали записи одних и тех же сочинений разными исполнителями!

[15] Дирижировали И. Б. Гусман и Е. Ф. Светланов.

[16] Этой записи А. Б. Гольденвейзер придавал особое значение. В своих «Записках» он отмечает: «Недавно мне удалось записать с Д. Ф. Ойстрахом его (Метнера — И. З.) замечательную Третью (“Эпическую”) сонату для фортепиано и скрипки, написанную незадолго до смерти. Соната эта пронизана интонациями русской песни». — Гольденвейзер А. Б. Записки, с. 483. — Филиал ГЦММК, ф. А. Б. Гольденвейзера. Об этой записи Гольденвейзер не раз говорил и в личных беседах.

[17] Д. М. Цыганов имел все основания подчеркивать необходимость «образцового исполнения музыки Метнера» для ее постижения широкими кругами слушателей. Среди советских скрипачей никому не доводилось так обстоятельно и подробно, а главное, практически познавать особенности метнеровской музыки.

[18] См.: Рахманинов С. В. Письма, с. 487, 520, 533, 554.

[19] Н. К. Метнеру Ф. М. Блуменфельд посвятил свой «Этюд-фантазию».

[20] В интервью английской газете «Дейли телеграф» в мае 1978 года В. Горовиц называл музыку Метнера чудесной.

<стр. 229>

[21] Иссерлис Ю. Памяти Метнера. — В кн.: Николай Метнер, с. 157. В этой же статье Иссерлис пишет: «...Много лет тому назад мне выпала честь знакомить публику Вены с соль-минорной Сонатой. Многие венские музыканты восхищались произведениями Метнера. Среди них был Йозеф Марко, известный композитор, директор Музыкальной академии и один из выдающихся представителей музыкального мира Вены». — Там же, с. 158.

[22] По отзывам музыкантов, С. Е. Фейнберг превосходно играл Первый концерт

Метнера, как и ряд его пьес. О своих симпатиях к метнеровской музыке он писал в книге «Пианизм как искусство».

[23] В своем «Дневнике» А. Б. Гольденвейзер записал о встрече с Р. Ролланом: «Он расспрашивал о советской музыке. Никогда не слышал имени Метнера!!! Ему довольно много играли. Казалось, что ему вся эта музыка мало понравилась. Искренний интерес я заметил только после Похоронного марша Метнера (Нейгауз) и, пожалуй, Adagio Фейнберга. Он, видимо, очень устал, хотя просил играть еще и еще...» — Г о л ь д е н в е й з е р А . Б . Статьи, материалы, воспоминания. М., 1969, с. 188.

[24] Дирижер и критик Г. Я. Юдин вспоминает: «Нельзя не упомянуть о поклонении моей кузины, я бы даже сказал, культе Н. К. Метнера. Хорошо помню, с каким благоговением... она рассказала мне, что, будучи в Москве, встретила неожиданно на углу Молчановки и Борисоглебского переулка Николая Карловича и долго беседовала с пгтм. Марин Вениаминовна тогда много играла его фортепианных сочинений». — Ю д и н а М . В . Статьи, воспоминания, материалы. М., 1978, с. 33.

[25] Б р а у д о Е в г . Новая музыка. — Театр, 1924, № 7, с. 9—10.

[26] В камерных программах М. В. Юдина выступала, в частности, в ансамбле с певицей К. Н. Дорлиак.

[27] Б о г д а н о в - Б е р е з о в с к и й В . Встречи. М., 1967, с. 195.

[28] Б о г д а н о в - Б е р е з о в с к и й В . Владимир Софроницкий. — В кн.: Богданов-Березовский В. Статьи, воспоминания, письма. Л., 1978, с. 149—150.

[29] См. письмо Г. Л. Катюара к А. Б. Гольденвейзеру от 9 февраля 1923 года, Париж. — Цит. по кн.: Г о л ь д е н в е й з е р А . Б . Статьи, материалы, воспоминания, с. 294.

[30] Б о г д а н о в - Б е р е з о в с к и й В . М . Концерт Льва Оборина.—В кн.: Богданов-Березовский В. М. Статьи, воспоминания, письма, с. 136—137.

**<стр. 230>**

## **Основная дискография произведений Н. К. Метнера**

### **Авторские записи**

1-й концерт — дирижер Д. Уэлдон — ДВ 6900

2-й концерт — дирижер И. Добровейн — ДВ 6559/63

3-й концерт — дирижер И. Добровейн — ДВ 6718/22

Соната-баллада — ДВ 8551/4

Канцона-матината. Трагическая соната — Д 6905

Сказки соч. 51 № 1, 2, 3; соч. 34 № 2; Праздничный танец; Торжественный танец;

Импровизация соч. 31 № 1 — Д 7845

Сказки соч. 20 № 1, 2 — ДВ 3006

Сказка соч. 34 № 3 — ДВ 3004

Арабески соч. 7 № 2, 3 — ДВ 3007

Новелла соч. 17 № 1 — ДВ 3008

Русская хороводная совм. с Б. Моисеевичем — В 9590

Сказки соч. 26 № 2, 3; соч. 14 № 2

Соната для скрипки и фортепиано соч. 21 (Ц. Ганзен) — 2ЕА 11861/65 Соната-вокализ соч. 41 № 1 (М. Ричи) — ДВ 6722/3

«Песенка эльфов», «Мимходом», «Роза», «Лишь розы увядают», «Тишь на море», «Счастлирое плавание», «Ручей», «И танцы и игры», «Муза», «Могу ль забыть то сладкое мгновенье», «Одиночество», «Зимняя ночь», «Самообольщение» (Э. Шварцкопф) — 1423—1427 «Бабочка», «Песенка эльфов», «Элегия», «Испанский романс», «Зимний вечер» (Т.

Макушина) — 7605, 12242/1, ДВ 6565 «Песенка эльфов», «Ворон», «Серенада», «Певец», «Мечтателю», «Телега жизни», «Шепот, робкое дыханье», «Что ты клонишь над водами?», «Цветок» (О. Слободская) — 1604, 12 244, 12 246, 12 304, ДВ 6904

### **Произведения Н. К. Метнера, записанные разными исполнителями**

1-й концерт — солист А. Шацкес, дирижер Б. Хайкин — Д 3572/3  
1-й концерт — солист И. Жуков, дирижер А. Дмитриев — АД 3339  
1-й концерт — солистка Э. Айлз, дирижер С. Робинсон — 1206  
2-й концерт — солист А. Шацкес, дирижер Е. Светланов — Д 05080/1  
2-й концерт — солистка Д. Шевчук, дирижер А. Кац — 08099  
3-й концерт — солистка Т. Николаева, дирижер Е. Светланов Д 09321/2  
3-й концерт — солист М. Понти, дирижер П. Као — СЕ 31092  
Соната соль минор, Соната-воспоминание — Э. Гилельс — СЕ 31092  
Соната-воспоминание — Г. Гинзбург — 035299/300  
Соната-элегия, Соната до мажор, соч. И — М. Юдина Д 05662/3  
Сказка соч. 51 № 3 — В Горовиц — 1969  
Сказка соч. 20 № 2 — В. Софроницкий — 14917  
Сказки соч. 8 № 1, соч. 14 № 1, соч. 34 № 3, 4, соч. 42 № 1 — А. Шацкес — Д 10063/4  
Соната-сказка, Соната ми минор — Д. Огдон — 4421, 1978  
Фортепианный квинтет — А. Бахчиев, Э. Грач, В. Данченко, В. Ситковецкий, В. Симон — 016517/8  
Картины настроений, Прелюд соч. 4 — Л. Сосина 25017  
Романс, Весна из соч. 39 — И. Малинина — 029558—9  
Праздничный танец из соч. 38 — Э. Айлз (Англия) — 1691  
Сказки соч. 34 № 2, соч. 42 № 1 — Б. Моисеевич — 1449, 3397

**<стр. 231>**

### **Содержание**

ВСТУПЛЕНИЕ .....	3
Глава первая.	
ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ.....	9
Глава вторая.	
ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТИЛЕМ.....	55
Глава третья.	
МЕТНЕР-ИСПОЛНИТЕЛЬ.....	133
Глава четвертая.	
МЕТНЕР-ПЕДАГОГ.....	151
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	185

**<стр. 232>**

Зетель И.

358

Н. К. Метнер-пианист. Исследование. — М.: 1980, с. 231, ил., нот.

В книге рассказывается о фортепианном творчестве, исполнительстве и педагогике крупнейшего русского музыканта Н. К. Метнера. Издание рассчитано на музыкантов: исполнителей, педагогов, учащихся.

ББК 49.5

78

ИБ 2809

ИСААК ЗУСМАНОВИЧ ЗЕТЕЛЬ

Н. К. Метнер-пианист

Редактор Т. Коровина

Худож. редактор Ю. Зеленков

Художник Л. Сельянов

Техн. редактор В. Кичоровская

Корректор Н. Горшкова

Подписано в набор 25.06.79. Подписано в печать 6.02.80. Формат бумаги 60X90 1/16. Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Объем печ. л. (включая иллюстрации) 15,625. Усл. п. л. 15,625. Уч.-изд. л. 17,83. Тираж 10 000 экз. Изд. № 10843. Зак. 188. Цена 1 р. 30 к.

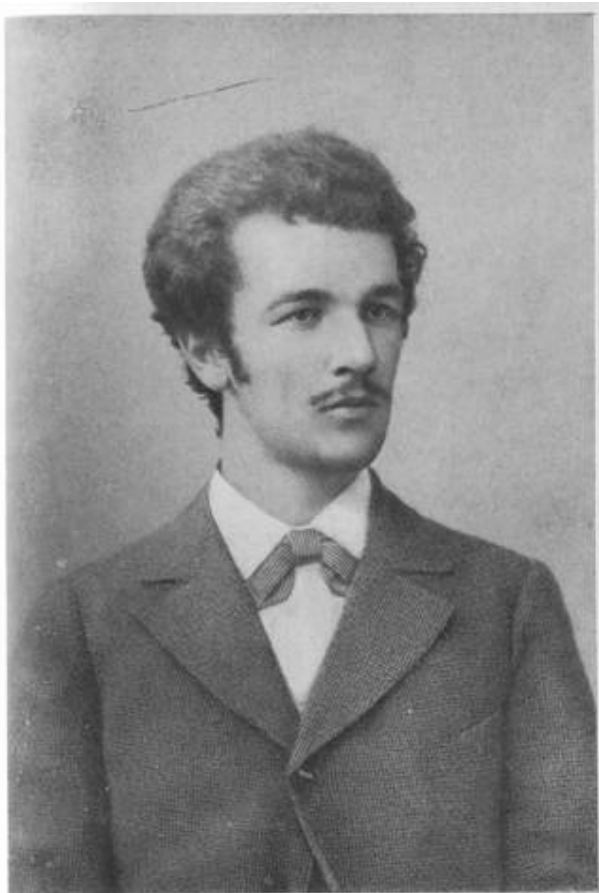
Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

(Опечатки исправлены в тексте).

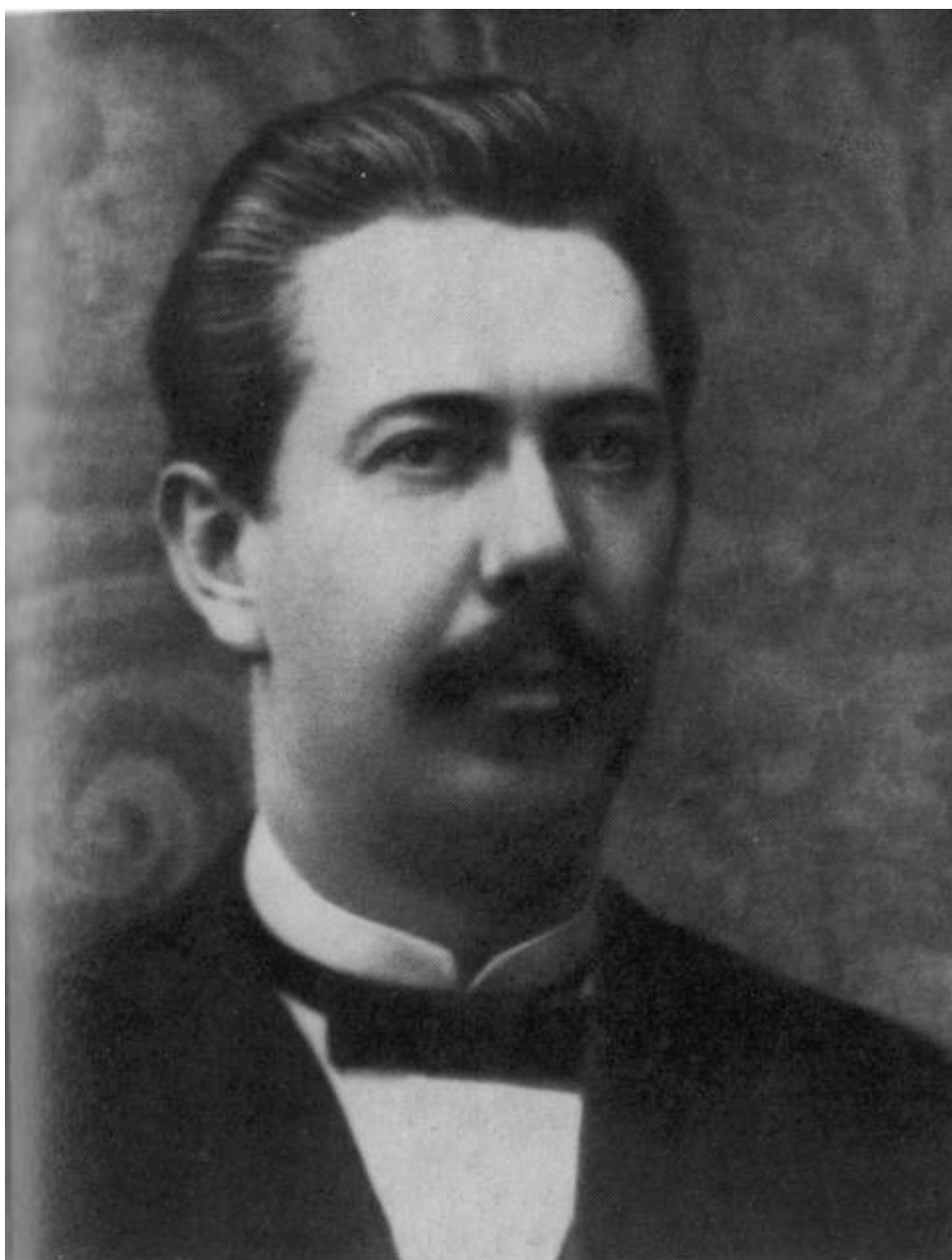




Николай Метнер



Н. К. Метнер до 1905 года



П. А. Пабер





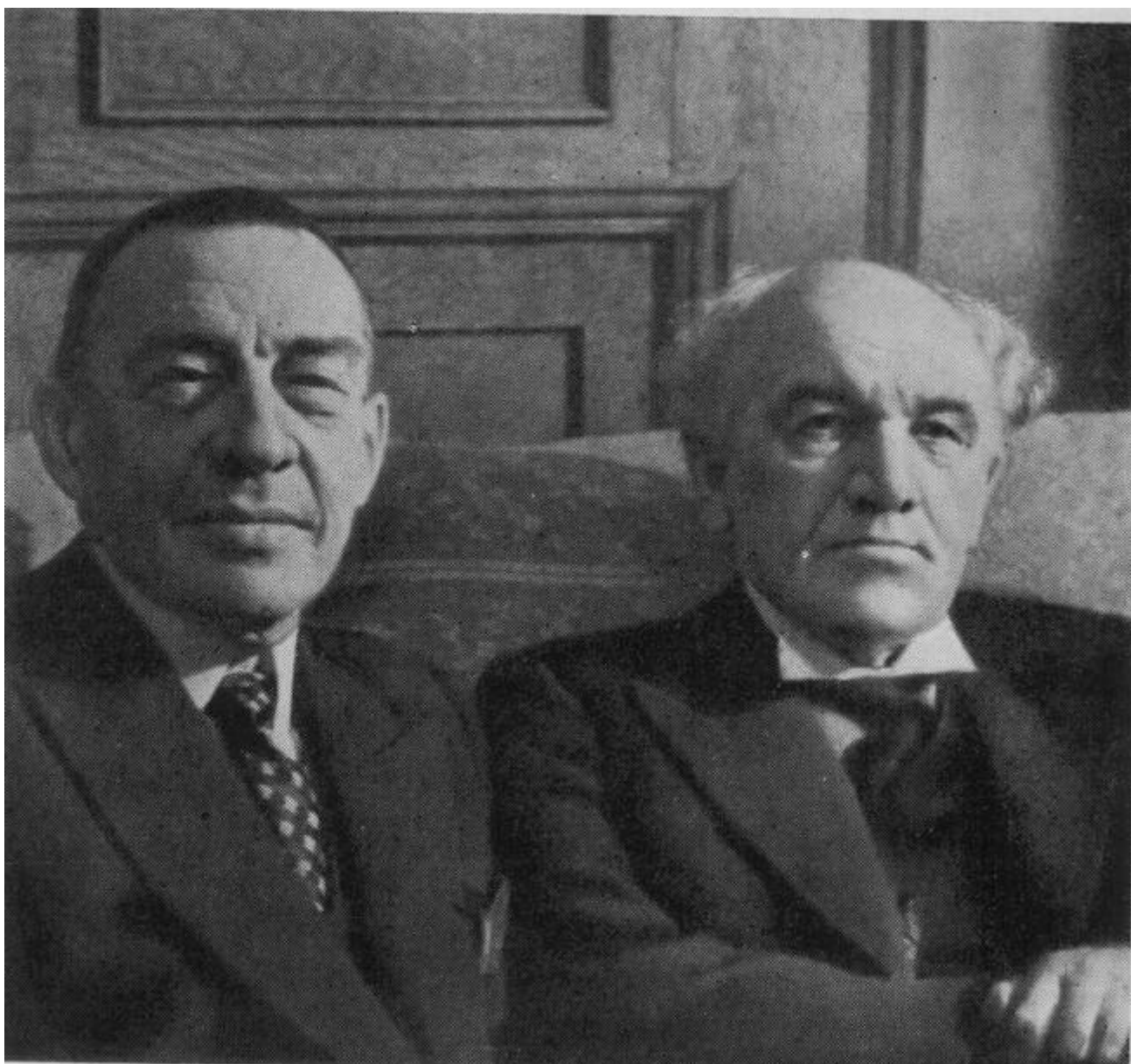
В. И. Сафонов



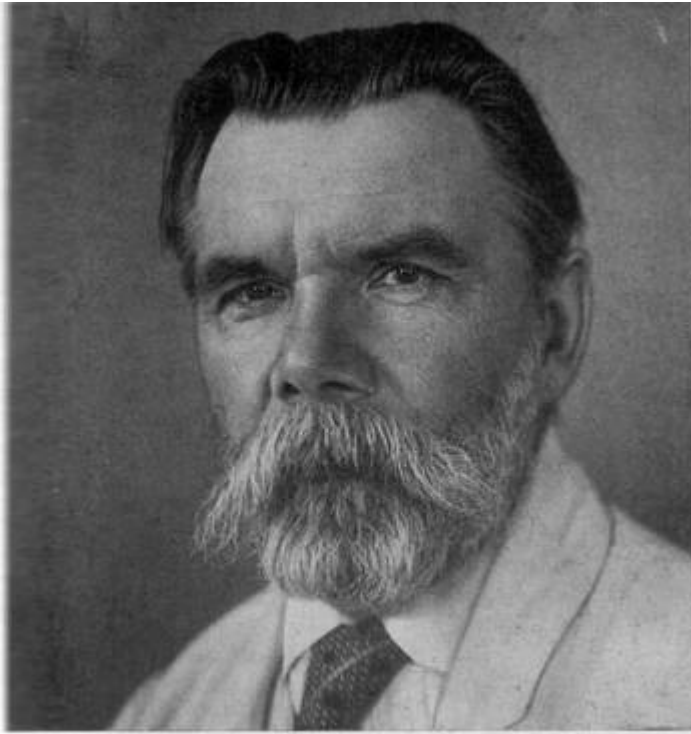
И. Гофман



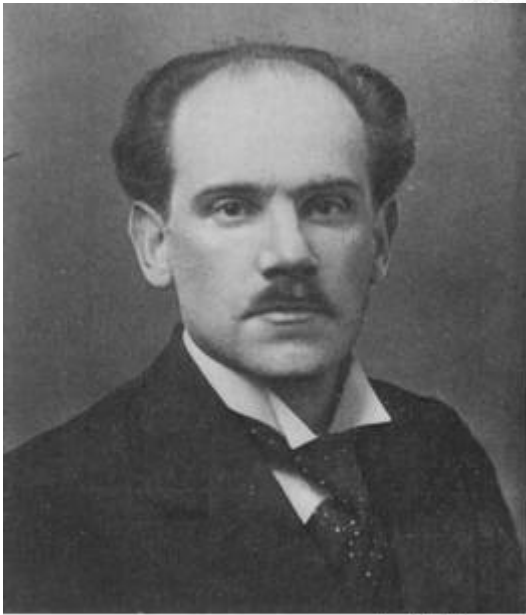
A. Hinczuk



С. В. Рахманинов и Н. К. Метнер



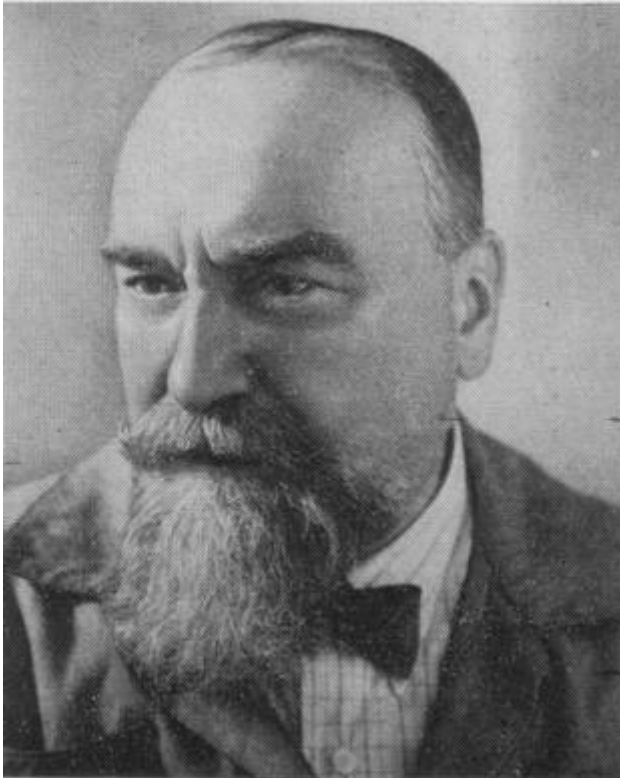
А. Ф. Гедике



А. К. Метнер



А. Б. Гольденвейзер



Н. Г. Райский





А. В. Шадрин



М. А. Гурвич



П. И. Васильев



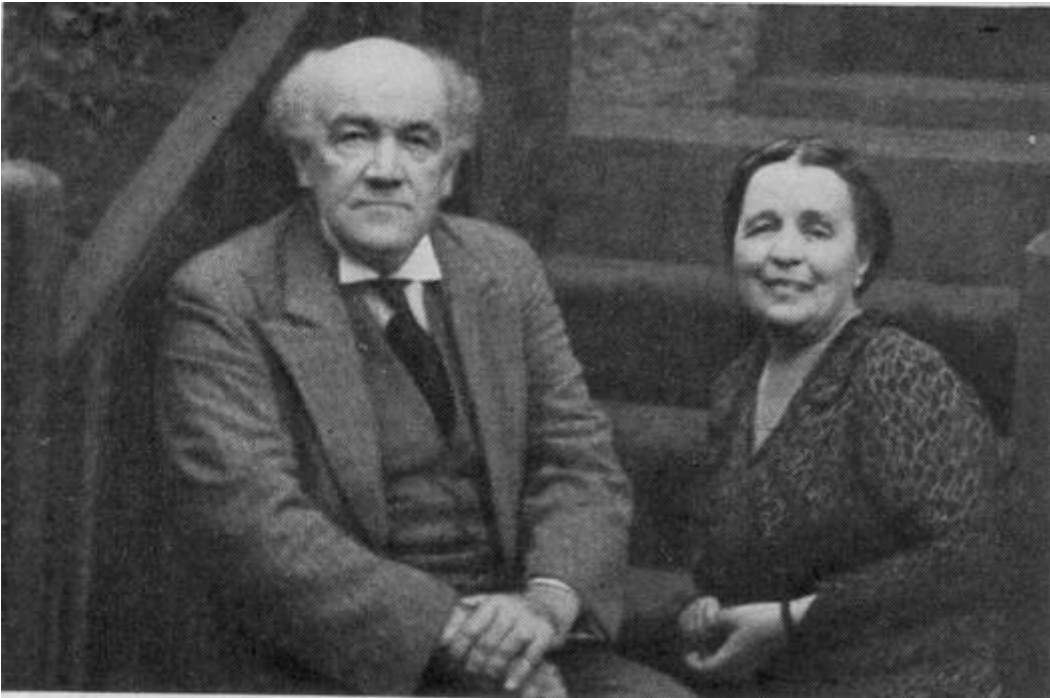
Л. Г. Луковский



Н. В. Штембер



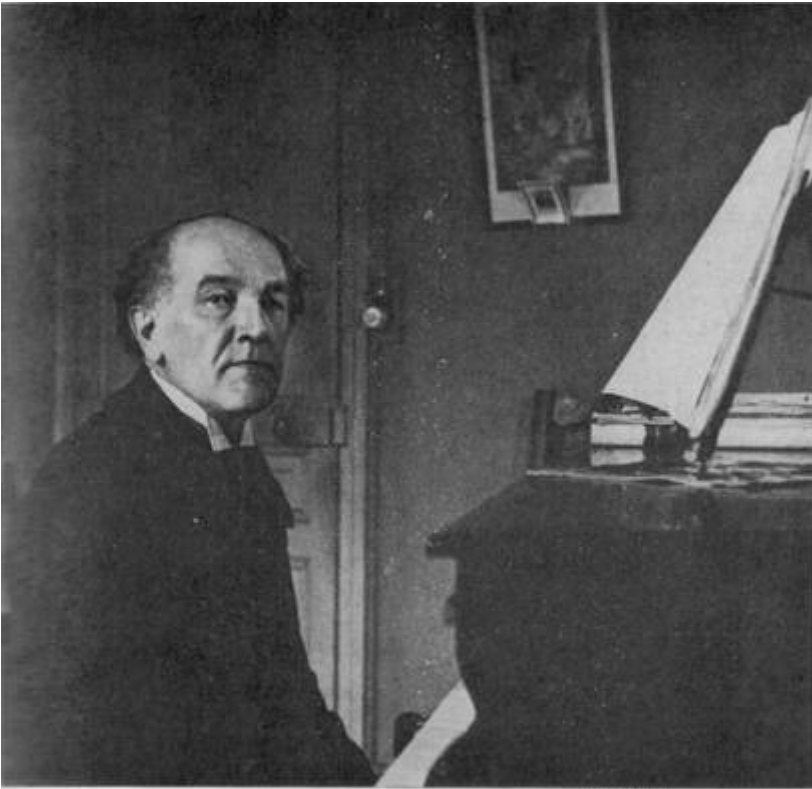
Н. И. Сизов



Н. К. Метнер и А. М. Метнер



Н. К. Метнер в 1941 году



Н. К. Метнер



Н. К. Метнер в Ташкенте