

ПОЭТИКА ЖАНРА В “СКАЗКАХ” Н. МЕТНЕРА

Н.Метнер – художник самобытной индивидуальности, вошедший в историю русской музыки как автор фортепианных произведений, не удивляя и не ошеломляя инновациями. Композитор создал целый ряд оригинальных жанров: гимны, дифирамбы, стихи с музыкой, сказки. Отстраненный взгляд на жизненные события, параллелизм объективного и субъективного, прочная опора на традиции явлений прошлого и настоящего послужили основой для вторичного художественного отражения действительности. Оно опирается на воссоздание жанров и моделей, рожденных другими видами искусства.

Жанр сказки относится к одному из любимых Метнером, так как он обращался к нему на протяжении всей творческой жизни. Обращение к жанровой модели сказки продиктовано мироощущением композитора. Основным источником конфликта у Метнера является противоречие между духом и материей, истиной и красотой, рассудком и творческой фантазией. Материя должна быть духовна, истинна и красота – в гармоническом единстве. Все это становится возможным, так как сказка для композитора символ вечной, а не преходящей красоты и гармонии.

Метнером создано 38 “Сказок”, объединенных в двенадцать циклов. При жизни композитора его фортепианные сказки вызывали разноречивые мнения. Так, например, Г.Нейгауз считал жанр близким к “более объемным новеллетам Шумана, и к небольшим интермеццо Брамса, но совершенно оригинальным и новым благодаря программно-поэтическому содержанию, хотя и не указанному, но угадываемому” (14, с.71). Здесь не расшифровано понятие программы, а определение жанра остается “за кадром”, но позиция Нейгауза ясна. Сказка Метнера – не романтическая миниатюра, опирающаяся на интрамузыкальные закономерности и дающая “портрет” эмоции. Сказка как жанр относится им к лирико-эпическому роду поэтики. Противоположно предыдущему мнению

Б.Асафьева. Он утверждает, что фортепианные сказки Метнера – “не сказки изобразительные, иллюстрирующие чьи-либо приключения. Это сказки о своих переживаниях, о конфликтах внутренней жизни человека” (2, с.24). Совершенно очевидно, что Асафьев исключает возможность существования какого-либо сюжета в сказках Метнера и относит их к лирическому роду поэтики. Далее интерес к сказке как к новому и оригинальному жанру со стороны музыковедов исчезает, и она предается незаслуженному забвению. Лишь в двух последних работах О.Соколова “Простые жанры чистой музыки” и “Морфологическая система музыки” сказке уделено некоторое внимание. Автор причисляет ее к смежно-программному жанру, восполняющему отсутствие эпических жанров чистой музыки, в которой “образ повествования дается в контрастном сопряжении или чередовании с образами-объектами сюжета в лирическом освещении” (20, с.102). Отказывая сказке в наличии развернутой программы, Соколов связывает ее с эпикой, где события (объекты сюжета) движутся не в драматическом роде поэтики сами по себе, а в преломлении. Все вышеизложенные сведения рождают целый ряд неизученных вопросов. Их условно можно разделить на две группы. Первая из них касается типа художественного обобщения в “Сказках”, то есть авторской позиции по отношению к содержанию, фабуле, сюжету, героям. Вторая – связана с художественным временем и пространством, реализованными в виде специфических композиционных структур. Ответы на эти вопросы позволяют приблизиться к цели исследования, а именно выявлению особенностей поэтики жанра в “Сказках” Метнера.

1. Сказка в теории литературы

Сказка – один из основных жанров устного народного и поэтического творчества. В нашем исследовании примем за основу определение, данное в литературной энциклопедии: “...эпическое, преимущественно прозаическое художественное произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел” (6, с.88). Традиционная сказочная обрядовость подразумевает использование стабильных, хорошо известных слушателю

стереотипов, складывающихся в своеобразный жанровый инвариант. Он охватывает уровни жанра сказки: сюжет, фабулу, композицию, драматургию. Рассмотрим основные черты этого жанрового инварианта, которые складываются из названных компонентов.

В теории литературы **сюжет** в широком смысле слова понимается как “художественно построенное распределение событий в произведении” (22, с.136). Сюжет как систему событий литературоведы связывают с драматическим и эпическим родом поэтики. (8, с.282). Событием как единицей сюжетосложения является перемещение персонажа во внутреннем пространстве художественного текста с обязательным пересечением составляющих это пространство семантических полей. Границы последних индивидуальны в каждом тексте. Общим моментом является нарушение норм, сложившихся в экспозиции. Преодоление, связанное с трансформацией экспозиционного инварианта, должно быть особо подчеркнуто в тексте. Чем больше отдаление от нормы и чем реже происходит нарушение границ, тем значительнее и весомее события.

В эпосе “герой”, “персонаж” раскрываются через взаимодействие с другими персонажами, через внешние проявления. Событийная сторона текста является мотивацией поступков персонажа. Герой не сливается с персонажем. Он выступает под его маской как повествователь. Герой является “ретранслятором” идей автора, его взгляда на мир. По мнению В.Медушевского деформация естественного течения событий, выверенность и каноничность выдвигают автора как рассказчика, выразителя художественного замысла и отстраняют его от событий сюжета (9, с.23).

Основная **фабула** большинства сказок – противопоставление реального и фантастического, борьба зла и добра с непременным торжеством последнего. Именно такая “расстановка сил” порождает контрастную группировку персонажей в сказке, направляет их действия, “руководит” сюжетом.

Драматургия сказки всегда включает в себя зачин, завязку, собственно развитие действия, кульминацию, развязку и концовку. Сказка чаще всего

имеет круговую композицию: герой в поисках приключений; сами приключения; возвращение героя (17, с.25).

Художественное время и пространство тесно связаны друг с другом. Они, как и другие стороны поэтики сказки, имеют ряд канонов. Выделим наиболее существенные, входящие в жанровый инвариант^{*1}.

Сюжет определяет художественное время и пространство сказки. Для нее характерно *“неопределенное” прошедшее* время, не связанное с исторической действительностью. *“Нездешнее” пространство* сказки (метафора Д.Лихачева) также исторически не определено. В ней важна временная и пространственная отдаленность от реальности.

Художественное время и пространство сказки *замкнуто* сюжетом. Конец событий означает конец *“сюжетного”* времени. Последнее подчеркивается традиционными сказочными формулами – *“Вот и сказке конец...”* и др. Границы художественного пространства оцениваются значительностью совершенного.

Художественное время и пространство сказки движутся *“волшебством”*. В каждом из них осуществляется попытка соблюсти единство времени рассказа о событиях и времени совершения самих событий. Этому способствуют традиционные формулы, связанные с перерывом в действии и с выходом из сказочного времени в реальное. Широта художественного пространства, характерная для сказок, вызвана малым сопротивлением материальной среды сказки.

Концепция мира предстает в сказке через отстраненный взгляд повествователя, преобразующего действительность волей творческой фантазии.

Обратимся к жанру фортепианной сказки с целью выявить точки его соприкосновения с жанровым инвариантом на вышеозначенных уровнях

^{*1} . Обобщения ведутся на основе исследований М.Бахтина [3] и Д.Лихачева [8].

2. Сюжет и его композиционное и драматургическое решение

в “Сказках” Н.Метнера

Метнером в “Сказках” представлены разные типы сюжетов. Они зависят от вида программы, протяженности сказок и рода событий. Здесь уместно вспомнить известное высказывание Ю.Тынянова о том, что величина конструкции определяет ее законы. В фортепианных “Сказках”, как и в других жанрах Метнера, отразилась чисто романтическая тяга композитора к программности и связи с литературой и народной поэзией. Однако композитор не прибегает к развернутой литературно-поэтической программе. Для проявления содержания “Сказок” он привлекает не только экстра, но и интрамузыкальные явления. По этому принципу все его “Сказки” условно можно разделить на две группы. Для первой характерно наличие обобщенной программы, с конкретизацией образно-содержательных установок. Большую часть таких сказок составляют произведения, в названии которых дано указание на сказочный персонаж. Например, сказки ор. 54 № 3 “Шарманщик”, ор. 54 № 4 “Нищий”, цикл из шести сказок ор. 51 посвящен Золушке и Иванушке-Дурачку. В некоторых из сказок дается ориентир на конкретный жанр, например, “Шествие рыцарей” ор. 44 № 2 или ор. 14 № 1 “Песня Офелии”. Меньшей части программных сказок предшествует поэтический эпиграф, дающий определенный образный настрой, например, в сказке ор. 34 № 2 “Когда что звали мы навек от нас ушло” Ф.Тютчева, ор. 34 № 4 “Жил на свете рыцарь бедный” А.Пушкина. Программа в таких сказках сразу демонстрирует отстранение автора от происходящего, направляя слушателя на “события”, происходящие в пошлом.

Вторая группа “Сказок” либо не имеет программы, как например, в “Сказках” ор. 8 № 1, ор. 2 № 2, ор. 20 № 1 и др., либо им предпослано название-пояснение о содержании второго рода с привлечением интрамузыкальных посылов. Это может быть установка на определенный живописно-музыкальный прием (“Сказка” ор. 42 №2 имеет подзаголовок “Фригийский лад”, а ор. 20 №2 – “Campanella”) или музыкальный жанр – пластический знак (например, в “Сказке-

скерцо” ор. 48 № 1). Подобные сказки нацеливают слушателя на опосредованное восприятие музыкально-образного содержания.

Сообразно типу программы и величины сказок складываются два рода сюжетов. Единицей сюжетосложения в крупных сказках, которые, как правило, программны, является музыкальная картина. В них сюжет движется крупными контрастными картинками, смена которых равнозначна смене “событий”. Тема-“персонаж” далеко “уходит” от экспозиционного стереотипа. В процессе “путешествий” ей неоднократно приходится пересекать композиционные границы сказочно-музыкального пространства, разрушая заданные в начале “Сказок” внутритекстовые нормы.

В сюжете сказок-миниатюр не происходит резких поворотов событий. Границы их внутреннего пространства обозначены не композиционными контурами. Единицей сюжетосложения в них является вариант (их может быть несколько) на первоначальный тематический инвариант. Между обоими типами сказок есть и черты сходства. Они связаны с общим механизмом нарушения внутритекстовых норм, складывающихся в виде экспозиционного жанрового стереотипа темы, с последующим их восстановлением в конце.

Главным героем “Сказок” Метнера является сказитель, который введен в художественный текст в виде относительно самостоятельной конструктивной единицы. Как правило, он представлен темой или разделом музыкальной композиции. Как своеобразная реплика от автора, эта тема появляется в самых напряженных ситуациях сюжета, комментируя происходящее, прерывая развертывание событий, направляя повествование в новое русло. Таким образом нарушается цельность и поступательность развития сюжета. Оно подчиняется логике сказателя. К подобного рода сочинениям можно отнести следующие: “Волшебную скрипку” ор. 34 № 1, “Русскую сказку” ор. 42 № 1, “Сказку” ор. 42 № 3, “Сказку эльфов” ор. 48 № 2, “Сказку” ор. 51 № 3. В других сказках (чаще всего это миниатюры) повествователь-сказитель не входит в художественную структуру пьесы. Он не сливается со сказочными персонажами, оставаясь “за кадром”:

наблюдая со стороны, представляет героев в виде образов, преломленных сквозь призму своего отношения к ним.

Фортепианная сказка – как особый жанр – имеет ряд композиционных особенностей. Существует противоречие камерной природы фортепианной музыки, не располагающей к эпической трактовке какого-либо жанра, и эпического рода поэтики в фольклорной сказке. Оно создает трудности для нахождения оригинальных композиционных структур. Требовались структурные формулы, которые заменили бы функциональные аналоги сюжетного развития литературной сказки. Но поскольку связь с народно-эпическим инвариантом ограничена, и в фортепианной сказке отсутствует сюжетная программа^{*1}, композитору было необходимо создать новые структуры, опираясь на сложившиеся в музыкальной практике композиционные каноны, мотивированные законами слушательского восприятия. Созданные структуры каждый раз должны были подчиняться индивидуальной “программе” сказки.

Каждый род поэтики тяготеет к исторически сложившимся типам форм. Эпику музыковеды связывают с циклическими, вариационными, рондальными, рапсодическими формами. Процесс поступательного развития тяготеет к формам, в которых ведущим принципом развития оказывается контраст, а повтор не означает возврата “старого” качества.

В “Сказках” Метнер творит форму заново. Опираясь на традиционные разновидности классических форм, он проявляет изобретательность в поисках неожиданных и интересных решений. Рассмотрим подробнее стереотип, складывающийся несмотря на разнообразие композиционных вариантов.

В крупных сказках основным принципом организации становится *контраст*. Показательно мнение самого композитора по этому поводу: “Идеальнейшим фактором роста форм есть присоединение нового к уже сказанному. Оно отличается от дополнения независимостью значения” (13, с.70). Большинство

^{*1} . В частности, методология В.Проппа, основанная на литературно-сюжетной функциональности, не применима к фортепианной сказке.

сказок написаны в свободной форме, вырастающей на базе контрастно-составных и рондальных композиционных схем. В рондальных формах рефрен выполняет функцию сказителя, “регулирующего” ход событий. В контрастно-составных – образ сказателя не всегда вводится в текст в виде темы или раздела. В них проявляется синтез сюжетности и картинности.

В каждой из форм, помимо первичных, существует целый ряд вторичных композиционных признаков, придающих ей черты своеобразия и гибкости. Вот лишь некоторые, наиболее интересные примеры.

В “Русской сказке” ор. 42 № 1 черты пятичастного рондо на уровне композиции целого сочетаются с чертами строфичности внутри каждой из частей. Последнее одноголосное проведение темы рефрена перед первым эпизодом ассоциируется с “монологом рассказчика”, вводящим в действие. Можно предположить в связи с этим, что рефрен выполняет функцию сказателя.

Все три темы рефрена следуют чередой друг за другом и напоминают сказочный пролог. Два других проведения после каждого из эпизодов (событий) даны в варьированном виде и воспринимаются как комментарии сказателя к происшедшему. В коде-эпilogе в сжатом виде проходят темы из пролога и первого эпизода, как краткий “пересказ событий” в сказке. Строфичность и варьированный повтор внутри частей связаны с природой сказочного действия.

Музыкальные события в сказке “Волшебная скрипка” ор. 34 №1 сменяют друг друга подобно узорам калейдоскопа, однако их развитие подчинено ясной логике контрастно-составной формы. Двухчастная основа свободной композиции сказки акцентируется ладотональным сопоставлением контрастных в жанровом отношении разделов, изложенных в одноименных h-moll и H-dur, сменой темпа на их грани. Возникает сложный композиционный синтез рондальности с вариационностью (на уровне целого) и строфичностью (внутри разделов). Функцию предварения действия – “открывается занавес” – выполняет небольшое вступление. Рефрен, имитирующий “голос” скрипки, воспринимается между первой и второй частями как реплика рассказчика, переключающая действие в

новое русло. Постоянная интонационная, структурная и масштабная изменчивость рефрена-сказителя, мотивированная его ситуативной реакцией на происходящее, придает композиции и “сюжету” сказки гибкость и слитность.

В большинстве композиций крупных сказок контраст связан с разнообразием событий, представленных сопоставляемыми частями, а варьированный дистантный повтор – со словами сказителя, объединяющего действия в сюжете единой нитью повествования.

Ведущим принципом композиционной структуры в сказках, условно названных нами миниатюрами, становится *повтор*. Он существует в контактном и дистантном виде в простой трехчастной форме с развивающей серединой, которая приобретает в таких сказках значение композиционного канона. Дистантный повтор на уровне целого (экспозиция и реприза) и контактный – внутри разделов способствует неторопливому развороту событий в сказках. Композиционные трехчастные контуры с элементами симметрии придают композициям черты замкнутости и цельности. Принцип строфичности как бы напоминает о том, что музыкальные события даны опосредованно в “пересказе” повествователя. В некоторых сказках строфичность присуща только первой (в “Сказке” ор. 20 № 1) или крайним частям (в “Сказке ор. 26 № 3). В других она органически свойственна всем разделам формы (в “Сказке” ор. 34 № 2 и “Песне Офелии” ор. 14 № 1).

Неотъемлемой чертой метнеровских форм и приемов развития становится варьированный повтор. Генетически связанный с русским фольклором, он способствует постепенности и текучести музыкального повествования.

Все сказки написаны по одному “сценарию”. Они открываются вступлением, построенным на самостоятельном тематическом материале и выполняющем функцию пролога, а заканчиваются затухающей кодой-эпилогом. Оба дополнительных раздела композиции играют роль отстранения от событий, происходящих в нейтральной части сказок. Такова, например, простая трехчастная форма с элементами концентричности, а в тональном плане – рондальности в “Сказке птичек” ор. 54.

Таким образом композиционная сторона музыкальной сказки и разного рода повторы в ней связаны с повествовательной фольклорной круговой композицией.

Эпика как основной род поэтики в “Сказках” Метнера проявляется в повествовательности, бесконфликтности драматургии. Завязка событий и их развитие не содержит присущего драматическому роду поэтики диалектического противоречия и конфликта, предполагающих цельность сюжетных ситуаций, объединенных причинно-следственной связью. Ситуативная реакция “персонажа” дана опосредованно, “со слов” сказителя и выражается в крутых поворотах событий или сказочных *превращениях*, которые представляют здесь существо драматургии. Механизм осуществления сказочных превращений в самых различных сказках одинаков. Это принцип жанровых трансформаций темы-персонажа в процессе преодоления внутренних музыкальных границ с ее обязательным возвращением к началу “странствий”, то есть к первоначальному жанровому облику.

Характерно при этом, что в сказках-миниатюрах семантическая ситуация **преобразования** жанрового “подтекста” темы основана на принципе темброво-регистрового и ладотонального переноса темы. Он существует в двух вариантах: в виде переноса темы в “глубокий” нижний регистр, что сопровождается уплотнением фактурном варианте, и высокий регистр в облегченном фактурном варианте. В обоих случаях большое значение приобретает изменение ладогармонического колорита темы, вызванное ее хроматизацией, проявлением красочных гармонических “поворотов” мотива и темповые сдвиги. Результатом инварианта становится изменение жанровой “окраски” темы и появление в ней сказочного колорита. Таковы видоизменения основных тем в развивающих разделах композиций сказок ор. 20 № 2, ор. 34 № 2, ор. 26 № 3. Лирико-повествовательная тема из сказки ор. 26 № 3 приобретает фантастический оттенок благодаря переносу ее в верхний регистр, изменению диатонического контура ее мелодии на хроматический (теперь границы составляющего ее мотива очерчивают интервал тритона). В процессе неоднократных преобразований все ярче

проступают ее жанровая первооснова – вальс, завуалированный в инварианте темы (см. пример № 1).

В крупных многочастных сказках теме-персонажу приходится неоднократно пересекать границы пространства контрастных композиционных разделов и частей. В этом процессе она продвигается далеко от начала повествования, поэтому с ней происходят более серьезные события, более глубокие изменения. Жанровые преобразования, происходящие с темой по мере ее “самодвижения”, приводят к разрушению ее начальной ритмоинтонационной структуры. Такая трансформация жанрового инварианта темы изменяет облик “персонажей” до полной неузнаваемости, вызывая при восприятии слушателем эффект сказочного перевоплощения. Приведем несколько примеров.

В сказке “Волшебная скрипка” ор. 34 № 1 скерцозный **танец** (начальная тема) в кульминация обращается сурово-героическим **шествием** с оттенком фееричности. **Пасторально-идиллическая** тема второй части “Танца-сказки” ор. 48 № 1 превращается в похоронный марш, который впоследствии становится **празднично-торжественным** (см. пример № 2).

В целом можно заметить, что драматургия сказок построена по принципу постепенного утрачивания неторопливости в развертывании музыкальной мысли, наращивания контрастных элементов внутри темы и на грани музыкальных картин с концентрацией их в кульминации. Этот момент отмечен жанровым обоснованием или трансформацией темы-персонажа, связанных с омрачением общего музыкального колорита. Затем происходит возвратно-поступательное движение от “мрака к свету”. Невозможность пессимистической концепции обусловлена эстетической позицией композитора и установкой жанрового инварианта (фольклорной сказки).

3. Художественное время и пространство в сказках Н.Метнера

Художественное время и пространство фортепианной сказки зависят от повествовательности – главного свойства ее поэтики. В музыкальной сказке

события происходят в замкнутых времени и пространстве. В крупных сказках, единицей сюжетосложения которых является картина, функцию ограничителя “событийных” пространства и времени выполняет сказитель. Момент окончания событийного времени и пространства и начала повествовательного неизбежно сопряжен с выходом из “сказочного времени” и во “время сказителя”. Этот процесс вызван контрастом “слова от автора” и музыкальных событий или ситуативной реакцией персонажа, то есть контрастом “персонажной” и “повествовательной” (термин В.Медушевского) интонацией. Рассмотрим каждый из интонационных типов, представленных в “Сказках”.

Для персонажной интонации характерна лаконичность, структурная оформленность, выпуклость и опора на формульность речевых и пластических прообразов. Метнеру достаточно нескольких музыкальных штрихов для создания яркого портрета сказочного персонажа. Например, в “Сказке” ор. 34 № 3 Леший охарактеризован неуклюжим танцем-шествием в фантастической окраске уменьшенных трезвучий. Это решено в виде несоответствия “прыжков” почти невесомой инструментальной корня мелодии и тяжелой поступи басов с устрашающими, грозными трелями. Другая грань образа “жалобного” Лешего, как указано в ремарке автора, дана сквозь призму интонации *Lamento* (см. пример № 3).

В сказке “Шарманщик” ор. 54 № 2 кочующий романтический образ странника, представлен синтезом речевых и пластических знаков. Мирный, “усталый” шаг басов, ограниченный строгим хоралом в сказочном контексте гармоний параллельных увеличенных трезвучий и мелодическая интонация жалобы, плача сливаются воедино в изобразительном приеме монотонной игры на шарманке (см. пример № 4).

Механизм передач сказочного начала традиционен: он включает в себя семантическую ситуацию преобразования интонационной формулы с закрепленным значением под воздействием необычных для нее контекстовых условий (темпа, регистра, динамики, артикуляции, штриха). Так основным

“регулятором” смысла в “Шарманщике” является темп. Быстрое, безостановочное вращение, подобное фантастическому вихрю, – вот результат преобразования интонации размеренного шествия (см. пример № 4).

Другой повествовательный тип интонирования обнаруживается в четкой и последовательной ориентации композитора на музыкальный фольклор. Не цитируя фольклорный тематизм, он находит также формы интонирования, которые воспроизводят как бы сам дух сказания. Интонационный склад такого рода мелодий специфичен. Это органичный сплав, с одной стороны, лирической интонации с опорой на вокальные жанры (прежде всего протяжную песню), а с другой, – культивирование декламации с привлечением в качестве прообраза народных старинных повествовательных жанров таких, как былина, духовный стих и др. Подобный интонационный сплав рождает особую интеллектуально сосредоточенную манеру высказывания, которую отмечали современники Метнера.

Метнеровские повествовательные темы имеют особое неторопливое дыхание. Оно обусловлено типом мотивного строения, особенностями мелодической графики, ритмики, фразировки, артикуляции. Рассмотрим наиболее важные из этих факторов.

Мотив в микро- и мономотивных повествовательных темах представляет собой трихорд с потенциально заложенной в нем ладовой переменностью, так как в нем отсутствует одноопорность. Такой вид интонаций, как отмечает Г. Головинский, типичен для былин (4, с. 75). Мелодическая графика тем Метнера в экспозиционных разделах характеризуется долгим возвращением к начальному высотному уровню. Акцентирование на начальном этапе примарного звуковысотного уровня, постепенное, плавное и непрерывное наращивание мелодического диапазона вызывает впечатление размеренности, неторопливости повествования.

Ритмическая прихотливость и необычная свобода компоновки мотивов внутри темы, связанные с вуалированием сильных долей, синкопированием, акцентным

варьированием мотивов, органической неквадратностью синтаксических структур, игрой трех- и двухдольных ритмических фигур в теме с одной метрической установкой ассоциируется с импровизационным мелодическим развертыванием. Приведем в качестве примера начальную тему из “Русской сказки” ор. 42 № 1.

Эпически замедленный темп музыкального повествования в “Русской сказке” связан с равномерным чередованием музыкальных фраз, плавным соотношением “вдоха” и “выдоха” внутри темы. Она не укладывается в типовую композиционную структуру, а развивается свободно, опираясь на закономерности, сложившиеся в былинах. Тема вырастает из одной попевки, представляющей сцепление двух трихордов (h–c–e и c–d–f) с переменной ладовой опорой (c и f). Подвергаясь непрерывному интервальному и метроритмическому варьированию, она всякий раз неизменно возвращается к исходному высотному уровню (см. пример № 5).

Конкретные аналоги с былинным сказом вызывает тема из второго эпизода этой сказки. Они вызваны строгой диатоничностью мелодики темы, речевой природой ритма (каждый звук мелодии как бы соответствует одному поэтическому слогу), архаической окрашенностью гармоний. Приводим небольшой фрагмент из этой темы (см. пример № 6).

В “Сказке” ор. 26 № 3 мелодия выравненностью ритмики, пологостью мелодической графики, декламационностью интонационной основы, сдержанным эмоциональным тонусом приближается к неторопливому лирико-эпическому сказу (см. пример № 1).

Обозначенный здесь тематический стереотип, легко узнаваемый в начальных темах первой и третьей частей “Волшебной скрипки” ор. 34 № 1, второй части “Танца-сказки” ор. 48 № 1, “Сказки эльфов” ор. 48 № 2 и других, приведен для демонстрации повествовательной природы тематизма сказок и не исключает богатства вариантов тематических образований.

Контраст персонажной и повествовательной интонации – не единственный способ ограничения времени и пространства. С целью замыкания “сказочного” времени Метнер вводит специальные композиционные разделы как своеобразное

“слово от автора”: вступление-зачин и коду-концовку. Подобное предисловие и послесловие есть в сказках: “Фригийский лад” ор. 42 № 2, “Леший” ор. 34 № 3 и других. Иногда функцию пролога выполняет начальный раздел композиции, как, например, в “Сказках” ор. 20 № 1, ор. 42 № 3, “Танце-сказке” ор. 48 № 1, “Русской сказке” ор. 42 № 1, “Campanella” ор. 20 № 1 и других.

Событийное и повествовательное время и пространство творится сказителем. Вход и выход из сказочного времени осуществляется волею рассказчика с помощью особых композиционных приемов. Вот лишь некоторые из них.

В “Русской сказке” ор. 42 № 1 вторжение комментариев сказителя в ход событий представлено обрывом развития темы второго эпизода и сопровождается темповым замедлением. Переключение направления событий в иное русло в “Волшебной скрипке” выражено включением одноголосного речитатива, имитирующего реплику скрипки, от “лица” которой ведется рассказ. Прерывающийся ход сказочных событий тормозит темп сюжетного движения и нарушает его цельность. Для поэтики сказок характерна замедленность течения музыкального времени, вызванная *разреженностью* музыкального времени и отсутствием концентрации музыкальных событий в пределах замкнутого пространства. Этот эффект на композиционном уровне достигается малой насыщенностью частей и разделов формы конфликтными по отношению друг к другу темами. В сказках-миниатюрах композиция строится на основе одной темы, в сказках другого вида контрастные темы даны рассредоточенно, на значительных музыкальных пространствах. “Разбросанность” музыкальных тем в них частично усугубляется обособленностью друг от друга частей и разделов музыкальной формы. Результат – концентрация внимания на каждой из них в отдельности.

Большинство тем сказок “живут” как некая неприкосновенная целостность. Они чрезвычайно редко подвергаются “аналитическим”, разработочным преобразованиям, предполагающим мотивное дробление. Это характерно даже для

фугированных разделов формы, как например, в “Сказках” ор. 26 № 3, ор. 51 № 1, “Шествие рыцарей” ор. 14 № 2 и других.

Нельзя не упомянуть еще об одной особенности поэтики фортепианной сказки, а именно, о временной отдаленности событий (в “неопределенном” прошедшем времени). Метнер погружает мир своих сказочных героев в прошлое время самыми различными способами. Прежде всего это музыкальный язык, в котором интонационная архаика, строгая диатоника гармонии, простота фактурной графики отдельных тем направляют наше восприятие. Иногда прошлое локализовано и конкретизировано ясной жанровой опорой мелодики на старинные повествовательные жанры. Таковы, например, темы из “Танца-сказки” и “Русской сказки”, вызывающие ассоциации с эпохой богатырей в Киевской Руси (см. пример № 6).

Введение особых композиционных разделов, таких как вступление, в котором рассказ начинается издалека, и коды, дающей эффект “стирания из памяти” событий, способствуют впечатлению отдаленности событий от повествователя и слушателя. В подобных кодах тематический рельеф постепенно “растворяется в общих формах звучания, что сопровождается “истаивающей” динамикой. Таковы коды в “Сказке эльфов” ор. 48 № 2, “Фригийском ладе” ор. 42 № 2 и других. Сдержанно-повествовательная манера рассказа о далеких событиях, данного в тихих звучностях со “смытыми” кульминационными пиками, например, в “Сказке” ор. 26 № 2, говорят нам о нечеткости контуров событий, извлеченных волей авторской фантазии из глубин прошлого.

Итак, мы видим, что в сказках преломлены лишь самые существенные и традиционные формулы поэтики фольклорной сказки, мотивированные установкой на вымысел и опосредование в претворении событий. Эти два ведущих принципа специфически проявляются на разных иерархических музыкальных уровнях: интонационном, композиционном, драматургическом. Основной точкой пересечения поэтического инварианта с музыкальным вариантом является

принадлежность обоих к эпическому роду поэтики. Такой тип художественного обобщения находит полное и последовательное выражение в поэтике фортепианных “Сказок” Н.Метнера. Он воссоздает как бы сам дух сказочности, иногда сужая грань между реальным и волшебнo-поэтическим видением мира. Однако он никогда не смотрит на него глазами своих персонажей. Особая манера сказания, определяемая повествовательностью музыкального мира этих пьес, являет собой сущность жанра фортепианной сказки. Богатство музыкальных идей, интересных решений и находок заставляют по-новому взглянуть на оригинальный жанр, проникнуть в неповторимый и одухотворенный мир метнеровской музыкальной материи.

Библиографический список

1. Аникин В. Русская народная сказка. М., 1977.
2. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1979.
3. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Вопросы литературы. 1970.
4. Головинский Г. Композитор и фольклор. Л., 1981.
5. Кац Б. Сюжет в баховской фуге. // Сов. музыка. 1981. № 9.
6. Кирносова Е. О творческом мышлении Н.Метнера. Исследовательский сборник. 94. М., 1995.
7. Краткая литературная энциклопедия. М., 1979. Т.6.
8. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
9. Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970.
10. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. 1980. № 9.
11. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
12. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
13. Метнер Н. Письма. М., 1973.
14. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1963.
15. Метнер Н. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1981.
16. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
17. Померанцева Э. Русская народная сказка. М., 1963.
18. Пропп В. Морфология сказки. М., 1969.
19. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. М., 1983.
20. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994.
21. Соколов О. Простые жанры чистой музыки. Нижний Новгород, 1986.

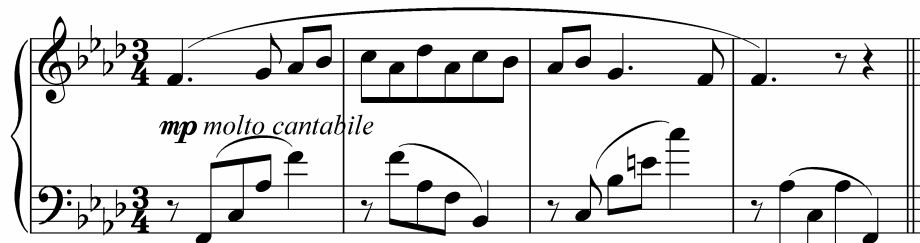
22. Соколов О. О двух принципах формообразования в музыке // О музыке. Проблемы анализа. М., 1971.

23. Томашевский Б. Теория литературы. Л., 1925.

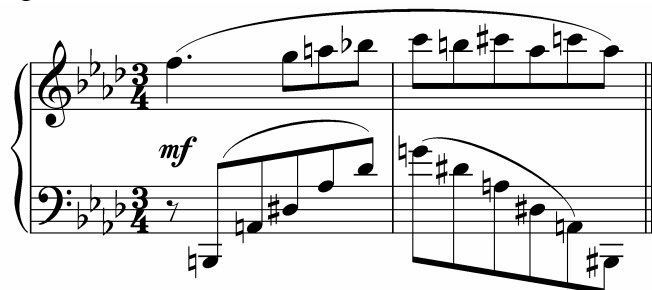
Нотные примеры:

Пример №1

Narrante a piacere

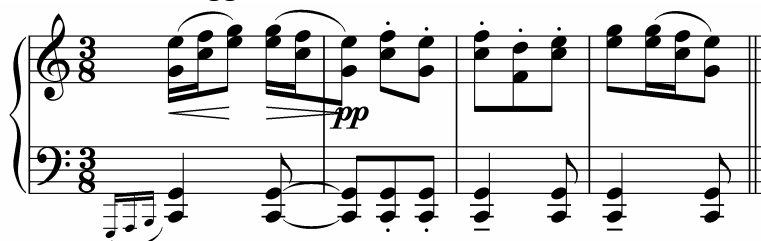


Средняя часть



Пример №2

Presto leggerissimo

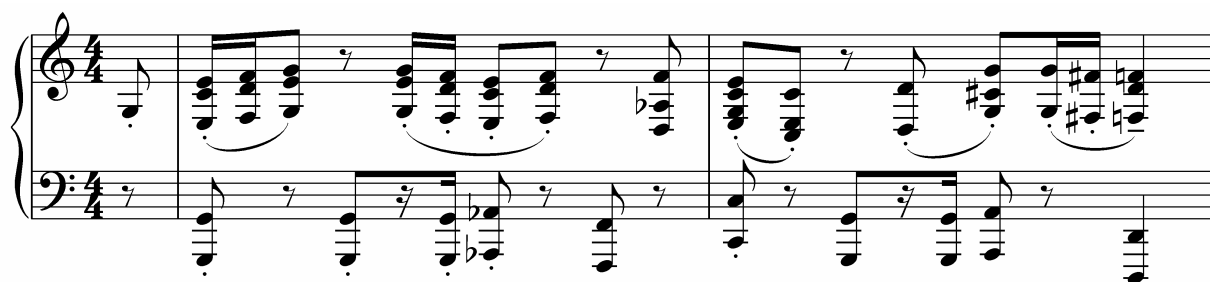


2 тема

Marciole, sostenuto



3 тема



Пример 3

Example 3 is a musical score in 2/4 time. The first system is marked *p* (piano) and *tenebroso sostenuto* (dark and sustained). The right hand plays a series of eighth notes with various accidentals, while the left hand plays a simple bass line. The second system is marked *cantando* (singing) and *dim.* (diminuendo). The right hand plays a more complex, flowing melody, and the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Пример 4
Allegro assai

Example 4 is a musical score in 2/4 time, marked *Allegro assai* (very fast). The first system shows a right hand with a rapid eighth-note pattern and a left hand with a steady bass line. The second system continues this pattern with some melodic variation in the right hand. The third system concludes the piece with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand, marked *mf* (mezzo-forte).

Пример 5
Allegro sostenuto

Example 5 is a musical score in 3/4 time, marked *Allegro sostenuto*. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *legatissimo* instruction. The right hand features a melodic line with a long slur spanning across the first two measures, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic development in the right hand, which includes a triplet of eighth notes, and the left hand features a *cantabile* section with a long slur and a fermata.

Пример 6

Example 6 is a musical score in 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a long slur, while the left hand provides a harmonic accompaniment with a triplet of eighth notes. The second system continues the melodic development in the right hand, which includes a triplet of eighth notes, and the left hand features a *cantabile* section with a long slur and a fermata.