

RU

Россия XX века в призме музыкального искусства: 1920-е годы – Николай Мясковский

Демченко А. И.

Аннотация. Публикация представляет собой продолжение контекстуального обзора отечественного музыкального искусства XX века. В данной работе автор обращается к композиторскому наследию Николая Мясковского, в частности к его творчеству 1910-1920-х годов, периода, в рамках которого композитора следует признать ведущей фигурой не только отечественного, но и мирового симфонизма. Отмечается приверженность творца традициям русской музыкальной классики, а также его обращённость ко всему новому в искусстве, преломление его в своей музыке. Магистральной темой творчества Мясковского были искания, драма русской интеллигенции, её поиски своего места в период всеобщего разлома, катаклизмов и бушеваний на рубеже XX века. Противоречивость наступающего века, порождённые ею противопоставления личностных устремлений, происходящего во внутреннем мире человека и окружающего мира, вытеснение индивидуально-интеллигентского народно-массовым отражались в рамках искусства в обозначившемся переходе от классики к модерну. Особое внимание в очерке уделяется Пятой и – в значительной степени – Шестой симфониям, где композитор смог с особой выразительностью и достоверностью вывести драматизм смены эпох и коренной трансформации уклада жизни.

EN

Russia of the 20th century in the prism of musical art: the 1920s – Nikolai Myaskovsky

A. I. Demchenko

Abstract. This publication is a continuation of a contextual overview of 20th-century Russian musical art. Here, the author examines the compositional legacy of Nikolai Myaskovsky, particularly his work from the 1910s and 1920s, for which the composer should be recognized as a leading figure not only in Russian, but also in global symphonism. The article highlights Myaskovsky's adherence to the traditions of Russian musical classics, as well as his openness to new artistic trends and their refraction within his own music. The overarching theme of Myaskovsky's work was the searching and drama of the Russian intelligentsia, its representatives' quest for a place during a period of widespread upheaval, cataclysms, and turmoil at the turn of the 20th century. The contradictions of the emerging century, the resulting oppositions of personal aspirations, the inner world of the individual and the surrounding world, and the displacement of the individual-intellectual by the popular-mass, were reflected in the emerging transition of art from classicism to modernism. The essay pays particular attention to Symphony No. 5 and, to a significant extent, Symphony No. 6, where the composer was able to convey the dramatic shift in eras and the fundamental transformation of the way of life with particular expressiveness and authenticity.

Мясковский Николай Яковлевич (1881-1950) – композитор, педагог (Россия). Как создатель крупнейшей композиторской школы, выпустил более 80 учеников, в числе которых были В. Шебалин, А. Хачатурян, Д. Кабалевский, Г. Галынин, Б. Чайковский, А. Эшпай. Оставил большое художественное наследие: 27 симфоний и 13 других крупных оркестровых композиций, 6 инструментальных концертов и 13 струнных квартетов, 12 сонат для различных инструментов и около 100 фортепианных пьес, чаще всего сгруппированных в циклы и сборники, 2 кантаты и более 100 романсов и т. д. Будучи одним из ведущих представителей мирового симфонизма XX века, прошёл с симфонией почти полувековой путь, в котором ясно различимы два периода: творчество 1910-1920-х годов (симфонии №№ 1-10) и творчество 1930-1940-х (симфонии №№ 11-27).

На первом из этих этапов в музыке Мясковского преобладали субъективно-личностные устремления, что находило себя в смятенности чувств, в господстве тревожных и тоскливых настроений, в психологической неустойчивости рефлекслирующего сознания, в резких перепадах состояний, в гнетущем чувстве неудовлетворённости и дисгармонии существования. Этому образному строю отвечал характерный для раннего творчества композитора музыкальный язык: сумрачный колорит, вязкая полифоническая фактура, усложнённая гармоническая вертикаль, интенсивная хроматизация звуковой ткани. Чрезвычайно драматизированное восприятие происходящего во внутреннем мире человека и в окружающей его реальности порождало высочайшее эмоциональное напряжение, придавало многому пессимистическую окрашенность и не раз приводило на грань трагизма. В связи с этим в произведениях Мясковского не раз заявляли о себе экспрессионистские тенденции (цикл фортепианных пьес «Причуды», Вторая фортепианная соната, симфоническая поэма «Аластор», Третья, Седьмая и Десятая симфонии).

В пределе наблюдалось резко выраженное образно-стилевое размежевание. С одной стороны, обращённость в прошлое, мучительное ощущение жизни, заторможенность пульса, пассивность и обессиленность. С другой – сугубо современный музыкальный язык, экспансивный настрой, подчёркнутый динамизм, стремительность ритма. В столь поляризованных контрастах фиксировалось противостояние соотносящегося с уходящим укладом и нарождавшейся явью нового мира, что являлось центральной проблемой тех лет (с наибольшей явственностью она запечатлена в следовавших одна за другой Пятой и Шестой симфониях, 1914-1923). В музыке Мясковского тех лет запечатлена атмосфера времени катаклизмов, сотрясавших Россию и порождавших социальный хаос, разлом, распад, когда царил дух бунтарства и ниспровержения основ. И если приходится отмечать сильнейшую противоречивость творчества композитора, то это определялось состоянием самой действительности того времени.

В 1930-1940-е годы генеральный вектор художественных исканий Мясковского был связан с отходом от груза отрицательных эмоций, от всякого рода душевных терзаний и тягостных рефлексий. В его музыке начинает превалировать бодрый, позитивный тонус, происходит общее просветление колорита, она становится более ясной и цельной по эмоционально-образному строю, приобретая достаточно спокойный, уравновешенный характер. Снятие противоречивости осуществлялось на пути единения индивида с окружающим миром и установления органичной связи личного и общего с утверждением объективного мироотношения. Стилистически это выразилось в демократизации музыкального языка, в устойчивости, размеренности метроритмического движения, в плавной, неторопливой смене гармоний, в опоре на диатонический склад и в том, что теперь тематизм приобретает широту, распевность, пластичность мелодического рисунка (вхождение в новые эстетические координаты характерно отразилось в эволюции симфоний от Одиннадцатой до Шестнадцатой, 1931-1936).

Важнейшим знаком происходящих перемен стало претворение принципа классичности, что означало опору на традиционные средства выразительности, умеренно обновляемые интонационно и гармонически. В связи с этим возобладали критерии чистоты стиля, стройности и отточенности форм и пропорций, общей смягченности очертаний, а также теплоты и проникновенности тона (в числе образцов – Семнадцатая и Двадцать седьмая симфонии, Скрипичный и Виолончельный концерты, Вторая виолончельная соната и Тринадцатый квартет, Романсы на слова М. Лермонтова). Отдельное место в траектории творчества Мясковского тех лет заняли симфонии войны и мира – с Двадцать первой (1940) по Двадцать пятую (1946).

На протяжении всего творческого пути композитору были свойственны неразрывные связи с русской музыкальной классикой вообще и с поздней классикой рубежа XX века в особенности. При неизменной внутренней ориентированности на традиции, он чутко следил за всем новым, что возникало в искусстве, и по мере возможности отзывался на это новое в своей музыке. Её всегда отличали серьёзность и глубина художественной мысли, благородство и возвышенность тона. Эти родовые свойства отвечали строю духовного мира русской интеллигенции, сформировавшейся на рубеже XX столетия, искавшей своё место на трудном для неё этапе больших исторических испытаний и сохранявшей прочные связи с культурой прошлого, – именно её судьбы и были магистральной темой творчества Мясковского.

* * *

К композиторскому творчеству Мясковский в полной мере приступил довольно поздно. Его отец был крупным военным специалистом, и по семейной традиции Николай Яковлевич получил вначале образование в Петербургском кадетском корпусе, а затем в Военно-инженерном училище (1899-1902). До 1908 года он состоял на военной службе, в 1914-м был вновь призван и воевал на фронтах Первой мировой войны в качестве офицера сапёрных войск, а после войны работал в Военно-Морском генштабе и только с 1921 года целиком переключился на музыкальную деятельность.

Возвращаясь к истокам этой деятельности, заметим, что музыкой Мясковский стал заниматься только с десяти лет, сочинять начал в семнадцать. По его собственному признанию, «*потрясающее впечатление*» от Шестой симфонии Чайковского, услышанной в 1896, послужило «*последним толчком к музыкально-творческим устремлениям*».

Во-первых, заметим, толчком послужила не опера или вокальная музыка, а *симфония* (инструментальная музыка и прежде всего симфония стала определяющей в творческих интересах Мясковского).

Во-вторых, толчком послужила музыка Чайковского – и лирико-драматический, лирико-психологический строй музыкального высказывания, характерный для великого композитора, стал наиболее органичным и для Мясковского.

И в-третьих, толчком послужила Шестая симфония Чайковского – завершая эволюцию русской музыкальной классики, она в то же время «открывала занавес» конфликтности и трагизму музыки XX века, и это её рубежное положение оказалось едва ли не важнейшей приметой и генезиса творчества Мясковского, а его собственная Шестая симфония стала для него художественной вершиной.

Ещё находясь на военной службе, Мясковский занимался музыкально-теоретическими предметами (по рекомендации С. И. Танеева одним из его педагогов был Р. М. Глиэр). В 1906 году поступил в Петербургскую консерваторию, годом позже вышел в отставку, чтобы полностью посвятить себя музыке.

В консерватории среди его педагогов были А. К. Лядов (композиция, гармония, полифония) и Н. А. Римский-Корсаков (инструментовка). Консерваторию Мясковский закончил в 1911 году (то есть в 30-летнем возрасте), и только с этого времени для него началось вполне самостоятельное творчество.

При всей своей внутренней ориентированности на традиции музыкальной классики, Мясковский чутко следил за всем новым, что возникало в искусстве, и по мере возможности отзывался на это новое в своём творчестве.

Вот почему вначале он был участником «Вечеров современной музыки», а затем членом Ассоциации современной музыки (АСМ).

«Вечера современной музыки» – музыкальный кружок в Петербурге. В числе его организаторов был выдающийся музыкальный критик В. Каратыгин. В концертах кружка пропагандировалась новейшая музыка, в том числе впервые в России были исполнены некоторые произведения Дебюсси, Равеля, Малера, Шёнберга и других зарубежных композиторов, состоялись дебюты Стравинского (1907) и Прокофьева (1908).

Параллельно этому Мясковский вступает в соприкосновение с бурной художественной жизнью начала XX в различных её проявлениях, в том числе с поэзией того времени, и обращается к ней в своём вокальном творчестве, пишет романсы на стихи А. Блока, В. Брюсова, З. Гиппиус, Вяч. Ивάνова и особенно К. Бальмонта.

«Вечера современной музыки» функционировали в 1901-1912 годах, а Ассоциация современной музыки возникла в 1924-м, и Мясковский принимал участие в её организации. АСМ позиционировала себя как отделение Международного общества современной музыки. Своей задачей она ставила ознакомление с музыкой отечественных и зарубежных композиторов, написанной в последние годы. Среди участников – Б. Асафьев, В. Щербачёв, Д. Шостакович. Проводились концерты, издавался журнал «Современная музыка».

Ассоциация современной музыки ориентировала на безусловный профессионализм, что в 1920-е было очень важно, так как чрезвычайно активные тогда адепты так называемой «пролетарской музыки» нередко третировали требования высокого художественного мастерства.

При всём том, некоторые из руководящих деятелей АСМ (Л. Сабанеев, Н. Рославец) выступали как радикальные поборники конструктивистских тенденций в искусстве, требовали решительного разрыва с классическими традициями. По этой и по ряду других причин группа композиторов во главе с Н. Мясковским, В. Шеба-линым и Д. Кабалевским заявила о выходе из АСМ, после чего она вскоре прекратила существование.

Мясковского отличала высокая музыкально-общественная активность. Если перечислить хотя бы самые основные направления его деятельности на поприще музыкального искусства, то нетрудно представить её многосторонность:

- в 1920-е он член правления «Коллектива московских композиторов» (1919-1923), заместитель заведующего Музыкальным отделом Наркомпроса РСФСР (1921), один из организаторов Государственного музыкального издательства, затем член жюри, редактор и консультант в нём;
- в 1930-е он принимал активное участие в художественных советах Всесоюзного радио, Московской государственной филармонии, Комитета по делам искусств при СНК (Совет министров) СССР, Комитета по присуждению Сталинских премий, в жюри различных конкурсов, а также был членом оргкомитета Союза композиторов СССР (1932-1948), членом редколлегии журнала «Советская музыка» (с 1940) и т. д.

И можно представить, какую неоценимую пользу приносило это отечественной музыкальной культуре ввиду его глубокой интеллигентности, огромных знаний и безупречного вкуса.

Ещё одна важная сторона воздействия Мясковского на положение дел в отечественном искусстве была связана с его музыкально-критической деятельностью, к которой он приступил сразу после окончания консерватории (с 1911). Сотрудничая в различных периодических изданиях, он написал 114 статей, заметок и рецензий, касающихся творчества отечественных и зарубежных композиторов.

С одной стороны, Мясковский деятельно участвовал в пропаганде самого смелого и дерзкого. Показательно, что он сразу же дал самую высокую оценку новаторским партитурам И. Стравинского, отзывавшись публичными рецензиями на балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», и горячо поддерживал творческие начинания С. Прокофьева, с которым на протяжении всей жизни был в тесных дружеских отношениях. Как и следовало ожидать, материалы эти отличались проницательностью и глубиной суждений.

С другой стороны, принципиальную роль сыграла его статья «Чайковский и Бетховен» (1912): в разгар наступления «современничества» (так тогда обозначали модернизм) Мясковский выступил в защиту классического наследия, отстаивая непреходящую значимость традиций, утверждая приоритетную роль симфонизма, обращённого к широкой слушательской аудитории. Эта эстетическая установка особенно важной станет для самого Мясковского в 1930-1940-е.

Неоценимое значение имела педагогическая деятельность Н. Я. Мясковского. С 1918 года он навсегда обосновался в Москве и в 1921-м (после демобилизации с военной службы в Красной Армии) был приглашён профессором в Московскую консерваторию. За три десятилетия последующей работы он создал здесь самую крупную

композиторскую школу в отечественном искусстве XX века, воспитав в своём классе более 80 учеников, среди которых В. Шебалин, А. Хачатурян, Д. Кабалевский, Г. Галынин, Б. Чайковский, А. Эшпай, К. Хачатурян.

Николая Яковлевича отличала неизменная чуткость к каждому из занимавшихся в его классе, способность понять и развить любую творческую индивидуальность, не подавляя её своим музыкантским авторитетом, не навязывая своих принципов и установок. И очень показательно, что в числе его выпускников мы находим имена замечательных композиторов-песенников (таких, например, как Борис Мокроусов и Ваню Мурадели), а ведь сам Мясковский был далёк от массовых жанров.

А. Хачатурян вспоминал на этот счёт: *«Мясковский был истинным патриархом русской музыки первой половины XX века. С ним советовались, с ним считались все композиторы – независимо от положения, регалий, славы. Он обладал совершенно особым авторитетом, перед которым все склонялись. Даже Прокофьев, человек, мало признававший авторитеты, необычайно дорожил мнением Николая Яковлевича, чутко прислушивался к его суждениям и советам»* (Цит. по: Демченко, 2022, с. 10).

Наконец, главное – большое композиторское наследие Мясковского, навсегда вошедшее в сокровищницу русского искусства. Ведущими жанрами для него стали струнный квартет и особенно симфония. По своим творческим склонностям он был преимущественно композитором инструментального плана и прежде всего симфонистом. В жанре симфонии его роль была значительна на всём протяжении первой половины XX века, а для 1910–1920-х годов он должен быть признан, пожалуй, ведущей фигурой не только отечественного, но и мирового симфонизма.

* * *

В русском искусстве 1910–1920-х годов во весь голос заявили о себе всякого рода субъективно-личностные устремления, и Мясковский отдал им дань сполна. Эта субъективная линия развивалась во множестве его произведений:

- первые три симфонии (1908, 1911, 1914);
- такие программные опусы, как симфоническая притча «Молчание» (1910) и симфоническая поэма «Аластор» (1913), – заметим, что здесь молодой композитор обращается к литературным источникам ярко выраженного романтического характера (поэты-романтики Э. По и П. Шелли);
- первые четыре фортепианные сонаты (1909, 1912, 1920, 1924), циклы фортепианных пьес «Причуды» (1917–1922), «Воспоминания» (1927), «Пожелтевшие страницы» (1928);
- и как пик субъективизма – Десятая симфония (1927, её замысел был связан с поэмой Пушкина «Медный всадник» и с гравюрой А. Бенуа из иллюстраций к этой поэме).

Смысловую подоплёку субъективной настроенности музыки раннего Мясковского Б. Асафьев выразил в таких определениях: *«... постоянно звенящая жалоба о неудовлетворённости и одиночестве... скорбные думы и сомнения... мученическая лирика»* (Цит. по: Демченко, 2022, с. 11).

Последняя фраза («мученическая лирика») со всей явственностью раскрывает характерное для Мясковского тех лет мучительное ощущение жизни. Это находило себя в смятенности чувств, в господстве разного рода тревожных и тоскливых настроений, в психологической неустойчивости рефлексирующего сознания, подавляемого тяжестью гнетущих мыслей, печальных раздумий, сомнений и колебаний (в этом отношении показателен ранний вокальный цикл «Размышления» на стихи Е. Баратынского).

Столь драматизированное восприятие происходящего во внутреннем мире человека и в окружающей его реальности придавало многому пессимистическую окрашенность и не раз приводило на грань трагизма.

Этой субъективности и заведомой противоречивости образного строя соответствовал характерный для раннего творчества Мясковского музыкальный язык: сумрачный колорит, вязкая фактура с перегруженностью контрапунктических наслоений, «путанный» (петляющий, изломанный) мелодический рисунок, усложнённая гармоническая вертикаль, интенсивная хроматизация звуковой ткани.

Для примера обратимся к первому из названных выше фортепианных циклов – «**Причуды**». Вслушаемся в звуковой строй начальных пьес с их чрезвычайно острым контрастом.

В первой из этих пьес и особенно в среднем эпизоде второй передаётся характерное для раннего творчества Мясковского состояние депрессии, душевной подавленности – отсюда заторможенность ритмического пульса и блёклые, затемнённые, даже потухшие тембровые краски. В раздумчивой напевности, идущей от русских протяжных и плачей, ощутима столь свойственная национальному менталитету неизбывная тоскливость.

Основные разделы второй пьесы раскрывают либо вырывающиеся из подсознания, либо, напротив, идущие извне наплывы призрачно-ирреальных видений, пугающих inferнальных наваждений, которые в пределе оборачиваются сатанической фантазмагорией. Бушевание этого демонического вихря наделено, как и следовало ожидать, ярко выраженной угловато-брутальной характерностью.

Итак, с одной стороны, глубокая и безусловно одухотворённая опечаленность, а с другой – «злое» скерцо, олицетворяющее разрушительное начало. За подобными, поистине поляризованными контрастами вставала картина донельзя взбудораженного и противоречивого бытия начала XX века. Тем самым, так или иначе, фиксировалось возникшее противостояние того, что соотносилось с уходящим традиционным укладом и нарождавшейся явью нового мира. В музыке, как и в других искусствах, стилистически это было озаменовано возникшим коренным водоразделом между классикой и модерном.

Данная ситуация со всей наглядностью преломилась в творчестве Мясковского. Прежде всего, как бы там ни было, хотя бы в силу своей прирождённой интеллигентности он являлся сыном уходившей тогда эпохи. Поэтому достаточно широко представлена у него группа сочинений, непосредственно продолжавших линию русской музыкальной классики рубежа XX века. В данном отношении он ближе всего был, пожалуй, к устремлениям позднего Танеева.

Так, в частности этот его предшественник и старший современник в противовес нараставшей в те годы противоречивости неоднократно обращался к типу концепции, всемерно целиком устремлённой к воплощению облика гармоничного человека. Свои высшие плоды её разработка принесла в 1900-е годы, прежде всего в Пятом и Шестом квартетах, а также в Концертной сюите для скрипки с оркестром. Гармоничность в них заявлена в характере мироощущения – светлого и деятельного, в самом типе природы – тонкой, одухотворённой, а также в свойственном ей сбалансированном соотношении внутренней жизни и внешних проявлений, в присущей ей высокой культуре, синтезирующей национальное и интернациональное, принадлежащее рубежу XX века и традициям прошлого.

Эта линия более всего была продолжена в творчестве Мясковского. Особенно в данном отношении следует выделить его **Четвёртый квартет** (1909-1910). Гармоничный облик человека раскрывается здесь в опоре на традиции, с которыми корреспондируют представления о структуре жизнеощущения, характерной для Классической эпохи. Соответственно наследуется типовая композиционная схема квартета с присущей ей стройностью, выверенностью.

К той же высокой традиции восходит и фактурная ткань – гибкая, детализированная, тонко отделанная, основанная на свободном взаимодополняющем плетении голосов. В содержательно-смысловом отношении гармоничность базируется на гибком, органичном сочетании деятельного начала и моментов переключения. Жизнь личности предстаёт одухотворённой, насыщенной, воплощаемой в своих значительных сторонах.

Композитор опирается на широкую стилевую гамму (скажем, во II части явственные нити протягиваются к скерцо-менуэтам Гайдна и Бетховена), но в главном он ближе всего к тому, что было представлено в квартетах Танеева 1900-х годов. Столь же явственно в Четвёртом квартете и поступательное развитие традиций, отмечающее вхождение в координаты нового времени.

Здесь закладывается масса характерного для той смягчённо-умеренной стилистики, которая наибольшее распространение получит в отечественной музыке 1930-1950-х годов, и в частности намечено многое из того, что станет свойственным «классическому» Мясковскому – автору Двадцать первой и Двадцать седьмой симфоний, Скрипичного и Второго виолончельного концертов, ряда квартетов (показательны №№ 5, 8, 12 и особенно последний, № 13). Отмеченный прогноз на будущее тем более имеет для себя основание ввиду того, что окончательная редакция Четвёртого квартета была сделана в 1937 году.

Большие художественные достоинства ранней работы Мясковского подтверждали: модель гармоничной личности, наследованная от прошлого, была способна к дальнейшему своему развитию в новых исторических условиях.

Примерно то же можно отметить и в вокальной лирике Мясковского, оценивая которую, следует присоединиться к мнению А. Соколовой. Утверждая, что стиль его романсов *«весьма традиционен»*, она пишет: *«В них видна опора на известные классические образцы Мусоргского, Чайковского, Рахманинова. Но уже в ранних романсах намечается то углублённо-сосредоточенное выражение поэтической мысли, то строгое соблюдение строфики и ритмики стиха, та напевно-декламационная вокализация, что станет важной приметой в дальнейшем»* (Цит. по: Демченко, 2022, с. 14).

* * *

Говоря о приверженности традициям, можно даже почувствовать порой присущий творчеству Мясковского дух «ретро», то есть определённую обращённость в прошлое. То, что явственно прослушивается в первой из рассмотренных выше пьес фортепианного цикла «Причуды», затем симптоматично отразилось в заголовках следующих циклов: **«Воспоминания»** (1927), **«Пожелтевшие страницы»** (1928), а позднее и **«Шести импровизациях»** (1946), которым был предпослан подзаголовок *«Из прошлого»*.

С самого начала и до самого конца композитору были свойственны неразрывные связи с русской музыкальной классикой вообще и с поздней классикой рубежа XX века в особенности. Свою печать накладывало и то, что он твёрдо усвоил уроки консерваторских лет, занимаясь под руководством Римского-Корсакова и Лядова.

Своими наставниками Мясковский мог бы назвать также Танеева и Глазунова, а в какой-то степени Рахманинова и Скрябина. В результате он оказался самым значительным из тех композиторов, кто развивал традиции прямой преемственности с классическим наследием (в числе других представителей подобной ориентации – Глиэр, Шапорин, Шебалин, Асафьев).

И опять-таки отталкиваясь от настроенности пьесы, открывающей «Причуды», подчеркнём тот факт, что в склонностях раннего Мясковского превалировала именно поздняя классика, классика времён её заката – причём в той её ипостаси, которую можно определить метафорой *«чёрные сумерки»*.

В названных фортепианных циклах находим своего рода дневниковые записи русского интеллигента начала века со свойственными ему депрессивными состояниями: в ощущениях осенней непогоды, под бременем гнетущих рефлексий, с тягостной подавленностью и даже некой обречённостью (*«Безнадёжность»* – так сам композитор назвал один из номеров цикла «Воспоминания»). В том же ряду стоит и симфоническая притча «Молчание» с её мучительным томлением духа и «мировой скорбью».

Отвечавшей всему этому позднеклассической стилистике противостоял отмеченный во второй пьесе из «Причуд» комплекс явно современных средств выразительности с их интонационным изломом и нередко с гротесковой отчуждённостью (с точки зрения разворачивающегося порой дьявольского действия примечательно название одной из пьес в цикле «Воспоминания» – «Снежная жуть»).

Надо ли удивляться тому, что в контексте подобной стилиевой конфронтации в произведениях Мясковского постоянно заявляли о себе экспрессионистские тенденции. В это же время они сугубо частично наблюдались, например, в операх Рахманинова (особенно во «Франческа да Римини») и Прокофьева («Игрок», «Огненный ангел»). Но следует признать, что в отечественной музыке принципы этого художественного течения с наибольшей последовательностью развивал именно Мясковский.

Возвращаясь к сакраментальной фразе Б. Асафьева «*мученическая лирика*», находим в ней с предельным лаконизмом обозначенный пафос раннего творчества композитора. И действительно, хотя он разрабатывал достаточно широкий круг образов (светлая пейзажность, эпические мотивы, волевой порыв и т. д.), всё же тонус его музыки тех лет в первую очередь определяло следующее: сумрак безотрадной жизни, гнетущее чувство неудовлетворённости, дисгармония существования, смятения и терзания души, печать трагизма и нередко катастрофический исход.

Более всего в этом отражалась драма интеллигенции, сформировавшейся на рубеже XX века и затем оттеснённой на «обочину жизни» стихийным потоком иных, чуждых ей сил. Судьба этого людского слоя была для художественных интересов Мясковского настолько значимой, что она осталась для его творчества ведущей темой и в будущем, то есть в 1930-1940-е годы, когда композитор не только сохранил, но и упрочил свои классические привязанности.

С отражением кризиса сознания связана преобладающая часть произведений Мясковского 1910-х годов – фортепианных (Вторая соната), вокальных (романсы на стихи З. Гиппиус) и особенно оркестровых (первые четыре симфонии, симфоническая поэма «Аластор»). Этот мотив, с максимальной концентрированностью и в предельно краткой форме воплощённый в среднем разделе II части Пятой симфонии, наиболее масштабное претворение получил в двухчастной **Третьей симфонии** (1913-1914).

Её ведущие настроения – непрерывное беспокойство, тревожность, психологическая взбудораженность, передающие сумятицу душ и умов в условиях воздействий нового времени. Нервно-судорожное интонирование, блуждающая тональность, частая смена тематизма, фактуры и темпа раскрывают заведомо субъективный характер героя, живущего порывами, на резких перепадах состояний, в рефлексующем строе чувствований депрессивного наклона. Это человек смятенный, и драма его усугубляется тем, что он оказывается между Сциллой подавляющих импульсов мира внешнего и Харибдой замыкания в мире внутреннем.

В первом случае – надличные вердикты-предписания (тема вступления I части) либо глумливый шабаш демонической силы (финал), что в любом своём виде основано на форсированно-акцентной динамике духовых, на отталкивающем в своей плакатности оголённом рельефе, на подчёркнуто экспансивном напоре.

Во втором случае – оазисы покойно-просветлённого, мечтательного лиризма (благородство интонационных очертаний, тонкий оркестровый колорит с высветленным звучанием струнных и солирующих высоких деревянных). Самый развёрнутый из этих оазисов – реприза побочной партии (ц. 26), которая переходит в коду I части и даёт первый вариант драматургического исхода: человек ищет прибежища в отрешении от бурлящего водоворота бытия, в уединённой созерцании богатств собственной души.

Но это всего лишь эфемерная надежда, только мираж, и ещё более развёрнутая кода следующей, финальной части (ц. 56) регистрирует совершенно иной, безжалостный исход: траурный марш звучит как констатация бесплодности усилий, герой предаётся чувству безнадежности, впадая в апатию и разуверенность.

* * *

Пик противоречивости падает на следующее десятилетие, начало которого было отмечено катаклизмами двух революций и Гражданской войны. Окончательный слом традиционных психологических структур и былых норм мировосприятия вызвал к жизни остроконфликтные концепции, раскрывшие дисгармонию существования в её критической фазе (Шестая, Седьмая и Десятая симфонии). Для аргументации сказанного многое может дать сопоставление творческих устремлений композитора в 1910-е и в 1920-е годы.

Так, сделанное Мясковским по части разработки данной проблематики в 1910-е годы оказалось скорее преддверием к свершениям 1920-х. Например, рассмотренная выше Третья симфония, располагая законченной самостоятельной ценностью, ещё более значила в своих предвосхищениях Шестой симфонии как наиболее крупного художественного обобщения жизни переломной эпохи.

К этой перспективе были устремлены и складывающаяся концепция симфонии-драмы с обрисовкой всеобщей смуты, и совершенно очевидные субъективные акценты с выделением фигуры смятенного человека, и формирование важнейших стилиевых особенностей (экспрессивный инструментальный речитатив, интенсивнейшая хроматизация, синкопированная ритмика, ряд интонационных формул, включая ход на уменьшённую октаву).

Прежде чем обратиться к этой симфонии, составившей высшую кульминацию творчества Мясковского, вкратце о двух других, только что упомянутых произведениях данного жанра.

Подобно Третьей, двухчастная **Седьмая** (1922) в некотором роде суммировала содержательную суть двух предыдущих. От среднего раздела II части Пятой симфонии она унаследовала субъективно-экспрессионистский тон, нагнетание интенсивности которого доводится до впечатления свершившейся катастрофы.

От Шестой симфонии, которая находилась ещё в процессе завершения, сюда пришли сумбур и хаос, порождаемые вихрями всклокоченного бытия, захлёстывающая экспансия революционной стихии и тонущая в ней смятенность индивидуального сознания, что отозвалось повышенной экзатичностью высказывания и «разорванностью» звукового письма.

В отношении экспрессионистского накала максимум был достигнут в **Десятой симфонии** (1926-1927). Она была навеяна не столько пушкинской поэмой «Медный всадник», сколько самой выразительной из гравюр А. Бенуа к ней, в которой Т. Ливанова справедливо усматривала «образ смятенного, безумного Евгения – почти прижатый к земле, словно лист, гонимый страшной бурей» (Цит. по: Демченко, 2022, с. 18). И столь же справедливо исследовательница комментирует эту точку смыслового отсчёта: «С предельной конкретностью раскрывается здесь центральная и мучительная тема творчества Мясковского: пафос страдания одинокой личности, бесильной перед стихиями жизни» (Цит. по: Демченко, 2022, с. 18).

Конкретизируя данное высказывание в историко-социальном плане, можно считать, что эта, по словам композитора, «картина отчаянья Евгения» явилась своеобразным антипосвящением 10-летию «Великого Октября», который смёл с лица земли все прежние представления о свойственных русскому интеллигенту идеалах, «о доблести, о славе» (А. Блок) и, наконец, о сущности гуманизма как такового.

И уж ничего общего с юбилейными возгласиями не имели эмоциональная сверхнапряжённость, сгущённо мрачный колорит, режущая острота гармонического языка, которая самым прямым образом проецируется на излом интонационной горизонтали, полифонические напластования чрезмерной усложнённости, напоминающие вздыбленные нагромождения. Ритмы бешеной скачки реализуются не просто в *Allegro* или даже *Presto*, а с непременным добавлением ремарки *tumultuoso* (шумно, бурно). Так воссоздаётся атмосфера тотального жизненного разлома, где водоворот и бурелом социальных бушеваний сопровождается нависающей дланью подавляющих императивов и печатью фатализма. Стремительный разворот катаклизмов в этой предельно лаконичной картине (одночастная композиция протяжённостью около 15 минут) закономерно венчается крушением всего и вся.

* * *

Как можно было убедиться, Мясковский первых десятилетий XX столетия стилистически балансировал в своём творчестве между классикой и модерном, за которыми стояли соответствующие типы мироощущения, олицетворявшие прошлое, уходящее и будущее, нарождавшееся.

Именно это промежуточное положение на грани того и другого позволило ему с впечатляющей силой и убедительностью раскрыть сложный исторический процесс – движение от прежнего уклада к резко отличавшемуся от него новому жизнеустройству.

С наибольшей осязаемостью этот процесс запечатлён в двух последовавших друг за другом симфониях – Пятой и Шестой, составивших диптих центральных произведений композитора на данном этапе. Они создавались на самом переломном этапе российской истории и являют собой уникальную музыкально-художественную летопись происходившего тогда.

Пятая симфония (1914-1919) стала для русской музыки наиболее значительным итоговим обобщением исключительно многообразной и разноречивой действительности, характерной для середины и конца 1910-х годов.

Здесь со всей отчётливостью представлено расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождавшейся, причем с достаточной явственностью намечена направленность эволюционного процесса от старого к новому. Параллельно этому поставлена проблема вытеснения индивидуально-интеллигентского начала народно-массовым.

Переходя к конкретному рассмотрению данной концепции, обрисуем вначале облик каждой из двух взаимодействующих сущностей – старого мира и мира нового.

Лик *прежней, уходящей России* предстаёт в двух, очень различающихся между собой гранях – через идиллическое и мертвенное.

Первое определяется идеализированными представлениями об окружающей жизни. Самое важное из них воплощено в главной партии I части: лирическое чувство, раскрывающее себя в слиянии с красотой родной природы. Пасторальные ощущения заложены в мягком колыпании фактуры и в свирельном контуре наигрыша (не случайно композитор поручает мелодию кларнетам, флейтам и гобою, которые играют *solo*, в диалоге и наложении).

Можно восторгаться в симфонии и не менее идиллический взгляд на народ – в трио скерцо (ц. 56) на основе колядки, записанной композитором на Западной Украине, разворачивается наивно-простодушная жанровая сценка «пейзан» (с привычным вольночным бурдюком тонической квинты и традиционными приемами фактурно-вариационного развития).

Приглаженной, «глянцево-хрестоматийной» выглядит картина всеобщего празднества в проведениях темы главной партии финала с характерным для неё налётом былинной старины. Отзвуками былого величия воспринимаются провозглашения медных в разработке I части (преобразование третьего мотива побочной партии в характере типично русских «слав»).

Совсем иным, мертвенным и пугающим, предстаёт лик уходящей России в крайних разделах II части. Как и в главной партии I части, здесь есть черты пейзажности, но это пейзаж тусклый, блёклый, сумеречный, это как бы ночь остывающей жизни.

Отсюда призрачно-ирреальный оттенок (в зыбком шуршании тремолирующих струнных), общая скованность, оцепенение, обессиленность (остинатное покачивание никнувших ламентозных попевок), состояние гнетущей безотрадности (синтез жанрово-интонационных признаков колыбельной, заплачки и отпевания), закономерно приводящее к завершающему угасанию (*morendo* до *pppp* на флажолетах). Так рисуется тяжёлая дрёма, от которой веет дыханием смерти.

При всём различии названных граней уходящей России, их объединяет ретроспективный характер стилистики, отмечающий принадлежность последнему этапу Классической эпохи как эпохи, начинавшей своё развитие в середине XVIII века и завершавшей его на рубеже XX столетия. Совершенно очевидны непосредственные связи рассмотренных образов с традициями русской музыкальной классики (прежде всего с традициями петербургской школы).

Хорошо ощутимы специфические признаки исхода: заметная эстетизация образов (истонченность колорита с наплывами марева завораживающей красоты в зонах заключительной партии I части) и в ряде случаев – утрата внутренней значительности (суетливо-витиеватый оттенок главной партии финала, находящий себя в измельчённой ритмике и в перегруженности хроматикой). При всём том данный материал, вне всякого сомнения, несёт на себе отсветы гуманизма XIX века, напоминая о «старой, доброй Руси».

Совсем иным обрисован в Пятой симфонии Мясковского мир восходящий. Главное в изменившихся представлениях об окружающей действительности состоит в том, что они не имеют ничего общего с идеализацией и устремлены в перспективу. Здесь в качестве тематических опор выделены побочная партия I части, основной тематизм III части и тема-эпизод рондо-сонатной формы финала.

В группе тем побочной партии I части определяющую роль играет обрамляющая тема (начальное проведение – ц. 5, завершающее – ц. 8), суммирующая в себе характерные для всей побочной партии приметы нового русского стиля, лишённого каких-либо прикрас, что воспроизводится на основе свойственного фольклоризму начала XX века синтеза архаики и модерна.

В основном тематизме III части за внешне привычными контурами жанрового скерцо проглядывает оттенок явной деформированности. Под покровом грубовато-терпкого трепака скрывается недобрая, колючая усмешка с чертами скоморошьего глума. Скажем, в исходной теме она передана через ироничный излом мелодической линии и включение «язвительной» триоли, через интенсивную хроматизацию, глиссандирующие эффекты и «вертлявый» тембр кларнета.

Тема-эпизод финала, соединяя в себе мужественно-волевою устремлённость и упругость поступи связующей партии (ц. 74), побочной партии (ц. 75), а также обрамляющего их мотива (ц. 73 и перед ц. 81), становится для симфонии самым ярким прорывом в современную стилистику. Образ собранной, наступательной энергии претворён здесь на основе урбанизированной токатно-репетиционной фактуры, и развёртывание темы строится по типу раскручивающейся пружины, что передаёт дух настойчивых преодолений, который своего предела достигает на кульминации разработки, когда и без того холодноватая тембровая гамма флейт, гобоев и кларнетов переходит в открытую «сталь» труб.

Это драматическая токата жизненной борьбы, и её внутренняя конфликтность определяется интонационной заострённостью (включая скачки на большую септиму, малую нону и далёкие тоновые соотношения опорных гармоний $f - d - a - e$), а также противоречивым сопряжением регулярной моторной пульсации восьмых фона и вырывающейся из-под его «опеки» мелодической линии (пунктирный ритм и синкопы на слабых долях).

Рассмотренные грани облика новой России очень контрастны, и тем не менее между ними без труда обнаруживаются определённые общие черты. Одна из них – склонность к динамизму в различных его ипостасях, будь то импульсивный характер, экспансивная настроенность или стремление к лапидарности и концентрированности выражения.

Важнейшая сторона сходства состоит в активном действии таких качеств, как жёсткость и напряжённость. Отсюда общая суровость колорита, угловато-прямолинейный интонационный контур, широкая опора на увеличенные, квартосекундовые и квартовые созвучия (в том числе из трёх кварт подряд), а также аккордика с побочными тонами и подчеркнута диссонансирующее голосоведение (см. в побочной партии I части перечестье параллельных септим, а в теме-эпизоде финала взаимодействие $re \flat$ и $fa\#$ мелодии с $f\text{-}moll$ фона, do с f увеличенным, mi и si с $d\text{-}moll$ и т. д.).

* * *

Итак, основной «водораздел», отчленяющий новое от прежнего, пролегает по линии стилистической ориентации: одни темы находятся в прямых связях с русской музыкальной классикой, чем акцентирована их обращённость в прошлое, другие отмечены современными чертами, и их направленность в историческую перспективу не вызывает сомнений.

Чрезвычайно любопытно взаимодействие этих двух разнонаправленных сущностей. Только изредка наблюдается их непосредственный контакт, при этом есть случаи достаточно органичного срастания. Скажем, в среднем разделе II части соединяются черты музыки позднего Чайковского и экспрессионизма XX века, в связующей партии финала – черты рахманиновской героики и будущей советской песенности 1930-х годов.

Как правило, взаимодействие строится по принципу сопоставления. Однако контрасты столь значительны и их так много, что складывается весьма разнородный конгломерат. Чрезвычайно разнороден уже сам по себе стилевой калейдоскоп: «ретро», переходная стилистика, новый стиль. И показательно, например, что среди

обилия истоков, составивших базу «ретро», есть принадлежащее как петербургской школе (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов), так и московской (Чайковский, Рахманинов). Всё это дополняется отчётливо поляризованными образными напластованиями (допустим, радужная гедония и кошмар катастрофичности, сугубо индивидуальное и надличное), причём контрастность может быть представлена даже на уровне самых малых построений (побочная партия I части построена из четырёх тематических элементов и состоит из пяти микроэпизодов – ц. 5, т. 5 ц. 5, ц. 6, ц. 7, ц. 8).

Следовательно, можно говорить не только о многоликости, подчас даже пестроте, но и о явной разноречивости, которая скрывается за внешним «благополучием» облика симфонии, за её соответствием традиционному строению цикла в его привычной трактовке. Разноречивость эту в данном случае нужно расценивать не как композиционно-структурный просчёт, а как отражение противоречивости, сумятицы и разлаженности самой жизни того времени.

В становлении столь множественного вороха явлений улавливается достаточно отчётливая тенденция – многоступенчатый, зигзагообразный, но тем не менее определённо выраженный переход от старого к новому.

Взаимодействие этих двух сущностей в событийно насыщенной I части находится, на первый взгляд условно, под эгидой классических ориентиров, так как они занимают драматургически ключевое положение (прежде всего благодаря обрамляющему местоположению главной партии, открывающей экспозицию и завершающей зеркальную репризу).

Однако под идиллическим покровом зреют иные, чуждые силы, заявляющие о себе в наплыве образов побочной партии. При этом очень важно, что именно с ней связаны все кульминации (начиная с ц. 8 и кончая ц. 24), и её отголоски нарушают иллюзорное забытё в зонах заключительной партии (предостерегающие «уколы» засурдиненных валторн на сумрачных аккордовых сопоставлениях *T – b VI moll* и *T – b II moll*).

В подобном контексте совсем не случайным оказывается вторжение взбудораженной разработки, где посредством *fugati* (ц. 13, 17) передаётся «заворошка» смутного времени, а резко трансформированная тема главной партии становится практически неузнаваемой. Таким образом, взятый изнутри, мир былого во многом оказывается расшатанным, и процесс этот развивается вширь и вглубь в следующих частях.

Во II части, выражаясь образно, новое жизнеощущение (средний раздел) рождается в душевной тьме избываемого прошлого (крайние разделы). В скерцо III-й прежнее уже оказывается оттеснённым на задний план (трио с его отголоском в начале коды, ц. 68). Наконец, в финале, где множественность сопоставлений достигает своего предела, в ходе незримого противоборства чаша весов окончательно склоняется в пользу современности, что торжественно и громогласно подтверждается кодой – она построена на основной теме побочной партии I части, которая символически переосмысливается в «главную партию» симфонии.

Примечательно, что господствуют в финале бодрые, динамичные ритмы марша, шествия, и это призвано высветить основную мысль всего произведения: Россия пришла в движение, она находится на переломе своих судеб, в пути от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

* * *

Параллельно движению от идиллий прошлого к суровой реальности нового времени фиксируется другой важный процесс – вытеснение индивидуально-интеллигентского народно-массовым.

Первое из этих начал представлено в двух ракурсах. С одной стороны (главная партия I части), это комплекс качеств, типичных для человека русской классической культуры: благородство, одухотворённость, поэтичность, чувствительность к тонким нюансам настроения, впечатлительность до прекрасноты и сентиментальности.

С другой стороны (средний раздел II части), это метаморфоза личностного сознания в условиях воздействий нового времени, когда рефлексия неотвратимо эволюционирует в плоскость тревог и смятений, душевных мук и терзаний, когда посещают приступы непереносимой депрессии, жуткие галлюцинации и возникает ощущение фатальной обречённости (сложная, сплошь хроматизированная полиритмическая вязь многослойной линейной ткани, болезненная экспрессия «говорящих» интонаций взывания, стона, а на кульминации – подавляющие обвалы *tutti*).

Рассмотренным материалом собственно и ограничивается зона влияния индивидуально-интеллигентской сферы. Как видим, драматургически он расположен по убывающей – от формального главенства в I части к скромным рамкам среднего раздела во II-й, а затем ему и вовсе не находится места.

Главным симфонии обращена к народной России, находящейся в постепенном перерождении. И пусть лик её далёк от прежних представлений и в незначительной степени натораживает, в целом автор склоняется перед ним и возвеличивает его как единственно прочный жизненный устой в брожении переломного времени.

Свидетельство тому – кода-апофеоз, где в качестве генеральной кульминации всего произведения проводится побочная партия I части, символизирующая грозную, исполинскую, несколько загадочную массовую стихию (подчёркнуто сурово-гимническое звучание темы в увеличении и в хоральном произнесении всем оркестром с доведением динамики до *ffff*).

Остаётся заметить, что Пятая симфония явилась для Мясковского этапной не только в силу того, что в ней он впервые достиг художественного результата на уровне наиболее значительных образцов отечественного музыкального искусства, но и потому, что в ней определились многие существенные элементы его последующего творчества.

По мнению самого композитора, отсюда ведёт начало «объективная линия» его симфонизма. Толчком переменам в мироощущении композитора послужила фронтовая жизнь. В его «Автобиографических заметках» читаем: «Пребывание на войне и некоторые встречи в значительной мере укрепили мои демократические склонности. Война сильно обогатила запас моих внутренних и внешних впечатлений и повлияла на некоторое просветление моих музыкальных мыслей. Большинство моих музыкальных записей на фронте имело если не светлый, то всё же уже гораздо более “объективный” характер» (Цит. по: Демченко, 2022, с. 25) («Музыкальные записи на фронте» – находясь в окопах, Мясковский фиксировал возникавшие тогда музыкальные темы).

Как видим, сам композитор вводит определение объективный. Тяготение к «просветлению», к общительности и общезначимости высказывания, к душевности и теплоте тона раньше всего сказалось в Четвёртой симфонии (1917), а затем в Восьмой и Девятой симфониях (1925, 1927). Но самой большой удачей в этом направлении оказалась именно Пятая симфония.

Здесь Мясковский сформулировал для себя позицию прямой преемственности с русской музыкальной классикой, что с наибольшей последовательностью скажется позже, в 1930-1940-е годы. Впервые в творчество Мясковского входят образы народной жизни и соответственно – народно-песенный материал, в том числе несколько фольклорных мелодий, записанных композитором на фронте. В частности, в основной теме побочной партии I части он обращается к казацкой песенности, которая станет для его творчества наиболее существенным фольклорным истоком (см. «Казачью колыбельную» в вокальном цикле на слова М. Лермонтова, отдельные образы Восемнадцатой симфонии).

Особенно много здесь параллелей к следующей, Шестой симфонии, где также разрабатывается проблема взаимодействия классического и современного (но уже в остроконфликтном, трагедийном истолковании) с сопутствующей ей темой «интеллигенция и народ» и есть прямые концепционные «мостики»:

- от главной партии I части Пятой симфонии к лирическим оазисам Шестой;
- музыка II части ведёт к скорбно-плачевой сфере следующей симфонии (в том числе средний раздел этой части – преддверие сгущённо субъективного психологизма с характерной для него инструментальной речитацией);
- в III части намечены подступы к инфернальному скерцо Шестой;
- а в финале Пятой намечается стихия празднеств-шестивий Шестой (включая соприкосновение с мелодикой революционных песен – см. побочную партию финала рассматриваемой симфонии).

* * *

Как можно было заметить, Пятая симфония, открывшая «объективную линию» творчества Мясковского, на самом деле содержала в себе и достаточно много субъективного. Следовательно, то, что он именовал объективной и субъективной линиями, отнюдь не существовало изолированно друг от друга. Они взаимодействовали между собой, нередко сплетаясь в трудноразделимом целом.

И подчас нелегко понять: воспринималось ли некое объективное субъективно или само это объективное было изнутри насыщено субъективным. Но по музыке Мясковского можно с достаточной отчётливостью судить о том, что так или иначе существовала жизнь, происходящая вовне, а параллельно ей протекала жизнь души человеческой.

Жизнь, происходящая вовне, властно вторгалась в образную ткань произведений композитора, и это была жизнь многосложная, невероятно противоречивая. В музыке Мясковского тех лет нередко чувствуется горячий, а подчас просто бешеный пульс времени страшных катаклизмов, сотрясавших Россию, да и весь мир, и породивших социальный хаос, разлом, распад, когда царил дух яростного бунтарства и ниспровержения основ (не случайно замысел другой его симфонии тех лет – Восьмой – был связан с образом Степана Разина).

И среди этого хаоса, возникшего на волне того, что А. Блок обозначил как «неслыханные перемены, невиданные мятёжи», продолжала своё существование жизнь человеческой души, обретался внутренний мир впечатлительной натуры, остро, порой болезненно реагирующей на происходящее вокруг. Отсюда смятенность умонастроений, подчёркнуто драматическое, даже трагическое восприятие импульсов, исходящих извне, и соответственно – обжигающая патетика, экзатичность, экспрессионистский накал страстей.

Всё это своё законченное выражение получило в **Шестой симфонии** (1918-1923). Здесь уместно напомнить, что «последним толчком к музыкально-творческим устремлениям» послужило для Мясковского «потрясающее впечатление» от Шестой симфонии Чайковского. И если Шестая симфония Чайковского отметила вхождение в период эпохальной социальной ломки, то Шестая симфония Мясковского до предела обнажила суть этой ломки.

Шестая симфония высится в творческом наследии композитора недостижимой вершиной, но у неё был целый ряд «спутников» – произведений, в которых раскрывалась та же проблематика и которые отличались тождественным тоном звуковой атмосферы.

Подобные аналогии начинаются со Второй фортепианной сонаты (1912), где впервые вводится мотив католической секвенции *Dies irae*, приобретающий значение символа фатальности, и с Третьей симфонии (1914), с экспрессионистским накалом передающей смятение душ и умов в условиях кардинально меняющегося порядка вещей.

Помимо Пятой и Шестой симфоний, всё это нашло своё продолжение в Третьей и Четвёртой фортепианных сонатах (1920, 1924), в которых средствами фортепианной фактуры претворены свойственные Шестой симфонии ораторская патетика, конфликтность яростных жизненных схваток и блики ирреально-фантастических образов.

К этим сонатам следует также присоединить Десятую симфонию (1927), неистовая экспрессия которой была навеяна «мученическими» мотивами поэмы А. Пушкина «Медный всадник».

Тем не менее своё главное слово о жизни России её переломного этапа Мясковский сказал в Шестой симфонии, где отразились его непосредственные впечатления и переживания времени двух революций 1917 года (Февральская и Октябрьская), Гражданской войны и «военного коммунизма», а также потрясения в личной жизни композитора (смерть близких людей).

В отличие от предыдущей симфонии, Шестая регистрирует уже не разноречие и сосуществование, а исключительно острое противоречие и противостояние, то есть конфликт уходящего и нового, что порождает качественно иную концепцию. Кратко сформулировать её можно так: трагический разлом бытия (экспансия революционной стихии – погребение старого мира) и поиск духовной опоры в водовороте исторических катаклизмов.

Революционная стихия получила многоплановое отображение. Один из её ликов – властный императив, звучащий крайне категорично, требующий беспрекословного подчинения. На одном из митингов времён «красного террора» (то был митинг 1918 года по случаю ранения Ленина) Мясковский слышал речь прокурора Республики Н. Крыленко, провозглашавшего: «Смерть, смерть, смерть врагам Революции!» (Цит. по: Демченко, 2022, с. 28).

Это почти буквально «процитировано» во вступительных тактах симфонии, где патетика ораторского обращения передана через плакатные, отрывисто-скандирующие произнесения медных. Их подчёркнуто жёсткое, отчуждённое звучание олицетворяет грозную внеличную силу.

В подобных эпизодах до мыслимого предела доведена острота экспрессии гармонического письма, насколько она была возможна в рамках музыкального языка Мясковского. Самые сильнодействующие средства выразительности связаны в таких случаях с введением целотонной аккордики, напряжённость звучания которой усиливается добавлением большой септимы.

Другая грань революционной стихии – мощный, неукротимый напор драматической энергии, которая разворачивается в стремительных преодолениях, мощными импульсами-толчками и молниеобразными рощерками волевой жестикюляции, передавая взвихренно-вздыбленную атмосферу клочкотания яростных социальных баталлий. Это начинается с тематизма главной партии I части с его исключительным возбуждением и с его экзатичностью наступательного натиска, всё сметающего на своём пути.

Ещё один ракурс связан с разрушительным бушеванием поднявшихся на поверхность бытия инфернально-демонических сил, созвучных природным стихиям. Вот почему, раскрывая смысл II части, исследователи единодушно приводят строки из поэмы А. Блока «Двенадцать».

Ветер, ветер –

На всём Божьем свете! (Цит. по: Демченко, 2022, с. 29).

Но это *inferno* несёт в себе и определённый подтекст. Когда-то Ф. Достоевский вывел людей зарождавшегося в России революционного движения в романе с симптоматичным названием «Бесы». Нечто подобное тому находим и в ряде эпизодов симфонии Мясковского (главным образом в её II части): игрище «бесов», зловещее мельтешение сатанинских сил, претворённое в формах «адского» скерцо с его дьяволиадой заострённо-импульсивного синкопированного ритма и гротескной искажённостью интонационного контура.

И, наконец, в финале симфонии композитор рисует картину шумного, красочного торжества революционных масс, в котором раскованность праздничных проявлений своеобразно сочетается с собранностью и боевой устремлённостью. Для передачи подобных настроений он воспользовался мелодиями Французской революции «Карманьола» и «*Ça ira*» («Всё вперёд»).

Эти мелодии Мясковский взял не из известных сборников, а записал в 1918 году от художника, который только что вернулся из Франции и слышал их в предместьях Парижа у рабочего люда тех лет, то есть в актуальном звучании другого исторического времени. Тогда же возник и замысел симфонии. Таким образом, ещё не завершив Пятую, композитор уже приступил к созданию Шестой.

* * *

Мир уходящий предстаёт только в одной плоскости: страдание, скорбь, обречённость. Но раскрывается это состояние в широкой амплитуде оттенков – от горестной унывости до мрачной безысходности, от тоскливых вопрошаний до буквально кричащего стога на болевом пределе. Почти всё необходимое в данном отношении экспонируется уже в связующей партии I части.

Констатации скорбного исхода начинаются с первой темы побочной партии I части, развёртывание которой заканчивается реквиемом. Далее на протяжении всего повествования вестником смерти служит простирающий свою гнетущую длань средневековый мотив *Dies irae*.

В финале вершится окончательное отпевание, основанное на старинном духовном стихе «О расставании души с телом». И чтобы не возникало никаких сомнений в истолковании данной цитаты, автор вводит для её исполнения хор с пропеванием текста. Так фиксируется не только обречённость, но и как бы состоявшееся погребение былого.

Как видим, лик двух миров разительно несхож, что подчёркнуто резко выраженным стилевым размежеванием. С одной стороны, сугубо современный музыкальный язык, экспансивный настрой, напряжённейший динамизм, стремительное движение (об использованной им «Карманьоле» композитор говорил: «*Меня особенно поразила её ритмическая энергия*» (Цит. по: Демченко, 2022, с. 30)). С другой – архаизированная лексика, заторможенность пульса, пассивность и обессиленность.

Столь ярко обозначенная поляризация противостоящих сущностей, доведённая до уровня их несовместимости, как раз и определяет воссозданный в симфонии остроконфликтный разлом бытия. Вслушиваясь в музыку, вербально его можно обрисовать приблизительно так:

всё в жизни сорвалось и ринулось в неведомое;
мир потерял равновесие, превратился в клокочущий водоворот;
доминирует бурная, лихорадочно-взрывчатая пульсация стихийных сил;
царит нескончаемое напряжение тревог, потрясений, катастроф.

Отсюда проистекают композиционные особенности этой, самой сложной из всех 27 симфоний Мясковского. Огромное музыкальное полотно, звучащее свыше часа, поражает уникальным для данного жанра обилием образов, непрерывно сменяющих друг друга. Всё здесь построено на резких контрастах, атмосфера накалена максимально (не случайно симфония написана в *es-moll*, одной из самых мрачных тональностей).

В этой атмосфере всеобщего разлома, катаклизмов и бушеваний как естественная необходимость выдвигается проблема поиска духовной опоры. Данная сторона концепции соотносится практически единственно с личностью русского интеллигента, который мечется между громадами столкнувшихся миров, горячо и зачастую даже болезненно переживает происходящее вокруг него. Как раз через его реакции в симфонии с максимальной силой и остротой запечатлено то, что В. И. Ленин определял как *«невероятно сложный и мучительный процесс умирания старого и рождения нового общественного строя»* (Цит. по: Демченко, 2022, с. 31).

Лирический герой симфонии не стоит в стороне от битвы миров, но у него своя, особая функция: в его патетических тирадах и возвышенных упованиях прослушивается стремление поддержать среди всеогражающего неистовства идеалы благородства и человечности (эта линия открывается, начиная со второй темы побочной партии I части).

Однако чаще всего он находится в состоянии нервной взбудораженности и душевной смуты, избывая себя в экстатических мольбах и заклинаниях. Вероятно, именно это имел в виду сам композитор, когда писал об *«интеллигентски-неврастеническом восприятии Революции»* (Цит. по: Демченко, 2022, с. 31), отразившемся в Шестой симфонии.

Кстати, сходная настроенность, столь же экспрессивная и экстатичная по тону, отличает оперу С. Прокофьева «Огненный ангел», законченную в первой редакции в том же 1923 году, что и симфония Мясковского. Параллели такого рода доказывают закономерность подобного восприятия действительности тех лет.

Обе отмеченные ипостаси (экстатическая взвинченность и просветлённый лиризм) связаны с традициями русской музыкальной классики, восходящими к Чайковскому, Скрябину и Рахманинову. Творческое переосмысление этих традиций шло у Мясковского в направлении максимального обострения выразительных средств.

Субъективно-исповедальный характер высказывания потребовал самого широкого включения речевого начала, что породило особого рода инструментальный речитатив, который стал важной приметой индивидуального стиля Мясковского, начиная уже с Третьей симфонии. В контексте Шестой инструментальный речитатив приобрёл некое чрезвычайное качество с характерной для него взволнованной прерывистостью музыкальной речи.

Выход из всеобщего хаоса, невзгод и внутренних терзаний видится герою Шестой симфонии в том, чтобы встать над схваткой миров, подняться к тем духовным ценностям, которые находятся как бы вне времени и пространства и сопрячны идеалам вечной красоты. Подобное стремление вполне объяснимо – можно понять человека, безмерно уставшего среди нескончаемых треволнений, тягот и жертв.

Такие настроения были типичны для русской интеллигенции начала 1920-х годов. Не случайно кода Шестой симфонии перекликается с завершением написанного незадолго до неё романа А. Н. Толстого «Сёстры» (первая часть трилогии с чрезвычайно знаменательным названием «Хождение по мукам»). Вот слова Рощина, обращённые к его возлюбленной в конце романа:

Пройдут года, утихнут войны, отшумят революции и нетленным останется только одно – кроткое, нежное, любимое сердце ваше (Цит. по: Демченко, 2022, с. 32).

Подобно завершению кантаты С. Рахманинова «Колокола», созданной десятилетием раньше и посвящённой катастрофе поколения «серебряного века», в Шестой симфонии Мясковского после реквиема-отпевания следует кода-катарсис (реминисценция основной темы III части), одаряющая умиротворением духа и немеркнущим светом надежды.

Шестая симфония Мясковского вещала о коренной ломке бытия, которая происходила в начале XX столетия и острие которой в нашей стране пришлось на рубеж 1920-х годов. То, о чём ровно за три десятилетия до этого произведения пророчила Шестая симфония-трагедия Чайковского, так много значившая для становления Мясковского-симфониста, обрело реальные очертания, вызвав к жизни симфонию-трагедию Мясковского как наиболее яркий и впечатляющий музыкально-исторический документ *«страшных лет России»* (А. Блок). Для самого композитора она явилась центральным, наиболее масштабным и концепционно концентрированным произведением, кульминацией его творчества, которому предстояло плодотворно развиваться ещё более четверти века.

Взятые как целое, рассмотренные выше Пятая и Шестая симфонии Н. Мясковского, по хронологии их написания (они охватили десятилетие 1914-1919 – Пятая, 1918-1923 – Шестая) и по затронутой в них проблематике составившие единый монументальный диптих, стали своего рода музыкально-художественной летописью происходившего в России в период коренного перелома её истории (Первая мировая война, две революции 1917 года, Гражданская война и окончательное установление большевистского режима).

Источники | References

1. Демченко А. И. Классики отечественной музыки. Николай Яковлевич Мясковский. Саратов: SGK, 2022.

Информация об авторах | Author information**RU****Демченко Александр Иванович**¹, д. иск., проф.¹ Международный Центр комплексных художественных исследований; Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, г. Саратов**EN****Aleksandr Ivanovich Demchenko**¹, Dr¹ International Center of Complex Artistic Research; Saratov State Conservatory, Saratov¹ alexdem43@mail.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 05.09.2025; опубликовано online (published online): 03.10.2025.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство XX века; Н. Я. Мясковский; композиторское наследие; симфоническое творчество; musical art of the 20th century; N. Ya. Myaskovsky; composer's heritage; symphony music.