



ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.091-110

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

The Classics of 20th Century Russian Music
Authorial Cycle of Lectures

А.И. Демченко

Центр комплексных художественных исследований
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru

Alexander I. Demchenko

Center for Comprehensive Art Studies
Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru

Творчество Н.Я. Мясковского

Лекция доктора искусствоведения, профессора Александра Ивановича Демченко продолжает цикл лекций о российской музыкальной культуре. В максимально компактной форме освещается эволюция творчества выдающегося композитора Н.Я. Мясковского, основные этапы которой соответствуют двум разделам предлагаемого текста: «1910–1920-е годы» и «1930–1940-е годы».

Как и в предыдущих случаях, в ходе изложения предполагается прослушивание ряда музыкальных фрагментов, призванных дать общее представление о диапазоне художественных исканий композитора.

Ключевые слова:

Николай Мясковский, российская музыкальная культура, жанры творчества Мясковского.

The Musical Oeuvres of Nikolai Myaskovsky

This lecture of Doctor of Arts, Professor Alexander I. Demchenko continues the cycle of lectures on Russian musical culture. In a maximally compact form the evolution of the musical oeuvres of composer Nikolai Ya. Myaskovsky is elucidated, the basic stages of which correspond to two sections of the text: “The 1910s and 1920” and “The 1930s and 1940s.”

Just as in the previous cases, the exposition of the material presumes listening to a number of musical fragments, called upon to provide a general impression of the ranger of the composer's artistic endeavors.

Keywords:

Nikolai Myaskovsky, Russian musical culture, genres of Myaskovsky's musical oeuvres.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество Н.Я. Мясковского // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 91–110.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.091-110.



1910–1920-е годы

Композиторскому творчеству Николай Яковлевич Мясковский (1881–1950) 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».

Заметим, во-первых, толчком послужила не опера или вокальная музыка, а симфония — инструментальная музыка, и прежде всего, симфония. Они стали определяющими в творческих интересах Мясковского. Во-вторых, толчком послужила музыка Чайковского — и лирико-драматический, и лирико-психологический строй музыкального высказывания, характерный для великого композитора, стал наиболее органичным 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 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 он 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 окончил в 1911 (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. С одной стороны, композитор 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.С. Прокофьева, с которым на протяжении всей жизни был в тесных дружеских отношениях. Как и следовало ожидать, материалы эти отличались пронизательностью 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 годы.



Неоценимое значение имела педагогическая деятельность 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.

Наконец, главное — большое композиторское наследие Мясковского, навсегда вошедшее в сокровищницу русского искусства: 27 симфоний, 13 других крупных оркестровых композиций, 6 инструментальных концертов, 13 струнных квартетов, 12 сонат (для фортепиано, скрипки, виолончели), около 100 фортепианных пьес (многие из них сгруппированы в циклы и сборники), 2 кантаты, более 100 романсов и т. д.

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).

Здесь молодой композитор обратился 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.В. Асафьев выразил в таких определениях: «... постоянно звенящая жалоба о неудовлетворённости и одиночестве... скорбные думы и сомнения... мученическая лирика».

Последняя фраза («мученическая лирика») со всей явственностью раскрывает характерное для Мясковского тех лет обострённо драматическое 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.

«**Причуды**», № 1

Е. Букова (1.39)

«**Причуды**», № 2

Е. Букова (1.21)

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, осязатима 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 ис-

кусствах, стилистически это было ознаменовано возникшим коренным водоразделом между классикой и модерном.

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 в «**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 преобладавала 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 рефлекс-



сий, 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 стилевой 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.В. 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 безотрадней 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.

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 был 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 итоговым 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, причём с достаточной явственностью намечена направленность эволюционного процесса от старого к новому. Параллельно этому поставлена проблема вытеснения индивидуально-интеллигентского начала народно-массовым.



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).

Симфония № 5

I часть, тема главной партии

Е. Светланов (0.59)

Можно встретить в симфонии и не менее идиллический взгляд на народ в трио скерцо (ц. 56) на основе колыбельки, записанной композитором на Западной Украине. Перед слушателем возникает наивно-простодушная жанровая сценка «пейзан», с привычным волыночным бурдонном тонической квинты и традиционными приемами фактурно-вариационного развития.

Приглаженной, «глянцево-хрестоматийной» выглядит картина всеобщего празднества в проведении 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 никнущих 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).

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 модерны.

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 токкатно-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.

Симфония № 5 **IV часть, тема-эпизод** К. Иванов (0.35)

Это драматическая токката 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.

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.

Взаимодействие этих тем строится по принципу сопоставления. Однако контрасты столь значительны и их так много, что складывается весьма разнородный конгломерат. 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).

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 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.

В финале, где множественность сопоставлений достигает своего предела, в ходе незримого противоборства чаша весов окончательно склоняется в пользу современности, что торжественно и гро-



могласно 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 прекраснотуши 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, стоны, а на кульминации — подавляющие обвалы *tutti*.

Симфония № 5

II часть, средний раздел

К. Иванов (2.30)

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, а затем ему и вовсе не находится места.

Главным симфония обращена к народной России, находящейся в постепенном перерождении. И пусть лик её далек от прежних представлений и в немалой степени настораживает, 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*).

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 порождавших 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 мятежи», продолжала своё существование жизнь человеческой души, обретался внутренний мир впечатлительной натуры, остро, порой болезненно реагирующей на происходящее вокруг. Отсюда смятённость умонастроений, подчёркнуто драматическое, даже трагическое восприятие импуль-



сов, исходящих извне, и соответственно — обжигающая патетика, экстаичность, экспрессионистский накал страстей.

Всё это получило законченное выражение в **Шестой симфонии** (1918–1923), в которой Мясковский сказал своё главное слово о жизни России её переломного этапа, и где отразились его непосредственные впечатления и переживания времени двух революций 1917 года (Февральской и Октябрьской), 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 в этой симфонии многоплановое отображение. Важнейший из её ликов — властный императив, звучащий крайне категорично, требующий беспрекословного подчинения. На одном из митингов времён «красного террора» (митинг 1918 года по случаю ранения Ленина) Мясковский слышал речь прокурора Республики Н. Крыленко, провозглашавшего: «Смерть, смерть, смерть врагам Революции!»

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 величественную 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.

Симфония № 6

I часть, экспозиция

К. Кондрашин (3.48)

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

Ещё один ракурс связан с разрушительным бушеванием поднявшихся на поверхность бытия inferнально-демонических сил, созвучных природным стихиям. 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 обнаруживается и в ряде эпизодов симфонии Мясковского (главным образом во 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.

Симфония № 6

II часть, начало

А. Кондрашин (1.23)

И, наконец, в финале симфонии композитор рисует картину шумного, красоч-



ного 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»).

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. 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. Отсю-

да 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.

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 всепоглощающего 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», отразившемся в Шестой симфонии.

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 рече-



вого 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 сопричастны идеалам вечной красоты. Подобное стремление вполне объяснимо — можно понять человека, безмерно уставшего среди нескончаемых треволнений, тягот и жертв.

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).

1930–1940-е годы

В ходе предшествующего изложения постоянно отмечалась сильнейшая противоречивость творчества Н.Я. Мясковского предыдущих десятилетий, что

определялось состоянием самой действительности того времени и, конечно же, тем, как воспринимал её композитор. Но уже и тогда (к примеру, в пору создания Пятой симфонии) он предпринимал попытки поиска выхода из теней чрезмерно дисгармоничного и субъективного.

Свои плодотворные результаты этот поиск принёс в 1930-е годы, когда жизнь государства обретала определённую устойчивость, её ритм становился более стабильным и уравновешенным. И сам Мясковский стремился идти навстречу происходящим переменам, адаптироваться к новой исторической реальности, выявить в ней позитивные начала.

Генеральный вектор своего творчества композитор соотносил с отходом от груза отрицательных эмоций, от всякого рода душевных терзаний и тягостных рефлексий, от заведомо субъективного и тем более — индивидуалистического. В его музыке начинают превалировать бодрый настрой, происходит общее просветление колорита, она становится ясной и цельной по эмоционально-образному строю, приобретая достаточно спокойный, уравновешенный тонус. То, что обычно определяют как прояснение и просветление стиля Мясковского, было связано с всемерной демократизацией музыкального языка и в частности с обращением к мелодике широкого дыхания, к устойчивым метроритмическим структурам, к чётким каденционным членениям.

Программным опусом Мясковского 1930-х годов стала **Шестнадцатая симфония** (1936). Программой она было и в прямом значении этого слова: ей предпослано посвящение советской авиации, а III часть написана под впечатлением гибели самолёта «Максим Горький». Однако суть программности этой симфонии состояла в окончательном утверждении смысловой направленности и соответствующего музыкального стиля, связанных с уже сформировавшимся к тому времени «советским образом жизни». Эмблемой данного феномена можно



считать тематизм главной партии I части с его упругой, динамичной пульсацией, ярко запечатлевший приподнято-бодрый нерв, волевою устремлённостью, мужественную окрашенность. И в целом картины мирной жизни, обрисованные в Шестнадцатой симфонии, наполнены энергией созидания, чувством общенародного подъёма, зримо ассоциируясь с энтузиазмом первых пятилеток социалистического строительства.

Симфония № 16

I часть

К. Иванов (1.02)

Эту главенствующую образность оттеняют эпизоды мягкой, певучей лироэпики, нередко связанной с пейзажными мотивами (характерно введение чистых тембров гобоя и кларнета), а во всей полноте атмосфера благоденствия и покоя жизни души развёрнута во II части.

Свой контраст вносит воспроизведение ритуала торжественной гражданской процессии в III части. При этом симптоматично его истолкование в духе «оптимистической трагедии» как одного из утвердившихся постулатов советского искусства. Ритмы траурного марша трактованы очень сдержанно, без какого-либо мрачного акцента, с преобладанием проникновенной ноты и даже с внутренним бодростью, словно подтверждая, что «жизнь продолжается».

Подобная объективность тона присуща всей концепции Шестнадцатой симфонии. И сутью данной концепции являлось снятие противоречивости на пути единения индивида с окружающим миром, на пути установления органичной связи личного и общего.

Стилистически это выразилось в устойчивости, размеренности метроритмического движения, в плавной, неспешной смене гармоний, в опоре на диатонический склад и в том, что теперь тематизм приобрел широту, распевность, пластич-

ность мелодического рисунка с обращением к кругу общезначимых интонаций.

Утверждению объективности мироотношения сопутствовала уже упоминавшаяся демократизация музыкального языка Мясковского, вызванная потребностью повернуться лицом к широкой аудитории. Он добивается простоты и доступности восприятия тех академических жанров, которые составляли основу его творчества — симфония, инструментальный концерт, струнный квартет.

Отмеченное выше тяготение к объективности и демократизму было тесно связано с таким важнейшим качеством творчества Мясковского 1930–1940-х годов, как *классичность*, что прежде всего означало ориентацию на дух и принципы классического наследия, на прямую преемственность с ним. Приверженность традициям усилила в музыке композитора критерии возвышенности и благородной простоты, сдержанности и просветлённости образного строя, определило общую смягчённость очертаний (в противовес резкости и угловатости музыкального контура в произведениях предшествующего периода).

Звуковая ткань становится более отточенной и прозрачной, форма — стройной и кристаллически ясной, опирающейся на привычные структурные схемы (в том числе всюду поддерживается точное следование классической сонатной архитектонике). Выверенная логика музыкального развития поддерживается безусловным господством рельефного мелодизма, чёткой гармонической вертикалью и возросшей ролью чистых тембров в оркестровке.

Что ещё совершенно очевидно в творчестве Мясковского тех десятилетий, так это иной характер выявления гуманистического начала — с максимальной отзывчивостью и добротой по отношению к герою музыкальных повествований. Отсюда теплота, нежность и проникновенность тона, его особая душевность.



Со всей явственностью классическая направленность сказалась в таких произведениях, как Семнадцатая симфония (1937), концерты для скрипки (1938) и виолончели (1944), Тринадцатый квартет и Вторая виолончельная соната (оба — 1949), Романсы на слова М. Лермонтова (1936). Обратимся к двум из названных произведений.

Семнадцатая симфония может служить хрестоматийным образцом классичности в её истолковании Мясковским второй половины 1930-х годов. Связи с традициями русской музыки рубежа XX века здесь совершенно очевидны, и они особенно явственно прослеживаются в типе голосоведения и оркестровки. Типична и трактовка сонатно-симфонического цикла, который в своём классическом распорядке даёт возможность передать полноту жизнеощущения:

– *Lento. Allegro molto agitato* — мотивы борьбы и преодолений, оттеняемые лирическими отстранениями;

– *Lento assai. Andantino* — движения души, особенно органично раскрывающие себя в созвучии с природным окружением;

– *Allegro, poco vivace* — радости бытия, даруемые человеку как отдохновение среди неизбежных забот и треволнений;

– *Andante. Allegro molto animato* — возвращение стихии борьбы и преодолений, которые здесь приводят к жизнеутверждающему итогу.

Таковы четыре «акта» оптимистической симфонии-драмы. Высокое напряжение происходящего в ней отмечено использованием «непростой» тональности *gis moll*. При всём том действие протекает в достаточно уравновешенных контурах, не говоря уже об общезначимости его содержания.

В крайних частях этого произведения композитор открыл для себя звуковой феномен, известный со времени «Неоконченной симфонии» Шуберта и увертюры «Гебриды» Мендельсона — путь человеческий, пролегающий в колыханиях моря жизни. Отныне это станет почти

лейтобразом его музыки, развитие которого будет увенчано в последней, Двадцать седьмой симфонии.

В истинно классических формах выполнен и **Скрипичный концерт**. Но по своей содержательной сути это нечто совершенно иное. Его две первые части, находясь в едином смысловом измерении, как бы продолжают друг друга, целиком пребывая в состоянии лирического блаженства и мечтательной неги. Упоение гармонией души, красотой тонких, нежных эмоций, чувство покоя и умиротворения «купаются» в мягкой светозарности колорита. Общий спектр оттенков подобной настроенности дополняется во II части чертами созерцательной элегичности и баюкающей колыбельности.

Концерт для скрипки с оркестром II часть, средний раздел и начало репризы

Г. Фейгин (3.06)

Поэтика этой удивительно обаятельной музыки адресует к ресурсам классического наследия, но в его творческом претворении и с чрезвычайно корректным подключением современных элементов. Отсюда благозвучие и великолепная пластика звуковедения: никакой жёсткости, резкости, никаких «острых углов», обычно свойственных искусству XX века. И в согласии с лирическим тоном многое здесь основано на ариозно-романсной интонационности.

Контраст финала вносит свою лепту в светоносный лик концерта. Задорно-прихотливая скерцозность рефренов рондо-сонаты наполнена энергией жизненной радости в формах праздничного игрового действия, а лирические эпизоды-отступления напоминают о ведущей образности произведения.

В целом, Скрипичный концерт представляет собой воистину оазис жизненной отрады. Подобные откровения счастливого расположения духа посещали музыку Мясковского только изредка —



впоследствии мы вспомним о них, когда обратимся к таким последним его произведениям, как Вторая виолончельная соната и Тринадцатый квартет.

Что же касается конца 1930-х годов, то нельзя не отметить разительный контраст состояния, запечатлённого в Скрипичном концерте, к общему тону создававшегося композитором в начале XX века. Тогда — смятённость чувств, острая противоречивость, психологические терзания и дисгармония, глубокая неудовлетворённость субъекта окружающим миром и самим собой. А теперь — совсем иное, и важнейшей стороной этого иного являлась удовлетворённость сущим.

Созидательный энтузиазм (Шестнадцатая симфония), оптимистическая драма (Семнадцатая симфония), мотивы благоденствия (Скрипичный концерт) — вот что определяло вклад Мясковского в музыкальную панораму второй половины 1930-х годов. И на этом фоне полной неожиданностью становится появление его печального по своей настроенности шедевра — **Двадцать первой симфонии** (1940).

В крайних разделах её одночастной композиции, казалось бы, возвращается психологический тонус, который был характерен для Мясковского начала века: субъективный строй высказывания, затемнённый колорит, затуманенная звуковая ткань, вязкая полифоническая фактура с нагнетанием блуждающих линий, сумрачные тенёты рефлексирующего сознания, гнетущие раздумья с ноткой тоскливых вопрошаний, — всё это выдержано в характере исповеди, пронизанной щемящей проникновенностью, и говорит о тернистом жизненном пути среди неприютного осеннего пейзажа.

Однако по своему смысловому настрою здесь, в сравнении с произведениями Мясковского начала века, перед нами нечто совершенно иное. Различные грани обрисованного внутреннего мира человека раскрываются в чередующихся одна за другой трёх основных тем. Тема-зачин

выдержана в характере русских протяжных, что подчёркнуто звучанием кларнета *solo* — звучанием, вызывающим ассоциации с рожком или свирелью. Две другие основаны на романсных интонациях, чем закрепляется исходная установка на национальную почвенность материала, на классичность его контуров, что уже само по себе сообщает ему необходимую общительность.

Это выводит авторское высказывание за рамки сугубо личных переживаний, обеспечивая ему достаточную общезначимость и при всей его опечаленности — сдержанность эмоциональных проявлений. Тому же по-своему способствуют широта и певучесть мелодических линий, диатонический склад, плавная и неспешная смена гармоний.

Симфония № 21

Экспозиция

(без вступительной темы)

Е. Светланов (1.45)

Средний раздел симфонии изложен в компактной сонатной форме и воссоздаёт картину жизненного уклада страны, уже во многом знакомую по произведениям Мясковского второй половины 1930-х годов. Всё основное сосредоточено в тематизме главной партии, поскольку контраст побочной партии носит сугубо дополняющий характер, по типу своего светлого лиризма прямо напоминая о подобной образности в музыке Чайковского.

Собственно главная партия выступает олицетворением всенародной энергии созидания с её бодрым настроением, мужественной собранностью и активным действенно-пружинящим пульсом, а идущий от казачьего фольклора дорийский оттенок придаёт тематизму свежесть и волевою устремлённость. В ходе развития этого материала всемерно утверждается присущая ему чёткость, определённая и душевная прямота.

Этот раздел в согласии с его местоположением иногда именуют центральным,



а окружающие его разделы — прологом и эпилогом симфонии, тем самым отводя им некую подчинённую роль. Подобный подход следует считать принципиально ошибочным, так как основная суть произведения сосредоточена именно в крайних разделах, которые явно доминируют и по степени своей художественной выразительности, подкупая сокровенностью тоскливо-ищущей мысли.

И, кроме всего прочего, нужно учесть, что тематизм крайних разделов оказывает ощутимое воздействие на происходящее в среднем разделе. В его развивающихся эпизодах всё заметнее включаются мотивы тем исходного раздела, а с ними наползают сумрачные тени и привносится подтекст сомнений и даже страдальческая нота. Одна из этих тем, появляясь на кульминации разработки, заявляет о себе как об истине более высокого порядка и, вновь возникая в репризе среднего раздела, окончательно вытесняет его тематизм.

Наконец, вовсе не случайно общее драматургическое решение этой единственной для творчества Мясковского *одночастной* симфонии-поэмы. Композитор обеспечивает явное архитектурное господство крайних разделов, тем самым недвусмысленно склоняя чашу весов в сопоставлении кардинально различающихся смысловых ценностей:

- не общее, а личное;
- не внешнее, а внутреннее;

– не то, что требовалось от человека в первую очередь (готовность к преодолениям, ясность и простота), а то, что таилось в глубинах его души.

Прилив субъективной настроенности в Двадцать первой симфонии можно объяснить по-разному. Но исторически наиболее правомерным представляется следующее истолкование потаённой драматической сущности рассматриваемого произведения. Год его написания (1940) — это время кануна Великой Отечественной войны. На Западе уже грохотала Вторая мировая, и было ясно, что рано или поздно она перекинется на Восток.

Не потому ли в основном тематизме среднего раздела запечатлены не только образы мирного созидания, но и присутствуют приметы боевого духа рубежа 1940-х: состояние суровой собранности и воинственный оттенок (многое построено на фанфарно-сигнальных оборотах, поэтому активно использован тембр трубы), ощущение грозящей опасности (аккорды-зовы засурдиненной меди), сплóхи грядущих битв (в завихрениях разработочных эпизодов).

И главное состояло в том, что флюидами скорби, которые пронизывают музыку крайних разделов, чуткий художник предупреждал соотечественников о преддверии надвигающейся катастрофы и грозящих бедствий. Так что перед нами не просто симфония-элегия, а симфония-предчувствие.

Очень симптоматична в этом смысле кодетта симфонии: зыбкие, призрачные звучания, истаивающие до трёх *piano* в тревожной неведомости и как бы повисающие на многоточии (незавершённость повествования, обрывающегося на квартсекстаккорде тоники) — так обрисовано томительное состояние на пороге испытаний...

Двадцать первая открывала серию военных симфоний Мясковского, которые поэтапно раскрывали эпопею битвы с немецко-фашистским нашествием. На самое начало войны композитор отозвался сразу двумя звуковыми полотнами — Двадцать второй и Двадцать третьей (обе — 1941), а за Двадцать четвертой симфонией, созданной в центральный год войны (1943), последовала Двадцать пятая (1946).

Последняя из них явилась своего рода симфонией-послесловием к Великой Отечественной войне: покой пришедших мирных дней с воспоминаниями о понесённых утратах и взрывчато-импульсивными эпизодами, говорившими о симптомах новых испытаний (зарницы «холодной войны» и предстоящей



напряжённости в собственном Отечестве второй половины 1940-х годов).

Самый последний этап жизни Мясковского был омрачён тем, что в 1948 году, на гребне последней волны сталинского террора он, как и Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, были объявлены формалистами и космополитами, что ставило их в положение изгоев. Как ни мужался тогда Мясковский, но тот вопиющий факт, что композиторы, составлявшие цвет советской музыки, оказались «вне закона», несомненно, ускорил его уход из жизни. Тем более, что предъявить подобные обвинения в адрес Мясковского было чистейшим абсурдом, так как он всегда был глубоко национальным художником и давно уже не выходил за пределы традиционного музыкального языка.

Сергей Сергеевич Прокофьев в силу свойственной ему натуры пытался отшутиться по адресу злокозненного партийного постановления. Хуже обстояло дело в случае Николая Яковлевича, который воспринял партийное постановление 1948 года совершенно всерьёз.

Д.Д. Шостакович рассказывал в узком кругу: «Знаете, я был у Николая Яковлевича буквально накануне его смерти, дня за два, он лежал страшно исхудалый, бледный, слабый, и вдруг спрашивает тихим-тихим голосом: “Я вот лежу и думаю, неужели всё, чему я учил и что делал — антинародно?”».

И печальная подробность: Двадцать седьмую симфонию, которая стала его «лебединой песней», самому автору услышать не довелось — он ушёл из жизни за несколько месяцев до её первого исполнения.

Тем не менее, содержание этой симфонии Мясковского во многом поднимается над перипетиями «локальных войн», вознося к обобщениям о самом важном и непреходящем, что можно расценивать как творческий подвиг композитора. В этом убеждает и присущее ему стремление писать «до дней последних донца», то есть словно бы наперекор «роковому» 1948-му.

Николай Яковлевич, помимо увенчавшей его творческую жизнь Двадцать седьмой симфонии, в 1948 году создал для оркестра Двадцать шестую (на древнерусские темы), Дивертисмент и вторую редакцию Увертюры, относящейся к 1909 году, а также Вторую виолончельную сонату и две тетради Полифонических набросков для фортепиано. В год Двадцать седьмой появились превосходный Тринадцатый квартет — лучший из его струнных квартетов, а также триада фортепианных сонат (№ 7 *C dur*, № 8 *d moll* и № 9 *F dur*). В оставшиеся месяцы 1950-го композитор был занят переработкой ранних романсов, уточнением партитур и переложением двух последних симфоний и приведением в порядок личного архива. К слову, это был тот исключительно редкий случай, когда после смерти творца искусства не приходилось ничего разбирать, поскольку во всем был наведён идеальный порядок.

Обратимся вкратце к двум из только что названных произведений: **Вторая виолончельная соната**, которая стала высшим достижением Мясковского в сфере камерно-инструментального ансамбля, и **Тринадцатый квартет** как вершина данного жанра в творчестве композитора.

Начнём с того, что в обоих сочинениях представлен, можно сказать, сублимированный кристалл столь свойственной позднему Мясковскому классичности. Это начинается с освящённой веками архитектоники композиционных параметров: трёхчастный цикл в сонате и четырёхчастный в квартете с совершенно типичным последованием жанрово-содержательных составляющих.

Прямые связи с русской музыкальной классикой нагляднее всего проявляются в технике письма (например, несомненная близость к струнным квартетам Бородина и Танеева) и в широкой опоре на традиции русской романсовой культуры, преломлённые в инструментальных формах. Отсюда же и унаследованное чувство красоты, что претворено в строй-



ности и отточенности форм, в завидной пластичности звуковедения и в выразительности рельефной мелодики.

Разумеется, всё это имеет самое прямое отношение к обсуждавшейся выше категории классичности. Во Второй виолончельной сонате и Тринадцатом квартете она предстаёт в максимально гармоничном варианте, поскольку их музыка выдержана в предельно светлых, мягких, покойных и уравновешенных тонах. После отдельных произведений конца 1930-х годов эти соната и квартет знаменовали вторую по счёту гавань умиротворения, выводя на высшую ступень истинно классической ясности и мудрой простоты.

Но классичность, о которой идёт речь, в случае Мясковского ни в коем случае не означала какого-либо стилизаторства и традиционализма. Подразумевалось подлинно творческое претворение духа и принципов классики. И сама по себе классичность более всего нужна была композитору, чтобы адекватно воплотить духовный мир русского интеллигента, способного сохранить и умножить унаследованные от прошлого нравственные ценности, а также искони присущие ему благородство помыслов и душевную деликатность.

Именно подобным натурам адресована музыка первой части и сонаты, и квартета, где развивается столь важная для позднего Мясковского тема жизненного пути, вырастающая в лирическую повесть о светлом уделе бытия на земле, который не могут омрачить эфемерные блики озабоченности и сумрачных напряжений.

**Соната № 2 для виолончели
и фортепиано
I часть**

М. Ростропович (1.31)

**Квартет № 13
I часть**

Квартет имени Бородина (2.13)

Светозарный характер обоих произведений кульминирует в действенно-энер-

гичных эпизодах (финал сонаты, II и IV части квартета), и очень характерно, что их кипучая жизнедеятельность тяготеет к формам полётной скерцоности, искрящейся улыбкой и вырастающей в многоцветное, красочное действие на танцевальной основе.

Но главное в тоне Второй виолончельной сонаты и Третьего квартета следует определить словом *лиризм*. Это лиризм всепроникающий и безусловно доминирующий — вплоть до того, например, что лирические отступления, перемежающие энергию действия в финале квартета, постепенно выходят на передний план и становятся главенствующими.

Своей конечной сутью лиризм подобного плана нацелен на выявление глубочайшей человечности. Теплота, задушевность, добросердечие сквозят здесь буквально в каждой ноте. Причём в напевной проникновенности музыки подкупает искренность, взволнованность тона.

Теперь обратимся к «лебединой» **Двадцать седьмой симфонии** (1949). Вероятно, в силу непосредственной близости к пресловутому 1948-му в ней доминирует драматическая образность, которая составляет основу крайних частей (I и III), а вторжение бурной патетики с чертами батальности в центре II части подтверждает её определяющую значимость.

Многое символизирует здесь сама по себе титульная тональность *c moll*, которой отвечает грозовой колорит и тревожная взволнованность повествования о времени суровых испытаний, всевозможных коллизий и перипетий жизненной борьбы. В I части тон всему задаёт порывистая тема главной партии, и свойственная ей вихревая пульсация ещё большей концентрированности достигает в основном тематизме финала.

За смятенной взбудораженностью этого материала таится мысль о нескончаемом лихолетье, которое сопутствовало существованию поколений, живших в первой половине XX века — чего стоили



для нашего соотечественника хотя бы две мировые войны, три русские революции и Гражданская война!

Симфония № 27

I часть

Е. Светланов (4.34)

Траектория выхода из сферы жизненных треволнений формируется в Двадцать седьмой движением от сгущённого сумрака вступления I части, в котором констатируется непомерность тягот существования, сквозь тревоги и грозы сурового времени к свету и безусловному утверждению веры в лучшее.

Ярко выраженная волевая устремлённость к обретению подобного результата находит себя в твёрдой поступи маршевой темы финала. В передаваемом через неё ощущении всенародной мощи композитору видится оплот позитивных основ бытия, что подтверждается метаморфозой этого тематизма в коде, когда на его основе воссоздаётся праздничное шествие грандиозного размаха.

Другой ресурс выхода из сферы драматических образов связан с благостным чувством сопричастности к родной природе. У Мясковского это отнюдь не так называемое «лирическое отступление» и не просто пейзажная лирика. То, что разворачивается главным образом в оазисе проникновенной созерцательности медленной части, становится средоточием сокровенного души человеческой, её просветлённого умиротворения и присущей ей красоты мысли и эмоции. Отсюда широкое песенное дыхание мелоса, трепетная теплота пения струнных и целомудренная чистота «пастушьих» тембров (начиная с гобоя и английского рожка).

С приволением родной природы в образную ткань симфонии необходимой составной частью входило чувство Отечества как коренной опоры существования всех и каждого. Россия для композитора в его последней зрелости, несмотря на все

превратности и невзгоды, в главном сохраняла свой светлый и чистый лик, свою возвышенную красоту и гордое величие.

Находясь на склоне дней и подводя итоги пройденного пути, Мясковский неизбежно привносил в своё произведение нечто «закатное», прощальное. Это сказалось в характерных для его творчества музыкально-художественных обобщениях, касающихся свойственного ему жанра симфонии-драмы и магистральной для него темы судеб русской интеллигенции в столь нелёгкие для неё времена.

Рассматриваемое произведение по складу своему можно определить как повесть о жизни. Это особенно очевидно ввиду того, что автору удалось воспроизвести сам процесс жизненного движения — в тревогах, борениях и преодолениях. И запечатлённый им путь человеческий пролегает в некоем «море жизни» с его непрерывной изменчивостью, с его приливами и отливами, вскипаниями и опаданиями, грозowymi завихрениями и штормовыми накатами.

Двадцать седьмую симфонию справедливо относят к вершинам творчества Николая Яковлевича Мясковского. Помимо яркой выразительности интонационного рельефа, её отличает подлинная классичность композиторского письма. Самым непосредственным образом это ощутимо в преемственности с высокими традициями музыки прошлого, так как здесь легко прослеживаются связи с наследием Брамса и Брукнера, Чайковского и Танеева.

Но самое существенное по части классичности состоит в достигнутой чистоте и прояснённости стиля, в полной выверенности образного строя, в его гармоничности, возвышенности и благородстве, в законченной стройности и соразмерности пропорций, в отточенности и совершенстве форм.

Приближаясь к последней черте и осуществляя завершающий обзор виденного и осмысленного им, выдающийся компо-



зитор сумел разработать кардинальные ракурсы общечеловеческого содержания. Сделано это с посещающей к концу жизни особой мудростью видения бытия, что в частности сказывается в полной прояснённости художественной мысли и в высшей простоте её изъяснения.

Будучи «прощальной», Двадцать седьмая симфония прочитывается как по-

весть о жизни (нередко с непосредственным запечатлением идеи жизненного пути) с лежащей на этом повествовании зримой и незримой печатью заката. При всём том её музыку отличает высветленный колорит, говорящий о безусловной вере в жизнь, вере в лучшее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. 200 с.
2. Гулинская З.К. Николай Яковлевич Мясковский. М.: Музыка, 1985. 191 с.
3. Демченко А.И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2018. 440 с.
4. Демченко А.И. Летопись слома времён (Пятая и Шестая симфонии Н.Я. Мясковского) // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 3. С. 27–35. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.027-035.
5. Демченко А.И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк третий // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 3. С. 7–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.007-020.
6. Демченко А.И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
7. Долинская Е.Б. Композитор на войне и о войне. Николай Мясковский // Вестник Магнитогорской консерватории. 2015. № 2. С. 4–10.
8. Иконников А.А. Н.Я. Мясковский, художник наших дней. М.: Музыка, 1966. 424 с.
9. Неизвестный Николай Мясковский: взгляд из XXI века. М.: Композитор, 2006. 214 с.
10. Орлов Г.А. Русский советский симфонизм. М.; Л.: Музыка, 1966. 332 с.
11. Палагина А.П. Вокально-симфонические произведения Н.Я. Мясковского // Актуальные проблемы культуры / Оренбургский государственный университет. Оренбург, 2013. Вып. 14. С. 114–121.
12. Райскин И.Г. «И голос мой негромок...» // Musicus (Музыкальный). Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2012. № 1. С. 30–36.
13. David Fanning, liner notes to Myaskovsky: Symphony No.6. Deutsche Grammophon. 289 471 655–2.
14. Music in the Western World: A History in Documents. Compiled and Edited by R. Taruskin and P. Weiss. Thomson/Schirmer, 2008. 428 p.
15. Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
16. Norris C. Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
17. On Russian Music. University of California Press, 2009. 564 p.
18. Steinberg M. The Symphony: A Listener's Guide. Oxford University Press, 1998. 678 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия),

ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

 REFERENCES 

1. Asaf'ev B.V. *O muzyke XX veka* [On the Music of the XX Century]. Leningrad: Muzyka, 1982. 200 p.
2. Gulinskaya Z.K. *Nikolay Yakovlevich Myaskovskiy* [Nikolai Yakovlevich Myaskovsky]. Moscow: Muzyka, 1985. 191 p.
3. Demchenko A.I. *Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala XX veka* [Picture of the World in the Musical Art of Russia in the Early XX Century]. Moscow: Kompozitor, 2018. 440 p.
4. Demchenko A.I. Letopis' sloma vremen (Pyataya i Shestaya simfonii N. Ya. Myaskovskogo) [Chronicle of the Destruction of the Time Period (Nikolai Myaskovsky's Fifth and Sixth Symphony)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 3, pp. 27–35. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.027-035.
5. Demchenko A.I. Mir i chelovek nachala XX veka v zerkale muzykal'nogo iskusstva Rossii. Ocherk tretiy [The World and the Human Being of the Beginning of the 20th Century Reflected by the Art of Music in Russia. Third Essay]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 7–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.007-020.
6. Demchenko A.I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Artistic Culture as a Systematic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
7. Dolinskaya E.B. Kompozitor na voyne i o voyne. Nikolay Myaskovskiy [Composer in the War and about the War. Nikolai Myaskovsky]. *Vestnik Magnitogorskoy konservatorii* [Bulletin of the Magnitogorsk Conservatory]. 2015, No. 2, pp. 4–10.
8. Ikonnikov A.A. *N.Ya. Myaskovskiy, khudozhnik nashikh dney* [N.Ya. Myaskovsky, the Artist of our Days]. Moscow: Muzyka, 1966. 424 p.
9. *Neizvestnyy Nikolay Myaskovskiy: vzglyad iz XXI veka* [Unknown Nikolai Myaskovsky: A Look from the 21st Century]. Moscow: Kompozitor, 2006. 214 p.
10. Orlov G.A. *Russkiy sovetskiy simfonizm* [Russian Soviet Symphonism]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1966. 332 p.
11. Palagina A.P. Vokal'no-simfonicheskie proizvedeniya N.Ya. Myaskovskogo [Vocal-Symphonic Works of N. Ya. Myaskovsky]. *Aktual'nye problemy kul'tury* [Actual Problems of Culture]. Orenburg State University. Issue 14. Orenburg, 2013, pp. 114–121.
12. Rayskin I.G. «I golos moy negromok...» [And My Voice is Not Loud...]. *MUSICUS (Muzykal'nyy)*. *Vestnik Sankt-Petersburgskoy gosudarstvennoy konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova* [MUSICUS (Musical). Bulletin of the St. Petersburg RimskyKorsakov State Conservatory]. 2012. No. 1, pp. 30–36.
13. *David Fanning, liner notes to Myaskovsky: Symphony No. 6*. Deutsche Grammophon. 289 471 655–2.
14. *Music in the Western World: A History in Documents*. Compiled and Edited by R. Taruskin and P. Weiss. Thomson/Schirmer, 2008. 428 p.
15. *Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music*. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
16. Norris C. *Music and the Politics of Culture*. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
17. *On Russian Music*. University of California Press, 2009. 564 p.
18. Steinberg M. *The Symphony: A Listener's Guide*. Oxford University Press, 1998. 678 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, **alexdem43@mail.ru**
