



А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

Летопись слома времён (Пятая и Шестая симфонии Н. Я. Мясковского)

Пятая симфония Н. Мясковского явилась для русской музыки наиболее значительным обобщением исключительно многообразной действительности, характерной для первых десятилетий XX века. Со всей отчётливостью здесь представлено расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождавшейся, причём с достаточной явственностью намечена направленность эволюционного процесса от старого к новому. Взаимодействие данных сущностей строится по принципу сопоставления, при этом контрасты столь значительны и их так много, что складывается весьма разнородный конгломерат, что дополняется отчётливо поляризованными образными напластованиями. Тем самым можно отметить явную разноречивость облика симфонии, что следует расценивать не композиционно-структурным просчётом, но отражением противоречивости и разлаженности самой жизни того времени. В музыке Мясковского чувствуется пульс эпохи страшных катаклизмов, сотрясавших Россию. Среди хаоса продолжала своё существование жизнь человеческой души, остро реагирующей на происходящее вокруг. Отсюда смятенность умонастроений, гущённо драматическое восприятие импульсов, исходящих извне. Законченное выражение всё это получило в Шестой симфонии, отобразившей атмосферу рубежа 1910–1920-х годов. Она регистрирует уже не разноречие уходящего и нового, а их открытый конфликт, что порождает качественно иную концепцию: трагический разлом бытия (экспансия революционной стихии – погребение старого мира) и поиск духовной опоры в водовороте исторических катаклизмов. Взятые как целое, Пятая и Шестая симфонии Н. Мясковского, по хронологии их написания (десятилетие 1914–1923) 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.

Ключевые слова: музыка России, симфонии Н. Мясковского, социальные конфликты в музыке.

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

Chronicle of the Destruction of the Time Period (Nikolai Myaskovsky's Fifth and Sixth Symphony)

The Fifth Symphony by Nikolai Myaskovsky became for Russian music the most significant generalization of the exclusively varied reality, characteristic for the first decades of the 20th century. Here the stratification into attributes of the receding epoch and those of the arising epoch is presented here most distinctly, moreover, the directedness from the old to the new is traced with sufficient apperency. The interaction of the given entities is built according to the principle of juxtaposition, at that, the contrasts are so significant, and there are so many of them, that a very heterogeneous conglomerate is formed, which is accompanied by distinctly polarized superpositions of images. Thereby it becomes possible to note the apparent contradiction in the image of the symphony, which must be evaluated not as a compositional and structural miscalculation, but a reflection of the contradiction and maladjustment of life itself during that time period. In Myaskovsky's music one can hear the pulse of the epoch of frightening cataclysms convulsing Russia at that time. Amidst this chaos the life of the human soul, sharply reacting to what occurred around it, continued its existence. Hence arises the perturbation of the attitudes of mind, the condensed dramatic perception of the impulses arising from without. All of this received completed expression in the Sixth Symphony, which depicted the atmosphere of the turn of the 1920s. It records not only the contradiction between the departing and the arising epochs, but their open conflict, which generates a qualitatively new conception: the tragic break up of existence (the expansion of the revolutionary element – the deposition of the old world) and the search for spiritual anchorage in the

whirlwind of historical cataclysms. Taken as a whole, the Fifth and Sixth Symphonies by Myaskovsky, which have formed a unified monumental diptych in the chronology of their composition (the decade of 1914–1923) and in the problem range touched upon them, have come to present a unique musical-artistic chronicle of the break-up of history taking place in Russia at that time.

Keywords: the music of Russia, the symphonies of Nikolai Myaskovsky, social conflicts in music.

Николай Яковлевич Мясковский как один из ведущих представителей мирового симфонизма XX века, опередивший в излюбленном жанре многих композиторов даже в чисто количественном отношении, прошёл с симфонией большой путь, в котором ясно различимы два периода: творчество 1910–1920-х годов (симфонии № 1–10) и творчество 1930–1940-х (симфонии № 11–27). Для первого из этих периодов особенно примечателен находящийся в его центре диптих Пятой и Шестой симфоний, создававшийся на переломном этапе российской истории и составивший уникальную музыкально-художественную летопись происходившего.

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ (1914–1919) явилась 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. Переходя к конкретному рассмотрению данной концепции, обрисуюм 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 встретить 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 бурдоном тонической квинты и традиционными приёмами фактурно-вариационного развития).

Приглаженной, «глянцево-хрестоматийной» выглядит картина всеобщего празднества в проведений 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 русской «славы»).

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, ночь остывающей жизни. Отсюда призрачно-ирреальный оттенок (в зыбком шуршании тремолирующих струнных), общая скованность, оцепенение, обессиленность (остинатное покачивание нисходящих 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 XIX–XX столетий. 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.

Для группы 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 скоморошьевого глума. 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. Развёртывание темы строится по типу раскручивающейся пружины, что передаёт дух настойчивых преодолений. Он своего предела достигает на кульминации разработки, когда и без того холодноватая тембровая гамма флейт, гобоев и кларнетов переходит в открытую «сталь» труб.

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 $f - d - a - e$). Конфликт создаётся также противоречивым сопряжением регулярной моторной пульсации восьмых фона и вырывающейся изпод 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). Характерна аккордика с побочными тонами и подчёркнуто диссоциирующее голосоведение. В побочной партии I части отметим перечень параллельных септим, а в теме-эпизоде финала – столкновение *des, fis* мелодии с *f moll* фона, а также звуков *e, h* и *d 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: например, 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 стилиевой 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, безусловно 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 ста-

новится 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 жизненное ощущение (средний раздел) рождается в душевной тьме избываемого прошлого (крайние разделы). В скерцо III части 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. Это 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 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, 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 части, а затем ему и вовсе не находится места.

Симфония обращена к народной России, находящейся в постепенном перерождении. И пусть лик её далёк 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*).

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. Здесь Мясковский сформулировал для себя позицию прямой преемственности с русской музыкальной классикой, что с наибольшей последовательностью скажется в 1930–1940-е годы. А в основной теме побочной партии I части он обращается к казачьей песенности, которая станет для его творчества важнейшим 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 инферальному скерцо Шестой;

– а в финале Пятой намечается стихия празднеств-шествий 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 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 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 смятенность умонастроений, сгущённо 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 позволить себе небольшое отступление на предмет её далёкой предшественницы с аналогичным номером. Имеется в виду Шестая симфония Чайковского. По признанию Мясковского, «потрясающее впечатление» от

неё послужило для него «последним толчком к музыкально-творческим устремлениям».

Заметим, этим толчком послужила не опера или вокальное произведение, а симфония – жанр, ставший определяющим для Мясковского. Кроме того, этому послужила музыка Чайковского – свойственный ему лирико-драматический и лирико-психологический строй художественного высказывания стал характерным и для Мясковского.

Наконец, важно то, что это была именно Шестая симфония Чайковского. Завершая эволюцию русской музыкальной классики, она в то же время как бы «открывала занавес» конфликтности и трагизма XX столетия. Мясковский подхватил эстафету, воплощая эти качества в условиях следующего исторического этапа. 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), где 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 (Февральской и Октябрьской), Гражданской войны и «военного коммунизма», а также потрясения в лич-

ной 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!»

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 сильнейшие 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 росчерками волевой жестикюляции передавая взвихренно-вздыбленную атмосферу клочкотания яростных социальных баталий. Это начинается с тематизма главной партии I части с его исключительным возбуждением и экзатичностью наступательного натиска, всё сметающего на своём пути.

Ещё один ракурс связан с разрушительным бушеванием поднявшихся на поверхность бытия inferнально-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!»

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 от 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 стона на болевом пределе. Почти всё необходимое в данном отношении экспонируется уже в разделе 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 не схож, что подчёркнуто резко выраженным сти-

левым 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»). 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 рухнуло в неведомое;
- мир потерял равновесие, превратился в клочущий 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».

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 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.

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 необычайное 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.

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».

Подобно завершению кантаты С. Рахманинова «Колокола», написанной 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 немеркнувшим 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 1910–1920-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».

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 охватили десятилетие 1914–1919 и 1918–1923. По затронутой в них проблематике они составили единый монументальный диптих и 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.

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, 2005. 264 с.



4. Демченко А. И. Концепционный метод музыкально-исторического анализа. М.: Композитор, 2010. 88 с.
5. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
6. Демченко А. И. Об одной из симфоний Н. Я. Мясковского // Исследования о русской и зарубежной музыке. Тамбов, 2004. С. 93–106.
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. Палагина А. П. Вокально-симфонические произведения Н. Я. Мясковского // Актуальные проблемы культуры. Оренбург, 2013. Вып. 14. С. 114–121.
11. Райскин И. Г. «И голос мой негромок...» // Musicus. 2012. № 1. С. 30–36.
12. Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
13. Norris C. Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
14. Steinberg M. The Symphony: A Listener's Guide. Oxford University Press, 1998. 678 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория им. 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 20th Century Music]. 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* [The Perspective of the World in the Art of Music of Russia in the Early 20th Century]. Moscow: Kompozitor, 2005. 264 p.
4. Demchenko A. I. *Kontseptsiyonnyy metod muzykal'no-istoricheskogo analiza* [Conceptual Method of Musical and Historical Analysis]. Moscow: Kompozitor, 2010. 88 p.
5. Demchenko A. I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Artistic Culture as a Systematic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
6. Demchenko A. I. Ob odnoy iz simfoniy N. Ya. Myaskovskogo [About one of the Symphonies by Nikolai Myaskovsky]. *Issledovaniya o russkoy i zarubezhnoy muzyke* [Studies in Music in Russia and Other Countries]. Tambov, 2004, pp. 93–106.
7. Dolinskaya E. B. Kompozitor na voyne i o voyne. Nikolay Myaskovskiy [A Composer in War and about War]. *Vestnik Magnitogorskoy konservatorii* [Bulletin of the Magnitogorsk Conservatory]. 2015. No. 2, pp. 4–10.
8. Ikonnikov A. A. *N. Ya. Myaskovskiy, khudozhnik nashikh dney* [Nikolai Myaskovsky, an Artist of our Days]. Moscow: Muzyka, 1966. 424 p.
9. *Neizvestnyy Nikolay Myaskovskiy: vzglyad iz XXI veka* [The Unknown Nikolai Myaskovsky: a Perspective from the 21st Century]. Moscow: Kompozitor, 2006. 214 p.
10. Palagina A. P. Vokal'no-simfonicheskie proizvedeniya N. Ya. Myaskovskogo [The Vocal-Symphonic Works of Nikolai Myaskovsky]. *Aktual'nye problemy kul'tury* [Topical Issues of Culture]. Issue 14. Orenburg, 2013, pp. 114–121.
11. Rayskin I. G. "I golos moy negromok..." ["And my voice is quiet..."]. *Musicus*. 2012. No. 1, pp. 30–36.
12. *Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music*. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
13. Norris C. *Music and the Politics of Culture*. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
14. Steinberg M. *The Symphony: A Listener's Guide*. Oxford University Press, 1998. 678 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru