

Joseph RAISKIN

«...And my voice is not loud...»

*Tribute to Nikolai Myaskovsky
(to the 130th anniversary)*

Иосиф РАЙСКИН

«...И голос мой негромок...»

*К 130-летию со дня рождения
Н.Я. Мясковского*

This article is devoted to the 130th anniversary of Nikolai Yakovlevich Myaskovsky (1881–1950), an outstanding 20th-century composer, music critic and teacher. The features of his style and the fate of his artistic legacy are, to a large extent, predetermined by the peculiarities of the composer's human and creative personality.
Key words: Nikolai Myaskovsky, 20th-century Russian composer, music critic, teacher.

Статья посвящена юбилею Николая Яковлевича Мясковского (1881–1950), крупнейшего мастера XX века — композитора, музыкального критика, педагога. Черты его стиля и судьба творческого наследия во многом предопределены человеческой, художественной индивидуальностью композитора.

Ключевые слова: Николай Мясковский, русский композитор XX века, музыкальный критик, педагог.

*...И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.*

Е. Баратынский

Есть композиторы, чей нетерпеливый и звонкий гений с первых же шагов утверждает себя, властно завоеывая и публику, и музыкантов. Авторы, вошедшие в жизнь, подобно Владимиру Маяковскому, «мир огромив мощью голоса». Их произведения колеблют устоявшиеся традиции и вкусы, вызывают бури восторгов и потоки критической желчи. Таков дерзкий первопроходец, по образному слову Маяковского, «председатель земного шара от секции музыки», Сергей Сергеевич Прокофьев. Таков неутомимый искатель, подобно античному Протею, менявший на протяжении столетия свою творческую манеру и всякий раз при этом будораживший нервы правоверных критиков, великий мастер XX века Игорь Федорович Стравинский. Таков властитель дум не одного уже поколения, летописец жестокого века Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

И есть композиторы, творческие силы которых разворачивались неспешно, их премьеры не ошеломляли аудиторию, а глубина содержания, искренность выражения сокровенных мыслей не сразу находили ответный

слушательский отклик — столь скромна и прямо-таки до самопожертвования непритязательна авторская манера высказывания. Таков Николай Яковлевич Мясковский, быть может, наименее еще оцененный из больших мастеров минувшего столетия. Рядом с трагической музыкой Шостаковича, рядом с буйным скифством, яркой театральностью музыкальных образов Прокофьева, — приглушенные, словно намеренно неброские краски оркестра Мясковского напоминают пейзажи иных певцов русской природы — Саврасова, Левитана...

Отсюда — сознаваемая самим Мясковским (как в свое время поэтом Баратынским) главная черта его музыки:

*«Приманивать изысканным убором,
Игрою глаз, изящным разговором
Ни склонности у ней, ни дара нет;
Но поражен бывает мельком свет
Ее лица необщим выраженьем,
Ее речей спокойной простотой [...]»*

(Е. Баратынский. «Муза», 1829)

Как все удивительно точно в стихах Баратынского — «...поражен бывает мельком свет» рядом с вошедшей в афоризм строкой: «Ее лица необщим выраженьем!»

Мельком, то есть на ходу, на бегу, но *не надолго!* Ведь что-бы искусство запало в память, проникло в душу *само*, без видимых усилий с нашей — читателей и слушателей — стороны, оно, это искусство, должно быть победительно ярко, властно, оно должно покорять, если случится, даже против нашей воли. Неяркий же Левитан, незвонкий Баратынский, негромкий Мясковский требуют от нас — разумею воспринимающую массу — той степени внимания, соучастия, сотворчества, той настроенности в резонанс с творцом, на которую далеко не каждый способен, а уж широкая аудитория и подавно!

Написавши это, ловлю себя за руку, ибо по инерции повторил расхожее заблуждение, в грубой форме звучащее весьма категорично: публика — дура! А вот и нет! — скорее уж этого бранного слова заслуживают иные, порой именитые, критики, проморгавшие кто позднего Бетховена, кто «безумствующего» Скрябина, кто «футболиста» Прокофьева, кто — уже на нашей памяти — «сумбурного» Шостаковича. А публика — эта многоголовая гидра — состоит из отдельных слушателей, каждый из которых волен как угодно ошибаться, сам по себе или управляемый мнением «авторитетов». Но окончательный вердикт зала — пусть и с опозданием, порой на несколько десятилетий — как правило, безошибочен. При одном единственном условии — да не покажется оно странным: в сознании слушательской аудитории музыка живет полноценной и полнокровной жизнью, когда она звучит более или менее регулярно. Учебники музыкальной литературы и научные трактаты в лучшем случае способны пробудить уважение в среде профессионалов. Но не могут заменить живого общения с партитурами и клавирами в концертном зале или в театре.

И вот блистательный пример, объясняющий мое «лирическое отступление».

В тридцатые годы XX века музыка Мясковского постоянно игралась в США в исполнении лучших оркестров — в Нью-Йорке, Бостоне, Чикаго, Филадельфии, звучала по радио. Ведущая американская радиоккомпания *Colombia* провела анкетирование своей музыкальной аудитории. Задан был вопрос: «Кто, по вашему мнению, из ныне живущих композиторов останется в числе великих и через сто лет?». Десять из них получили в итоге максимальное количество голосов: Мясковский занял десятое место после (обратите внимание на порядок имен!) Рахманинова, Рихарда Штрауса, Сибелиуса, Равеля, Прокофьева, Стравинского, Шостаковича, Мануэля де Фальи, Крейслера. Бросается в глаза, что это выбор широкой аудитории. Высоколобые интеллектуалы и музыканты-профессионалы обязательно в этот список включили бы кого-нибудь из нововенцев — Шёнберга, Веберна, Берга (а может быть, и всю легендарную тройку!). Показательно ведь, что голосовали за великолепных мастеров, которые заботились — каждый по-своему — о том, чтобы слушатель их принял уже *сегодня*, а не в туманном будущем. И порадуемся за отечественную музыку — из десяти имен *пять* оказались русскими!

Хотя, если взглянуть на нынешний реальный «рейтинг» Мясковского даже в нашем музыкантском сообществе (не говоря уже о публике), впору повторить вечное: «Нет пророка в своем отечестве!».

...Раскроем тетрадь в изящно гравированной обложке: Н. Мясковский. Соч. 1. «Размышления. Семь стихотворений Е. Баратынского». Все здесь покажется нам символичным, исполненным глубокого смысла. Посвящение цикла Б. В. Асафьеву, с которым композитора со студенческой скамьи связывала самая тесная дружба. Обращение к поэзии глубочайшего лирика-философа пушкинской поры. Выбор заглавия для цикла — «Размышления». И, наконец, своеобразное *credo* композитора, выраженное уже в первом романсе цикла: «Мой дар убог» (не сомневаюсь, из всех значений краткого прилагательного, читатель выберет в словаре единственное, подсказанное всем этим насыщенным славянизмами стихотворением: *убогий — простой, скромный, незатейливый на вид*).

*«Мой дар убог, и голос мой негромок,
Но я живу и на земле мое
Кому-нибудь любезно бы т и е:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я»*

(Е. Баратынский. «Мой дар убог...», 1828)

Большой поэт, художник, композитор конечно же осознает значение своего творчества, величие гражданского подвига. Мы с детства помним вещь пушкинское: «Я памятник себе воздвиг», гордое провидение Владимира Маяковского: «Мой стих трудом громаду лет прорвет». Мы по достоинству оцениваем пророчество юной Марины Цветаевой: «Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед».

Совсем иной, «негромкий голос», «незвонкие струны» поэзии Баратынского оказались созвучны музыке Мясковского с ее «гармоническим сочетанием [...] вдумчивости и аскетизма [...] с тонким душевно-чутким лиризмом как проявлением нервной впечатлительности, сочувствия людям и личной жаждой ласки, тепла и участия» [2, с. 14].

Сказанные в 1942 г., эти слова Асафьева заключали в себе опыт тесного многолетнего знакомства с творчеством Мясковского. Но тогда, когда путь композитора еще только начинался, многим виделся иной решающий довод в пользу сближения имен композитора и поэта, разделенных без малого столетием. В музыке Мясковского находили отзвуки настроений уныния, безнадежности, столь характерных для элегической лирики Баратынского. Подчас у Баратынского прорывался излюбленный романтиками мотив разлада поэта с окружающей действительностью, мотив одиночества творца, не находящего отклика в равнодушном обществе:

«[...] Что нужды до былых иль будущих племен?
Я не для них бренчу незвонкими струнами;
Я, невнимаемый, довольно награжден
За звуки звуками, а за мечты мечтами»

(Е. Баратынский. «Финляндия», 1820)

Будучи натурой пылкой и впечатлительной, легко ранимой слушательским невниманием или критическим недомыслием, а в молодости — склонный к меланхолии, Мясковский тоже порой испытывал жестокое разочарование в собственном творчестве. Но по-мужски сдержанный и замкнутый в любых внешних проявлениях, он никогда не замыкался в композиторских исканиях. Он отчетливо сознавал — и в годы ученичества, и когда сам стал педагогом — свою преемственность в ряду русских композиторов, свою ответственность перед грядущими поколениями музыкантов и слушателей. «Пожалуй, ни на ком из советских композиторов, даже самых сильных, самых ярких, не останавливается мысль с ощущением столь стройной перспективности творческого пути из живого прошлого русской музыки через бурно пульсирующее настоящее к провидениям будущего, как на Мясковском. В дни и годы, когда каждое новое симфоническое произведение Шостаковича непрерываемо утверждает своей прометеевской дерзновенностью и титанизмом [...] мировое господство русской музыки, как-то особенно волнуясь, хочется отметить мерно создаваемое творчество Мясковского, мудрого симфониста-лирика, своей исключительной пронизательностью передавшего нашей современности высшие формы выражения музыкального сознания» [2, с. 11].

* * *

*В борьбе с тяжелою судьбой
Я только пел мои печали...*
Е. Баратынский

Путь композитора к музыке был непрост. В своих «Автобиографических заметках о творческом пути» Мясковский подчеркивает, что музыкальное призвание его «высвобождалось» медленно и трудно. Достаточно сказать, что лишь к сорока годам он обрел возможность полностью посвятить себя любимому делу. Получив в детстве первые домашние уроки игры на фортепиано, Мясковский, согласно семейной традиции (отец — военный инженер, профессор Военно-инженерной академии в Санкт-Петербурге) обучался в закрытых учебных заведениях на казенный счет. В тех же «Автобиографических заметках» композитор вспоминал: «В Нижегородском кадетском корпусе была у меня довольно хорошая учительница музыки, сулившая мне большие успехи, но зато с большими трудностями было сопряжено пользование роялем, от которого меня постоянно прогоняли старшие воспитанники, причем из-за моего упрямства дело зачастую кончалось изрядными избиениями» (какая,

оказывается, «дедовщина» процветала в царские времена! И по какому поводу! — И. Р.) [8, с. 5].

И далее, в Петербургском кадетском корпусе, куда Мясковский перевелся, рояли «были по часам расписаны за учениками, — продолжал он, — результатом было то, что я начал учиться на скрипке. Это дало мне возможность уже с осени записаться в корпусной симфонический оркестр», что приобщило будущего композитора «к ансамблевой игре и кое-какой симфонической музыке». Со своими сверстниками он переиграл в четыре руки «все симфонии и увертюры Гайдна, Моцарта и Бетховена... Вебера, Мендельсона, Шумана, пьесы Шуберта и т.д.; с двоюродным братом... рисковал даже играть скрипичные сонаты Моцарта и Бетховена, не говоря о разных мелких пьесах» (еще раз изумимся музыкальной атмосфере в кадетском корпусе — в пору позавидовать ей иным консерваториям! — И. Р.) [8, с. 7–8].

Посещения концертов любительских оркестров, симфонических собраний Русского музыкального общества дополнили и укрепили стихийно шедшее музыкальное образование Мясковского яркими впечатлениями (среди последних композитор выделил в воспоминаниях концерт Артура Никиша в 1896 году, исполнившего «с необыкновенной силой» Шестую симфонию и балладу «Воевода» Чайковского). К этому времени относятся и первые, по словам Мясковского, еще «довольно косноязычные» попытки сочинения. «Окончание кадетского корпуса в 1899 году, — продолжал Мясковский, — вызвало дальнейшее укрепление весьма нелюбимой мною военной карьеры, куда я автоматически вовлекался — по семейным и общественным традициям. Я поступил в наименее военное по духу училище — инженерное... Здесь я получил наиболее сильные музыкальные зарядки при несколько большей свободе в пользовании своим временем... Мне повезло столкнуться с целым рядом музыкальных энтузиастов, при том совсем новой для меня ориентации — на „Могучую кучку“. Бородин, Римский-Корсаков, Балакирев, Мусоргский стали также и моей пищей, Глинку я уже знал... Жажда была возбуждена, и как только я вырвался из ненавистных стен закрытого учебного заведения и попал на службу в Москву, я начал искать способов возобновить свои музыкальные занятия, но теперь уже исключительно композицией...» [8, с. 8–9].

Так (по рекомендации Н. А. Римского-Корсакова и совету С. И. Танеева) Мясковский в 1903 году сделался учеником Р. М. Глиэра, «с которым в полгода прошел весь курс гармонии. Музыкальные стремления к этому времени стали явно склоняться в сторону всего наиболее прогрессивного, сильнейшее впечатление... — „Кащей бессмертный“ Римского-Корсакова в Солодовниковском театре» [8, с. 9].

Получив в 1904 году перевод по службе в Петербург, Мясковский много и упорно занимается под руководством И. И. Крыжановского (ученика Римского-Корсакова) контрапунктом, фугой, формой, инструментальной...

«...И голос мой негромок...»

«Плодом этих занятий и благодаря возвращению в кружок временно покинутых друзей... среди которых процветало увлечение самыми современными течениями литературы, живописи и т.д., явились первые мои серьезные музыкальные опыты — многочисленные романсы на слова З. Гиппиус. Эти опыты позволили мне приблизиться к кругу передовых музыкальных деятелей, группировавшихся вокруг „Вечеров современной музыки“» [8, с. 10].

В 1906 году Мясковский поступает в Петербургскую консерваторию, где его учителями становятся А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков, Я. Витоль. На первых порах, пишет Мясковский, «приходилось проявлять феноменальную изворотливость, чтобы всегда успевать на службу, не пропускать уроков и притом много работать...». Но вот весной 1907 года, отбыв срок тяготившей его обязательной военной службы, Мясковский вышел в отставку. Он в то время испытывает сильнейший творческий подъем, но сам пишет об этом сдержанно: «Это лето [1907 года] я считаю первым, когда почувствовал себя уже почти профессионалом; оно и в творческом отношении было продуктивным: четыре фортепианные сонаты, дюжина фортепианных пьесок, струнный квартет в четырех частях, наконец, первый цикл вполне „грамотных“ романсов на слова Баратынского (ор. 1)» [8, с. 11]. Тогда же завязалась тесная дружба с одноклассниками Б. В. Асафьевым, С. С. Прокофьевым — дружба, которая прошла через всю жизнь Мясковского, подарила ему немало счастливых творческих минут и человеческой радости.

Вслед «вполне грамотному» Баратынскому, появляются сюита «Мадригал» на слова Константина Бальмонта, Три наброска на слова Вячеслава Иванова, Сонет на слова Микеланджело — Тютчева, психологически сгущенные, экспрессивные романсы на стихи Зинаиды Гиппиус (циклы «На грани», «Из З. Гиппиус», «Предчувствия»).

Второй год обучения в консерватории (1908) принес Первую симфонию (ор. 3). «Сочинение Первой симфонии (я до того боялся оркестра) определило мой дальнейший путь. Я почувствовал, что именно в этой области буду всегда наиболее охотно высказываться» [8, с. 12]. В ближайшие годы (1909–1914) Мясковский словно нащупывает симфонический жанр, наиболее ему близкий. Одна за другой следуют симфоническая притча «Молчание» на сюжет Эдгара По для оркестра грандиозного состава (1909), Симфонietta для малого (камерного) оркестра (1910), Вторая симфония (1911) и поэма для оркестра «Аластор» по Шелли (1913). Но композитор не замыкается в кругу только оркестровых замыслов. Представленные в 1911 году к выпускному экзамену в консерватории два струнных квартета и вокальная сюита на стихи Бальмонта «Мадригал» пророчили в Мясковском выдающегося мастера камерной музыки.

Сочиненная в 1914 году Третья симфония стала последним сочинением Мясковского предвоенного периода, а ее московская премьера 14 февраля 1915 года — одним из ярких музыкальных событий первого

«военного» концертного сезона. «Почти все эти сочинения носят отпечаток глубокого пессимизма, так же как и написанная в 1912 году Вторая соната для фортепиано... Отчасти тут виной, вероятно, обстоятельства моей личной судьбы, поскольку мне почти до 30 лет пришлось вести борьбу за свое высвобождение из совершенно почти чуждой искусству [...] среды» [8, с. 13]. С такой оценкой, высказанной автором в уже не однажды цитированных «Автобиографических заметках», сегодня трудно согласиться. Пафос мятежной трагической борьбы пронизывает ранние сочинения Мясковского, драматическая напряженность страстных порывов и исканий человеческого духа порой разбивается о плотину мрачной и косной силы. Но и в поражении герой обретает моральное торжество над жестоким и безжалостным миром.

* * *

*Не ослеплен я музою моею:
Красавицей ее не назовут...*

Е. Баратынский

Уже Вторая симфония, впервые прозвучавшая в московских Сокольниках 11 июля 1912 года, была встречена сочувственно критиками, причем все они дружно отмечали главную черту стиля — нет, больше, художественного облика — композитора. Г. Конюс выразил это наиболее отчетливо: «Мясковский [...] имеет мужество не следовать моде, отказываясь удовлетворять современному рыночному спросу, ценящему, как известно, чуть ли не исключительные гармонические небывалости и несуразности» [6, с. 736]. А год спустя после петербургской премьеры Второй, состоявшейся в Павловском вокзале 20 июня 1913 года, С. Розовский писал: «Среди современных молодых композиторов, в погоне за колоритом и „вкусными“ музыкальными пустяками забывших об истинном существе музыки, Мясковскому с его патетизмом, тонкими душевными переживаниями принадлежит особое место» [12, с. 469]. Ему вторил другой петербургский рецензент: «Хорошо уже то, что автор — во власти настроений, а не пустых музыкальных форм. Чувствуется выстраданность, эмоция, кровь сердца. Это искусство жизни, а не сухой школы» [1, с. 467–468].

«В этом композиторе прежде всего привлекает „нутро“ — стихийная потребность души [...] высказать себя в звуках, а не только дать что-нибудь красивое или просто музыкально-„вкусное“, как это часто ныне бывает», — писал в 1915 году влиятельный московский критик Ю. Энгель, откликаясь на премьеру Третьей симфонии [15, с. 133–134]. Известие об успехе симфонии застало Мясковского на австрийском фронте, куда он, мобилизованный как офицер запаса, был тотчас отправлен с началом германской войны. Почти все время в саперных частях на передовых линиях, в осаде крепости Перемышль, в наступательных походах или «в стремительном обратном бегстве через Галицию и Польшу,

как напишет спустя годы композитор. Лишь последний год войны он проведет на постройке морской крепости Ревель (нынешний Таллинн).

Переписка с московскими и петроградскими друзьями, редко приходившие номера музыкальных журналов были для композитора той единственной нитью, что связывала его с мирной жизнью. Особую радость Мясковскому доставил пересказанный в письме редактора московской «Музыки» В. В. Держановского отзыв Б. Л. Яворского, замечательного музыканта, ученого, педагога. «Симфонией (Третьей) он доволен больше, чем другими [...]. Ее лучшей частью считает коду (вторую) и говорит, что это и есть настоящий Мясковский [...]. Но вы все еще робки [...]. Надо использовать все случаи, чтобы знакомиться с народной песней и впитывать ее в себя [...]. Войну и новую для Вас обстановку считает для Вас настоящим благодеянием и надеется, что благодаря ей Вы „откроетесь“. Радовался тому, что Вы, где-то слушая народную песню, были затронуты ею. Хотел, чтобы Вы имели побольше таких случаев» [Цит. по: 7, с. 74–75].

Но вернемся в мирное время и обратимся вновь к «Автобиографическим заметкам», в которых Мясковский с благодарностью поминает редактора «Музыки» Держановского, «бесконечно много сделавшего для моего музыкального самоопределения», и лето 1911 года, когда «началась моя, к счастью, кратковременная критическая работа в еженедельнике „Музыка“» [8, с. 13–14]. С пониманием отнесемся к стремлению композитора оградить себя от критической подцензуры в журнале, но...

Появлявшиеся на протяжении 1911–1914 годов многочисленные отзывы, рецензии, нотографические заметки, обзоры музыкальной жизни Петербурга (последние под псевдонимом Мизантроп) выдвинули молодого критика в первые ряды русских музыкальных писателей. Прямота, неподкупность, строгая принципиальность в оценке разбираемых явлений, пластичный и ясный язык — вот главные черты Мясковского-критика. Таким он предстает в двух капитальных работах «Чайковский и Бетховен» [10] и «Н. К. Метнер. Впечатления от его творческого облика» [9]. Они далеко выходят за рамки журнальных критических этюдов. Написанные «искренне и с жаром настоящего и сегодняшнего одушевления» (выражение Мясковского), эти статьи в совокупности отражают художественное мирозерцание автора, его критический «символ веры».

«В общих чертах мое влечение к Метнеру, — пишет Мясковский, — вытекает из следующих свойств его музыки: богатства фактуры — необычайного даже в наше время; внешней сдержанности, самоуглубленности выражения... наконец, — бескрасочности» [9, с. 148]. Бескрасочность, «неживописность» Метнера влечет к нему Мясковского «как контраст к роскоши прочей современности» и благодаря «углубленности, кинетической напряженности его мысли». И вот знаменательное наблюдение: «Произведения Метнера часто имеют вид, точно все в них принесено в жертву линии. Отсюда у него на первый план выступает мелодия, скорей тема, притом

по возможности ясных, простых контуров...» [9, с. 148]. Критик не без основания сближает искусство Метнера с графикой.

Но, рисуя портрет выдающегося композитора-современника, Мясковский, по сути, несколькими скупыми штрихами очертил собственную творческую индивидуальность. И разве не показательно, что даже в музыке «Молчания» или «Аластора», полной живописных деталей, картин безмятежной природы и разбушевавшейся стихии, Мясковский словно пользуется не широкой кистью, а остро отточенным резцом. «Из-за этой обнаженности содержания, из-за полного презрения к наслаждению звуками, как таковыми, из-за отдаления от всяких иных целей, кроме тех, которые требует ставить перед собой могучее „я“, жаждущее своего раскрытия, — творчество Мясковского мало понятно и публике, привыкшей теперь, чтобы ей подслащали пилюли, и музыкантам...» [3, с. 21]. В словах Асафьева, написанных в 1915 году, — не только точная и немногословная характеристика музыки Мясковского, но и предвидение ее трудной судьбы.

* * *

*Не подражай: своеобразен гений
И собственным величием велик...*

Е. Баратынский

Мало кто из композиторов в начале пути не испытал упреков в подражании великим образцам, в несамостоятельности языка и тому подобных смертных грехах. Это случалось и с теми, кто в дальнейшем в поисках своего лица рвал с традициями, дерзко нарушал сложившиеся каноны. Насколько же драматичнее удел тех, кто с молодых лет, ощущая живую «связь времен», устремляется, по выражению Мусоргского, «к новым берегам», сохраняя верность художественным заветам. Таких композиторов ходячая критическая молва преследует за «эпигонство», «академизм» едва ли не всю жизнь.

Перелистаем страницы самых первых журнальных и газетных рецензий, посвященных музыке Мясковского.

В. Каратыгин в 1910 году относит Мясковского «к числу композиторов, музыкальные личности которых являются слегка загримированными под французских импрессионистов» [4, с. 37–38]. Спустя шесть лет он же обнаруживает в музыке Мясковского «смесь ясно выраженного влияния Чайковского с частыми экскурсиями в область „модернизма“» [5, с. 117]. Л. Сабанеев в 1911 году отмечает в «Молчании» «массивы Глазуновского стиля» [14, с. 3]. В 1914 году он, рецензируя исполнение «Аластора», находит музыку Мясковского близкой «по стилю и наклону к Рихарду Штраусу, хотя в ней есть и много от Глазунова и даже от Скрябина первого периода» [13, с. 6]. Не удовлетворяясь этим, критик приписывает «Аластору» программность «в несколько старомодном вкусе Вейнгартнера и фон Бюлова, эпигонов правоверного вагнеризма и листианства» [13, с. 6].

Но, право же, становишься в тупик при чтении некоторых зарубежных откликов, вразнобой отмечающих влияния... Гуго Вольфа, Брукнера, Малера, Штрауса, Новака!

Даже если, отбросив обильные и очевидные нелепости, согласиться с иными верными замечаниями, нельзя не подивиться усердию критиков, «копающих» родословную композитора. Ибо подлинная задача критики — в раскрытии индивидуальных, неповторимых черт таланта. А это под силу лишь наиболее проницательным из пишущих о музыке. К чести Каратыгина, он довольно рано все же почувствовал, что «Мясковский скорее по-своему продолжает и развивает гамму музыкально-психологических переживаний Чайковского, чем подражает ему. Таково же отношение Мяковского и к модернизму. Никакого трафарета нет, никакой ближайшей зависимости от того или другого из современных новаторов установить нельзя» [5, с. 117–118].

Немало замечательно тонких наблюдений и обобщений, непосредственных эмоциональных откликов и строгих аналитических исследований находим мы в статьях и рецензиях Б. Асафьева (Игоря Глебова), В. Держановского, В. Беляева, С. Прокофьева... Но однажды и они проявили удивительное единодушие в своем сдержанном отношении к Пятой симфонии Мяковского (Прокофьев ее даже решительно отвергал, в письмах поругивал Мяковского за «глазуновщину»). Что же симфония и в самом деле неудачна? Однако прочный успех у слушательской аудитории — и у нас в стране, и за рубежом — опровергает такое предположение. Почти за век, прошедший после первого исполнения, симфония завоевала сердца и широкого круга музыкантов.

Задуманная еще до войны, «тихая» (так называл ее Мяковский) симфония была окончена весной 1918-го. «Благодетельное» влияние войны, о котором говорил Яворский, действительно помогло композитору «осво-

бодиться от... петербургской скорлупы „благочинности“ и „приличности“» [цит. по: 7, с. 74–75], а говоря по существу, — выйти из круга привычных тем, образов, оттолкнуться от городской музыкантской сферы. Армейский быт, общение со вчерашними крестьянами в солдатских шинелях, прикарпатские леса с их первозданной и дикой красотой, галицийские села, оказавшиеся на пути жестокой войны, — в жизни Мяковского все это было едва ли не единственным, но длительным и благодарным опытом погружения в самую гущу народной жизни, притом в ее «минуты роковые». И это сказалось на творчестве композитора не только тотчас по окончании войны, но и в позднейшие годы.

В Пятой симфонии все, казалось, было ново для Мяковского. Самое начало ее — шелест леса, чарующий свирельный наигрыш, звонкое полнозвучное пение светлого хора, мужественная поступь сурового крестьянского напева — как это далеко от образов довоенных сочинений Мяковского! Впервые преломлены композитором иные бытовые музыкальные жанры — баркарола, протяжная песня, колыбельная, пляска, святочная колядка, марш. Но в целом светлый характер лирико-эпической симфонии подчеркнут драматической светотенью, пронизан тревожными токами жизни.

Сдержанный прием, оказанный симфонии близкими людьми, больно ранил композитора. Видимо от него ждали «продолжения» былых чувствований и размышлений, обостренных войной и грандиозными социальными бурями. Но ведь в искусстве труднее всего не подражать самому себе, не перепевать самого себя, не замыкаться в узком кругу пусть даже счастливо найденного. Жизнь подтвердила правоту Мяковского, сохранив за Пятой высокое значение первой симфонии, рожденной на пороге новой исторической эры.

Продолжение следует

Литература:

1. А. К. [О II симфонии Мяковского] // Музыка. 1913. № 138. 13 июля. С. 467–468.
2. Асафьев Б. В. Николай Яковлевич Мяковский // Н. Я. Мяковский. Статьи, письма, воспоминания. М.: Сов. композитор, 1959. Т. 1. С. 11–18.
3. Игорь Глебов [Б. В. Асафьев]. О творческом пути Н. Мяковского // Н. Я. Мяковский. Статьи, письма, воспоминания. М.: Сов. композитор, 1959. Т. 1. С. 19–24.
4. Каратыгин Вяч. Молодые русские композиторы // Аполлон. 1910. № 12. С. 37–48.
5. Каратыгин Вяч. Н. Мяковский. Соната № 2 для ф.-п.: [Нотография] // Музыкальный современник. 1916. № 2. С. 117–120.
6. Конюс Г. [Симфония № 2, cis-moll Н. Мяковского] // Музыка. 1912. № 93. 1 сентября. С. 736–737.
7. Кунин И. Н. Я. Мяковский: Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах / Ред. коллегия: М. А. Гринберг, Д. В. Житомирский, М. Д. Сабина. 199 с.
8. [Мяковский Н. Я.]. Автобиографические заметки о творческом пути // Н. Я. Мяковский. Статьи, письма, воспоминания. М.: Сов. композитор, 1960. Т. 2. С. 5–18.
9. Мяковский Н. Я. Н. К. Метнер. Впечатления от его творческого облика // Музыка. 1913. № 119. 2 марта. С. 148–157.
10. Мяковский Н. Я. Чайковский и Бетховен // Музыка. 1912. № 77. 12 с.
11. Н. Я. Мяковский. Статьи, письма, воспоминания / Ред. сост. и примеч. С. Шлифштейна. М.: Сов. композитор, 1959. Т. 1. 359 с.; 1960. Т. 2. 588 с.
12. Розовский С. [О II симфонии Мяковского] // Музыка. 1913. № 138. 13 июля. С. 469.
13. Сабанев Л. Концерт Кузевицкого // Голос Москвы. 1914. № 257. 7 ноября. С. 6.
14. Сабанев Л. [О «Молчании» Н. Мяковского] // Голос Москвы. 1911. № 126. 3 июня. С. 3.
15. Энгель Ю. [О III симфонии Мяковского] // Музыка. 1915. № 211. 21 февраля. С. 133–134.