

Мясковский

и советский симфонизм

Среди советских композиторов старшего поколения Н. Я. Мясковский занимает особое место. Достаточно хотя бы напомнить о том глубоком и непрерывном влиянии, которое он оказывает на творчество более молодых композиторов: от окончивших Московскую консерваторию в первые годы после Октябрьской революции до студентов, лишь недавно перешедших на старшие курсы. Не только авторитет учителя привлекает к нему внимание композиторской молодежи. Один из наиболее выдающихся музыкантов современности, Мясковский импонирует прежде всего силой своего композиторского дарования и непрекращающейся интенсивностью творчества. В программе симфонического концерта, открывшего 1 октября сезон 1937—38 гг., значилась его 18-я симфония. 18 симфоний! Беспримерное явление среди композиторов XIX—XX вв.

Н. Мясковский не принадлежит к числу композиторов, работающих в равной степени над всеми жанрами: и над оперой, и над симфонией, и над камерной, и над хоровой литературой. Он облюбовал преимущественно один жанр — симфонический, но в этом жанре он проявил исключительную настойчивость и продуктивность. Высокая композиторская техника, без которой был бы немислм этот количественный размах, не получает, однако, у Мясковского самодовлеющего значения. Мясковский меньше всего склонен к демонстрации одного только технического мастерства или к переизмыслению ранее сказанного. Шаблон и рутина — понятия, чуждые его творческому облику. Пренебрегая красотой ради характерности и содержательности, Мясковский не подкупал слушателя несколькими эффектными приемами, мгновенно пленяющими, но также быстро забывающимися. Зато, раз достигнутое воздействие его произведений надолго сохранялось в памяти.

Мясковский — композитор-мыслитель. И, естественно, композиторская молодежь не могла остаться безразличной к силе его мысли — художественно и философски всегда значительных.

Но как бы ни было велико дарование композитора, он не смог бы длительно и глубоко влиять на своих младших товарищей, если бы его творческий путь проходил извилистой тропинкой, в стороне от классического и советского искусства. Часто приходится слышать: Мясковский, ученик Лядова, сформировался как композитор в предреволюционные годы. Или: сильное влияние на творчество Мясковского оказали композиционные приемы Чайковского, а также и Глазунова. В первом случае сводят связь Мясковского с русской музыкой XIX и начала XX вв. к узкой биографической справке; во втором — к узко-формальному наблюдению.



Надо сказать прямо: в критических статьях и рецензиях мы часто забываем историческую перспективу и принимаем за историю два-три концертных сезона. Но с такой меркой не подойдешь к творчеству такого мастера, как Н. Мясковский, путь которого — это путь художника, шедшего от русской музыкальной культуры предреволюционных лет, к великому советскому двадцатилетию.

Связи его творчества с той главой в истории русской музыки, которая озаглавлена именем Чайковского, действительно существует. Сам Н. Мясковский указывает в автобиографической заметке, как на последний толчок к музыкальному творчеству, на «потрясающее впечатление, вызванное концертом А. Никитина, где этот прославленный уже дирижер впервые (в 1896 г.) исполнил с необыкновенной силой 6-ю симфонию и балладу «Воевода» Чайковского». Следы влияния Чайковского обнаруживают себя в первых же симфонических произведениях Мясковского — в его трех первых симфониях, полных глубокого пессимизма. Близость к Чайковскому сказывается и в значительно более поздних творческих орисах Мясковского, например, в его 10-й симфонии, хотя по чисто композиционным приемам и характеру музыкального языка это произведение достаточно далеко отстоит от Чайковского. В симфонии господствует образ всепоглощающей стихии, потрясающей человеческое сознание, губящей осязание, рассудок, жизнь

человека. Подтекст симфонии, ее внутренний смысл — в душевном смятении Евгения из «Медного всадника».

По сути дела Мясковский вновь возвращается здесь к теме, которая с наибольшей силой была разработана в русской музыке Чайковским: к образу человека, стремящегося к счастью и не достигающего его (последние симфонии, «Пиковая дама»).

Не менее мучока связь Мясковского с другим течением русской музыки XIX в. — с композиторами «могучей кучки». Народные напевы и способ их разработки в 5-й симфонии, эпический характер 8-й симфонии, создание которой связывалось для композитора с песней о Степане Разине и с образом обездоленного крестьянства дореволюционной России, говорят об этом достаточно красноречиво.

Сочетались ли у Мясковского в органическом единстве эти две музыкально-исторические линии? Прежде чем ответить на этот вопрос, напомним о том, что и Чайковский и «мучкисты» (и среди них наиболее далекий Чайковскому Мусоргский) в своей творческой практике опирались на музыкальные заветы Глинки, гениального основоположника русской музыкальной школы. Творчество Глинки заключало в себе предпосылки и для симфонизма Чайковского, и для народной драмы Мусоргского, и для сказочной оперы Римского-Корсакова и т. д., и т. д. И все же, несмотря на единый источник, расхождения между Чайковским и «могучей кучкой» в ее первый период (особенно Мусоргским) было достаточно резким. В дальнейшем была сделана попытка сблизить эти направления, ввести их в единое русло (композиторы балетского кружка, Калинников и др.). Но эти устремления шли в основном по линии формальной. И даже такой крупный композитор, как Глазунов, дал в своем творчестве лишь блестящее сочетание композиционных приемов, выработанных основными направлениями русской музыки XIX столетия. Оставаясь в сфере узко музыкальных интересов, он, по существу, остался одинаково чуждым и идее народной драмы Мусоргского и идее личной человеческой трагедии Чайковского. Дать органический синтез этих двух начал под силу художнику-мыслителю. Глазунов же был, хотя и выдающимся, но только композитором. Совсем иное Мясковский. Узко профессиональный подход к творчеству, свойственный Глазунову, как и всем композиторам «белаявкам», никогда не был характерен для Мясковского. Но в его тематике преобладали глубоко индивидуалистические настроения. Эти настроения доминируют в его первых симфониях, они прорываются и в более поздних его сочинениях. Находясь ряд лет

на фронте, пережив вместе с народом, одетым в солдатские шинели, испытания империалистической войны, композитор ищет освобождения от индивидуалистических настроений — именно таков смысл его 5-й, а отчасти 4-й симфоний.

Революция и гражданская война сделали неразделимыми для композитора образы народа и отдельной человеческой личности. Эти образы, продуманные и прочувствованные композитором в трагическом плане, нашли свое воплощение в 6-й симфонии. Тем самым эта симфония объединила — хотя бы и односторонне — два начала русской музыки XIX в.: одно, представленное Чайковским, и другое — Мусоргским. Мы говорим об односторонности, ибо и Чайковский и Мусоргский наряду с трагическими образами знали и образы большой жизненной силы. Сила эта, хотя и в скрытой форме, присуща и тем их произведениям, которые рисуют глубокие трагические ситуации. Этой жизненной силы оптимизма как раз недостает 6-й симфонии Мясковского. На ее замысле отразилось «интеллигентски-неврастеническое и жертвенное восприятие революции и происходившей гражданской войны», подкрепленное прочитанной тогда композитором драмой Верхарна «Зорь», в которой также дается мотив жертвы «за революцию».

И все же 6-я симфония явилась одним из важнейших поворотных пунктов в истории русской музыки, одним из рубежей, отделяющих дореволюционную и советскую музыку. Советские композиторы, и сам Мясковский прежде всего, продолжали лучшие традиции музыкальной классики, показывают теперь примеры иного подхода к проблеме, выдвинутой русской музыкой XIX века. Но наковы бы ни были новые решения этих проблем, они не могут обойти опыт 6-й симфонии.

Недаром оптимистические образы, развитые Н. Мясковским в 12—15—16—18-й симфониях, волею или неволею носят характер ответа, противопоставления мрачному колориту 6-й симфонии. Это и не могло быть иначе, так как 6-я симфония, выразившая с предельной творческой силой переломные настроения русской художественной интеллигенции в первые годы революции, подвела им итоговую черту, после которой возвращение к этим настроениям означало бы творческое топтание на месте и в конечном счете — творческую смерть. Только продвижение вперед, к идеалам социалистического искусства могло дать творческую жизнь. Насколько далеко Мясковский продвинулся на этом пути, показывают 16-я и 18-я симфонии.

Последние работы Мясковского неразрывно связаны с воплощением советской тематики. Скрытой «программой» его 12-й симфонии явилась история русского крестьянства от предреволюционных лет, через борьбу за новый быт — за коллективизацию и до победы колхозного строя. Сам композитор остался не вполне удовлетворен осуществлением своего замысла. Симфония подалась какой-то отдаленной, головной,

Мясковский снял ее первоначальное название «Колхозная». Композитору не удалось в этом своем произведении подняться до такого художественного воплощения, о котором прекрасно говорит двустишие грузинской поэзии:

«Мы прекраснейшим только то зовем,
Что созрелой силой отмечено...»

(Из переводов Тихонова).

Этой «созрелой силой» отмечена замечательная 16-я симфония. Проникнутая подлинным духом народности, эстетически прекрасная, она оптимистична даже в трагических образах медленной части. Трагический колорит уже не играет в ней самодовлеющего значения, он подчинен героическому началу, как это было, например, у Бетховена и Берлиоза («Траурно-триумфальная симфония»).

Путь к 16-й симфонии не был прямым и безболезненным. Старые настроения неожиданно появились вновь после сочинения 12-й («Колхозной») симфонии — в 13-й симфонии. Сам композитор, объясняя особенности этого произведения, говорит: «Потребность в какой-то разрядке накопленных субъективных переживаний, неизменно мне свойственных и едва ли уже истребимых в моем возрасте, вызвала к жизни 13-ю симфонию, сочинение очень пессимистическое... крайне странного содержания».

Эти авторские высказывания, не только проливающие свет на замысел 13-й симфонии, но и звучащие почти как «оправдание» подобных ей произведений, могущих появиться в будущем, нуждаются в раз'яснении. «Субъективные переживания» и потребность в их «разрядке» не есть особенность какого-нибудь возраста. Не было и не будет художника, творящего без субъективных переживаний. Весь вопрос — в соответствии этих субъективных переживаний и окружающей художника действительности. Героическая симфония Бетховена была также плодом «субъективного переживания», но такого переживания, который объективно выражало лучшие идеи и лучшие чувства передовых людей эпохи Бетховена. Только тогда, когда художник и мыслями и чувствами воспримет лучшие идеалы человечества, когда — в наше время — он будет ощущать и умом и сердцем победу социализма как свою победу, только тогда его творчество будет субъективно-искренним и объективно-правдивым.

Лучше многих других это знает именно Н. Мясковский, неустанно работающий над обновлением своего музыкального языка, над приближением своего творчества к задачам советской действительности.

Последним плодом неустанных поисков и работ Мясковского явилась его 18-я симфония. В ней нет явного или скрытого драматического стержня, она не ставит философских проблем, повидимому и самим композитором она не была задумана как проблемная симфония. И в то же время это произведение, закрепляющее удачу 16-й симфонии, ставит ряд проблем для всего советского музыкального движения.

Одна из этих проблем, успешно разрешаемых лучшими произведениями советской музыки, — проблема прекрасного. В многочисленных «намах» современной буржуазной музыки (экспрессионизм, конструктивизм и т. д.) понятие прекрасного просто отброшено, или — в бытовой эстрадной музыке — подменено внешней красотой. Советский народ завоевал право на подлинную художественную красоту, и советское искусство не может не стремиться к ней.

Интересно проследить, как вместе с чувством оптимизма и народности в симфониях Мясковского растет чувство прекрасного, как светлеют краски его оркестровой палитры, какими пластичными становятся его гармонии, ранее вязкие и тяжеловатые. Особенно наглядно это проявляется в 16-й и 18-й симфониях.

После первого же их исполнения слушатель кажется, что композитор собрал в партитуру прекрасные образы, как садовник осеял прекрасные плоды. Пусть он потратит годы, чтобы вырастить сад, чтобы дожидаться этого обильного и прекрасного сбора, но сам этот сбор дался легко и радостно.

С такой же естественностью и непринужденностью, как из одной-двух интонаций вырастает народная песня, так же из тем народно-песенного характера вырастает 18-я симфония Мясковского: песня, танец, хоровод развиты в ней до симфонических масштабов. В глубокой народности музыкального языка 16-й и 18-й симфоний кроется их принципиальное проблемное значение для советской музыки.

Вместе с тем эти симфонии, да и вообще симфонизм Мясковского, имеют глубокие национальные корни в русской музыкальной культуре; творчество Мясковского, опираясь на народную песню и на лучшие стороны русской музыкальной классики, утратив своим существованием опровергает вреднейшие клеветнические «теории» о том, что национальная характерность — это удел композиторов других национальностей, что русским композиторам давно, мол, пора равняться на «космополитический» Запад и отказаться от якобы «провинциального» наследия русской музыки. Еще не разоблачены до конца эти теории и не осознан полностью вред, ими принесенный. Пора с ними покончить!

Как это ни удивительно, но героика нашего времени еще не нашла достойного отражения в симфониях и операх. Вот почему так поучителен опыт 16-й симфонии, давшей в медленной части воплощение героической тематики.

В противоположность многим советским композиторам, обратившимся в воплощении советской, революционной тематики к приемам программной музыки с ее точным следованием литературно разработанному сюжету, Мясковский, наследуя принципы классического, Бетховенского симфонизма, стремится воплотить все многообразие нашей действительности обобщающими средствами. Вот почему пути и результаты его творческих исканий ценны и так поучительны для советской музыки.

И. РЫЖНИЙ