

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*

*(окончание)*

*Век шествует путем своим железным;  
В сердцах корысть, и общая мечта  
Час от часу насущным и полезным  
Отчетливей, бесстыдней занята...*  
Е. Баратынский

Программное стихотворение «Последний поэт», откуда заимствован эпиграф, говорит, казалось бы, об упадке искусства в эпоху «железного века», о вторжении прагматических промышленных отношений в идеальный мир патриархальной Руси. Через сто лет без малого другой поэт оплачет «деревянную Русь», «Русь уходящую» под копытами «железного коня». Но ни поэт-философ, ни «последний поэт деревни» в самых страшных снах не могли предвидеть гибельный для русского крестьянства год «великого перелома» (действительно сломавшего становой хребет страны), год, который принес коллективизацию сельского хозяйства.

Из города, из столицы ужас насилия, творимого над бесправными людьми, чей труд кормил страну (а в «тучные» годы еще и пол-Европы!) — было не разглядеть поначалу: высылка ограбленных крестьянских семейств в северные края, «добровольное» вступление оставшихся в колхозы — все это всплыло, стало известно горожанам не сразу. Хотя, по правде говоря, — довольно скоро. Ведь уже в начале 1931 года была введена карточная система: страна, еще недавно возродившаяся благодаря НЭПу, снова голодала, причем крестьянам и так называемым «лишенцам» даже эти скудные пайки не полагались. И если замысел Двенадцатой симфонии, с тотчас прилепившимся к ней едва ли не издевательским подзаголовком «Колхозная», еще можно объяснить

This article is devoted to the 130<sup>th</sup> anniversary of Nikolai Myaskovsky (1881–1950), an outstanding 20<sup>th</sup>-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, 20<sup>th</sup>-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.

наивностью и простосердечием Мясковского, то уже тот тон, каким он повествует об этом спустя годы в «Автобиографических записках», конечно, продиктован самооценкой в условиях жесточайшей сталинщины.

«Когда раздалась первые призывы к коллективизации крестьянского земледелия, меня чрезвычайно увлекла эта идея, казавшаяся мне особенно революционной по своим последствиям. Однажды М. В. Коваль на одном из заседаний в Музгизе намекнул мне на связанную с этим тему для сочинения — «посев»; и у меня почти немедленно возникли музыкальные образы и план *какой-то симфонии о деревне* [курсив мой. — И. Р.], рисующей последнюю в стадиях — до, во время борьбы за новый быт и уже новой. Осенью 1931 года я уже принялся за выполнение своего замысла, но сперва успел написать 11-ю симфонию, где дал выход кое-каким настроениям более субъективного содержания» [11, с. 17].

Зловещая фигура Мариана Коваля, «посеявшего» в душе композитора зерно будущей симфонии, еще не раз встретится на пути Мясковского. А сейчас этот студент, «не завершивший курс обучения в классе Н. Я. Мясковского, рекомендовал в качестве „темы“ симфонического сочинения следующий сюжет: „от тяжелого индивидуального хозяйства к коллективизации. Мне кажется, что это одна из основных тем, которые встали перед художниками Советского Союза. [...] Бойтесь тех, кто говорит неясным языком...“» [5, с. 117]. В этом совете, помимо откровенной политической конъюнктуры, бросается в глаза типичный для деятеля РАПМа призыв к «доступности» музыкального языка, к его упрощению<sup>1</sup>.

Мясковский, как всегда, честен: взявшись за навязанную тему, он «озабочен поисками материала для № 12,

<sup>1</sup> В 1948 году Коваль будет по следам «ждановского» постановления об опере «Великая дружба» огульно критиковать «антинародных формалистов» — вместе с сочинениями Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, и музыку своего учителя.

который висит на шее с контрактом<sup>2</sup> и сиречь — с известной содержательной установкой, что особенно затрудняет дело. Две части уже намечены, а для 3-й, главной по существу, — не могу ничего хорошего найти» [14, с. 369]. В этом сказывается и требовательность композитора к своему творчеству, и понимание ущербности вульгарных теорий идеологов РАПМа, поощрявших развитие советского симфонизма на основе единственно, с их точки зрения, демократического жанра — массовой песни. Но в 1932 году появление Двенадцатой Мясковского стало заметным событием. Ей сопутствовали серьезные эстетические споры о будущих путях советской симфонии.

Вернемся на несколько лет назад. «Еще во время работы над Десятой симфонией [...] у меня возникла мысль написать ряд оркестровых сюит песенно-плясового характера. Через некоторое время возник ор. 32, состоявший из Серенады для малого оркестра, Симфонитты для струнного оркестра [...] и Лирического концертино для смешанного состава. В этих трехчастных сюитах [...] мне удалось достичь большей, чем раньше, ясности в течениях мыслей и их оформлений» [11, с. 16–17].

Обратим внимание на впервые сформулированное столь недвусмысленно намерение Мясковского демократизировать свой музыкальный язык. В дальнейшем это стремление на долгое время делается стержнем творческих усилий композитора. Наряду с «Деревенскими концертами» (так вначале сам автор называл сюиты, ор. 32) Двенадцатая симфония знаменовала новый этап в его творчестве. О том же, какой ценой давались Мясковскому трудные и порой мучительные поиски новой выразительности, лучше всего говорят горькие строки из его письма к Б. Асафьеву, написанного еще весной 1932 года: «Двенадцатая симфония для меня в музыкальном отношении — компромисс, и я ее внутренне стыжусь, так же, как в свое время Пятой. Быть может этот налет банальности даст ей в свое время также жизнь, в которой отказывают моим лучшим симфониям?» [Цит. по: 8, с. 213].

Между тем «налет банальности» в музыке провоцировал, в свою очередь, клишированные рецензии и аннотации. Вот только два примера.

«Двенадцатая симфония Мясковского посвящена социалистическому переустройству деревни. Симфония состоит из трех частей. Последовательно показать старую деревню с ее непосильным подневольным трудом, затем борьбу за новую социалистическую деревню, за коллективный труд и, наконец, создать песнь о новой жизни, о радостном труде, песнь о социализме — таковы были задачи композитора [...] Мясковский — признанный мастер и глава целой школы. В его творчестве

долгое время сказывалось влияние Чайковского. В Двенадцатой симфонии Мясковский преодолевает это влияние: в симфонии нет ничего от хмурости и меланхолии Чайковского. Это — бодрое, оптимистическое произведение [...] симфония ничем не напоминает Мясковского более ранних произведений, того Мясковского, у которого превалировали моменты безволия и бессилия...» [3, с. 4].

«Наиболее ясна по своему программному замыслу первая часть 12-й симфонии. Печальный, блеклый пейзаж, тяжелое раздумье. Мелькнут на миг в хороводном танце вспышки веселья — и снова раздумье, унылое, тоскливое... [это о тяжелой доле народной в царской России. — И. П.]. Вторая часть резко отлична от первой. Общий характер ее — стремительный, активный. Подтекст музыки — борьба. Финал — картина веселого радостного праздника [разумеется, счастливой колхозной деревни! — И. П.]. Слышатся то запевы, то хоровые подхватывы, как на демонстрациях. Живое нарастающее движение омрачается появлением ряда образов из предыдущих частей... борьба еще не окончена. Однако побеждает праздничное настроение» [6, с. 186–187].

Но находились и недовольные тем, что «в первой части 12-й симфонии, которая *должна* [курсив мой. — И. П.] выразить монотонность и ординарность жизни старой дореволюционной деревни, эта старая деревня против воли художника [...] представляется мне прекрасным сном...» [2, с. 36].

Двенадцатая симфония первоначально имела посвящение «К XV-летию Октябрьской революции» (снятое Мясковским в печатной партитуре). Кто без греха, пусть бросит камень в композитора! Сегодня, кстати, камнями бросаются не только иные почтенные музыковеды на Западе, но и молодые коллеги наши, забывая о гротескной и поистине кафкианской советской действительности. Чего стоят хотя бы заголовки статей из тогдашних газет и журналов!

- «Музыкальное обслуживание кампаний (в порядке предложения). В порядке дня у нас: оборона страны и всенный большевистский сев. Что сделано для музыкального обслуживания этих кампаний за последнее время?» (Советское искусство. 1931. № 16. С. 2);

- «Соцсоревнованием должен быть охвачен каждый композитор» (Музыкальная самодеятельность. 1933. № 8–9. С. 18).

- «За творческую перестройку музыкального попутничества»<sup>3</sup>. (Советское искусство. 1931. № 66–67. С. 4).

На упреки в конформизме (заметим, посмертные упреки!) Мясковский ответил сам: за Двенадцатой следом

<sup>2</sup> «Контракция композиторов — дело новое. Оно только теперь начинает проводиться в жизнь. Пока законтрактовано 22 композитора, среди которых Н. Мясковский, пишущий „Колхозную симфонию“, Александр Крейн, работающий над большим симфоническим произведением, рисуящим победу генеральной линии партии на разных этапах...» (Советское искусство. 1931. № 60. С. 4).

<sup>3</sup> «Попутничество [...] является выражением тех социальных сдвигов, которые произошли в стране, в интеллигенции и на которые указал т. Сталин в своей речи о шести условиях победы [...]. И совсем не случайно, что такой крупный мастер, как Мясковский, стремится написать массовую песню и пишет ее подчас с большим трудом» (Лебединский Л. Борьба за перестройку // Пролетарский музыкант. 1931, № 10. С. 13, 16).

шла одночастная Тринадцатая, словно вырвавшаяся из темницы, «симфония терзаний» (А. Иконников).

\* \* \*

*Поверь, мой милый друг, страдание нужно нам;  
Не испытай его, нельзя понять и счастья...*

Е. Баратынский

*Ответ* Мясковского не устроил, прежде всего, присяжных идеологов власти. Тринадцатую симфонию, несчастливую — и номером, и судьбой, — в СССР десятилетиями не исполняли после премьеры, она оставалась загадкой для тех, кто интересовался музыкой Мясковского. Да и сама премьера 26 декабря 1934 года в Москве (дирижировал Лео Гинзбург) состоялась на закрытом концерте без публики и журналистов — присутствовали лишь те немногие музыканты, друзья композитора, которые узнали о трансляции симфонии по радио.

Любопытно, что мировая премьера (месяцем раньше московской!) симфонии прошла за рубежом: 15 и 16 ноября 1934 года симфонию продирижировал в Чикаго Фредерик Сток, ревностный пропагандист творчества Мясковского в США. Спустя год Тринадцатую сыграл в Винтертуре (Швейцария) Герман Шерхен. Николай Малько исполнял симфонию в Праге в 1937 году, затем в Лондоне в 1938-м. «Играли очень хорошо, — сообщал дирижер Мясковскому 16 января 1938 года. — Сначала не нравилось, потом некоторым стало нравиться» [9, с. 277]. В ответном письме от 10 февраля 1938 года композитор писал: «Спасибо, что потрудились над трудной и неблагодарной 13-й симфонией. У нас ее очень прилично играл Лео Гинзбург, но в закрытом концерте; *сейчас она может играть только не у нас* [курсив мой. — И. Р.], а я жалею, так как кое-что переделал и по-новому не слышал...» [9, с. 280].

Еще раньше, в пору работы над партитурой, Мясковский писал Прокофьеву, намеревавшемуся включить Тринадцатую в концерт советской музыки в Париже: «Вы хотите, чтобы я дал в Париж 13-ю симфонию, а не что-нибудь менее правильно толкующее мою физиономию [курсив мой. — И. Р.]. Я не против того, но боюсь совсем другого [...]. Я-то со своей физиономией буду выглядеть правдоподобно, но лицо советской музыки может оказаться несколько искаженным. Конечно, лучше было бы дать 8-ю симфонию [...], другое решение — 12-я симфония, но в ней есть пустозвонство и тривиальность приемов. [...] Почему я сомневаюсь в 13-й? Во-первых, ее характер солипсический и пессимистический, во-вторых, если махнуть рукой на первое, — схватит ли Дезормьер ее сущность, сможет ли ее цельно передать? Ежели Вы все же будете настаивать, я особенно перечить не буду [...], так как здесь у меня мало шансов ее поставить. Разве удастся как-нибудь попробовать в Радио на репетиции...» [14, с. 411].

Едва ли можно более открыто сказать о явном противоречии — порою же просто пропасти — между твор-

ческой индивидуальностью типичного композитора-интроверта (Прокофьев, извиняясь, пенял Мясковскому за его «улиточную породу») и той системой общественных и художественных координат, в которой он жил и работал, той господствующей эстетикой, коей должен (принужден!) был следовать. Кристально честный, совестливый художник, он искренне хотел быть полезным советскому народу, искренне не понимал чудовищных зигзагов «генеральной линии партии» в искусстве. Вот запись в дневнике спустя пятнадцать лет, 11 февраля 1948 года: «Интересное Постановление ЦК ВКП(б) в связи с оперой Мурадели. Позитивно верное, негативно неточное. Боюсь, что принесет больше вреда, чем пользы. Сразу обрадовались и зашевелились все посредственности...» [8, с. 324].

Но вернемся в 1933 год. В дневнике от 30 мая Мясковский записывает: «Вчера кончил странную Тринадцатую симфонию (задумана вся в одну ночь, еще во время болезни)» [8, с. 218]. Практически одновременно композитор работает над следующей — Четырнадцатой симфонией, в которой словно стремится — не погасить, не нейтрализовать — но умерить, чуть успокоить то душевное смятение, что переполняет Тринадцатую. И хотя, конечно же нельзя доверять постоянному самобичеванию строгого к себе композитора, прислушаемся к его сравнительной оценке двух симфоний. В письме к Прокофьеву от 21 июля 1933 года читаем: «[...] я набросал какое-то странное сочинение, которое долго не решался никому показывать, настолько я его сам не понимал, но все же оно оказалось лучше и более моим, чем последняя пятичастная преснятина [Четырнадцатая симфония. — И. Р.]» [14, с. 403].

Позже в «Автобиографических заметках», впервые опубликованных в «Советской музыке» в 1936 году, Мясковский скажет об этом дипломатично. «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. [...] Она осталась страницей моего дневника: я ее не пропагандирую» [11, с. 17]. Заметим, что мало кто из пишущих дневники «пропагандирует» их; но, как с течением времени дневники и письма выдающихся писателей становятся достоянием читающей публики, так, будем надеяться, и эта незаслуженно забытая симфония Мясковского появится на афишах концертных залов. Композитор же продолжал: «Зато, благодаря произошедшему внутреннему освобождению, следующую симфонию (14-ю) мне удалось сделать достаточно светлой и динамически более острой, и хотя я не могу похвастаться свежестью и яркостью ее музыкального языка, но, мне кажется, в ней есть жизненный пульс» [11, с. 17–18]. Как видим, *двоемирие* присутствует не только в музыке, но и в эпистолярии, в дневниковых высказываниях Мясковского.

Нельзя, однако, придавать чрезмерного значения обязательным в советское время декларациям композитора в печати, равно как и тем творческим компромис-

«...И голос мой негромок...»

сам, что были вынужденной данью официозу. Еще менее следует принимать во внимание навязанные композитору названия, посвящения и особенно толкования его произведений. Если не обманываться этими внешними чертами биографии Мясковского, его творческий облик предстает в совершенно ином свете. Подобно Борису Пастернаку в литературе, Мясковский в музыке является феномен «внутренней эмиграции», пример духовного противостояния режиму тотального подавления. Противостояние это никогда не принимало формы активного диссидентства: внутренний огонь, сжигавший композитора, не вырывался языками пламени наружу. И, тем не менее, партийная критика, официальные идеологические инстанции зорко распознавали в творчестве Мясковского классово чуждые «интеллигентские метания», «абстрактный гуманизм», «сгущенный и скорбный психологизм» — в Шестой симфонии. В сходных выражениях критиковали Седьмую — за погружение в «пучины субъективизма», Десятую — за «болезненный экспрессионизм», «концепцию индивидуалистического пессимизма». «Темная, мрачная, нервно-экспрессивная, местами гнетуще подавленная» — этими эпитетами отмечали Тринадцатую; за «сумрачность» же станут упрекать и Двадцать шестую (1948) на древнерусские темы...

Ряд лучших, но недостаточно «объективных» симфоний Мясковского, не отвечавших канонизированному жанру «оптимистической трагедии», подвергался остракизму, на многие годы исключался из концертного обихода. Неудивительно, что в 1948 году Мясковский, наряду с Прокофьевым и Шостаковичем, был одной из главных мишеней известного партийного постановления о «формализме» в музыке.

\* \* \*

*Не бойся едких осуждений,  
Но упоительных похвал:  
Не раз в чаду их мощный гений  
Сном расслабленья засыпал...*  
Е. Баратынский

Примечательно, что, вопреки похвалам, которые Мясковский все чаще находил в отзывах критики, сам он был далек от мысли считать свои поиски удавшимися. «Пятнадцатую симфонию [...] многие ценят за ее оптимизм и ее лирическую взволнованность. Но и это все еще не тот язык, какой я ищу, чтобы чувствовать себя вполне художником наших дней [курсив мой. — И. Р.]» [11, с. 18].

Впервые исполненная 24 октября 1936 года, Шестнадцатая симфония, посвященная оркестру Московской филармонии, была горячо принята слушателями. Симфонию высоко оценила критика; среди первых ярких откликов — рецензия Сергея Прокофьева. «По красоте материала, мастерству изложения и общей гармоничности построения — это настоящее большое искусство, без поисков внешних эффектов и без перемигивания

с публикой. Тут не было ни слащавых наивностей, ни залезания в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом» [цит. по: 12, с. 122].

Стремительная, полетная музыка первой части, обаятельная лирика медленной второй, «сквозь которую, казалось бы, сквозит улыбка Глинки» (С. Прокофьев), мужественная суровая поступь траурного марша, написанного под непосредственным впечатлением от гибели гигантского самолета «Максим Горький», наконец, жизнерадостный финал, пронизанный песенно-танцевальными мотивами (в качестве основной темы Мясковский использовал мелодию своей массовой песни «Летят самолеты», сочиненной еще в 1931 году), — таков круг образов симфонии, сыгравшей важную роль в становлении героической тематики в советской музыке.

Но как это нередко случается, произведение, в котором автор словно «перенапрягает» свою художественную индивидуальность, оказывается предвестником неизбежного кризиса. Героическое (и это со всей возможной наглядностью подтверждает творчество Мясковского в целом) — не самая близкая композитору сфера. Думается, что и ставшее традиционным прямое отнесение Шестнадцатой симфонии к героическому жанру недостаточно глубоко мотивировано, не вытекает из убедительного анализа музыкально-драматургической концепции симфонии, а основывается на отдельных программных деталях ее замысла.

Прокофьев особенно высоко ценил в симфонии певучую, порой «кокетливую», по его словам, лирику Мясковского и огромное композиторское мастерство в сочетании с ясностью речи. «В разработке этой части [финала. — И. Р.] композитор достигает поразительной виртуозности, не только соединяя вместе целую пачку тем (я сбился со счета, сколько их), но и соединяя попутно трехдольный и четырехдольный тактовые размеры. Виртуозность заключается в той легкости, с которой это двойное соединение сделано: нет впечатления, что внимаешь премудрости [курсив мой. — И. Р.], наоборот, музыка здесь как-то особенно задорна, но эти страницы — лучшие в симфонии. Несколько ослепительных аккордов, вздох валторны о зеленых лесах второй части — и симфония закончена» [цит. по: 12, с. 123].

В Семнадцатой симфонии критики тоже выделяют лирическую сферу — «половодье светлых чувств» (А. Иконников), подчеркивают совершенную композиторскую технику: «Никогда еще Мясковский не достигал такой ясности и простоты (преодоления сложности) изложения; сложнейшая контрапунктическая ткань некоторых частей представляется как некий разнообразный пейзаж, видимый с высокой горы...», — заметил Г. Нейгауз [цит. по: 12, с. 123]. Автор сперва намеревался предпослать симфонии программу, в которой — мы беремся это сегодня утверждать — наличествуют явные и обязательные в то время «советизмы», вроде «раскрытия и расцвета личности в переживаемую нами великую эпоху», или — обратите внимание! — пассажи такого рода: «основной мотив, поддержанный энергичным, боевым,

насыщенно-драматическим материалом среднего эпизода, в конце концов совместными усилиями *вытесняет все сумрачное и слишком личное* [курсив мой. — И. Р.], чтобы прозвучать в конце симфонии возгласом победы и торжества» [цит. по: 6, с. 232–233].

Напомним, однако: *все сумрачное и слишком личное* составляет основной содержательный мотив большинства лучших сочинений Мясковского — от ранних симфонических поэм до последних симфоний<sup>4</sup>. И, стало быть, речь идет о *вытеснении* авторского «я», подмене его неким привычно идеологизированным в духе нормативной эстетики двойником композитора (не путать с alter ego!). Не случайно Мясковский отказался предпослать изданной партитуре Семнадцатой симфонии заготовленную им ранее литературную программу — она скорее походила на типичное газетное интервью перед премьерой или на стандартную филармоническую аннотацию советских времен.

Словно не замечая, что певец вынужден «наступать на горло собственной песне», этой программой воспользовался как отправным пунктом для своих политизированных выводов автор единственной и во многом неплохой монографии о Мясковском. «Как видим, — утверждает он, — основой замысла композитора явилась мысль о воплощении образа современника — советского человека, раскрывающего богатство духовных сил в новых социальных условиях...» [6, с. 233]. Подобная «интерпретация», увы, сквозит во всей книге. Еще один пример: «К мысли о сочинении массовой 18-й симфонии в тональности C-dur (1937) композитора привел неосуществленный план создания к XX-летию Великой Октябрьской революции довольно крупного оркестрового и хорового сочинения» [6, с. 239]. Вдумчивому читателю много скажет дата в скобках — год еще одного «великого перелома» — кульминация «большого террора». Но вот незадолго до Нового (1937-го) года Мясковский записывает в дневнике: «Шостакович до того затравлен дискуссиями, что снял исполнение новой (Четвертой) симфонии — монументальной и ослепительной. Какой позор для нас — современников» [8, с. 255–256]. А спустя несколько дней добавляет: «Восьмиручие у Ламма. Играли Четвертую симфонию Шостаковича — сочинение изумительное: „новый мир“, хотя и не всегда из доб-

рокачественного материала. Поразительное чувство меры и колоссальное дыхание» [8, с. 256].

Этих дневниковых записей достаточно, чтобы понять, с кем Мясковский. Пусть композитор искренне стремится стать, по его известному выражению, «художником наших дней» — он приветствует тех, кто заглядывает в завтра, жадно знакомится со всем новым и свежим в современной музыке, его письма и дневниковые записи полны заинтересованных откликов (иногда критических, чаще просто восторженных) на произведения Прокофьева, Стравинского, Шостаковича... «Сейчас доиграл до конца „Огненного ангела“, — пишет он Сергею Прокофьеву, — и опять почувствовал, что еще стоит жить на свете, пока сочиняется такая музыка!» [14, с. 275].

В самокритичности Мясковского мы не раз могли убедиться, читая его письма или «Автобиографические заметки». Хор похвал, раздававшихся в его адрес в середине 1930-х, «советизированная» и сервильная критика — сами по себе не могли заставить композитора всерьез переоценить свои произведения. Но критики еще и преуказывали ему путь, который оказался в конечном счете чуждым творческим принципам честного художника. Чрезмерная «объективизация» музыкального мышления, отказ от того, что составляло привлекательнейшую черту его лучших сочинений — от конфликтной музыкальной драматургии — знаменовали безусловный кризис.

Поиски общедоступного языка, стремление к прокламируемой в партийных официозах «простоте» не могли не породить (и породили!) в композиторе некоторую инерцию стиля. Они не могли не обернуться в иных симфониях непростительным опрощением. Место развитых симфонических циклов занимали порой (особенно это заметно в Восемнадцатой и Девятнадцатой симфониях) популярные концертные сюиты.

Возвращаясь к суровой оценке автором Двенадцатой и Пятой симфоний (в письме к Б. Асафьеву), напомним, что сомнения в Пятой были внушены композитору неосновательно — внушены друзьями, коллегами, ждавшими от Мясковского продолжения однажды уже найденного им в ранних опытах. Сказанное же о Двенадцатой симфонии отражало тревожную озабоченность композитора судьбой своих произведений, боль за лю-

<sup>4</sup> «Здесь Мясковский с его мясковиной...» (Анекдоты музыкальной жизни. Пролетарский музыкант. 1929. № 2. С. 43). Как лаконично и как метко! Напоминает хорошо известное: «Ударим по булгаковщине!».

А вот как об «эволюции» Мясковского писал серьезный музыкальный критик: «Примечателен большой симфонический путь Н. Я. Мясковского — от первых симфоний с их установкой на абстрактно трагическое, абстрактно пасторальное и т. п. и до последней XII симфонии, в которой автором поставлены на разрешение вопросы нового жизневосприятия, нового чувства и нового отношения человека к природе, в которой есть активное стремление к преодолению абстрактно-идеалистического пантеизма и слащавой романтизации крестьянского быта» (Богданов-Березовский В. Письма о музыке // Новый мир. 1933. № 2. С. 264).

Спустя десять лет после премьеры продолжают склонять по всем падежам Шестую симфонию Мясковского, отмечая в ней следы чуждого нам «беспартийного гуманизма, акцентирующего идею жертвенности и не умеющего понять творческого, преобразующего смысла революции». Всерьез и подробно рассуждают «о преодолении композиторами идеалистического творческого метода, который [...] всегда приводил и приводит к господству абстрактного метафорического языка звуковой композиции, некритическому следованию традиционным схемам классического симфонизма с типичным для него абстрактным саморазвитием тематических элементов» (Острецов А. Советское симфоническое творчество / Сов. музыка. 1935. № 4. С. 13–14).

Отсюда недалеко и до «абстрактного гуманизма», ставшего жупелом для советского искусства в позднейшие годы, и до невежественной кампании по борьбе с так называемым «абстракционизмом» в живописи, с «чуждой советскому слушателю» додекафонией.

«...И голос мой негромок...»

бимейших «девочек», «девиц» (так ласково он называл симфонию).

«Сон расслабленья», сковавший, к счастью, ненадолго, творческие силы Мясковского, давал о себе знать иногда и в позднейшие годы. Но он был решительно прерван самим композитором. Пожалуй, ни одно его сочинение не встречало прежде такого дружного и всеобщего одобрения, как Двадцать первая симфония, прозвучавшая впервые в 1940 году в концерте декады советской музыки.

\* \* \*

*...Не изменил питомец Феба  
Ни музам, ни себе.  
Е. Баратынский*

Обстоятельства создания Двадцать первой симфонии необычны для тех лет. Уже упоминалось, что Мясковского довольно широко играли в США. Одним из поклонников композитора был главный дирижер Чикагского оркестра Фредерик Сток. Согласно данным дирекции оркестра, с 1925 по 1941 год под управлением Стока в Чикаго были исполнены следующие симфонии Мясковского: Пятая — 2 раза, Шестая — 11 раз, Седьмая — 5 раз, Восьмая, Десятая, Двенадцатая, Тринадцатая, Пятнадцатая — по 1 разу, Двадцать первая — 3 раза. Когда Сток в 1938 году приехал в Москву и встретился с композитором, первое, что он заметил после беседы с ним, — его внешний облик и манера разговора абсолютно идентичны с его музыкой, глубокой и, вместе с тем, не бьющей в глаза яркостью красок, буйством фантазии; во всем, напротив, — скромность, сосредоточенность... Сток рассказал Мясковскому о том, какой любовью пользуется его музыка в Америке и в особенности его Шестая симфония, исполняемая в Чикаго ежегодно. Он взял с него слово написать к 50-летию оркестра симфонию (излюбленного в Америке размера: 15–20 минут).

Летом 1940 года Мясковский закончил партитуру Двадцать первой симфонии, дав ей подзаголовок «Симфония-фантазия», и послал ее Ф. Стоку с посвящением на титульной странице рукописи: «Сочинена к пятидесятилетию юбилею Чикагского симфонического оркестра и посвящена его знаменитому дирижеру Д-ру Фредерику Стоку». Премьера в Чикаго состоялась 26 декабря 1940 года и была очень тепло встречена публикой и критикой: в течение года симфония прозвучала еще дважды. Подзаголовок к симфонии был впоследствии автором снят (очевидно, из-за усложнившейся послевоенной политической ситуации).

Чуть раньше, 16 ноября 1940 года, в рамках декады советской музыки прошла московская премьера под управлением А. Гаука. Но еще до нее музыканты Москвы имели возможность дважды услышать симфонию, в великолепном фортепианном четырехручии — Святослава Рихтера и Анатолия Ведерникова — сперва в консерваторском кружке, а затем в Союзе композиторов.

Мнение об этой симфонии сложилось — и не было впоследствии поколеблено — самое восторженное. Вместе с Фортепианным квинтетом Шостаковича и Скрипичным концертом Хачатуряна 21-я симфония оказалась в числе первых музыкальных произведений, удостоенных Сталинской (то есть Государственной, согласно принятому теперь эвфемизму) премии.

Двадцать первая симфония вылилась как-то в едином порыве, всего несколько дней понадобилось Мясковскому на эскизы. 4 июня 1940 года он записывает в дневнике: «Начал еще одну симфонию...», а уже 9 июня отмечает: «Неожиданно кончил набросок симфонии. Новый опыт одночастности: *allegro*, обрамленное медленными частями (*fis-moll – a-moll – fis-moll*)» [8, с. 278]. Дав несколько «вылежаться» эскизам, композитор уже в 20-х числах июня приступает к партитуре, а 1 июля сообщает в дневнике: «Кончил оркестровку 21-й симфонии»; запись от 5 июля: «Переписал партитуру» [8, с. 278].

Такая быстрота реализации замысла имеет две стороны: перед нами вдохновенный порыв, непосредственность лирико-драматического излияния, напоминающие чуть ли не о моцартовских временах. С другой стороны, порядковый номер симфонии говорит сам за себя: это — произведение зрелого художника; мастерство Мясковского отточенно и всеобъемлюще. Он — так же легко и непосредственно, как рисует, — набрасывает мелодические контуры, являет сложнейшую композиционную технику и в области формы. Технику, совершенную благодаря сквозному тематизму и работе над материалом (блистательная сонатность: в разработке огромную роль играют не только собственно полифония — излюбленное Мясковским фугато, но также и вся, сплошь полифонизированная инструментальная фактура).

В одночастной композиции симфонии достигнута редкостная, поистине пушкинская гармония мысли и чувства, удивительное слияние внутреннего мира и голосов жизни, личного и «внеличного». Прав Д. В. Житомирский: «Отсюда живое настоящее и живое будущее музыки Мясковского — этого благороднейшего слитка дум и чувств современного человека» [цит. по: 12, с. 69].

\* \* \*

*...О дом отеческий! о край всегда любимый!  
Родные небеса! незвучный голос мой  
В стихах задумчивых вас пел...  
Е. Баратынский*

Не принадлежа к первооткрывателям, пролагающим в искусстве новые пути, Н. Я. Мясковский ярко олицетворял собой тип художника-завершителя, в трудное переходное время — повторим слова Б. Асафьева — «передавшего нашей современности высшие формы выражения музыкального содержания» [1, с. 11]. Произведения композитора донесли до наших дней эстафету глубоко национального, не по внешним признакам, а по сокровенному духу, русского классического музы-

кального искусства. Но в музыке Мясковского сильно и наполненно бьется пульс времени. В патриотические произведения, созданные в годы Великой Отечественной войны, современность вторгается особенно властно.

В труднейших условиях эвакуации Мясковский пишет Двадцать вторую симфонию-балладу, первый в советской музыке отклик среди произведений крупной формы на грозные события (законченная в партитуре 3 ноября 1941 года, она была впервые сыграна под управлением А. Стасевича 12 января 1942 года в Тбилиси). Памяти одного из самых близких своих друзей — В. В. Держановского — композитор посвятил Двадцать четвертую симфонию (1943), первым исполнителем которой выступил Е. Мравинский.

Тот синтез, то взаимообогащение, взаимопроникновение двух основных линий в творчестве Мясковского, о которых на этих страницах говорилось ранее, сказались и в его «военных» симфониях. В них сложился, по сути, новый тип музыкальной драматургии, свойственный и другим последним симфониям Мясковского. Исследователь определяет его как «эпико-драматический», совместивший в себе «черты двух более традиционных жанров — драматического и эпического» [13, с. 65]. Рядом с мужественными, волевыми образами «военных» симфоний — Двадцать третья симфония-сюита, написанная на темы кабардинских, балкарских, нартских, осетинских песен и танцев, по словам А. Альшванга, «настоящий венок народных мелодий в симфонической оправе» [цит. по: 7, с. 149]. Рядом вдохновенная лирическая поэма — Виолончельный концерт, ставший, вместе с Двадцать первой симфонией, одним из самых часто исполняемых произведений композитора.

А созданная в первом послевоенном году Двадцать пятая — светлая «симфония мира» — дышит покоем и счастьем спасенной в жестоких боях человечности, напоена вольным воздухом родных русских просторов. Темой вариаций в первой части симфонии стала мелодия ранней фортепианной пьесы Мясковского «Легенда» (1906). Ее суровый былинный склад под стать раскольничьим стихам, напевам северных русских сказителей.

Интерес Мясковского к образам древнерусского певческого искусства не случаен. Он проистекает и из глубокого родства собственного мелодического языка с русским музыкальным фольклором. Он проистекает и из свойственных Мясковскому строгости (доходящей до аскетизма) и сдержанности выражения. Начиная с ранних фортепианных пьес и далее, во многих симфониях, мы найдем немало мелодических образований, в которых ощущается их древний прообраз. В трагической кульминации Шестой симфонии композитор воспользовался напевом русского духовного стиха. А спустя четверть века, завершая жизненный и творческий путь, создал уникальную в русской музыке симфо-

нию на древнерусские темы — Двадцать шестую (1948). Дирижировавший первым исполнением симфонии А. Гаук вспоминал потом с горечью: «Мы все не поняли этой симфонии! Суровый характер древнерусских напевов... дал нам повод объявить Двадцать шестую симфонию „мрачной“. Прекрасное произведение это еще ожидает своей „реабилитации“» [цит. по: 12, с. 246].

О Двадцать седьмой симфонии, сочиненной зимой 1949/50 гг., в последний год жизни композитора, написано, должно быть, больше, чем о любом другом сочинении Мясковского. Начиная с премьеры, состоявшейся под управлением А. Гаука 9 декабря 1950 года, уже после смерти композитора, успех симфонии нарастал от исполнения к исполнению. Симфония была восторженно принята широчайшей слушательской аудиторией. В одном из первых отзывов читаем: «Талант Мясковского по-новому раскрылся для нас в Двадцать седьмой симфонии. [...] В симфонии есть и раздумье, и скорбь, но общий тон ее все-таки удивительно светлый и ясный — той мудрой ясностью, которая приходит к человеку под вечер жизни как плод долгих лет творческого труда» [4, с. 36].

Но как бы ни была прекрасна последняя глава, книга жизни Николая Яковлевича Мясковского не исчерпывается ею. «Симфония не как пустая лишь форма, но как естественно сложившийся организм и потому живое выявление внутренних переживаний художника» [10, с. 431] была для композитора центральным (но далеко не единственным) жанром, средоточием его самых заветных помыслов и самых смелых исканий. Нам еще предстоит прочесть эту книгу. Нам еще предстоит знакомство с творчеством выдающегося русского композитора во всем его мудром многообразии. Помимо симфоний, это симфонические поэмы, увертюры, инструментальные концерты и сонаты, струнные квартеты, десятки фортепианных пьес, хоры, песни, вокальные циклы и романсы...

Замечательный пианист, много исполнявший произведения Мясковского, Г. Нейгауз писал о его музыке: «Нельзя не почувствовать и не полюбить за „Баратынскую складку“ Мясковского. [...] „Трудность и недоступность“ его, может быть, состоит в том, что подружиться с ним не так уж легко, но если уж подружишься, то это надолго, если не навсегда» [цит. по: 11, с. 37].

Поздняя слава таких великих русских поэтов, как Евгений Баратынский и Федор Тютчев — любимых поэтов Мясковского — говорит о том, что поэзия мысли медленно, но властно прокладывает путь к читательскому сердцу. Высказанная Баратынским надежда да послужит скромным пророчеством негромкой, но прочной славы музыки Мясковского:

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

**Литература:**

1. Асафьев Б. В. Николай Яковлевич Мясковский // Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1959. С. 11–18.
2. Белый В. Дискуссия о советском симфонизме // Сов. музыка. 1935. № 5. С. 36.
3. Браудо Е. Октябрьские симфонии // Известия. 1932. № 301. С. 4.
4. Васина-Гроссман В. Последние произведения Н. Я. Мясковского (27-я симфония, 13-й струнный квартет) // Сов. музыка. 1951. № 3. С. 35–39.
5. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
6. Иконников А. Художник наших дней. Н. Я. Мясковский. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Сов. композитор, 1982. 448 с.
7. Кунин И. Н. Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах / Ред. колл. М. А. Гринберг, Д. В. Житомирский, М. Д. Сабина. М.: Сов. композитор, 1981. 192 с.
8. Ламм О. П. Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Сов. композитор, 1989. 366 с.
9. Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л.: Музыка, 1972. 383 с.
10. Мясковский Н. Я. Чайковский и Бетховен // Музыка. 1912. № 77. С. 431–440.
11. [Мясковский Н. Я.] Автобиографические заметки о творческом пути // Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. М.: Сов. композитор, 1960. С. 5–18.
12. Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания / Ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1959. 359 с.
13. Скребкова-Филатова М. Двадцать четвертая симфония Н. Я. Мясковского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972. С. 64–67.
14. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Ред. колл. Д. Б. Кабалевский (отв. ред.), А. И. Хачатурян. М.: Сов. композитор, 1977. 599 с.

## Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются), либо присылаются по электронной почте (musicus\_cons@mail.ru). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

### ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

**Объем** статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный. **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные, „”. **Нотные примеры** — в формате \*.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или \*.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (пример 5). **Сноски** — постраничные. **Список литературы** составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата \*.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях; разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.