

<стр. 1>

И. КУНИН  
Н. Я. МЯСКОВСКИЙ

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО  
В ПИСЬМАХ,  
ВОСПОМИНАНИЯХ,  
КРИТИЧЕСКИХ ОТЗЫВАХ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, ДОПОЛНЕННОЕ  
МОСКВА  
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
1981

<стр. 2>

К  $\frac{90103-288}{082(02)-81}$  477—81

© Издательство «Советский композитор», 1981

<стр. 3>

## Предисловие

Н. Я. Мясковский (1881—1950) — крупный деятель музыкальной культуры, один из создателей советской симфонической школы — оставил глубокий след в памяти общавшихся с ним людей. Иные из них обладали литературными способностями и своими воспоминаниями поделились с читателем. Сохранилась также обширная переписка Мясковского, существуют его дневники, его статьи и заметки. Наконец музыкальные произведения Мясковского вызвали к жизни немало разнообразных критических откликов.

Несмотря на все это, написать документальную книгу о его жизни и творчестве нелегко. Композитор не был особенно склонен делиться своей внутренней жизнью и своими художественными замыслами, с годами эта замкнутость возрастала. Тем ценнее каждый штрих, каждая минута откровенности. Мы находим их по преимуществу в письмах к близким друзьям его молодых лет — Б. В. Асафьеву, В. В. Держановскому, С. С. Прокофьеву. К сожалению, переписка с первыми двумя опубликована не полностью, пропущены целые десятилетия.

Замкнутость природы Н. Я. Мясковского наложила известную печать и на воспоминания о нем его сестер, друзей и учеников. Нельзя, наконец, не сказать и о том юбилейно-некрологическом стиле, который изредка дает себя чувствовать в мемуарах и чаще в отзывах, мешая нам понять, почувствовать, полюбить реального Николая Яковлевича Мясковского во всей неповторимости его личности и творчества.

Вместе с тем жизнь и судьба Н. Я. Мясковского настолько полны интереса и значительности, его душевный облик так привлекателен,

<стр. 4>

что собранные и сопоставленные вместе факты, будь это факты его творческой деятельности или его семейного и дружеского обихода, получают иной, более глубокий смысл, становятся выразительными, бросают свет на историческую среду. По замечанию Г. Н. Хубова,

творческий путь Мясковского мог бы служить темой повести о сложном пути русского художника XX века. Картина, которая вырисовывается из писем Н. Я. Мясковского и воспоминаний близких к нему людей, действительно поражает своей исторической достоверностью и значительностью.

В меру своих сил и возможностей автор книги старался обрисовать образ композитора, не забывая и реальную обстановку, в которой он действовал и воздействию которой подвергался.

Большим подспорьем во всей работе служил автору двухтомник «Н. Я. Мясковский», составленный С. И. Шлифштейном, им же отредактированный и снабженный обширными примечаниями. Сердечную благодарность выражает автор Алексею Александровичу Иконникову, биографическим трудам которого он обязан материалами, порой уникальными. Во втором издании учтены новые публикации.

К настоящей книге приложены: указатель источников, хронограф жизни и творчества Н. Я. Мясковского, список его основных сочинений и краткая библиография.

Тексты сверены с первыми публикациями, даны в современной орфографии. Даты до 1918 года сохранены по старому стилю. Необходимые сокращения отмечены многоточием.

*И. Кунин*

## ВВЕДЕНИЕ

«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 предвидениям будущего, — как на Мясковском... Во все годы, протекшие с Великого Октября, Мясковский с неослабной силой... обосновывал права симфонического мышления и монументальных его проявлений в цикле, все более и более совершенствующемся, своих симфоний... Войдя в начала советской музыки установившимся мастером, он пламенной и глубокой эмоциональностью... Шестой своей симфонии восстановил прерванный путь развития... С тех пор на Мясковском сосредоточилось утверждение симфонии и борьба за симфонизм в последующую эпоху разрухи монументальных форм музыки... Мясковский год за годом крепил советскую симфоническую мысль, группируя вокруг себя композиторскую молодежь. Так он становился и своего рода “летописцем развития” русской симфонии и наставником советских симфонистов, то есть их юных поколений». (Из статьи Б. В. Асафьева «Николай Яковлевич Мясковский», 1944 г.)

Глубокую характеристику творчества Н. Я. Мясковского как главы московской симфонической школы 30—40-х годов дал А. А. Альшванг:

«Советский симфонизм — средоточие всего ценного, что дала советская музыка в целом. Вся ее проблематика и все замечательные достижения объединены именно тут...

Начнем наш обзор советского симфонического творчества с произведений Николая Яковлевича Мясковского... Из всех форм музыки композитор особо выделил одну — форму симфонии, наиболее сложную из существующих, и сделал ее носителем своих мыслей и чувств. И хотя Мясковским написано наряду с симфониями немало других произведений, он всецело нашел себя именно в симфонизме, что одно, само по себе взятое, свидетельствует о значительности его творческих устремлений.

В полосу революции Мясковский вступил зрелым художником и человеком: в 1917 году ему исполнилось тридцать шесть лет. В его композиторском активе числились три симфонии и две симфонические поэмы... Общий колорит его дореволюционных сочинений — трагедийный, суровый, чтоб не сказать мрачный. Но большая беспокойная эмоция и чуждая прикрас искренность, свойственные этой музыке, не оставляют слушателя равнодушным и сегодня. Она полна жгучего, наполовину бессознательного протеста, которым дышат лучшие русские произведения искусства, созданные в ту эпоху (Рахманинов, Скрябин).

После Октябрьской революции начинается расцвет симфонического творчества Мясковского. Уже в первые годы создаются два таких в полном смысле выдающихся произведения, как Пятая (1918) и Шестая (1922—1923) симфонии: одна — классически ясная по своим контурам, отражающая более объективный строй мыслей, другая — вся насыщенная грозными разрядами...

Мир переживаний, выраженный в музыке Мясковского, лишь в последний период выкристаллизовался в мудро-спокойное приятие жизни, достигнутое путем дол-

гой и упорной внутренней работы... но в начальные годы творчества его музыка насыщена острым мучительным беспокойством, едва ли не страданием. Она полна резких импульсов, порывиста и гневлива, колюча и крайне диссонантна. Это делает ее трудной для обыденного восприятия, ищущего прежде всего красивых звуко сочетаний и удобозапоминаемых мелодий.

Нам думается, что молодой Мясковский исходил из настроений некоторых поздних

произведений Чайковского, главным образом его оперы “Пиковая дама” и Шестой (“Патетической”) симфонии... Как и всякий художник, Мясковский с течением времени эволюционировал... Вокруг замкнутого художника возникали коренные перемены самого строя жизни, и в связи с этим назревали новые сюжеты. Всякий артист, не желавший поставить себя вне жизни, должен был пойти навстречу новой тематике... Начиная с Шестой и Седьмой симфоний, мы становимся свидетелями очень резких колебаний творческого сознания композитора: тревожные поиски новой объективной темы чередуются у него с пучинами субъективизма. Так длится десять лет... Наконец, наступает период все большего выравнивания настроения, все большего приближения к реальной тематике, ощущаемой через стихию песни, танца и марша. На этом пути Шестнадцатая симфония (1936) представляет одно из выдающихся достижений... Впрочем, высшие достижения... Мясковского не в этих опытах... а в полных внутренней гармонии, спокойствия и мудрой умиротворенности произведениях... Развитие этого возвышенного стиля, элементы которого наблюдались уже в ранних произведениях Мясковского, вовсе не означает... удаления от реальной действительности. Это скорее ее переосмысливание... Этот большой художник неустанно ищет средств воплотить переживаемую эпоху, стать ее выразителем». (Из очерка А. А. Альшванга «Советский симфонизм».)

<стр. 8>

О личном обаянии, о душевном облике Н. Я. Мясковского прекрасно сказал его ученик и многолетний друг, Д. Б. Кабалевский:

«Какая-то особая притягательная сила была в этом человеке, за необыкновенной внешней скромностью которого скрывался богатый и содержательный, напряженный от глубоких раздумий и растревоженный вечной неудовлетворенностью внутренний мир одного из самых замечательных музыкантов нашего времени.

Людам, мало знавшим Николая Яковлевича, казалось, что он всегда замкнут, всегда погружен в себя и даже не проявляет большого интереса к окружающей его жизни. Но достаточно было хоть однажды встретиться с ним не в официальной обстановке, а дома или в классе, как полнейшая необоснованность такого мнения становилась совершенно очевидной.

Внешне Николай Яковлевич, действительно, казался нелюдимым, порой чудилось даже, что он избегает людей, но его умные, красивые глаза и всегда светящаяся в них добрая улыбка словно говорили: не бойтесь, я вовсе уж не так сумрачен, как это про меня говорят и как это вам могло самому показаться...

В самом деле, доброта, отзывчивость, мягкость были чертами, в значительной мере определявшими характер Мясковского. Я знал его на протяжении двадцати пяти лет и ни разу не видел, чтобы он вышел из себя. Он бывал “колючим”, если хотите — “ядовитым”, но никогда не терял самообладания, особой присущей ему сдержанности.

Иногда казалось даже, что мягкость, доброта Николая Яковлевича переходят в чрезмерную терпимость, что иной раз он прощает то, что другие на его месте сочли бы непросительным, находит объяснение тому, что следовало бы безоговорочно осудить. Как-то, в одном из своих писем, пользуясь откровенностью наших отношений, я рискнул прямо заговорить с Николаем

<стр. 9>

Яковлевичем на эту трудную тему. И вот что он мне, между прочим, ответил: “...Даже сталкиваясь с неточными в моральном, общественном и иных отношениях поступками... я всегда стараюсь их понять и чаще всего нахожу им объяснение. Одним словом, я дружбой не жертвую, даже несмотря, иногда, на кажущуюся в этом необходимость” (письмо от 18 июня 1949 года).

Здесь Николай Яковлевич очень точно себя охарактеризовал. Он, действительно, старался всегда думать о людях как можно лучше, не осуждать их, не попытавшись

предварительно объяснить причины тех или иных совершенных ими поступков. Надо ли говорить, что это приносило Николаю Яковлевичу немалые огорчения...

Внешняя скромность Мясковского распространялась на всю его жизнь, на все его, если позволительно так выразиться, поведение в личной и общественной жизни. Он любил провести вечер с друзьями, помузицировать с ними, побеседовать на самые разные темы, но за всю свою жизнь он не устроил ни одного парадного приема. Отказавшись в свое время от переезда в новый дом композиторов, он прожил многие годы в маленькой трехкомнатной квартире на Сивцевом Вражке.

Участвуя едва ли не во всех начинаниях нашей музыкально-общественной жизни, Николай Яковлевич с образцовой добросовестностью и ответственностью выполнял деловую часть выпадавших на него при этом обязанностей, но всемерно избегал связанных с ними всякого рода торжеств, банкетов, приемов. Занимая одно из самых первых мест в музыкальной жизни Советской страны и пользуясь известностью во всем мире,— он мучительно боялся ламп фотокорреспондентов и записных книжек репортеров... Избегал Николай Яковлевич выступать и с публичными речами...

На чем же основывался огромный непререкаемый авторитет Мясковского, которым он пользовался в самых широких музыкальных кругах на протяжении бо-

**<стр. 10>**

лее четверти века?.. В первую очередь... на живом интересе к творчеству своих современников. Это качество было в высшей степени присуще Мясковскому. Оно, вероятно, и служило источником той особой притягательной силы, которая влекла к нему буквально всех музыкантов “от мала до велика”... В нем до последних дней жил неистребимый интерес ко всему новому, что ежедневно рождалось в нашей музыке. И познания Мясковского, его эрудиция здесь были поистине феноменальны. Никто не мог... соперничать с ним в знании советской музыки, причем знании не формально книжном, а живом, основанном на вслушивании и вчувствовании в нее... Про него с полным правом можно сказать, что он жил в самой гуще нашей музыкально-творческой жизни...» (Из статьи Д. Б. Кабалевского «О Н. Я. Мясковском».)

## НАЧАЛЬНАЯ ПОРА

В 30-х годах Н. Я. Мясковский написал по просьбе Г. Н. Хубова «Автобиографические заметки о творческом пути» для журнала «Советская музыка». Личность композитора запечатлелась в них с большой отчетливостью— в их жестко самокритическом тоне, в их крайней сдержанности не менее, чем в сообщаемых фактах.

Характерны уже первые страницы:

«Биография моего особого интереса не представляет, и если я пишу эти заметки, то только для того, чтобы показать, как в условиях и среде, далеко, в сущности, чуждых искусству, сперва инстинктивно, а затем сознательно высвобождалось мое музыкальное призвание.

Отец мой был военным инженером и по роду своей службы нередко менял местопребывание. Родился я в

**<стр. 11>**

крепости Новогеоргиевск [1] Варшавской губернии, где с 1881 года провел первые семь лет моей жизни. Музыкальных впечатлений, кроме залезания под рояль, когда на нем играли, и странно сохранившегося в памяти мотива марша, под который дрессированный бык ходил по бревну под куполом цирка Саламонского в Варшаве, — не припоминаю.

Далее — Оренбург. Детские впечатления — верблюды, кукуруза, росшая почему-то у нас во дворе, тучи пыли и одуряющая жара, от которой мы, ребята, спасались в речке

Сакмаре. Из музыкальных впечатлений— какая-то песня “Шуми, Марица” [2] в заунывном исполнении бродячей труппы.

Наконец, довольно длительное пребывание в Казани. Здесь оставили след — смерть матери; появление в качестве воспитательницы в сильно разросшейся к тому времени семье (пять ребят) моей тетки — сестры отца; частые поездки с отцом (при объезде им своей инженерной дистанции) по Волге, Каме. Музыка уже становится притягивающим фактором. Решающее впечатление— подслушанное исполнение в 4 руки (не помню кем) какой-то сильно взволновавшей меня музыки. С большим трудом выяснил, что это было попури из “Дон-Жуана” Моцарта. О существовании оперы я уже кое-что слышал от тетки, которая была очень музыкальна, имела хороший голос и некоторое время пела в хоре бывшего Мариинского театра в Петербурге. Имя Моцарта не сказало мне пока ничего. Начались просьбы об обучении музыке. Появилось прокатное пианино. Тетка же принялась меня учить, хотя, будучи нервнобольной, не вкладывала в это дело достаточной последовательности, полагаясь на мою большую восприимчи-

---

[1] Польское название города — Модлин.

[2] Популярная после русско-турецкой войны 1877—1878 гг. за освобождение Болгарии песня «Шумит Марица».

<стр. 12>

вость [1]. Одновременно шло обогащение музыкальных впечатлений извне: в оперетте, подвизавшейся в летнем театре, и в опере, гастролировавшей зимой; в первой — “Орфей в аду”, “Летучая мышь”, “Корневильские колокола” (сильное впечатление), “Князь Игорь” (более смутное) и “Жизнь за царя” (ошеломляющее).

Начинаются годы учения. Большая семья и скромное жалование заставляли отца пристраивать нас... в закрытые учебные заведения... на казенный счет. Вслед за братом меня отдали в Нижегородский кадетский корпус.

Воспоминания о годах учения (сперва в Нижнем Новгороде, а затем во 2-м корпусе в Петербурге) несколько горькие. Учение давалось мне шутя: я никогда не был ниже второго ученика, но развивавшийся музыкальный инстинкт получил довольно случайный выход. В Нижегородском 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. Пение в концертном хоре было большим удовольствием.

Так же, если не хуже, сложились дела при поездке [2] в Петербург. Так как семья жила теперь в том же городе, я мог на праздники приходить в отпуск; был приглашен учитель (сколько помню, по совету Ц. А. Кюи, известного композитора, бывшего сослуживцем моего отца по Инженерной академии), оказавшийся не сильным пианистом, наивно гордившийся своей фамилией (Стунеев — из родни жены Глинки), но приохотивший меня к игре в 4 руки, правда, в ущерб более системати-

---

[1] «Обычно заучивал все по слуху», — сообщает со слов композитора А. А. Иконников в статье 1941 г.

[2] Очевидная опечатка, надо читать «после переезда».

---

<стр. 13>

ческой работе. Приглашение учителя на дому имело то печальное последствие, что я почти не



мог пользоваться роялями, имевшимися в корпусе; они были по часам расписаны за учениками, занимавшимися в самом корпусе, хотя часто пустовали, что я и пытался использовать. Тут уж меня гоняло начальство, вызывая чувство жгучей ненависти.

Одно лето в саду “Монплеzir” (на Аптекарьском острове, неподалеку от дома, где мы жили) происходили регулярные симфонические концерты, притом не по вечерам, а днем, что весьма облегчало мне туда доступ. Кто играл, что играли — я совершенно не помню, но результатом было то, что я начал учиться игре на скрипке [1]. Это дало мне возможность уже с осени записаться в корпусной симфонический оркестр, где я, правда, не продвинулся дальше вторых скрипок, так как больше уделял внимания роялю, но все же приобщился к ансамблевой игре и кое-какой симфонической музыке. Из сохранившихся впечатлений: увертюра из “Похищения из сераля” Моцарта (здесь мне, благодаря моей ритмической устойчивости, была, правда, поручена только партия треугольника — он, как известно, играет в этой увертюре почти не переставая), затем до-мажорная симфония Гайдна (где я больше всего любил разработку, хотя и подвирал в каком-то пассаже), наконец, переложения мелких вещей Чайковского и др.

Руководителем оркестра был композитор, артиллерийский офицер Н. И. Казанли, дирижировавший нами чаще при помощи ножки от стула, так как в ярости ломал все дирижерские палочки. Большой пользы от всего этого не было, но уже в последние годы пребывания в корпусе я почему-то начал с Казанли же заниматься гармонией. Толчком к этому послужила, веро-

---

[1] «У одного из оркестрантов», — уточняет А. А. Иконников в статье 1941 г.

---

**<стр. 14>**

ятно, еще не совсем осознанная жажда творчества, вызванная несколькими сильнейшими музыкальными впечатлениями... Однажды я был поражен, услышав увертюру к “Вильгельму Теллю” Россини со знаменитым флейтовым соло в начале, и совершенно выведен из равновесия Второй симфонией Бетховена, особенно ее *Larghetto*. Затем последовали уже симфонические концерты Русского музыкального общества... Там меня поразила до-мажорная месса Бетховена. Наконец, последним толчком к музыкально-творческим устремлениям было потрясающее впечатление, вызванное концертом Артура Никиша, где этот прославленный уже дирижер впервые (1896) исполнил с необыкновенной силой Шестую симфонию и балладу “Воевода” Чайковского [1].

Под руководством Стунеева и при участии нескольких сверстников, также живших в нашей семье (у нас был исключительно гостеприимный, если не сказать, странноприимный — дом), фортепианная техника моя хотя и не развивалась из-за крайней несистематичности занятий, но бойкость чтения с листа и храбрость в постановке задач сильно возросли. В 4 руки мы переиграли все симфонии и увертюры Гайдна, Моцарта и Бетховена (Девятая не удавалась, правда), Вебера, Мендельсона, Шумана, пьесы Шуберта и т. д.; с двоюродным братом я рисковал даже играть скрипичные сонаты Моцарта и Бетховена, не говоря о разных мелких пьесах. В эти годы я накопил изрядный запас впечатлений и сведений по немецкой классике. Но первые, довольно косноязычные (занятия с Казанли как-то не шли мне впрок) попытки сочинения имели печать ни-

---

[1] «Клавир симфонии, тогда же полученный Николаем Яковлевичем в подарок, надолго становится его настольной книгой» (статья А. А. Иконникова 1941 г.).

---

**<стр. 15>**

когда не бывшего мне близким Шопена» [1]. (Из «Автобиографических заметок о творческом пути» Н. Я. Мясковского.)

Скупые, строго фактические сообщения Н. Я. Мясковского расцвечивают живыми подробностями его сестры:

«Из детских лет вспоминается время, связанное со смертью матери. Мы живем в Казани. Брату девять лет... Провинциальная, скучная жизнь, не скрашиваемая общением с природой (на дачу мы не ездили), не отлагает в душе никаких ярких впечатлений. Внутренняя жизнь семьи также не весела... Отец, оставшись вдовцом с пятью детьми, весь ушел в свое горе. Нашим воспитанием занялась его сестра Еликонида Константиновна. Тетушка была очень умной и доброй женщиной, заботившейся о нас по мере сил, но ее тяжелая нервная болезнь наложила на весь наш обиход унылый отпечаток, что, пожалуй, не могло не отразиться на наших характерах... По просьбе [брата], ему купили певчих птиц. Помнится, у него жили одно время чиж, зяблик, овсянка и снегирь. Прибегая домой из реального училища, где он сначала учился, он первым делом спешил к своим птицам.

Дальнейшие, более ясные воспоминания относятся ко времени нашего переезда в Петербург... Брат был тогда небольшого роста, миловидным, очень тихим и застенчивым мальчиком. Никогда нас, сестер, не оби-

---

[1] «К 1896 г. ...относятся первые композиторские опыты Николая Яковлевича — фортепианные прелюдии, составившие целый сборник. Они были сыграны только Марии Васильевне Городенской, партнерше Николая Яковлевича при разыгрывании четырехручных клавиров и единственной поверенной в его музыкальных делах. В памяти композитора остался прелюд (es-moll), по фактуре — подражание одному из ранних ноктюрнов Шопена (op. 15, № 3)» (Т а м ж е). В монографии 1966 г. А. А. Иконников уточнил, что сочинение сборника прелюдий заняло три года, кончая 1898 г.

---

<стр. 16>

жал и, бывая дома, привлекал даже иногда к своим занятиям. Одной из любимых игр была демонстрация игрушечного театра. К купленной игрушке — картонной опере “Руслан и Людмила” вырезывались из разных журналов фигурки, кроме того, брат приобретал картинки с изображением балерин и подклеивал к ним подставки. Получались “опера” и “балет”... Представление сопровождалось музыкой — брат играл на гребенке. Публикой были мы — сестры.

С появлением у нас рояля музыка стала все больше и больше привлекать брата. Здесь мы также должны были принимать некоторое участие, так как играя на рояле, разбирая детские песенки по сборнику “Гусельки”, он звал нас разучивать их. Пели мы охотно... Одной из общелюбимых наших игр были шарады, в которых брат обнаруживал большую изобретательность в изображении разных картин. Гром изображался громовыми басовыми аккордами на рояле и усиливающимися дробными ударами по его крышке, молния — включением и выключением света и т. п. Большие размеры нашей квартиры давали нам возможность затевать порой подвижные, довольно шумные игры. Одна из них заключалась в ловле перебежавших участников игры. Брат принимал в пей участие с таким же энтузиазмом, как и все мы. Вообще же он был очень тихим, сосредоточенным, немного сумрачным и очень скрытным...

В те годы летом обычно мы выезжали на дачу. Это давало возможность брату хоть как-то удовлетворять свою любовь к природе... Его привлекало все — и открытые пейзажи, и глухие лесные уголки. Весной он прислушивался к птичьим голосам, изучал повадки птиц, их манеру петь, интересовался и растениями...



Зимой в нашем доме было всегда очень много музыки. Брат занимался ею с необычайным энтузиазмом. Приходя в отпуск из корпуса, а затем из училища, он, кроме занятий с учителем, целые вечера готов был про-

**<стр. 17>**

водить за игрой в 4 руки или аккомпанировать пению или скрипке. Партнеры для игры всегда находились. Отец и тетя были очень добрыми людьми и всегда готовы были помочь всем, кто к ним обращался... У нас постоянно кто-нибудь жил, иногда месяцами. Слушая же игру других, брат садился в отдалении в кресло, закрывая рукой глаза и сидел так неподвижно, часто очень долгое время». (Из воспоминаний В. Я. Меньшиковой, В. Я. Яковлевой, Е. Я. Федоровской «Памяти брата».)

Важные дополнительные сведения, основанные на беседах с Н. Я. Мясковским, содержатся в работах А. А. Иконникова:

«Семья Мясковских была связана всеми традициями с военной средой. Дед композитора по отцу, Константин Иванович Мясковский, был воспитателем в кадетском корпусе в Орле. Отец композитора, Яков Константинович, получил военно-инженерное образование и стал в дальнейшем профессором [фортификации] Военной академии. Его исключительное трудолюбие служило постоянным примером для детей...

Крепость Новогеоргиевск, где Николай Яковлевич провел первые семь лет жизни, представляла собой городок, окруженный фортами. Между ним и районом строящихся фортов были расположены усадьбы, в которых жили [офицеры крепостного гарнизона]. В одном из таких домиков, с большим садом, жил и Яков Константинович с семьей. Было привольно, просторно. Дети, в общем, росли довольно свободно, “по пятам за ними не ходили”, — вспоминает сам Н. Я. Мясковский...

В доме сохранялся строгий жизненный уклад. Тщательно соблюдались праздники, посты. В субботу и воскресенье, в часы церковной службы, не полагалось никаких игр, развлечений, музыки. Николай Яковлевич покорно относился к этому, раз навсегда заведенному порядку, выполняя все положенное. Суровым испыта-

**<стр. 18>**

нием были почти ежесубботные многочасовые наставления Еликонида Константиновны. В эти дни она обычно собирала детей и отчитывала их за все проделки и шалости. Нервная болезнь тетки (боязнь пространства) и ее повышенное чувство религиозности создавали по временам в семье атмосферу напряженности, что тяжело отражалось на Николае Яковлевиче. Он становился замкнутым, молчаливым. За отдельными столкновениями с Еликонидой Константиновной следовали “приступы молчания”, продолжавшиеся иногда по нескольку недель.

С четырех-пяти лет он уже умел читать и писать. Премудрость учения давалась ему легко, почти без труда. По вечерам отец нередко читал детям вслух. Скоро чтение книг из библиотеки отца, доступ к которой детям не возбранялся, стало любимым времяпрепровождением Николая Яковлевича». (Из статьи А. А. Иконникова «Н. Я. Мясковский», 1941 г.)

## **ВЫБОР ПУТИ**

В ранние годы неудержимое влечение Н. Я. Мясковского к музыке носит стихийный, неосознанный характер и внутренних конфликтов не вызывает. Иное дело — следующая полоса жизни будущего композитора. Отношение к искусству год от года становилось глубже, профессиональнее, речь шла теперь уже не о слушании музыки, не о наслаждении ею, — а о творчестве и нравственном праве на творчество. Молодому военному инженеру надо было решить: истинно ли ему необходимо стать музыкантом и каким путем можно осуществить эту

мечту.

«Окончание кадетского корпуса в 1899 г. вызвало дальнейшее укрепление весьма не любимой мною военной карьеры, куда я автоматически вовлекался — по

**<стр. 19>**

семейным и общественным традициям. Я поступил в наименее военное по духу училище — инженерное, в то время бывшее под весьма либеральным (с узковоенной точки зрения) начальствованием генерала-историка Н. К. Шильдера. Из всех закрытых военно-учебных заведений — это единственное, которое я вспоминаю с меньшим отвращением. Причина та, что здесь я получил наиболее сильные музыкальные зарядки при несколько большей свободе в пользовании своим временем. Училище это комплектовалось всегда лучшими учениками, окончившими кадетские корпуса, поэтому, наряду с большим процентом ”зубрил” и карьеристов, оно служило приютом и юношам с сильной интеллектуальностью.

Мне повезло столкнуться с целым рядом музыкальных энтузиастов, притом совсем новой для меня ориентации — на “Могучую кучку”. В. Л. Модзалевский, брат известного пушкиниста, В. Л. Гофман — брат другого пушкиниста, Н. Н. Сухаржевский — чрезвычайно одаренный виолончелист (ученик Вержбиловича) и немного композитор составляли основу нашей компании, в которую входили также члены их семей, иные — уже профессиональные музыканты. Бородин, Римский-Корсаков, Балакирев, Мусоргский стали также и моей пищей. Глинку я уже знал. Удалось мне также получить и другого фортепианного педагога в лице Ф. К. Петерсена, очень продвинувшего мою технику, но, к сожалению, не имевшего широких музыкальных горизонтов.

Для занятия композицией времени, правда, не было, так как учение в инженерном училище требовало очень большого напряжения, особенно в последний, третий, проектный год. Но 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 уж исключительно композицией, так как опыты

**<стр. 20>**

сочинения, делавшиеся мной, при сильно возросшем общем музыкальном развитии, явно меня не удовлетворяли.

Я написал наивное письмо Н. А. Римскому-Корсакову с просьбой рекомендовать мне кого-нибудь в Москве. К своему удивлению, получил весьма любезный ответ с рекомендацией обратиться к С. И. Танееву, причем был дан даже адрес последнего (где-то в Мертвом переулке). Следствием было, что через некоторое время, произведя на С. И. Танеева, вероятно, довольно странное впечатление, так как я отказался показать свои композиторские бредни, я сделался по его совету 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 того времени — “Кашей Бессмертный” Римского-Корсакова в Солодовниковском театре... под управлением Ипполитова-Иванова, при исключительном ансамбле певцов: Забела, Петрова-Званцева, Веков, Бочаров, Ошустович.

Следующий, 1904 год я уже в Петербурге. Глиэр рекомендовал меня своему приятелю Ив. Ив. Крыжановскому (одному из основателей “Вечеров современной музыки”, ученику Римского-Корсакова), с которым я прошел контрапункт, фугу, форму и немного оркестровку. Плодом этих занятий и благодаря возвращению в кружок временно покинутых друзей, к которым присоединился еще В. В. Яковлев (известный сейчас музыкально-театральный писатель), 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”. Правда, я не сделался в этом кругу “своим”, так как

**<стр. 21>**

и тогда стремление к “последнему слову” музыкальной техники и изобретения не имело для меня самодовлеющей цены. Во всяком случае атмосфера чрезвычайно напряженных музыкальных исканий и строжайшей оценки плодов их не могла меня как-то не заразить и не заставить почувствовать, что я все еще дилетант и, пока связан с тяготившей меня военной службой, не смогу из этого состояния выбраться. С этого времени становится более упорной моя сознательная борьба за свое музыкальное бытие. Я пользовался всеми законными способами добывать себе свободное время: один год я готовился к поступлению в Юридическую академию — это давало мне совершенно свободное лето, так как до осенних экзаменов в самой академии не надо было среди лета держать проверочных испытаний при штабе округа (что требовалось при поступлении во все другие военные академии). Лето я бешено сочинял сонаты, романсы. Перед экзаменами, естественно, пришлось “заболеть”. Следующее лето я четыре месяца лечился от катара кишок. Это лето пошло на подготовку к консерватории, куда я твердо решил осенью поступить хотя бы вольнослушателем, поскольку еще был на военной службе». (Из «Автобиографических заметок о творческом пути» Н. Я. Мясковского.)

Вопросы о том, как жить дальше, о наличии или отсутствии музыкального призвания, встали перед юношей еще раньше, когда после училища он попал в саперный батальон, стоявший в глухом провинциальном Зарайске. О тогдашнем душевном состоянии Николая Яковлевича, судившего себя весьма сурово и без всякого снисхождения, мы узнаем из сердечных, заботливых писем к нему отца; узнаем мы в них и черты, общие для двух представителей семьи Мясковских:

«Спасибо тебе за письмо, за то, что ты откровенно высказал мне, что лежит у тебя на сердце, что тебя волнует...

**<стр. 22>**

Как и ты, я не выношу упреков, если в них кроется даже намек на недобросовестное исполнение мною дела; указаний же, конечно справедливых, на ошибки я не боюсь... В молодости, в первые годы службы и мне казалось, что я не терплю военной службы из-за, как ты говоришь, “самодурства власти”. Впоследствии... я с удивлением увидел, что именно в военной-то меньше всего самодурства власти, меньше всего рабства, так как все это регулируется и уравнивается дисциплиной, равно обязательной для высших и низших.

...Ты пишешь о своей исключительной склонности и любви к музыке и полагаешь, что я этого не знаю; не только знаю, но и заметил в тебе это раньше, чем ты сам осознал, и я всегда был готов сделать все, чтобы эта склонность и любовь в тебе не угасла, а развилась. Точно также и теперь твое стремление к музыкальной деятельности не только не смущает меня, но вполне мною приветствуется. Что касается сознанного тобою отсутствия искры божией, то позволю себе обратить твое внимание, что если ты ее не заметил до сих пор, то это еще не значит, что ее нет.

В музыкальной деятельности столько сторон, столько очагов, что, может быть, на одном из них и тлеет незаметно эта искра, ждущая лишь притока елзя, чтобы ярко разгореться. Уже одна та любовь к музыке и стремление к деятельности в ней — есть тоже уже искра божия, хотя, быть может, блуждающая, еще не нашедшая питающего ее очага...

Наконец, в письме своем ты раскрываешь те недостатки, которые сознаешь в себе (слаб, мягок, ненаходчив, эгоистичен). Представь себе, что теми же недостатками отличаюсь и я, и меня, как и тебя, никто в этом не разубедит... Но наличность этих недостатков во мне (и в тебе) меня не пугает, а сознание в их существовании — радует, в этом залог моей личной свободы как человека. Раз недостаток — то ему не должно быть ме-

**<стр. 23>**

ста приложения, и вот я ставлю себе задачей и стремлюсь — не к искоренению недостатков, что едва ли возможно непосредственно, а к тому, чтобы они не проявлялись в применении к другим и не мешали жить другим (а следовательно, и мне); если это удастся, я чувствую себя удовлетворенным и, главное, свободным человеком; только такую свободу, заключающуюся в победе над собой, я и признаю за свободу личности». (Из письма Я. К. Мясковского к сыну, Н. Я. Мясковскому от 25 сентября 1902 г.)

Та же совсем необычная для кадрового офицера тех лет широта взгляда, та же глубокая заботливость сквозит и в письме, направленном в Москву, куда тем временем перевели Николая Яковлевича:

«...Странные вещи ты пишешь. Корпус кадетский будто бы не дал тебе никакого образования и будто бы ты погубил почти себя только потому, что попал в корпус и училище! Ну, скажи, пожалуйста, неужели какие-нибудь 1 — 1½ года, в течение которых тебе, по твоему мнению, невозможно отдаться музыке, то есть любимому занятию, — есть уже ошибка? Что же твоя вся интеллигентская жизнь и вообще жизнь тут и кончается, а далее — одно прозябание?! Ведь только гении проявляют себя чуть не с пеленок, но зато и сгорают в большинстве случаев скоро (особенно русские), а все остальные, хоть и самые талантливые, вырабатываются постепенно, и лишь к 40 годам, как это доказано историей человека, наступает полный расцвет сил и дарований! Сколько у тебя еще жизни впереди по милосердию божию, но только не нужно шатания в мыслях, падать духом, отчаиваться, а нужно работать и трудиться настойчивее, несмотря ни на какие препятствия, положения и временные неудачи...

Ты пишешь: если бы от меня зависело, я бы принял все меры, чтобы избавиться от военной службы, но, к сожалению, свя-

<стр. 24>

зан и материально, и твоим неудовольствием.

...Если хочешь и находишь необходимым, оставляй военную службу; моего неудовольствия этим не возбудишь ни на минуту. Содействия и поддержки будешь иметь от меня, сколько я в силах...

[Сбоку приписка Я. К. Мясковского:] “Труд, труд и труд, один только труд над собой и для себя даст благоприятные и благородные результаты”». (Из письма Я. К. Мясковского к Н. Я. Мясковскому от 1—4 декабря 1902 г.)

Незадолго до того произошла встреча юного сапера с другим страстным любителем музыки и также сапером — Василием Васильевичем Яковлевым. Знакомство состоялось в Московской частной опере на спектакле «Снегурочки». Оба слышали ее впервые, оба были захвачены обаянием музыки Римского-Корсакова и высокопоэтичным исполнением заглавной роли Н. И. Забелой-Врубель. Возникла светлая юношеская дружба, основанная на глубокой общности художественных интересов и симпатий, составлявших главное содержание жизни обоих и скрашивавших служебные тяготы и бытовые трудности.

Много позже В. В. Яковлев, к тому времени видный историк русской музыки, вспоминал:

«Николай Яковлевич невольно обращал на себя внимание “необщностью” выражения лица; в нем поражала смена загаенной нежности (в те годы, в особенности) суровостью, напряженностью и порой даже жесткостью взгляда. Это был много думающий и много чувствующий человек без всякой внешней артистичности. Но все его поведение, чистота и тщательность в одежде и обстановке, хотя бы и в самых скромных условиях, выделяли его как юношу с развитым эстетическим вкусом. Таким он сохранился в моей памяти в ранние годы нашего знакомства. С годами его суровость, серьезность

<стр. 25>

выражения лица возросли; они исчезали лишь в те часы, когда Николай Яковлевич отдавался дружеским встречам в своем новом в Москве окружении, уже будучи профессором консерватории и известным композитором...

Я жил в Сокольниках, а Николай Яковлевич — в номерах... рядом с Рязанским вокзалом. У меня он почти не бывал, но охотно виделся со мной у себя, в маленьком помещении, где, кроме кровати, столика и пианино, ничего не было. В комнате — чистота необыкновенная, ни пылинки. Книг было мало, зато любой свободный уголок был завален нотами.

Во время моего прихода угощение состояло в кратком чаепитии с булкой и в...музыке. Я не помню, чтобы мы с Николаем Яковлевичем выпили хотя бы рюмку вина. Не велось обывательских или служебных разговоров, ни “философских” и эстетических споров — было лишь “слушание” того, что играл Николай Яковлевич. Этому показу музыкальной литературы он мог отдаваться до безграничности, и наш обмен впечатлениями был обычно очень краток... Обычная программа — недавно вышедшие романсы и фортепианные пьесы Рахманинова, отдельные произведения Скрябина... Меня удивляло, как Николай Яковлевич, не будучи пианистом, с большой значительностью передавал смысл исполняемой музыки. Он очень хорошо читал с листа, поэтому новое произведение легко схватывалось им и выявлялось в необходимой степени законченности. Повторяю— никаких “анализов” не производилось, но была серьезная мысль и высокохудожественное музыкальное чувство.

В декабре того же 1902 года произошло событие, имевшее немалое значение в творческой судьбе Николая Яковлевича. В Частной опере была впервые поставлена новая опера Римского-Корсакова “Кашей Бессмертный” Николай Яковлевич достал мне билет на этот

<стр. 26>

спектакль. Я отлично помню то всепоглощающее волнение, какое охватило Николая Яковлевича при слушании музыки. Мне кажется, что именно в эти часы у него созрело окончательное решение посвятить свою жизнь музыкальному творчеству... В партии Царевны выступала Н. Забела; партия ее была трудная и маловыигрышная (по сравнению с Волховой, Снегурочкой и Марфой), но артистка пела превосходно. Созданный ею лирический образ сохранился в памяти Николая Яковлевича на всю жизнь. “Иль сердцем владеет другая”,— часто напевал он строчку из арии Царевны...

Как-то утром нам с Николаем Яковлевичем удалось попасть на репетицию концерта, в котором Рахманинов играл (кажется, только во второй раз) свой Второй фортепианный концерт. В зале было сумрачно, и в этой полутемноте появился на плохо освещенной эстраде высокий человек с мрачным лицом. Это был С. В. Рахманинов. Настроение стало торжественным. Мы впервые услышали произведение, вот уже многие десятилетия покоряющее слушателей во всем мире. Исполнение композитора, хотя и репетиционное (дирижировал А. И. Зилоти), было настолько ярким, что едва ли не все темы Концерта сохранились в памяти на всю жизнь. Пел оркестр, пел инструмент, и я чувствовал себя в каком-то волшебном, сказочно-поэтическом тумане... Концерт тогда еще не был издан, а с выходом его из печати Николай Яковлевич (уже в Петербурге) не устал по моей просьбе играть его для меня.

Эта репетиция небезынтересна была и тем, что Николай Яковлевич указал мне на сидевшего рядом с Р. М. Глиэром мальчика лет одиннадцати в обычной гимназической куртке, издали ничем не замечательного. “Это Сережа Прокофьев, — сказал Николай Яковлевич. — На него уже возлагают большие надежды как на многообещающего композитора”», (Из воспоминаний В. В. Яковлева «В юные годы».)

<стр. 27>

Дружба не ослабела и с переездом обоих в Петербург. Но круг художественных



впечатлений Николая Яковлевича расширился с возвращением в петербургскую среду Гофманов и Модзалевских. Вошел в нее и его новый друг. О разнообразии интересов, здесь царивших, вспоминала Вера Яковлевна Мясковская, через несколько лет ставшая женой В. В. Яковлева:

«Н. Я. Мясковский и Надежда Людвиговна Гофман были музыкантами, она же и я, сестра Мясковского, занимались живописью: я училась тогда в студии, руководимой Бакстом и Добужинским, В. Л. Гофман... был архитектором, младший, Модест Людвигович, увлекался литературой (впоследствии он стал видным пушкинистом). Василий Васильевич по своему внутреннему развитию тяготел ко всем видам искусства... В письме к нему от 1904 года Мясковский называет Василия Васильевича “наиболее ярким членом кружка”. Собирались обычно в Лесном, где у Гофманов была своя дача... Все литературные и музыкальные новинки были знакомы кружку... Читали стихи Гиппиус, Мережковского, Бальмонта... Иногда здесь появлялся Сергей Городецкий, только что выпустивший свою первую книгу стихов [книга “Ярь” вышла в 1907 году]». (Из посвященного В. В. Яковлеву мемуарно-биографического очерка В. Я. Яковлевой.)

Интересные дополнительные сведения сообщает А. А. Иконников:

«Журналы “Весы”, “Мир искусства”, “Золотое руно” и книги издания Пирожкова [1] служили литературной пищей кружка. Мясковский увлекается в это время [так-

---

[1] В издательстве М. В. Пирожкова появились исторические романы Д. С. Мережковского «Юлиан Отступник», «Леонардо да Винчи», «Петр и Алексей», в свое время широкоизвестные, его же критические этюды «Вечные спутники», сочинения М. Метерлинка.

---

<стр. 28>

же] произведениями М. Горького, С. Петрова (Скитальца), Л. Андреева, печатавшихся в сборниках “Знание”...

Тогда же молодой композитор познакомился с поэтами Вячеславом Ивановым, Сергеем Городецким, Михаилом Кузминым... В этот период увлечения сочинениями... К. Бальмонта, З. Гиппиус, Вяч. Иванова, Д. Мережковского, Ф. Соллогуба... Мясковский создает довольно большое количество вокальных произведений на их тексты. И. И. Крыжановского уже тогда поразили своей подчеркнутой психологичностью, изысканностью средств выражения романсы Мясковского на слова Зинаиды Гиппиус». (Из книги А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский».)

Отлично вводит в круг настроений и художественных вкусов Николая Яковлевича его юношески наивное и юношески горячее письмо к В. В. Яковлеву. Оно дышит энергией, самоутверждением, верой в самобытность своего развития:

«Откуда Вы взяли, что... Ваша литература может произвести на меня какое-то дурное, большое влияние? Разве нежно-тонкий Бальмонт, облачно-остроумный Мережковский, чуткая Гиппиус способны привести человека к болезненной извращенности ощущения, мышления? Я думаю, что нет. И если Вы думаете, что остроромантические наклонности Ваши могут иметь на меня большое влияние, то Вы, мне кажется, ошибаетесь.

Стремление к свежести, даже несколько туманной и сумрачной, к новизне было у меня всегда, конечно, с юношеского возраста; также и к уединению, таинственности, к неглубокому пессимизму, ибо с детства я всегда бывал в женском обществе — отсюда некоторая чувствительность. Затем в корпусе... приходилось сторониться товарищей (это-то Вы понимаете), уединяться, откуда произошла конфузливость и т. п. необщительные качества. И если у меня осталась душевно здоровая, как Вы говорите, натура, то только благодаря свободному

<стр. 29>



и в то же время немного косному режиму нашей семьи. Так что Вы не особенно взваливайте на себя много вин по отношению к якобы изъязвлению моей натуры. Когда я еще не был с Вами знаком, я уже увлекался сюжетами (в живописи) Бёклина, Левитана, Нестерова, Штука, а в музыке Скрябина. Вы же только толкнули меня на литературу... Вы вовсе не такой острый декадент, как думаете, а только разносторонне мыслящий человек, но не крайне мыслящий.

...Я с некоторого времени, по какому-то внутреннему чувству убедился и в полезности музыкальной деятельности вообще, и в моей предназначенности именно к ней... и мучает меня то, что когда все мои мысли стремятся к тому, чтобы обеспечить себе энергичный и плодотворный труд к достижению выяснившейся цели, у меня на пути [стоит] служба... Я Вам скажу, что теперь, до тех пор, пока я не встану в музыке на свои собственные ноги, для меня нет и не будет ничего постороннего, и все, будь то служба, будь то танцы, будь то какое-нибудь неземное создание (влияние коего на меня, при [слово неразборчиво] холодности моей натуры, очень сомнительно) или же просто немусыканты, мешающие мне заниматься, для меня не существуют». (Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Яковлеву от 9 мая 1904 г.)

## ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

«В начале 1907 года кончался срок моей обязательной выслуги (по полтора года за каждый год обучения в инженерном училище), и я думал, что препятствий уже не будет для свободного осуществления моих намерений; первые полгода надеялся как-нибудь маскироваться, так как не был уверен, что военное начальство разрешит мне учиться в гражданском — только что

**<стр. 30>**

(в 1905 г.) воевавшем за свою автономию учебном заведении.

Поступление в консерваторию мне удалось (разрешения военного начальства никто не спросил), хотя на гармонизации хорала я чуть не срезался (выручила складно написанная на данную Глазуновым тему модуляционная прелюдия), но мне было поставлено в обязательство посещать и гармонию (я поступил в класс контрапункта к Лядову). Это крайне осложнило мои военно-служебные дела, так как приходилось проявлять феноменальную изворотливость, чтобы всегда поспевать на службу, не пропускать уроков и притом много работать. Я довел технику работы до того (я посещал еще класс оркестровки у Римского-Корсакова, который не любил лодырей), что по выполнении всех заданий у меня даже оставалось свободное время, причем и на службе высшее начальство ничего не замечало (ближайшее, к счастью, было ко мне дружески расположено).

В 1907 году я, наконец, к огорчению отца, который все еще не терял надежды на мое возвращение в лоно инженерного дела, попросился в отставку (запас). Мне ее дали через год, а пока отпустили в длительный (без содержания) отпуск со странной оговоркой — чтобы я не поступал ни в какое гражданское учебное заведение. Я особенно не волновался, так как “уже” был в консерватории.

Первый год мне пришлось туго, так как хотя я и жил у отца, но никаких иных денежных ресурсов не имел, и только с лета я начал немного зарабатывать уроками. Это лето (1907) я считаю первым, когда почувствовал себя уже почти профессионалом; оно и в творческом отношении было продуктивным: четыре фортепианные сонаты, из которых две — многочастные (одна ор. 6), дюжина мелких фортепианных пьесок, струнный квартет в 4-х частях, наконец, 1-й цикл вполне “грамотных” романсов на слова Баратынского (ор. 1);

**<стр. 31>**

по рекомендации Лядова появились первые ученики (по гармонии); завязалась тесная дружба с одноклассниками: Б. В. Асафьевым, сочинявшим тогда детские оперы (“Золушка”, “Снежная королева”) и ухитрявшимся ставить их на детских любительских сценах; С. С.

Прокофьевым, сочинившим уже тогда многие из своих знаменитых фортепианных пьесок и работавшим над оперой “Ундина”; Л. И. Саминским — теперь известным композитором и дирижером в Америке; Я. С. Акименко (впоследствии украинский композитор Я. Степовой). Следующий год (собственно лето) принес Первую симфонию (ор. 3) и вместе с нею — право на бесплатную стипендию имени А. К. Глазунова (не получи я этой стипендии, консерваторию пришлось бы бросить, так как 250 рублей на обучение взять было негде). Лядов, мой профессор, этой симфонии не видел, так как я писал ее вне класса (фуга), а отношения у него с классом были столь странные, что мы не рисковали показывать ему то, что писали “для себя”, тем более, что ему было известно о нашей зараженности модернизмом (главным образом Прокофьева и меня). Должен сознаться, что ненормальность этих отношений привела к тому, что слишком много сил пришлось тратить впоследствии на самостоятельное совершенствование в разных областях, тогда как своевременный совет опытного педагога и выдающегося композитора, конечно, сберег бы массу энергии и не принудил бы заниматься непродуктивными “открытиями Америки”. Все же не могу не признать, что необычайная строгость в требованиях, даже придирчивость, исключительная методическая ясность, необыкновенный вкус и чрезвычайно острое критическое чутье очень прочно укрепили нашу технику и развили чувство стиля. Лядова я вспоминаю с восхищением, благодарностью, но и... с ужасом». (Из «Автобиографических заметок о творческом пути» Н. Я. Мясковского.)

<стр. 32>

Характерен, отчасти юмористический, но в сущности совсем не забавный эпизод поступления в консерваторию:

«На экзамене (1906) двадцатипятилетнего Мясковского встретил “синклит” музыкальных знаменитостей: Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, А. К. Лядов и другие. Римский-Корсаков проверял слух. Здесь все было в порядке. Затем следовал показ (на рояле) собственной композиции — до-минорной (в 3-х частях) сонаты, написанной еще летом 1905 года (сочинение не сохранилось). И это прошло гладко. Хуже обстояло дело с проверкой музыкальных вкусов. Выяснилось, что Мясковский — ученик Крыжановского, следовательно поклонник современной музыки — Макса Регера, Рихарда Штрауса и, наверное, по язвительному замечанию Римского-Корсакова, «даже любит этот пассаж из оперы “Саломея”». Тут Римский-Корсаков сыграл пресловутый “модернизм” Штрауса на рояле (одновременное сочетание пассажей в B-dur'e и D-dur'e) . От последнего Мясковский вынужден был “отречься”, чтобы не обострить отношений с экзаменаторами». (Из книги А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский».)

Николай Яковлевич не был поклонником Регера и Рихарда Штрауса (хотя впоследствии, отдавая дань объективности, назвал последнего в числе величайших композиторов современности). Однако случай на экзамене говорит о глубоком расхождении в мерилах оценки между старшими представителями петербургской школы и наиболее одаренной композиторской молодежью. Стравинский, Гнесин, а из последующих поколений Прокофьев, Мясковский, Асафьев стремились выйти на новые пути, писать о новом и новомому.

Воспоминания С. С. Прокофьева дают яркое, хотя, вероятно, несколько одностороннее, представление о той обстановке, которая сложилась в теоретических классах Петербургской консерватории в конце 900-х годов и,

<стр. 33>

главное, о трудном положении “пасынков консерватории”, в каком находились он сам и близко сошедший с ним в тогдашних художественных вкусах Н. Я. Мясковский:

«Осенью 1906 года... я оказался в классе контрапункта у Лядова. Среди вновь поступивших в класс был композитор с бородкой и большим портфелем по фамилии

Мясковский. Первое время мы держались в стороне друг от друга. Вообще моя фигура многих раздражала, особенно, когда я вздумал вести статистику ошибок, то есть, кто сколько делал и какие. Дома я с упоением вычеркивал кривую, а товарищи возмущались. Эти мальчишества, однако, не мешали мне интересоваться новой музыкой, и приезд Регера (в декабре 1906 года), дирижировавшего своей Серенадой G-dur, произвел большое впечатление. Мясковский вытащил из портфеля четырехручное переложение Серенады, и мы играли ее в 4 руки. Это побудило Мяковского прийти ко мне, чтобы сыграть в четыре руки Девятую симфонию Бетховена, которую, по его словам, никто не мог доиграть с ним до конца.

Я дал ему тетрадку последних пьес для фортепиано, которые я называл “собачками” (со слов одного приятеля, находившего, что они “кусаются”). Возвращая их через несколько дней, Мяковский промолвил: “...А я и не знал, какого змееныша мы пригтели на своей груди”, — но пробежавшая под усами улыбка сказала, что мои дерзания он как будто одобряет. После этого мы показывали друг другу свои сонаты и иногда собирались играть в 4 руки. Вообще в классе произошло некоторое творческое оживление: затеяли писать романсы на один и тот же текст (“Маститые, ветвистые дубы” [1]) — Мясковский, я и еще два композитора. Романс Мяковского был единогласно признан наиболее

---

[1] Слова А. Майкова.

---

удачным... Летом мы с Мяковским посылали друг другу свои сочинения и в письмах делились впечатлениями, и эта переписка принесла мне больше пользы, чем сухие лядовские уроки.

...Одновременно с уроками контрапункта и фуги Лядов заставлял нас писать коротенькие пьески. Но при рассмотрении их были такие же сухие придирки к голосоведению, как и в контрапунктических задачах. Если же кто-нибудь начинал “дерзать”, Лядов сердился. Засунув руки в карманы и покачиваясь на мягких прюнелевых ботинках без каблучков, он говорил: “Я не понимаю, зачем вы у меня учитесь? Поезжайте к Рихарду Штраусу, поезжайте к Дебюсси”. Это произносилось таким голосом, точно он говорил: уберите к черту!

...[18 декабря 1908 г.] на вечере современной музыки состоялось мое первое публичное выступление с семью фортепианными пьесами. В том же концерте было первое публичное исполнение сочинений Мяковского [три романса на слова З. Гиппиус]... Летом 1908 года мы с Мяковским сочинили по симфонии. Во время работы переписывались и посылали друг другу темы. Симфония Мяковского после ряда переделок так и осталась Первой симфонией.

...В консерватории в эту зиму [1908—1909] мы находились в классе форм у Витоля, который в обращении был намного приятнее Лядова, но на объяснения скуповат. На некоторых лекциях он говорил приблизительно так: “Господа, все вы знаете, что такое вторая форма рондо. Если кто-нибудь не совсем понимает, пусть он посмотрит Andante из такой-то сонаты Бетховена. Я думаю, все ясно? В таком случае прошу вас написать по пьесе во второй форме рондо”. Ободренный вниманием “современников”, я приносил ему вещи с путанными гармониями. Витоль слушал, трогал лоб и говорил: “Мне не совсем ясно, что вы хотите этим сказать”. — “Разрешите сыграть второй раз?” Витоль оживлялся:

<стр. 35>

“О нет, нет, пожалуйста, не беспокойтесь”. Сочинения, в которых мне хотелось дерзать, были: Шестая соната и сцена из “Пира во время чумы”. “Вы напрасно увлекаетесь постановкой номеров против ваших сонат, — улыбался Мясковский. — Все равно наступит момент, когда вы все это зачеркнете и напишете: первая соната”. Так оно и случилось...

На экзамене весной 1909 года... через дверь был слышен голос Лядова: “Они все

непрерывно хотят Скрябиными сделаться!» Казнили нас уравниловкой: с одной стороны Мясковскому и мне, написавшим примеры на все виды форм, с другой стороны, другим композиторам, едва сочинившим за год несколько страниц, — всем поставили по четверке». (Из воспоминаний С. С. Прокофьева «Юные годы».)

Вспоминая ту же пору, сестры Николая Яковлевича рассказывают:

«Все свободное время посвящалось неустанному сочинительству и общению с консерваторскими друзьями, хождениям на концерты, совместному знакомству с музыкальными новинками, постоянному показу друг другу написанного, причем нередко допускалась самая суровая критика. Как правило, брат старался предварительно просмотреть всю программу концерта дома... объяснял сестре Евгении, которая часто его сопровождала, основные музыкальные темы исполнявшихся произведений и т. д. Так как она вскоре также поступила в консерваторию, то ходили они туда вместе, почти всегда пешком, хотя жили мы довольно далеко. Брат шел своей обычной неторопливой, размеренной походкой, казавшейся даже медленной, однако сестра с трудом за ним попевала.

К этому же времени относится и начало усиленных занятий самообразованием. В дневнике от 20 июня 1907 года появляется запись: «На даче в Ораниенбауме. Занимаюсь на фортепиано и серьезным чтением

**<стр. 36>**

(история, философия)». Книга Танеева «Подвижной контрапункт» штудируется им с необыкновенной тщательностью. Изучая ее, он рекомендует заняться этим и Прокофьеву и Асафьеву». (Из воспоминаний В. Я. Меньшиковой, В. Я. Яковлевой, Е. Я. Федоровской «Памяти брата».)

О громадном объеме и жесткой систематичности работы, которую вне всяких школьных заданий проделал в те годы композитор, свидетельствуют и его советы, оставшиеся в памяти учеников:

«...Будучи консерваторским студентом, я решил в одно лето проанализировать разработки всех сонатных аллегро в бетховенских сонатах, в другое лето изучил тональные планы первых частей симфоний от венских классиков до нашей современности... Следует давать себе отдельные тематические задания, помимо, конечно, слушания произведения в целом, и систематически накапливать материал. Особенно полезно, даже необходимо, обращать внимание на наиболее слабые места в собственных познаниях [музыкальной] литературы. Систематичность и последовательность в работе не замедлят дать свой положительный результат». (Из книги А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский».)

В консерваторские годы складывались важные особенности музыкальной личности Мясковского; одни из них благотворно влияли на его дальнейшую творческую деятельность, другие вносили в нее некоторые ограничения. Мало развивалась фортепианная техника (отчасти, вероятно, из-за возрастных препятствий — при поступлении в консерваторию ему уже исполнилось двадцать пять лет). Зато ширилось общее музыкальное образование. Композитор Н. И. Пейко, ученик Николая Яковлевича, пишет:

«Мясковский не был сильным пианистом, хотя хорошо читал с листа, знал и помнил огромное количество

**<стр. 37>**

музыки. В связи с этим интересны его воспоминаний о занятиях в классе общего фортепиано у Винклера. «Мы почти никогда не учили сочинения наизусть, — рассказывал Николай Яковлевич, — но каждую неделю приносили в класс, например, по сонате Бетховена целиком. Мы переиграли у него в классе массу музыки»» (Из статьи Н. И. Пейко «Воспоминания об учителе».)

## ГОДЫ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА

О своем вступлении в круг деятельных строителей русской музыкальной культуры, о первых успехах после окончания консерватории, об участии в журнале «Музыка» в качестве критика Н. Я. Мясковский написал сверхсжато, вмещая многое в немногие строки, внутренне споря с самим собой, преодолевая волей и разумом то, что в 1936 году представлялось ему тяжким наследием прошлого и что на самом деле было органической частью его личности:

«Сочинение Первой симфонии (я до того боялся оркестра) определило мой дальнейший путь. Я почувствовал, что именно в этой области буду всегда наиболее охотно высказываться. Театр никогда меня к себе не привлекал ни в опере, ни в балете. Я и здесь всегда предпочитаю то, что несет в себе наибольшее количество черт «чистой музыки» и симфонической жизни — оперы Вагнера, Римского-Корсакова. В 1911 году я консерваторию тихо кончил, показав Лядову пару квартетов (один d-moll, op. 33, № 3) и сюиту для пения — «Мадригал» на слова Бальмонта (op. 7). К этому времени я уже занимался преподаванием теории (с 1908 года) в музыкальной школе, имел частные уроки. В эти же и последующие годы укреплялись мои привязанности к западной классической и отчасти (я мало любил Шопена и Листа) романтической музыке и к русским ко-

<стр. 38>

рифеем, а из новых впечатлений сильнейшими были: «Китеж» Римского-Корсакова, цикл «Нибелунгов» Вагнера, Третья симфония, «Экстаз» и «Прометей» Скрябина, Дебюсси, «Испанская рапсодия» Равеля и «Пеллеас» Шёнберга.

Сочинение развивалось преимущественно в оркестровой области. 1909 год — симфоническая притча «Молчание» на сюжет Э. По для сверхбольшого оркестра; 1910 — Симфонietta для малого оркестра (op. 10), 1911 — Вторая симфония, 1913 — «Аластор» на поэму Шелли, 1914 — Третья симфония. Почти все эти сочинения носят отпечаток глубокого пессимизма, так же как и написанная в 1912 году 2-я соната для фортепиано. Мне самому трудно анализировать причины этого явления. 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 (по своему профессиональному и общественному положению) среды, а внутренне из густой паутины дилетантизма, окутывавшего все мои первые (да и не только первые) шаги на избранном поприще. С другой стороны — некоторое знакомство, хотя и весьма поверхностное, с кругами символистов, «соборных индивидуалистов» и т. п., идейно, конечно, влиявших на мою тогда довольно сырую психику.

Первые мои профессиональные успехи приурочиваются к следующим моментам: в 1908 году, в декабре, «Вечера современной музыки» показали в одном из своих концертов три моих романса на слова З. Гиппиус (в один вечер с первым выступлением С. С. Прокофьева), в 1910 году Российское музыкальное издательство из кучи посланных мной романсов выбрало для печати «Сонет» Микеланджело — Тютчева; наконец, в 1911 году И. И. Крыжановский познакомил меня с приехавшим из Москвы дирижером К. С. Сараджевым; это знакомство, имевшее громадные последствия для всей моей

<стр. 39>

дальнейшей музыкальной карьеры, неожиданно привело к исполнению летом в Сокольниках (под Москвой) симфонической поэмы «Молчание» (годом раньше Зилоти — пианист, организатор и дирижер известных петербургских симфонических концертов — пренебрежительно отклонил ее). Исполнение, кажется, вызвало недоумение, но ни меня, ни Сараджева, ни приютившего меня в еженедельнике «Музыка» редактора его В. В. Держановского, также бесконечно много сделавшего для моего музыкального самоопределения, — никого из нас прием «Молчания» не обескуражил, и уже на следующий



год Сараджев летом играл мою Вторую симфонию, а также впервые Первый концерт Прокофьева в авторском исполнении.

С того же лета началась моя, к счастью, кратковременная критическая работа в еженедельнике “Музыка”, то в качестве корреспондента о петербургских концертных делах, то рецензента печатных новинок, преимущественно заграничных изданий. Не скрою, что кое-какую пользу из этой деятельности я извлек: она обострила мое критическое чутье и дала некоторые навыки, которые сказываются даже в теперешней моей педагогической работе.

Одно из последних сильных переживаний — это исполнение замечательной певицей Е. В. Копосовой-Держановской моих романсов на “Вечере современной музыки” в Москве зимой 1914 года. Дальше идет большой пробел». (Из «Автобиографических заметок о творческом пути» Н. Я. Мясковского.)

В таком конспективном и одновременно внутренне скованном изложении почти неизбежны неполнота и противоречия. Так, лишь по случайному поводу названо Мясковским имя Прокофьева. В перечне сильных музыкальных впечатлений не нашлось места ни для произведений Метнера, ни для «Петрушки» Стравинского, вызвавших в свое время горячий отклик Мясковского-

<стр. 40>

критика. Не упомянуты встречи с выдающимся музыкантом-теоретиком Б. Л. Яворским, которые сам композитор позднее назвал «очень интересными». До крайности снижено значение музыкально-критических выступлений самого автора «Автобиографических заметок». Наконец, никак не гармонирует с благодарной оценкой воздействия, которое оказали на музыкальное самоопределение молодого художника В. В. Держановский, Е. В. Копосова-Держановская и К. С. Сараджев, насмешливый тон при упоминании о литературных представителях, в сущности, того же или близкого течения русского искусства. Со всем тем сообщения Н. Я. Мясковского весьма содержательны. Они только нуждаются в дополнении и критическом истолковании.

## ДРУЗЬЯ

Пятилетие 1909—1914 годов — время, когда композитор необыкновенно живо откликается на новые впечатления, впитывает плодотворные влияния, осознает свои художественные идеалы.

Продолжается его музыкальная дружба с С. С. Прокофьевым, неоспоримо полезная для обоих друзей. Их композиторская переписка изобилует откровенными критическими суждениями, дельными советами и бескорыстными восторгами.

Опубликованная теперь отдельным изданием почти полностью переписка С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского, — вероятно, единственный в своем роде по искренности и дружеской прямоте композиторский обмен критическими замечаниями по поводу произведений друг друга. В этом отношении особенно характерны задорно-шутливые, изредка резкие и одновременно заботливые письма молодых лет. Получив летом 1909 года парти-

<стр. 41>

туру третьей части Симфониетты Прокофьева, Мясковский отвечает:

«...Я ожидал значительно большего — простота это одно, а бедность это несколько иное; к сожалению, Ваша пьеса именно бедна, в ней нет ни изобретения, ни фантазии... И уж очень однообразная инструментовка — этот недостаток относится ко всей пьесе: колыхание вечно у альтов, начальная фигурка вечно у деревянных — это скучно. В общем, я не могу ей отказать в свежести, в хорошенькой главной партии... но я никак не могу отвязаться от мысли, что это не более как оркестровая импровизация... Вы мне, конечно, скажете, что я с первого



раза никогда не разбираюсь, но тогда я обыкновенно только говорю, понравилось или нет, и не решаюсь на детальный разбор, в настоящую же минуту я твердо убежден, что вполне разобрался, и если написал Вам свой искренний отзыв, то только потому, что слишком люблю Ваш талант и заложенные в Вас возможности... Откажитесь лучше от смешных и ненужных попыток писать просто, а пишите лучше как всегда сложно, но хорошо...». (Из письма Н. Я. Мясковского к С. С. Прокофьеву от 8 июня 1909 г.)

Следующее письмо Мясковского, написанное в разгар работы над крайне сложной по замыслу «симфонической притчей» «Молчание», вновь затрагивает ту же тему:

«... Не виноват же я, право, что больше люблю Ваши сложности, нежели простоты, так как в первых проявляется не только Ваш жгучий темперамент, но и чисто внешние технические достоинства, без которых для меня музыка имеет лишь половину ценности... Завет мой Вам: пишите сложно, это Ваша стихия». (Из письма Н. Я. Мясковского к С. С. Прокофьеву от 25 июня 1909 г.)

Проблема сложности и простоты пройдет через всю творческую жизнь обоих композиторов. В 1923 году, как

**<стр. 42>**

мы увидим, Прокофьев вернет упрек в бедности своему другу, а позднее сам будет стремиться к «новой простоте».

В 1909 году возникший спор (потому что Прокофьев решительно отверг критические замечания) натолкнул Николая Яковлевича на психологическое суждение общего порядка:

«... После того, как я разобрал [Ваше Интермеццо из Симфонии], Вы мне писали, что это Вам сошло, как с гуся вода, а теперь проговорились о каком-то отчаянии. Последнее меня очень удручило, неужели же Вы такой слабый, неуравновешенный и малоталантливый (в своем мнении) музыкант, что Вам нельзя ничего сказать неодобрительного, а надо лишь все огулом выхвалять..? Зная мое отношение к Вашей Музе, Вы могли бы с меньшим огорчением относиться к моим на Вас нападениям, потому что в основе их лежит не пустое критиканство и (о удивление!) даже не профессиональная зависть, а исключительно желание видеть в Вас по меньшей мере русского Вагнера (по общему его значению), а для этого Вам нужно многого остерегаться — пуще всего малодуманья (пока — потом у Вас при работе образуется привычка скоро и много думать), а этот недостаток часто у Вас проскальзывает, больше в мелочах или в таких нарочных простотах, которые нередко попадают в Вашей по заказу [1] простой музыке...». (Из письма Н. Я. Мясковского к С. С. Прокофьеву от 9 августа 1909 г.)

Как очевидно следует и из этого письма, общая оценка дарования Прокофьева остается неизменно высокой. Творчество Прокофьева Мясковский ценит высоко и прилагает энергичные усилия для возможно широкой его пропаганды. Возрастающее сближение с В. В. Держановским и К. С. Сараджевым открывает

---

[1] То есть намеренно. — Примеч. составителя.

---

**<стр. 43>**

возможности исполнения в Москве пьес Прокофьева, отвергнутых питерскими концертными организациями или консервативной критикой. В письмах к В. В. Держановскому тема Прокофьева проступает особенно отчетливо.

«... Я ...имею смелость считать его по дарованию и самобытности значительно выше Стравинского, конечно, ему недостает ошеломляющей техники того, но это дело наживное! Способность же говорить своим языком у Прокофьева несомненно выше». (Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 26 сентября 1911 г.)

Горячо до запальчивости пропагандирует Мясковский творчество своего друга на страницах «Музыки». Он дал меткие и выразительные характеристики ранним

произведениям Прокофьева в пору, когда критика отнюдь не баловала его вниманием и похвалой. Музыка Прокофьева вызывала у Мясковского, при всем несходстве с его собственной музыкой, сильный непосредственный отклик:

«С. Прокофьев на днях сочинил штуку, от которой я совершенно без ума — фортепианную токкату. Чертовски остроумно, колко, энергично и характерно. Темы — верх простоты и физиономичности. Может показаться странным, что о пьесе в 10—12 страниц я пишу целый дифирамб, но не могу удержаться от вопля восторга [1]. Пока это одно из его лучших и во всяком случае наиболее зрелое сочинение». (Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 11 апреля 1912 г.)

Порой контраст между своим, затрудненно протекающим творчеством и стихийной силой, жизненной мощью прокофьевского дарования воспринимается Мясковским с большой остротой:

«Я слишком хорошо себя знаю, чтобы придавать какое-либо значение своей музыке и, по правде говоря,

---

[1] Отзыв Мясковского о Токкате Прокофьева (ор. 11) появился в журнале «Музыка» позднее — в № 151 от 12 октября 1913 г.

---

**<стр. 44>**

если бы не надежда когда-нибудь хоть написать настоящее, вполне художественное произведение, я бы не делал ни одного шага, чтобы слышать свои сочинения в приличном исполнении. Пока же эта надежда не угасла, надо не упускать случая учиться. Прокофьев — Другое дело, у него творчество бьет через край, ему слишком много есть что сказать, притом сказать так, как никому другому и не снилось; ему не приходится выжимать из себя аккордики да разные фокусы; его творчество настоящее, происхождения, так сказать, божественного, что доказывается хотя бы его плодовитостью». (Из письма Н. Я. Мясковского к Б. В. Асафьеву от 12 октября 1914 г.)

Контраст чувствуется и в характере отношений, хотя тут особенно важно помнить о большой чувствительности, «мимозности» молодого Мясковского:

«Еще о Прокофьеве: характеризую Вам сущность моих с ним отношений: он мне показывает все свои сочинения и изредка милостиво соглашается с замечаниями; я ему показываю свое, лишь если он настоятельно просит; всегда с самой большой охотой буду для него делать все возможное, но для себя сам от него ничего не требую, не прошу и даже просить не хочу, вообще между нами связь: его музыка, и быть может, личная симпатия». (Из раннего письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому, цитируется по воспоминаниям сестер композитора «Памяти брата».)

Велика роль, сыгранная Мясковским в ту пору, в жизни его другого соученика по консерватории — неяркого композитора, замечательного музыкального писателя, Б. В. Асафьева. Именно Мясковский натолкнул его на систематические занятия музыкальной критикой. Сам Асафьев вспоминал об этом так:

«...С 1911 года в Москве начал выходить небольшой по объему, но задорный с в е ж и й музыкальный журнал. Все живое в музыке находило там яркую оценку.

**<стр. 45>**

Появлялись интересные по мысли статьи, подписанные новыми для меня именами. Вскоре в журнале стал сотрудничать Н. Я. Мясковский. Редактором был Владимир Владимирович Держановский, которому суждено было внести в мою жизнь решающее с л о в о . Читая статьи Мясковского, я и не думал, что смогу писать так дельно и убедительно. Поэтому, когда он убеждал меня попробовать, я отказывался. Наконец, весной 1914 года — не помню, как это случилось (кажется, Мясковский убедил меня, что надо поддержать столь хорошее дело), — я

согласился послать свою статью — обзор сезона, сумма наблюдений и выводы, — но предупредил, что если статья пойдет, не печатать ее ни в каком случае с моей подписью» [1]. (Из мемуаров Б. В. Асафьева «Мысли и думы», ч. 1. «О себе».)

Мясковский был неутомим в своих настояниях. Осенью того же, 1914 года, уже призванный на военную службу, оторванный от Петербурга и обычных связей, он писал Асафьеву:

«Как Вы можете не пользоваться свое замечательное критическое чутье? Так, как Вы мне в письмах отрекомендовываете всяких Стравинских, Штейнбергов, Бихтеров и многое иное, едва ли всякому по плечу. Главное, что Вы всегда упираетесь в самую главную точку и весьма ясно, отчетливо умеете дать это понять. Но все это в письмах ко мне, а надо было бы в печати, в той же “Музыке”... Правда, мне за Вас ужасно досадно, ибо Вы знаете, что я Вас очень высоко ценю». (Из письма Н. Я. Мяковского к Б. В. Асафьеву от 12 октября 1914 г.)

---

[1] Статья «Обзор художественной деятельности Мариинского театра (Сезон 1913/14)» появилась за подписью «Игорь Глебов». Этот придуманный В. В. Держановекиим псевдоним закрепился на многие годы. Статьи и книги, им подписанные, принесли автору почетную известность.

---

**<стр. 46>**

О том же говорит авторитетное свидетельство Е. В. Копосовой-Держановской:

«Николай Яковлевич очень ценил и любил Бориса Владимировича, они были близкими друзьями много лет, и без его одобрения он в те годы не выпускал в свет ни одного своего произведения. “Человек редчайших качеств, — писал об Асафьеве Николай Яковлевич в одном из своих писем. — Я так горячо верю в него (по организации своего дарования и легкости творческой он в тысячу раз превосходит мое о себе мнение) и так убежден в необходимости открыть ему серьезную дорогу, что меня никто и ничто не поколеблет в отношении к нему” (октябрь, 1914 г.)». (Из статьи Е. В. Копосовой-Держановской «Памяти друга».)

Значительный интерес возбуждают встречи Мяковского с одним из наиболее оригинальных и ярких представителей музыкальной мысли, Б. Л. Яворским. Вот как об этом со слов композитора рассказывает А. А. Иконников:

«За лето [1912] Мяковский сумел возместить... некоторые пробелы своего консерваторского образования. Он познакомился с автором новой тогда теории ладового ритма, теоретиком и композитором Б. Л. Яворским. В течение двух недель, проведенных в Москве, ежедневно беседуя с Яворским, анализируя вместе с ним свою Вторую симфонию и решая множество задач по полифонии, поддерживая затем в течение года переписку, Мяковский впервые получил теоретическое обоснование не только привычным для его слуха гармоническим комплексам, уже существовавшим во Второй симфонии, в романсах и фортепианных произведениях, но и большинству явлений современной музыки (поздний Скрябин)». (Из статьи А. А. Иконникова «Н. Я. Мяковский», 1941 г.)

Но какой бы высокой ценностью ни обладали дружеские, творческие, интеллектуальные связи с Про-

**<стр. 47>**

кофьевым, Асафьевым и Яворским, семья Держановских давала Мяковскому то, что никто иной в те годы дать ему не мог: душевное тепло, бесконечную заботу, безусловную веру в его призвание, бодрящее ожидание новых и все более значительных сочинений. Как-то Асафьев, с легким оттенком иронии и досады, назвал отношение Держановских «культом композитора Мяковского». В эти ранние годы композитору Мяковскому, подверженному приступам сомнения и неверия в свои силы, как воздух, нужны были сердечные заботы и безоговорочная

вера. Тридцать лет спустя, в 1942 году, узнав о кончине В. В. Держановского, Николай Яковлевич написал его вдове:

«...Со смертью Владимира Владимировича ушла целая полоса, быть может, наиболее яркая и во всяком случае самая плодovitая, из нашей жизни». (Из статьи Е. В. Копосовой-Держановской «Памяти друга».)

## «МОЛЧАНИЕ», «АЛАСТОР», РОМАНСЫ

Перед войной 1914 года определяется в своих основных чертах художественная индивидуальность Мясковского. Полнее всего она выразилась тогда в программно-симфонических произведениях (и по-иному — в романсах). Первым из них была «сказка» (или «симфоническая притча») «Молчание». О ней мы читаем в письме к Асафьеву:

«Я никогда так жгуче не ощущал города и отсутствия любимых мной полей и лесов, как в этом году; меня все время гложет тоска по ним, и потому даже работа идет вяло и во всяком случае без кипения и бурления... И вдруг совсем неожиданно, когда я потерял всякую надежду что-либо сделать этим летом и в отчаянии блуждал около храма Воскресения (там есть очень тихий уголок, где почти не слышно городского

<стр. 48>

шума), меня осенило, воспламенило, и вот уж неделя, что я сижу и выковыриваю труднейшую штуку, которая займет, вероятно, все лето и осень; и можете себе представить, что? — сказку дьявола (это у храма-то Воскресения!) — “Молчание” Э. По...

Пьеса обещает быть чудовищной по музыке — ни одной светлой ноты, мрак и печаль, и, жадный по оркестровому наряду, я решил ввести голоса, для начала, быть может, лишь мужские, кроме того, тройной состав всех деревянных, быть может, и арфы [1], боюсь, что запутаюсь, когда приступлю к детальной отделке эскизов и совсем погибну при оркестровке. Зато если бы Вы знали, как я иные дни пылал — совсем не мог спать — ведь я занимаюсь обычно по вечерам. Ах, если бы Вы знали, как мне хочется сделать эту штуку чрезвычайно хорошо, чтобы она передавала весь ужас, все “зловещее” этой дивной сказки...

...Главное — это моя давнишняя мечта; я необычайно люблю эту сказку и могу быть в ней самим собой и уверен, что она даст мне наконец возможность обнаружить — есть у меня своя собственная физиономия, или же и мне суждено стать в серые бесцветные ряды наших российских полуталантов. Я знаю пока только трех таких счастливых, которые видны уже и теперь, это: Гнесин (хотя он уже повторяется), Прокофьев, стоящий, к сожалению, на несколько кривой дороге, и Асафьев, несмотря на все его lamentации... Вы еще не высказались вполне, но я думаю, этого недолго ждать... “Аленушка” должна быть Вашей “Снегурочкой”» [2]. (Из письма Н. Я. Мясковского к Б. В. Асафьеву от 22 июня 1909 г.)

---

[1] От мысли ввести в «Молчание» хор композитор позднее отказался, оркестровый состав использовал четверной.

[2] На сюжет сказки об Аленушке Б. В. Асафьев написал много позднее детскую оперу.

<стр. 49>

Два года спустя «Молчание» было исполнено в Москве, под управлением К. С. Сараджева, которому автор и посвятил свое сочинение. Вот выдержки из авторской аннотации, напечатанной в журнале «Музыка»:

«Программой для “Сказки” послужили следующие отрывки из “Молчания” Э. По в переводе К. Д. Бальмонта.

— Слушай меня, — сказал Дьявол. Область, о которой я говорю, — печальная область в Ливии, на берегах реки Заиры. И там нет покоя, нет молчания. Воды реки трепещут, охваченные смятением, судорожным волнением... тяжелые деревья с могучим

скрипом качаются из стороны в сторону. Была ночь, и я стоял в болоте, среди высоких лилий.

И вдруг взошел красный месяц и осветил гигантский, дикого цвета утес.

И там стоял человек на вершине утеса. Чело его было возвышенно от мысли, и глаза безумны от заботы, и в немногих морщинах на его лице я прочел повесть скорби и усталости, и отвращения к человеческому, и жадного стремления к одиночеству. И ночь убывала, а человек сидел на утесе и трепетал в уединении.

Тогда я углубился в сокрытые пристанища болота и воззвал к населявшим их; и ужасные вопли огласили подножие утеса. И ночь убывала, но человек сидел на утесе и трепетал в уединении.

Тогда я проклял стихии заклятьем смятения, и страшная буря собралась на небе... и прокатился гром и засверкала молния, — и утес треснул до основания. И ночь убывала, но человек сидел на утесе и трепетал в уединении.

Тогда я пришел в ярость и проклял заклятьем молчания реку и ветер, и лес, и небо, и гром, и вздохи лилии. И стали они прокляты и по г р у з и л и с ь в

**<стр. 50>**

б е з м о л в и е . Н и т е н и з в у к а в о в с е й о б ш и р н о й п у с т ы н е .

И лицо человека стало бледно от ужаса, и задрожал человек и отвратил лицо свое и убежал; бежал прочь так быстро, что я больше не видел его.

...По отношению к программе соотношение такое: экспозиция — картина зловещей реки, леса, утеса, освещенного кроваво-красным месяцем, наконец, характеристика Человека; разработка — дьявольские испытания: вопли болотных тварей, буря, разрушение утеса и б е з м о л в и е . К о д а — о т ч а я н и е и б е г с т в о Ч е л о в е к а . (Из аннотации Н. Я. Мясковского к первому исполнению «Сказки» [симфонической притчи «Молчание»].)

В 1912—1913 годы написано второе крупное оркестровое сочинение Мясковского на литературную программу — симфоническая поэма «Аластор». Первое исполнение состоялось в Москве в ноябре 1914 года. Дирижировал С. Кусевицкий, что свидетельствовало о несомненном росте известности Мясковского, вышедшей уже за пределы неширокого круга ревнителей новой музыки.

Приводим выдержки из авторского пояснения:

«“Аластор” представляет собою попытку музыкального воспроизведения общего замысла и главнейших моментов одноименной меланхолической поэмы Шелли, носящей еще подзаголовок — “Дух уединения”.

Поэт в мягких, нежных, но горячих стихах повествует о некоем юноше, тоже поэте, познавшем все, кроме любви. Посетившее его во сне видение, принявшее почти реальные формы, явило ему образ столь пленительный, что, очнувшись, он неудержимо устремился, ища воплощения своей грезы. Влекомый жадной мечтою, он миновал бесчисленные страны, но все поиски его были тщетны. Поняв тогда, что идеал его далеко превосходит все, что может дать ему вселенная, он ищет забвения, бросаясь в бушующие стихии и, наконец, в полном из-

**<стр. 51>**

неможении уединяется на недостижимых горных высях. Там, в глубокой тишине, в полном одиночестве, ласкаемый лишь светом близких звезд, находит поэт свою кончину, никем не понятой, всем далекий и чуждый.

Настоящее сочинение, довольно точно следуя за лежащей в его основе программой, в то же время не очень отступает от схемы общепринятых форм... Порядок размещения материала, присутствие очень большой разработки, вполне ясная и развитая кода, — составляют элементы, сближающие “Аластор” с формой сонаты». (Из аннотации Н. Я. Мясковского к первому исполнению симфонической поэмы «Аластор».)

На последовавшее вскоре исполнение поэмы в Петрограде (под управлением того же



С. Кусевицкого) отозвался обстоятельной статьей Б. В. Асафьев. Его отзыв, своими сильными и слабыми сторонами равно характерный для художественной критики тех лет, проникнут глубоко сочувственным пониманием замысла композитора:

«...Сюжет поэмы Шелли... крайне труден для музыкального перевоплощения... Несмотря на видимое преобладание в “Аласторе” описательного элемента над действием, на изобилие картинных описаний природы и на наличие таких... моментов, как видение, сон, буря, шелест листьев... несмотря на все это, композитор не имеет права передавать в звуках только свое любование творческой изобретательностью Шелли... Надо слиться с душой Аластора, чтобы воплотить этот образ в музыке... [В поэме] нет слезливой чувствительности, нет пессимизма, нет и страха перед смертью. Аластор — весь порыв, весь стремление... И только в творчестве Скрябина можно найти некоторые черты, родственные замыслу Шелли...»

От задачи композитора Асафьев переходит к ее решению в симфонической поэме Мясковского: «“Аластор” по форме приближается к сонатной. И надо очень сво-

**<стр. 52>**

бодно владеть этой формой, чтобы решиться самопроизвольно себя ограничить и вложить такой сюжет в якобы узкие рамки ее, а не поддаться искушению быть свободным и презреть всякие формальные цепи... Поэму Мясковского... пронизывает порывисто устремленная вдаль тема героя.. Она четко вырисовывает, как бы чеканит, гордый, но привлекательный образ мятущегося Аластора... Композитор гибко следит за всеми душевными изгибами нарисованного Шелли образа, и главная тема... являет нам: то гордое самоутверждение Аластора (во вступлении...), то пылкое устремление духа в область неизведанных ощущений (главная партия, где та же тема принимает волнующийся облик, с острыми ритмическими подчеркиваниями), то слияние мятежной души со стихией в диком порыве к мнящей Мечте (каноническое проведение темы в разработке, где благодаря блестящей звучности медных создается впечатление как бы пронзительного героического возгласа победоносного героя, прорывающегося сквозь стон и вой ветра и колыхание волн)... Все внимание слушателя зиждется на разработке этой главной партии... Вся симфоническая поэма проникнута напряжением единой несокрушимой воли, достигающем неимоверно сильного подъема и захватывающей красоты в буре (центральный пункт разработки), где инструментовка композитора, обычно не претендующего на разрешение чисто колористических задач, достигает ослепительной силы звучания... Не менее прекрасен на наш взгляд и заключительный эпизод поэмы — смерть Аластора как по глубине своего содержания, так и по выразительности музыки, столь проникновенно рисующей трепетное угасание могучей воли... Но то, что является центром поэмы у Шелли — видение, откуда, собственно говоря, исходит деятельный порыв Аластора... не получило в музыке того пленительного захватывающего выражения, что вложил в него Шелли. Композитор придал темам видения рассудочно-

**<стр. 53>**

повествовательный характер; притом оно не столько влечет и чарует, сколько печалится и скорбит... В музыке Мясковского надо всем царит лишь сам Аластор, и в разработке тема Аластора звучит сильнее и отчетливее, чем темы той, к кому он стремится. Даже бурный эпизод, объединяющий темы побочной партии и знаменующий как бы “овеществление” Мечты, — скорее вопль недоумения, неудовлетворенности, чем страстный восторг!.. Разработка ведет нас от видения Аластора к воспоминанию о нем... Появление темы видения в новом инструментальном и тональном наряде так пленительно звучит, что примиряет нас с этим образом... Музыка конца поэмы достигает такой глубины, озаренности и дивной трепетности, что невольно весь отдаешься ее чарующему угасанию и застываешь в созерцании поэтического облика, только что воплощенного в звуках и теперь бесследно



улетевшего. Если бы в “Аласторе” Мясковского было ценно по своему содержанию только это заключение, то и тогда можно было бы с уверенностью заявить, что перед нами даровитый, интересный композитор, которому есть что сказать, дальнейшего развития творчества которого с нетерпением ждут все чающие от музыки живого слова!» (Из статьи Б. В. Асафьева «“Аластор” Мясковского». 1914 г.)

Отметим существенно важное наблюдение критика: наличие в творчестве Мясковского элементов напряженно волевых, элементов порыва и героики, сближающих его в известной мере с творчеством Скрябина. В 1914 году это чувствовалось непосредственно, позднее было основательно забыто.

С литературным и красочным отзывом Асафьева интересно контрастирует выразительно лаконичный, сугубо «профессиональный» отклик Прокофьева:

«Слушал “Аластора” дважды. Главный его недостаток — недостаточная компактность, причем в горизонтальном отношении это выражается некоторыми длинно-

**<стр. 54>**

тами, а в вертикальном — обилием мест, недостаточно наполненных музыкой. Достоинства: очень хорошая музыка и отличная инструментовка, доходящая местами до замечательного блеска». (Из письма С. С. Прокофьева к Н. Я. Мясковскому от 20 ноября 1914 г.)

Определенно выраженное, настойчивое тяготение композитора к сгущенно-трагическим темам сближает его со многими представителями русского предвоенного и предреволюционного искусства, весьма различными по складу и художественному направлению. Напомним имена Бунина, Леонида Андреева, Куприна, Сергеева-Ценского, Блока, Марины Цветаевой, Маяковского.

Весной 1914 года Мясковский закончил «Трагическую» (так он называет ее в дневнике) Третью симфонию. Органичнее прежнего композитор влил в форму симфонии глубоко эмоциональное содержание. Стесняясь этой эмоциональности, скрывая волнение под привычной маской насмешки над собою, он писал Держановскому:

«Третью симфонию вчера кончил и, по мнению Ив. Ив. Крыжановского, почти потрясающе. Правда, кода вышла весьма чувствительно — со слезой! У меня в заключении некая погребальная песнь — вероятно, моей плачевно заканчивающейся музыкальной карьере, и там такие вздымания дланей и рыдания, что все нежные сердца перевернутся... Ах, какой я там мещанишка! Ну, да хорошо, что симфония кончилась». (Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 12 апреля 1914 г.)

Обстоятельные отзывы о ней появились после первого исполнения (1915), но они входят уже в иную — военную полосу жизни композитора. Из Лондона, где Прокофьев вел переговоры с С. П. Дягилевым о написании балета для его труппы, пришло одобрение:

«...Поздравляю Вас, если кончили симфонию. Она у меня отлично осталась в памяти и я о ней высокого мне-

**<стр. 55>**

ния. Это не комплимент. Отличная вещь». (Из письма С. С. Прокофьева к Н. Я. Мясковскому от 25 июня 1914 г.)

Почти одновременно с симфонией была задумана, но раньше написана, в 1912 году, Вторая соната для фортепиано (одночастная). Б. В. Асафьев расценил ее позднее как самое яркое и характерное для Мясковского камерное сочинение его довоенной поры, отметив органическую стройность и одухотворенность сонаты, освобождение художника от штампа обязательных фигурации и окостеневшей имитационной техники.

К этим же годам относятся двухчастная соната для виолончели и фортепиано и несколько романсовых циклов (всего между 1903 и 1914 годами написано и включено автором в череду опусов 50 романсов и «сюита» для голоса с фортепиано «Мадригал» — на текст пяти стихотворений К. Бальмонта).

О лежащей в основе многих вокальных произведений тех лет страстно экзальтированной сосредоточенности, о характерном уже именно для романсов Мясковского «суровом и дисциплинированном эмоционализме» писал впоследствии Б. В. Асафьев. Интересны первые впечатления от его виолончельной сонаты и романсов Ю. Д. Энгеля — известного московского критика, умеренно консервативного по музыкальным симпатиям, но чуткого и доброжелательного:

«Музыка его сонаты, держась старых фарватеров, нигде, однако, не впадает в трюизмы. Она красива, плавно льется и развивается, но главное ее достоинство — прочувствованность, способность говорить от сердца к сердцу. В ином роде романсы Мясковского (на слова В. Иванова и З. Гиппиус). Здесь он, сохраняя все ту же искренность и теплоту, пускает в ход уже более изысканное, модернистское письмо. Но чувствуется, что и эта изысканность пережита, а не только придумана композитором; не покидает его и тяга к мелодии. И не-

<стр. 56>

которые вещи в этом роде прямо превосходны. Например, “Пан и Психея”, с изящными поворотами мелодии и очень характерными штрихами в аккомпанементе; “Внезапно” (в духе “Без солнца” Мусоргского) и особенно “Круги”, в которой Мясковский предстает перед нами лириком, способным трогать поистине глубоко». (Из рецензии Ю. Д. Энгеля, 1914 г.).

Лучшей исполнительницей вокальных сочинений Мясковского была выдающаяся камерная певица Е. В. Колосова, жена В. В. Держановского. Ей композитор прочил партию и в задуманной им опере.

«Меня очень привлекали романсы Николая Яковлевича. Они составляют важный раздел в его творчестве и занимают особое место в вокальной литературе. Здесь мне прежде всего приходит на память имя Мусоргского и Достоевского. Этими двумя влияниями определяется, как мне кажется, сущность творческой личности раннего Мясковского — весьма своеобразной и богатой переживаниями. Между прочим, единственный раз, когда Николая Яковлевича потянуло к сочинению оперы, было связано с его увлечением Достоевским — он собирался написать оперу на сюжет “Идиота”, над которым думал, и настолько реально, что партию Настасьи Филипповны собирался поручить Петровой-Званцевой, а партию Аглаи мне. Осуществлению замысла помешал лишь отъезд либреттиста за границу. Были ли у Николая Яковлевича какие-нибудь музыкальные наброски к опере, — я не знаю, он никогда ничего не играл нам, но мне думается, что были». (Из статьи Е. В. Копосовой-Держановской «Памяти друга».)

## СТИЛЬ

Указать место музыки раннего Мясковского в русской культуре, опираясь только на его высказывания или на отклики современников, невозможно. Важен

<стр. 57>

взгляд, брошенный с известного отдаления историком. Такую попытку анализа и осознания стиля Мясковского на широком историко-музыкальном фоне предпринял в 1941 году Д. В. Житомирский.

«Творческое направление Мясковского вполне отчетливо определяется уже в его первых симфониях и сонатах, появившихся в предреволюционные годы. В русском музыкальном модернизме, с которым Мясковский был тесно связан с первых шагов своего творчества, ему было близко далеко не все. Совсем чуждой ему оказалась линия “мирискусничества”... Мясковский развивается как симфонист философского, глубоко интеллектуального склада. Но и в сфере философского искусства он избирает свой путь, весьма отличный, например, от пути крупнейшего симфониста этой эпохи, Скрябина...

Мясковский трагичен, суров и, быть может, именно поэтому более реален, реально психологичен...

В русском модернизме начала XX века можно заметить две взаимно антагонистические тенденции. Одна из них — тенденция к романтическому преображению мира... Другая тенденция — острый критицизм, который рождал мучительно неотвязный интерес к сфере реально жизненного в ее наиболее мрачных, безысходно противоречивых чертах. В своих истоках этот тип русского модернизма соприкасался с реализмом... В свете этих явлений и процессов следует, как мне кажется, рассматривать предреволюционные симфонии Мясковского. Их основное содержание — мрачное, трагическое “бушевание”, мучительное в своей преувеличенной сложности и психологической замкнутости; в них душно, нет воздуха, нет перспективы (полярная противоположность скрябинским “игре” и “полету”). Но движение, протест исполнены огромной энергии и пафоса. Им присуща и острая эмоциональная динамика, и большая сдержанность: стихия чувства постоянно обуздывается силой воли и интеллекта, никогда не переходя

<стр. 58>

в слишком открытый, навязчиво экзальтированный стиль... Во Второй и Третьей симфониях, в “Аласторе” во Второй сонате, то есть в произведениях, написанных до 1914 года, стиль Мясковского вполне кристаллизуется... Существенная особенность стиля Мясковского состоит в том, что у него есть одновременно и экспрессионистская чувственная обостренность языка, и суровая, не терпящая чувственного произвола рационалистичность в выразительных средствах. Рационализм Мясковского... принципиален и последователен. В нем находит свое выражение коренная черта его творческого стиля: сдержанность, аскетическая суровость, собранность. Отсюда теснейшая связь Мясковского с линией Танеева — Метнера...

На родство Мясковского с Танеевым указывал в свое время И. Глебов, а недавно — В. Протопопов [1]. Связывая стиль Мясковского с русским и западным экспрессионизмом, В. Протопопов обращает внимание на некоторые особенности интонационного строения его мелодий. Частые ходы на остро диссонирующие интервалы... или, наоборот, напряженно поступенное хроматическое движение, “подползающее” к опорным звукам мелодии или окружающее их... — таковы наиболее важные черты интонационного языка Мясковского, типичные для его ранних сочинений.

...Большую роль играют другие факторы, например, особая извилистость, ломаность мелодического рисунка, сочетаемая обычно с временной или длительной неясностью ладотонального центра, — что также в огромной степени усиливает внутреннюю напряженность мелодического движения. В тесной связи с указанным выше находится и ритмика остро импульсивная, капризная, не терпящая устойчивых формул движения, постоянно —

---

[1] О тематизме и мелодике С. И. Танеева. — Сов. музыка, 1940, № 7.

<стр. 59>

наперекор инерции — преодолевающая их. Отсюда... типичные для Мясковского упругие ритмические торможения мелодии...

Крайняя насыщенность, вязкость звучания вызвана предельной отягченностью каждого аккорда альтерациями и неаккордовыми звуками. Фонический эффект отдельных аккордов чрезвычайно резок и своеобразен; вместе с тем, они не выделяются из общей ткани, не превращаются в самодовлеющие гармонические комплексы благодаря их частой и функционально обоснованной смене при строго выдержанном голосоведении... Мясковский в

своих ранних симфониях доводит вагнеровскую альтерационную технику до крайних пределов, но не переходит той грани, за которой динамика уступает место чистой красочности или отвлеченно линейной конструктивности.

Тонально-дезориентированным движением он пользуется как своеобразным сильным динамическим средством, значение которого определяется именно тем, что оно происходит в общих рамках определенной мажорной или минорной ладотональности. Как и многое в стилистике Мясковского, этот прием затуманивания ладотонального центра и “оттягивания” его прояснения приобретает в его ранних произведениях преувеличенные формы выражения; разработочные эпизоды превращаются здесь в бесконечно длящееся, слепое и мучительно затрудненное движение. Но в самом этом принципе заключались интересные выразительные возможности... Не только у Мясковского, но и у многих композиторов XX века свежесть гармонического и мелодического языка связана, между прочим, с этой своеобразной техникой “дразнящего” околотонального или замаскированно тонального движения...

Тематика ранних сонатно-симфонических произведений Мясковского чаще всего принадлежит к о б щ е р о м а н т и ч е с к о м у т и п у. Ее ближайшие источники —

<стр. 60>

Лист, Вагнер, Чайковский... А п п а с с и о н а т н ы е темы, используемые им обычно в главных партиях первых и финальных частей, чрезвычайно динамичны. Отличаясь обычно краткостью, они дают импульс для широкого симфонического развития. Но это развитие до крайности связано, отягчено, запутано в лабиринте хроматизмов и колючей изгороди альтерированных аккордов...

Противопоставленные аппассионатным темам, темы побочных партий и медленных частей тяготеют обычно к двум типам. Первый из них — темы светлого философского раздумья. Иногда они резко контрастируют со всем окружающим свинцово-сумрачным фоном. Они прозрачны, обаятельно мягки по мелодическому рисунку, но очень замкнуты, ограничены в своем развитии... Но еще чаще они сурово глубокомысленны из-за чрезмерной напряженности мелодического рисунка и гармоний — настоящего “просвета” не создают...

Второй род образов... — темы мрачного, тягостного раздумья... Их психологическая сущность точнее всего может быть расшифрована стихами З. Гиппиус, к которым, конечно, не случайно так часто обращается ранний Мясковский. В многочисленных романсах на ее тексты в наиболее кристаллической форме даны и соответствующие музыкальные образы: медлительно ползущее, хроматизированное движение, погруженное в густую и вязкую гармоническую ткань». (Из статьи Д. В. Житомирского «К изучению стиля Н. Я. Мясковского».)

## КОМПОЗИТОР В РОЛИ МУЗЫКАЛЬНОГО КРИТИКА

Какова же роль сознательных усилий в разработке Н. Я. Мясковским своего индивидуального стиля? По-видимому, весьма значительна. Все годы перед первой мировой войной идет процесс кристаллизации его худо-

<стр. 61>

жественных идеалов. В статьях и заметках, помещенных Мясковским в журнале «Музыка», этот процесс прослеживается очень ясно. Среди живых и ярко талантливых откликов музыканта на исполнение наиболее дорогих ему произведений (Римского-Корсакова, Скрябина, Дебюсси, Прокофьева, Стравинского [1]) или заслуживающих всяческой поддержки новинок (пьесы и романсы Ляпунова, Гнесина, А. и Г. Крейнов, Ан. Александрова), среди остро полемических выступлений против мертвящей рутины концертных организаций, против эпигонства и академизма младших представителей

«петербургской школы» и т. п. выделяются статьи, носящие принципиальный, основополагающий характер. Одной из них была получившая широкую известность статья «Чайковский и Бетховен» (1912). Ее роль исключительно велика в становлении нового, более глубокого понимания Чайковского, понимания, развитого в дальнейшем Б. В. Асафьевым и ставшего едва ли не общепринятым. Речь идет о глубоком и сильном драматизме, составляющем подлинную основу творчества Чайковского. Новым словом была также трактовка симфонической формы как неисчерпаемо жизненной.

В отличие от оценок, в той или иной степени менявшихся с годами (так случилось у Мясковского с оценкой творчества Стравинского, Метнера и даже Р. Штрауса [2]), отношение к музыке Чайковского, сколько мы знаем, оставалось неизменным. Много позже, в 1930 году он писал дирижеру Н. А. Малько, своему горячему поклоннику и многократному исполнителю симфоний

---

[1] Заслуживает внимания, что увлекательно и с блеском написанная статья о «Петрушке» Стравинского явилась в 1912 г. первым в России обстоятельным отзывом об этом произведении.

[2] См. кн.: Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах. М., 1964, т. 1, с. 114 (в первом изд. 1959 г., с. 101, примечание второе, имеется ссылка на источник).

---

**<стр. 62>**

Мясковского в России и за рубежом (отметим, что письмо, в котором дано детальное описание случаев произвола и дирижерских промахов Малько, написано почти восемь лет спустя после концерта) :

«Приведу один случай, когда я был Вами до такой степени возмущен и даже выведен из равновесия, что хотел написать Вам письмо и, конечно, не зашел в артистическую комнату. Это было в один из последних концертов в Москве, когда Вы играли Третью сюиту Чайковского. Чайковский для русского музыканта — это имя, отношение к которому должно быть как к святыне... Между тем, что Вы сделали: Вы выбросили Скерцо, отчего нарушилась тональная и эмоциональная взаимозависимость трех последних частей; Вы сделали варварскую (извините) купюру в Вальсе, чем совершенно исказили и его характер, и форму; в Теме с вариациями Вы давали такие нюансы и темпы, которых у Чайковского нет и не могло быть, так как они были рассчитаны на невзыскательный вкус... Мне кажется, что... проникновение [в авторский замысел], граничащее с самоотречением, должно быть единственным стремлением всякого крупного артиста». (Из письма Н. Я. Мясковского к Н. А. Малько от 31 мая 1930 г.)

Отвечая Малько, обстоятельно доказывавшего принципиальное право исполнителя на индивидуальную или отвечающую духу современности трактовку сочинений композиторов прошлого, вплоть до купирования менее ценных с его точки зрения эпизодов, Мясковский дал вполне конкретную характеристику своей позиции:

«...Что касается Чайковского, то мой взгляд такой на исполнение его: по возможности ближе к тексту, предельно избегать манерности (что Чайковскому абсолютно несвойственно), не давать лихорадочных темпов, не форсировать звуковых контрастов,

**<стр. 63>**

не поддаваться глупым бредням о плохой форме у Чайковского и потому не своевольничать в смысле купюр и т. п. Легенда о плохой форме пошла оттого, что у Чайковского обнажаются рамплиссажи, но тут спутаны причина со следствием: именно благодаря исключительному чутью формы (во всех зрелых сочинениях...) он иногда нужные временно-пространственные места заполнял непервосортным материалом как следствие спешного письма.



Так в Третьей сюите Вы выбросили часть Вальса — получилось что-то куцое, досадно неубедительное, какой-то воробей с подрезанными крыльями и хвостом. Исчезновение Скерцо (правда, очень трудного) вызвало досадную однотонность сопоставлений характеров. Я смотрю — чем корнать, лучше вовсе не играть, тем более что русский дирижер должен помнить, что он играет сочинение (хотя для него и слабое) классика русской музыки... Что же до трактовки Вариаций, то мне не нравились только два момента: 1) манерность концовок (особенно в теме), 2) лихорадочность перехода к полонезу и слишком быстрый темп последнего. Уверяю Вас, что Чайковский был композитор очень строгого вкуса в чисто исполнительских оттенках, не экзальтированный, и даже эмоциональность его выигрывает при несколько более сдержанной ее трактовке. Его нельзя играть ни по-французски, ни по-цыгански! Вот, кажется, и все». (Из письма Н. Я. Мясковского к Н. А. Малько от 28 июля 1930 г.)

Вернемся к статье «Чайковский и Бетховен». Она была мужественным выступлением, это бесспорно. Но в статье заключалось нечто сверх того. Защищая создателя Патетической симфонии от довольно распространенных в те годы упреков в отсутствии оригинальности и новизны, Мясковский писал:

«...Чайковский был одним из тех редких теперь художников, для которых средства их искусства никогда

**<стр. 64>**

не становились целью. Всегда стремясь лишь к выражению своих внутренних переживаний, всегда будучи искренен, Чайковский почти нигде не впадает в позу, в преувеличение... Редко кто обладает такой убедительной (быть может, хотя порой и неуравновешенной) формой, в которой мысль как бы струится непрерывным и однородным током, и вследствие того так легко воспринимается; никогда не найти у Чайковского ни одной гармонии, не возникающей естественно под давлением мелодического начала, ни одного контрапунктического штриха, который бы не был вызван необходимостью, ни одного искусственного, а потому теряющего ценность контраста; его оркестровка почти лишена эффектов, но всегда является как бы органически свойственной данной музыкальной мысли... У Чайковского на первом плане всегда стоит выражение, что, а не как; гениальная же интуиция и первоклассная техника сами собой дают это как... Я рад хоть этой бледной заметкой выразить, а может быть и воскресить в других, священный восторг и безграничное поклонение, вызываемое во мне именем одного из тех Великих, которому место не только в Пантеоне славянства, но всего культурного мира». (Из статьи Н. Я. Мясковского «Чайковский и Бетховен».)

Как характерна для молодого Мясковского эта ненависть ко всему внешнему, к искусственности и праздному щегольству техникой! И в то же время он ни на мгновение не принижает «средства искусства» во имя его цели. Наоборот, именно для естественности выражения художнику необходимы и гениальная интуиция и первоклассная техника. Чем выше и значительнее цель, тем совершеннее должны быть средства.

Нет сомнения, что в статье о Чайковском композитор формулировал мысли об искусстве ему наиболее близком, дал своего рода клятву верности симфонизму, как он его понимал. Еще прямее говорит Мясковский о

**<стр. 65>**

своем, лично облюбленном и выстрадавшем идеале в этюде-очерке «Н. Метнер»:

«Творчество Н. Метнера любят очень немногие; я принадлежу к их числу... В общих чертах мое влечение к Метнеру вытекает из следующих свойств его музыки: богатства фактуры — необычайного даже в наше время; внешней сдержанности, самоуглубленности выражения — благодаря чему его произведения не могут надоеть; наконец — бескрасочности.

Последнее, во мнении большинства, конечно, громадный недостаток... Мы живем в

расцвет чисто живописных тенденций; почти все силы нашего восприятия и исканий направлены в сторону колорита, внешней красоты и яркости звучания: мы мечемся от пряных ароматов гармоний Скрябина к сверкающему оркестру Равеля, от ошеломляющей крикливости Р. Штрауса к тончайшим нюансам Дебюсси. В общем же у нас наблюдается явная склонность по возможности не обременять воспринимающего рассудка и... душевных сил, а доставлять пищу лишь чувствам, слуху; когда же нам предлагают нечто для души, не оправленное достаточно сладостно для уха, мы... отказываемся от предлагаемого, находя в нем — недостаток души...

Что же касается Метнера, то... мы от него отворачиваемся, и главную тому причину я вижу в его неживописности.

Меня же это качество, которое я не считаю ни недостатком, ни достоинством, а просто качеством... искренно к музыке Метнера влечет... Отсутствие в его музыке красочности естественно получает возмещение в большей сжатости, углубленности и кинетической напряженности его мысли и в соответственном усложнении и утончении общей ткани его произведений, и таким образом усиливая процесс умственного восприятия, излишком красочной роскоши не рассеивает, не притупляет душевной впечатлительности...

<стр. 66>

Первое требование, какое я предъявляю к музыке вообще, это — непосредственность, сила и благородство выражения; вне этого триединства музыка для меня не существует... Когда указанные качества соединяются с изысканностью или новизной, сила воздействия, естественно, увеличивается... Оттого я, любя Чайковского, Рахманинова, одновременно воодушевляюсь Скрябиным, умиленно восхищаюсь Римским-Корсаковым и упиваюсь Метнером, но остаюсь совершенно холодным, например, к Глазунову, Балакиреву... Добавив к прежней формуле — непосредственности, силе и благородству еще совершенство выражения, я получу в крайних членах то, что разумеется под равновесием формы и содержания... Хорошая внешняя форма меня восхищает, но я допускаю ее несовершенство. Потому приемлю наравне с Чайковским и Скрябиным Мусоргского и отрицаю Глазунова и всю его школу, хотя сам, к сожалению, еще нахожусь в ее тенетах. Собственно, это школа Римского-Корсакова, но, как всегда бывает, у него самого ее основного недостатка не было, и хотя его произведения иногда холодноваты, но линия настроений в них неизменно естественна...

Но вернусь к Метнеру... У него есть то, что можно назвать логикой чувства, как это ни странно звучит. Все его сочинения: романсы, сказки, новеллы, дифирамбы и в особенности многочисленные сонаты отличаются... удивительной естественностью, необходимостью в сочетании всех составных частей.

...В творчестве Метнера мы наталкиваемся на одну яркую черту, которая... находится в связи с прежде указанным свойством его — бескрасочностью. Эта черта — его выдающийся, но своеобразный контрапунктизм. Не тот прекрасный, благозвучный, в значительной степени гармонический контрапункт, который мы наблюдаем у Глазунова, но совершенно иной. Произведения Метнера

<стр. 67>

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, и почти всегда характерная, и также в большинстве случаев диатоничная... Темы Метнера отличаются, я бы сказал, прямолинейностью; отсюда преобладание вообще линейности в его произведениях, иначе говоря, — рисунка, или, сочетая с бескрасочностью, еще общее — графичности... Очертания его мелодий всегда ясны и определены; рисунки фигурации, побочных голосов — тщательно обточены и

подчинены какому-нибудь настойчиво проводимому замыслу; длительность гармонических долей возможно сокращена, почти до предела художественной допустимости (отсюда бескрасочность, недостаток колорита); гармонические расположения отличаются сближенностью и своеобразными удвоениями, отчего гармония тоже приобретает характер сгущенности — черноты (этим объясняется и некоторая тусклость и жесткость ее); ритмика, общепризнанно богатая, тоже очень измельчена; наконец, контрапунктическая ткань очень насыщенная; таким образом, Метнер как бы изо всех сил избегает широких мазков, пятен воздуха, бескрайности, одним словом — живописи...

Что музыка эта мало на кого действует, объясняется ее замкнутостью, суровой сдержанностью выражения и вышеописанным своеобразием технического склада... А в конце концов, как графика с медлительной постепенностью завоевывала свое положение, так и столь близкому к графичности искусству Метнера еще долго предстоит ожидать справедливой оценки и признания, но что таковое настанет, я не сомневаюсь...». (Из статьи Н. Я. Мясковского «Н. Метнер».)

Этюд о Метнере появился в ответ на весьма неблагоприятное суждение о нем видного петербургского кри-

<стр. 68>

тика В. Г. Каратыгина [1]. Однако выступление Мясковского явилось в меньшей степени, чем статья о Чайковском и Бетховене, его музыкальным «исповеданием веры». Чувствуя себя пленником петербургского академизма (это ощущение он сохранит надолго), композитор восстает против вялости формы, против рутины и гладкописи «школы Глазунова» во имя естественности. Но и в статье о Метнере он отнюдь не отождествляет искренность чувства с правдой выражения. Путь к последней труден. Художественную естественность Мясковский сближает с совершенством выражения, с внутренней необходимостью всех составных частей, с «логикой чувств». Эту логику он высоко ценит в произведениях Метнера. Ее он будет добиваться всю жизнь, вновь и вновь преодолевая, то с полным, чаще — с частичным успехом, инерцию готовой формы.

Почти столь же важна для понимания его творчества мысль о музыкальной графике в противоположность музыкальной живописности. Много лет спустя, все еще внутренне споря с идеалом красочности и нарядности, Мясковский продолжает отстаивать свое право на музыку совсем иного склада. Характерна беседа, приводимая композитором А. Ф. Козловским (он учился у Мясковского в самом начале 30-х годов):

«Мы много говорили с ним об оркестре. Мясковский считал, что если возникает простая музыкальная мысль, то и выражать ее следует простыми оркестровыми средствами, не увлекаясь “нарядностью”. “Нарядность” хороша, но не для всякой музыки. “Мои партитуры, — говорил Николай Яковлевич, — считаются серо звучащими, но меня их звучание вполне устраивает, подобно тому, как может устраивать гравюра наряду с красоч-

---

[1] Каратыгин В. Концерт из сочинений Метнера.—Речь, 1913, 23 янв. Перепечатано в кн.: Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.—Л., 1965, с. 67—69.

<стр. 69>

ной картиной”». (Из рукописных «Воспоминаний» А. Ф. Козловского, использованных в книге Т. С. Вызго «Алексей Козловский», 1966 г.)

Важно отметить, что высокая и даже высочайшая оценка художественной заслуги того или иного композитора не всегда и не полностью совпадает с личным пристрастием. Последнее сложнее и прихотливее. Порою как раз то, чего недостает натуре Мясковского-слушателя, кажется ему особенно желанным и даже впечатляет сильнее. Таково, как можно думать, происхождение совершенно особенного чувства Мясковского к творчеству Римского-

Корсакова, вызывающему у него холод восторга и слезы умиления.

Лирик Мясковский настойчиво тянется к музыке эпической. Об этом свидетельствует его творчество зрелых лет. Важно в этом плане и раннее признание в письме к Б. Л. Яворскому, вскоре после появления в печати статьи «Чайковский и Бетховен»:

«...По правде говоря, я не такой уж любитель Чайковского; я убежден, судя по его лучшим сочинениям, что это величайший из живших русских композиторов, но мои личные склонности вообще более на стороне музыки статической [1], а в частности, я холодею, только слушая Римского-Корсакова. Снегурочка, Кашей, Китеж способны сделать из меня, выражаясь фигурально, “источник слез”». (Из письма Н. Я. Мясковского к Б. Л. Яворскому от 1 ноября 1912 г.)

## ИСПЫТАНИЕ ВОЙНОЙ

«На войну 1914—1918 годов я был мобилизован в первый же месяц и после небольшой проволочки попал

---

[1] Под «статической музыкой» композитор, очевидно, понимал музыку более объективного склада, чем лирико-драматическое, динамическое по своему духу, творчество Чайковского.

---

<стр. 70>

на австрийский фронт — на осаду крепости Перемышль. Затем — поход в Бескиды на границу Венгрии, стремительное обратное бегство через Галицию и Польшу с пренеприятными задержками под Ярославом, Красноставом, Грубешовом, на р. Лобачевке; затем жуткое продвижение через Полесье и, наконец, длительная остановка под Двинском. Почти все время — на передовых линиях, и только последний год войны—на постройке морской крепости Ревель [1]. Пребывание на войне и некоторые встречи в значительной мере укрепили мои демократические склонности, оформившиеся в консерватории, а в Февральскую революцию принявшие довольно крайнее, хотя все же не вполне определенное направление. Но уже июльские события в Петрограде, докатившиеся до Ревеля через печать, качнули меня, в значительной мере лишь инстинктивно, в сторону наиболее радикальных позиций. После Октябрьской революции я через пару месяцев был переведен в Морской генеральный штаб, в котором и прослужил до своей полной демобилизации и приглашения профессором Московской консерватории в 1921 году». («Из Автобиографических заметок о творческом пути» Н. Я. Мясковского.)

Сохранилось любопытное свидетельство о внешнем облике композитора в первые недели войны:

«...Я впервые увидел Николая Яковлевича в коридоре Петербургской консерватории в 1914 году. Он выходил из кабинета А. К. Глазунова в военной форме саперного офицера, стройный, шел бодрым шагом. Весь облик его был суровым, но в уголках серых глаз светились искорки». (Из заметки А. В. Гаука «О Николае Яковлевиче. Из блокнота воспоминаний».)

---

[1] Таллин. Перевод в Таллин (очевидно, по инициативе В. В. Яковлева) состоялся еще в ноябре 1915 г., служба Н. Я. Мясковского в этом городе закончилась в декабре 1917 г.

---

<стр. 71>

О душевном состоянии Мясковского говорят его письма:

«Я не испытываю никакого подъема, никакого патриотического волнения с самого начала войны, когда я даже не подозревал, что меня куда-нибудь притянут. У меня, кроме недоумения, вызываемого диким немецким озлоблением (ни негодования, ни даже

отвращения я не испытываю, а именно какое-то недоумение, отчасти безразличное), кроме этого недоумения, я испытываю лишь чувство какой-то необъяснимой отчужденности ко всему происходящему, точно вся эта глупая, животная, зверская возня происходит в совершенно другой плоскости. Только вот теперь я почувствовал (вовсе не понял, а только почувствовал), что искусство, а музыка особенно, решительно лишено национальности, даже националистическое. В конце концов, меняется лишь колорит, а сущность витает куда выше всяких Германий, Франций, России и т. п.». (Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 19 августа 1914 г.)

«Участок нашей роты хотя непрерывный, но так как в нем больше 12 верст (около 15), то на долю полуроты приходится верст 6—7, и квартируем мы друг от друга верстах в восьми, так что почти и не видимся. Саперный офицер я один, военные инженеры, заведующие общими участками, на позиции почти не являются... Видимо никто... Львовскими позициями не интересуется, придуманы все они явно в кабинете, ибо почти ни один проект на местности не выходит, рекогносцированы, по-видимому, тоже скверно, ибо даже то, что сделано было раньше на планах, внесено вполне фантастически... Я решил действовать по здравому смыслу, не думаю, что наплету ерунды, а если будут ругать — пусть. Плохо одно — ставят кратчайшие сроки, требуют интенсивной работы, обещали наслать уйму рабочих... а в результате — у меня на всем участке не бывает больше 250 рабочих в день, да и тем не доставляют вовремя

<стр. 72>

хлеба, отчего они и уходят... И на позиции сиди весь день (что мне и приходится, ибо у меня очень беспокойный нрав), и свое хозяйство веди... и рабочих ищи, и пропитание добывай им сам, и расплачивайся.

Временами становится противно работать. Я живу в верстах пяти от Львова, к югу; занимаю брошенный домик в середине села, с денщиком, питаюсь вместе с [нижними] чинами, довольно хорошо, только чуть жирно, причем сам веду раскладки, чувствую себя в общем хорошо, только немного скучаю по вечерам...

А время бежит скоро... Как промелькнули эти две недели — совсем не заметил, верно оттого, что много занят. Нахожу, что и это хорошо — меньше времени остается для личных интересов, а здесь они, по-моему, лишние — сейчас же уменьшается интерес к прямому делу и к опекаемым саперам, я этого я себе позволять не хочу...». (Из письма Н. Я. Мясковского к Я. К. Мясковскому от 7 декабря 1914 г.)

«А в общем я все-таки скучаю, все больше и больше хочу заниматься настоящим делом. Все отвлеченья, как я твердо и неколебимо убедился, только вредны: искусство требует полного себе посвящения и не допускает перерывов в работе — мозги ржавеют (в данной области) и аппарат начинает хуже функционировать — грубеет слух, так что если я вернусь, многое придется начинать хоть и не с начала, то во всяком случае от печки... Нельзя ли мне прислать каких-нибудь книг для чтения, но только настоящих. Я бы не отказался от книги Флоренского “Столп и утверждение истины”, что мы подарили папе, от “Размышлений” Марка Аврелия и от “Круга чтения” Л. Толстого». (Из письма Н. Я. Мясковского к сестре, В. Я. Яковлевой от 1 марта 1915 г.) Пройдут считанные недели, и жизнь даст композитору жестокий предметный урок; то, что казалось отвлечением от искусства, окажется необходимым ему опытом, никакими книгами не заменяемым.

<стр. 73>

## ПРЕМЬЕРА ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ

Среди гнетущего однообразия военного саперного быта, в атмосфере крайней непопулярности войны, официальные цели которой были чужды и малопонятны народу,



композитор жадно, как глоток воздуха, ловил музыкальные вести, приходившие от Держановских, от Прокофьева, от Асафьева. Глубоко затронуло Мясковского известие об исполнении в Москве 14 февраля 1915 года его Третьей симфонии. Сказались и возросшие в суровых военных условиях собранность, уверенность в себе, воля к достижению намеченного. Он писал Е. В. Копосовой-Держановской:

«...Несказанно обрадовали сообщением о симфонии и именно о финале... Финал... при сочинении все время меня увлекал и главным образом не самим материалом своим, а психологической подоплекой, причем мое одушевление особенно налегало на конец — коду и перед ней... Самый факт, что музыка финала Вас затронула, меня глубоко задевает, значит, мне все-таки удалось наконец заговорить музыкой...

Если бы мне удалось еще писать, то я надеюсь, что, наконец, стану настоящим композитором, а не музыкантствующим чиновником. Надеюсь, что война, если она для меня благополучно кончится, даст мне силы ликвидировать еще один неприятный этап моей жизни — мое чиновничество [1]. Неужели же мне так и не удастся обеспечить себе свободную жизнь одним творчеством! Мне почему-то кажется, что получи я полную свободу, хотя бы при условии жизни куском хлеба, я бы наводнил литературу своим потомством...». (Из письма Н. Я. Мясковского к Е. В. Копосовой-Держановской, март 1915 г.)

---

[1] Еще до окончания консерватории Мясковскому пришлось ради заработка поступить на государственную службу.

---

<стр. 74>

Глубоким, целеустремленным и чутким был отклик Яворского, коснувшегося вопросов, наиболее важных для автора симфонии. С безошибочной зоркостью Яворский выделил и лучшее, особенно дорогое автору место.

Пересказал его впечатления В. В. Держановский:

«...Наскоро передам Вам изречение Яворского... Симфонией [Третьей] он доволен больше, чем другими Вашими детишками. Ее лучшей частью считает коду (вторую) и говорит, что это есть настоящий Мясковский, а сама кода — зерно, которое Вы должны взращивать, ибо это есть Ваша настоящая сущность... Вас влечет именно крупная форма, большие построения и исчерпывающая полнота изложения. Но Вы все еще робки, еще боитесь упреков за отсутствие “контрастов”, вообще все еще расшаркиваетесь перед глазунскими “заветами”... Недостаточно тематики. Мелодия почти всегда гармоническая и гаммовая. Это не по-русски, вообще не по-славянски. Попросту — по-немецки. Надо использовать все случаи, чтобы знакомиться с народной песнью и впитывать ее в себя. Но не по сборникам, и не “серьезно”, не “научно”, а так — походя, между делом, слыша песню *au naturel* [1], а не на эстраде...

По Вашей симфонии и по письму из армии (даже по почерку) замечает, что теперь Вы стали смелее, ярче, вообще находите себя и, быть может, освободитесь от той петербургской скорлупы “благочинности” и “приличности”, в которых ранее Вы были закупорены и какую “укупорку” Вы всегда возили с собой... 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». (Из письма В. В. Держановского к Н. Я. Мясковскому от 18 марта 1915 г.)

---

[1] В народном исполнении, «в натуре» (*фр.*).

---

<стр. 75>

Весьма существен был отзыв Ю. Д. Энгеля. Мясковский, при всем различии их эстетических позиций, очень ценил его вкус, добросовестность и культуру. Энгель писал по

поводу исполнения Третьей симфонии Мясковского:

«В этом композиторе прежде всего привлекает “нутро” — стихийная потребность души, впоенной столь же Чайковским, сколько Скрябиным и Вагнером, высказать себя в звуках, а не только дать что-нибудь красивое или просто музыкально-“вкусненькое”, как это часто ныне бывает. И крупные симфонические формы, к которым так охотно обращается Мясковский, избираются им не по прихоти; их требует самое существо дела, смотреть ли на него со стороны архитектурного замысла или слившегося с этим замыслом эмоционального содержания. Словом, г. Мясковский — не только настоящий композитор, но в смысле творческой потенциальности и настоящий симфонист. Это еще не значит, разумеется, что он вполне овладел тем высшим звуковым ясновидением, без которого немислимо совершенное — в пределах данного дарования — претворение симфонических потенциальностей в реальности... Его двухчастная симфония — не цельная звуковая эпопея, раскрывающаяся в цепи органически связанных друг с другом эпизодов, а как бы некая книга, в которой рядом с блестящими, захватывающими страницами есть страницы бледные, может быть, и совсем ненужные... И в колорите, и в гармонии, и в построениях он слишком склонен все сгущать, обрывать и опять громоздить Оссу на Пелион. Так что в конце концов симфония его, богатая по музыкальному содержанию и сильная искренним пафосом, кажется одновременно и слишком однообразной, и недостаточно единой... Но... сочинение Мясковского вызывает живую симпатию к композитору и производит впечатление большой победы “на путях” к симфоническому ясновидению». (Из рецензии Ю. Д. Энгеля на

<стр. 76>

Седьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества, 14 февраля 1915 г.)

«...Я убедился, что Ваша музыка влияет, захватывает... Заключение симфонии задушевно хорошо; И вообще, я счастлив, что услышал эту симфонию, а за посвящение благодарен несказанно». (Из письма Б. В. Асафьева к Н. Я. Мясковскому в 1915 г.)

## ОПЫТ ГОРЬКИЙ, НО НЕОБХОДИМЫЙ

От дружеских писем, от рецензий в московских газетах на композитора повеяло атмосферой мирного труда. Он был нужен, от него ждали новых музыкальных произведений, более зрелых, более самобытных. Тем острее ощутил художник возврат к жестокой прозе войны.

«Мозги мои вполне опустошены — чем — не знаю. Знаю одно, что мне чертовски все решительно надоело, хочется домой... Война осточертела всем, в особенности при той вопиющей неразберихе, верхоглядству, неосведомленности и прочих прелестях, которые царят у нас... Скажите, ангел, скоро кончится эта омерзительная война?» (Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 1 апреля 1915 г.)

Между тем кончилась недолгая фронтовая передышка. В апреле 1915 года началось великое отступление из Галиции, обнажившее перед всеми гнилость и обреченность правительственного строя царской России. Пришел конец и надеждам на скорое окончание войны.

«...С 23 апреля по 10 мая мы находились в состоянии неудержимого лихорадочного бегства под напором немчуры. Было это нечто кошмарное: пушки, аэропланы, пулеметы, разрывные пули, бессонные ночи и ходьба, ходьба, ходьба!

...Время это было чрезвычайно тяжелое, бои шли не-

<стр. 77>

вероятно упорные с огромными потерями (особенно у нас), и каждый кончался какой-нибудь случайностью, вызывавшей неблагоприятный исход. Сейчас мы уже дня 4 сидим на одной и

той же позиции и держимся лишь чудом каким-то, так как войска тают как весенний снег: в один день от полка в три с лишним тысячи человек остается человек 600—700! Невероятные потери от немецкого артиллерийского огня — эти бестии тяжелыми снарядами буквально молотят наши окопы и, когда затем идут в атаку, их никто уже более не в состоянии встретить. Что царит теперь в армии вообще — какая путаница, верхоглядство, неосведомленность, неспособность считаться с силами войск (под Ярославом войска около пяти суток не спали, и были случаи, что сдавались от полного бессилия — изнеможенные), неумение вести операции — кошмар! Как удалось нам (нашему батальону) до известной степени уцелеть — богу известно». (Из письма Н. Я. Мясковского к С. С. Прокофьеву от 17 мая 1915 г.)

«Дорогой друг, пишу мельком — время неустойчивое, шумное, бегливое, физика измочалилась, нервы истрепались. Теперь, после трехнедельного бегства с Карпат, после ужасающих боев под Ярославом и за Саном жаждешь только одного — спать, спать и спать. Но выспаться все не удается, так как положение невероятно тревожное — все время висим на волоске, орудуя с вовсе расстроенными войсками (в полках оказалось вместо четырех тысяч тысячи по полторы — самое большее) и не имея никаких подкреплений. Счастье еще, что немцы, видимо, занялись в другом месте, а то нам бы не сдобровать. Но до чего у нас везде врут, лгут, мошенничают и т. д.! Все эти Радко Дмитриевы, Николаи Николаевичи, Ивановы и пр. — это вопиющие бездарности, не умеющие предусмотреть даже то, что видно простым строевым офицерам... У нас нет ни плана кампании, ни вооружения, ни организации снабжения, ни войск (есть

**<стр. 78>**

невооруженные, необученные банды, которые бегут от первой шрапнели, таща сапоги в руках), ни вспомогательных средств (аэропланы летают в тылу, тогда как германцы ими корректируют стрельбу; автомобили первые удирают, всякие санитарные отряды, особенно Всероссийского Земского Союза, бегут от опасной работы, как от чумы, да притом так организованы, что в госпиталях нет перевязочных средств, хирургических препаратов!). Одним словом, все, что приходится видеть, убеждает лишь в одном — мы люди невоенные, воевать не умеем и потому должны это скорей кончать, ибо решительно нет никакой надежды на успех, несмотря на превосходные качества наших войск, если они хоть чуточку успели сорганизоваться. Ужасно все». (Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 17 мая 1915 г.)

«Наконец, мне удастся написать Вам... Последний месяц оказался для нас всех и для меня также (я случайно оказался командиром роты) настолько тяжелым и тревожно беспокойным, что только изредка, урывками, удавалось забросить то туда, то сюда открытку, да и то чаще деловую. Времени почти не было свободного, нервы были напряжены до крайности, дни проходили в работе и тревоге, ночи в ходьбе и той же работе. Сегодня за долгий период времени для меня выпала ночь, что никуда не иду и смогу хоть бы выспаться. До этого вожделенного мига пользуюсь случаем, чтобы написать хотя бы пару строк близким и друзьям.

Скажу, что смерть Скрябина в первый миг поразила меня до остолбенения, хотя я узнал о ней уже в самое тревожное время. Говорить об этом трудно, да и не к чему — потерянного не вернешь. Колоссальность утраты едва ли может быть учтена даже сознающими величину скрябинского явления. Хотя я, говоря искренно, не верил никогда в существование скрябинской “Мистерии”, но полагаю, что самый факт прекращения скрябинского

**<стр. 79>**

творчества, даже если бы оно в дальнейшем толкнулось на месте, остановит развитие нашей музыки на много десятилетий: новаторству не будет доставать сильного импульса извне. Смерть эта ужасна и так же нелепа, как ведомая нами война... Что касается лично меня, то

скажу, что хотя я до сих пор продолжаю усиленно добросовестничать, но делаю это с невероятным расходом нервной энергии и слишком больших это мне стоит усилий. Ведь мне не только надо делать нелюбимое дело, создаваемое мной за вредное и бессмысленное дело, но и отгонять от себя всякие мысли о своем собственном, единственно необходимом труде. В особенности это тяжело сейчас, когда музыка моя почему-то пошла бойчей, чем ранее [1]. Я сейчас так хочу своего дела, что иной раз теряю самообладание и впадаю в полную умственную и физическую прострацию...» (Из письма Н. Я. Мясковского к Е. В. Копосовой-Держановской от 28 мая 1915 г.).

Горькие жалобы не должны вводить нас в заблуждение. Война принесла Мясковскому не только страдания (вплоть до контузии под Перемышлем), но и выход из несколько оранжерейного петербургско-чиновничьего быта. Теперь на войне он впервые жил деятельной жизнью, тесно соприкасаясь с народом, одетым в солдатские шинели. Е. В. Копосова-Держановская вспоминала:

«Солдаты любили Николая Яковлевича. Он был требователен и строг, но всегда справедлив, доброжелателен и делал для них все возможное [2]. Вот одно из его писем из Ревеля, датированное 28 декабря 1916 г.: "...у меня теперь возникла новая забота, хочу своим

---

[1] Композитор имеет в виду, несомненно, ее постепенное внедрение в концертный репертуар, ставшее очевидным в годы войны.

[2] Мы знали это от полкового врача Ревидцева, бывшего на фронте вместе с Николаем Яковлевичем (примеч. Е. В. Копосовой-Держановской) .

---

**<стр. 80>**

солдатам устроить "музыку". Для этого мне очень бы хотелось с п е ш н о узнать, сколько может обойтись небольшой набор балалаек и что самое необходимое должно в него войти. Вопрос этот для меня крайне важен... Если Мюллер [1] берется дать мне полный комплект и не очень дорого (я из своего кармана могу дать от 100 до 200 руб., другого же кармана у меня нет), быть может, Владимир Владимирович [2] черкнет мне пару строк!" После революции солдаты выбрали его представителем в солдатском [полковом] комитете». (Из статьи Е. В. Копосовой-Держановской «Памяти друга».)

В осознании громадного, совсем нового для композитора общественного опыта, которым одарила его тяжелая, несчастливая для России война, немалую роль сыграла встреча с человеком определенных левых убеждений. Этот важный момент отмечает А. А. Иконников:

«По словам [В. В.] Яковлева, Мясковский весьма дорожил дружбой, возникшей у него на фронте с московским врачом Александром Михайловичем Ревидцевым. Со слов композитора и по свидетельству Яковлева, Ревидцев оказал большое влияние на Николая Яковлевича в смысле приближения его взглядов к современности, к правильному пониманию происходящих тогда политических событий в России. Ревидцев, как полагает Яковлев, был убежденным агитатором и, по-видимому, в какой-то мере был связан с революционным движением... Мясковский рассказывал [А. А. Иконникову], что... по его представлениям, в этом человеке олицетворялось все... что отличало передовых людей того времени, — непоколебимая убежденность в преобразующей силе революционных завоеваний, ум, оптимизм, чистота чувств и редкая отзывчивость». (Из книги А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский».)

---

[1] Собственник магазина, где продавались эти инструменты (примеч. Е. В. Копосовой-Держановской).

[2] Держановский.

---

## НА ПОРОГЕ НОВОЙ ЭРЫ

Революционные события весны 1917 года не застали Н. Я. Мясковского врасплох, хотя едва ли перед ним сколько-нибудь ясно вырисовывалась перспектива дальнейшего. Сперва он всей душой откликнулся на открывшиеся после Февраля возможности коренного улучшения жизни солдат. Сознание необходимости глубоких перемен во всем строе русской жизни пришло позже.

«...Все, что произошло, меня обрадовало до крайности по самой сущности как в общем смысле, так и по отношению к военному быту. Расчистка нравов в этом болоте — одно из самых насущных дел. Мне не трудно, ибо, насколько Вы меня помните, я никогда не был фанфароном и различал людей не по классу и одежде, а по умственному и душевному багажу. В остальном я различия не делал. Поэтому для меня теперь больше суеты, как всегда при всяких переустройствах, и никакой ломки». (Из письма Н. Я. Мясковского к Е. В. Ко-посовой-Держановской от 19 марта 1917 г.)

Радикализм взглядов Мясковского быстро нарастает. Всякий компромисс, всякая промежуточность вызывает у него резкое отвращение:

«Как жалка наша интеллигентская жизнь, как все бегает друг у друга на помочах в каком-то заколдованном кругу лиц, мыслей. Я предпочитаю “ленинство” во всех областях жизни. Довольно с меня этих социал-демократов, платящих тысячные подоходные налоги и Процеживающих свою идеологию через плотные оконные занавески. К черту!

...В общем паша теперешняя жизнь, богатая по содержанию, приняла уродливые формы, и это тоскливо. Кстати, скоро ли пройдет общий шовинистический угар? Я все-таки стою на том же, на чем стоял в начале войны, — это нелепость. После крушения такой монархии, как Россия, монархизм как принцип становится чем-то

вроде червеобразного отростка слепой кишки, и если Германия будет побеждена, то не силой оружия (хотя это возможно, но, по-моему, не нужно), а общей перестройкой мозгов и изнутри... У меня впечатление, что потребность мира теперь конкретно созрела, это просто вопрос формы и нескольких дней — недель. Мне нужно одно — вернуться ко всяким там симфониям и тому подобное...» (Из письма Н. Я. Мясковского к Б. В. Асафьеву от 16 мая 1917 г.)

После Великой Октябрьской социалистической революции Мясковский, при содействии служившего в Главном морском штабе В. В. Яковлева, переходит из Ревеля в Петроград, на службу в том же Главном штабе. Но все его мысли уже принадлежат музыке. Сильнейший творческий порыв выливается в одновременную работу над двумя симфониями. Сказывается вынужденное воздержание от музыкального творчества в годы войны и наступившая разрядка. Более косвенно дала себя знать бурная пора грандиозных революционных сдвигов. Однако до прямого отклика на эти события еще далеко. Композитор возвращается к давнему, а теперь глубоко захватившему его замыслу оперы на сюжет романа Ф. М. Достоевского «Идиот».

«С 20/XII 17 г. по 5/IV написал две симфонии — Четвертую, e-moll (вне плана [1]) и Пятую, D-dur... Думаем с П. П. Сувчинским [2] над “Идиотом”». (Из дневника Н. Я. Мясковского, запись 27 апреля 1918 г.)

Созданные Мясковским в зимние и весенние месяцы 1917—1918 годов симфонии были в точном смысле слова первыми советскими симфониями. О них — дальше.

---

[1] Проект «легкой» или «тихой» симфонии имеется в планах 1911 и 1914 гг. и отчасти



реализован в Пятой. Четвертая же была задумана иначе и носила тогда имя «Космогония»

[2] Участник изданий «Музыкальный современник» (1915—1917) и, вместе с Б. В. Асафьевым, «Мелос» (1917—1918).

---

<стр. 83>

О замысле оперы — приведем два отрывка из писем композитора:

«...Есть один еще мотив, по которому меня не тянет из Питера, — “Идиот”. Я нашел сотрудника, лучше которого, вероятно, у меня никогда не будет. Во-первых, все наши планы и с к л ю ч и т е л ь н о совпадали, во-вторых, это русский, страшно понимающий и чующий Достоевского, в-третьих, с большим литературным вкусом и дарованием, в-четвертых, с огнем в душе, в-пятых, с искренним и даже преувеличенным интересом к моим музыкальным упражнениям [1]. У нас уже все обдумано...» (Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 3 мая 1918 г.)

«...Либретто... вчерне уже вполне готово, теперь идет отделка и то, что получается, без преувеличения — гениально. Характеры сразу встают во весь рост... Некоторые сцены — прямо вихрь, иные жутки до ужаса. А главное, все — как мне мечталось... Всего вышло девять картин. Если бы удалось написать! Но для этого надо уйти от всего и уйти надолго, ибо все-таки работа предстоит грандиозная!.. Иногда я думаю, что такая драма никогда не будет мной написана, и главное, что она совершенно неосуществима... по своему размаху и крайней напряженности — если это будет, нельзя будет вынести... Думаю почему-то, что в М о с к в е “Идиота” не сочиню, это невероятно петербургское». (Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 30 мая 1918 г.)

Замысел остался неосуществленным: имевшиеся наброски, несомненно, уничтожены автором. Кроме обстоятельств внешних (отъезд П. П. Сувчинского), решающую роль в отказе от дальнейшей работы над «Идиотом» сыграла, вероятно, внутренняя несродность оперных форм натуре симфониста, чувствовавшего себя всего

---

[1] Речь идет о П. П. Сувчинском.

---

<стр. 84>

сильнее в сфере лирико-философской. Остается, однако, любопытным фактом, что в буре революции, весной 1918 года композитора вновь глубоко затронул и/воодушевил роман Достоевского. Психологической напряженностью и духовным максимализмом он, очевидно, был близок в те дни размышлениям и переживаниям Мясковского.

## ПЕРЕЕЗД В МОСКВУ

Решение покинуть Петроград и переехать в Москву, где у Николая Яковлевича не было иного прибежища, как квартира Держановских, далось ему нелегко.

«Я слишком привык и слишком люблю одиночество, не только материальное, по которому просто изнываю с младенчества моей “музы”, но даже в известной мере духовное. Как это ни нелепо, но я убедился, что иногда с трудом переношу д л и т е л ь н о е общение даже с самыми настоящими, искренними, нужными мне друзьями. Какой-то мной овладевает необоримый порыв к полному, почти аскетическому духовному и материальному уединению, и чем старше я становлюсь, чем сильнее во мне какие-то внутренние позывы, тем чаще нападает на меня такое состояние. В такие минуты (скорей полосы) я сам себя несколько опасаясь, ибо несмотря на искреннюю благожелательность вообще к людям, становлюсь в положение, когда могу несколько оттолкнуть от себя даже искренно ко мне расположенных людей. Мне надо жить на необитаемом острове...

Я, кажется, и в здоровье опять начинаю сдавать. Даже весна на меня не действует — все время испытываю какое-то психофизическое раздвоение: невероятную, тоскливую

апатию, умственную усталость, до полной рассеянности и перепутанности мыслей и, отсюда,  
<стр. 85>

поступков и в то же время где-то внутри чувство какой-то окрыленности, глубоко скрытого потенциального вдохновения — ужасно странное, невыразимо приятное и в то же время как будто болезненное состояние, верней — послеболезненное». (Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 3 мая 1918 г.)

Но П. П. Сувчинский уехал, уехал отец. Военно-морской штаб, где Мясковский находился на службе, эвакуировался в Москву, с ним вместе переселился и В. В. Яковлев. Пора было решаться. Е. В. Копосова-Держановская пишет:

«Николай Яковлевич приехал к нам осенью 1918 года. Он был необычайно аккуратен и пунктуален во всем. Деньги, например, у него всегда были разложены по конвертам с надписью, для какой цели они предназначались; при этом они никогда не брались и не перекладывались для другой надобности. Он был довольно упрям и когда заболел, справиться с ним было трудно: доктора — не надо, лекарства — не надо и т. п.

Холодной и голодной зимой 1919 года (и я, и Владимир Владимирович работали в Наркомпросе, где не было никакого пайка, а только скудные обеды) мы с Николаем Яковлевичем каждый вечер музицировали, иногда до глубокой ночи...» (Из статьи Е. В. Копосовой-Держановской «Памяти друга».)

Уже в январе 1919 года Мясковский перебрался на отдельную квартиру, а с 1920 года началась и продолжалась до самой смерти композитора его совместная жизнь с сестрой, Валентиной Яковлевной Меньшиковой. С этого момента он был окружен повседневной заботой, освободившей его время и силы для одной музыки. Мясковский принимает близкое участие в работе Музыкального сектора Госиздата, после демобилизации начинает свою почти тридцатилетнюю преподавательскую деятельность в Московской консерватории, постепенно вовлекается в новые дружеские и общественные связи.

<стр. 86>

С 1924 года налаживается выпуск скромного журнала «Современная музыка», продолжающего в новых условиях жизнь дореволюционной «Музыки». Вместе с В. В. Яковлевым, В. В. Держановским, В. М. Беляевым деятельно участвует в издании Мясковский. Еще раньше в журнале «К новым берегам» появляются небольшие заметки Мясковского за неожиданной подписью *А. Версилов* (А. П. Версилов — персонаж в романе Достоевского «Подросток»; напомним, что обычным псевдонимом Мясковского в журнале «Музыка» был Мизантроп). В них раскрываются новые черты в художественных взглядах композитора. Особенно значительны отзывы о произведениях Прокофьева. Сердечной симпатией проникнута характеристика светлого по колориту творчества московского композитора Анатолия Александрова. Ему посвящена отдельная статья Мясковского, написанная для венского музыкального журнала. Симптоматично, какие именно стороны этого творчества привлекли в 1925 году внимание автора бурно-взволнованных, мучительно-напряженных симфоний; важно понять, что он всего более ценил в музыке Александрова.

«Он — лирический пантеист, питающий любовь ко всему в мире. Он стремится к свету, к солнцу и прежде всего к идиллии, что временами не исключает чувства таинственности и бесконечности... Но это еще не все. У Александрова бывают моменты глубочайшего пафоса... То это ликующий пафос его Четвертой сонаты... то это пафос легенды... то это драматический пафос. Этот настоящий драматизм... по моему мнению, и составляет характерную особенность той области, которой Александров призван в будущем в совершенстве овладеть... ..Индивидуальность Александрова не отличается блеском и катастрофически-демоническим характером — не знаю, к счастью для него или несчастью, — однако... свежесть, привлекательная серьезность, осмысленная ясность и пленительная одухотворенность позволяют ему,

<стр. 87>

конечно, получить признание широких кругов, чего вполне заслуживает его яркая, глубокая одаренность». (Из статьи Н. Я. Мясковского «А. Александров»).

## РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО СИМФОНИЗМА

За первое десятилетие после Октября Мясковский написал шесть симфоний. Иные восходили к замыслам еще дореволюционных лет, другие отразили мысли, переживания, поиски и душевные состояния композитора в условиях грандиозного общественного переворота. Одни тяготели к описательному жанру, другие продолжали основную, философскую и лирико-драматическую линию его творчества. Были полуудачи, но были и крупные достижения. Вернулся он, после семилетнего перерыва, к романсам — на стихи А. Блока (возможно, толчком был приезд поэта в Москву весной 1920 года). Начиная с 1920 года, симфонические сочинения Мясковского исполнялись под управлением Н. Малько, Н. Голованова и энергичного пропагандиста новой музыки — К. Сараджева.

Формируется полный жизни и противоречий советский музыкальный быт 20-х годов. Еще непосредственно ощутима преемственная связь с русской дореволюционной музыкой, но отчетливо проступают и черты новой эпохи. Для передовых музыкантов той поры характерны яркая ненависть к рутине и застою, стремление скорее, возможно скорее вывести искусство за пределы узкого круга знатоков и любителей. В концертных залах и консерваториях веет освежающий ветер революционного просветительства и подлинного демократизма. Это время смелых поисков и проб. Новыми художественными средствами, оступаясь, ошибаясь, находя и теряя, музыканты решают небывало трудные задачи, закладывают основы новой культуры, нового стиля.

<стр. 88>

Мясковский лишь вскользь касается этого времени в своих воспоминаниях:

«Война сильно обогатила запас моих внутренних и внешних впечатлений и вместе с тем почему-то повлияла на некоторое просветление моих музыкальных мыслей. Большинство моих музыкальных записей на фронте имело если не светлый, то все же уж гораздо более “объективный” характер (многие темы потом вошли в Пятую симфонию, причем одна — запись русинской “колядки” под Львовом).

И все же первым делом по возвращении в Петроград в конце 1917 года было не сочинение уже раньше задуманной Пятой симфонии, а работа над более напряженной, как отклик на близкое пережитое, но со светлым концом, Четвертой симфонией. После Пятой симфонии и переезда в Москву в 1918 году последовал довольно долгий творческий перерыв, заполненный завязыванием новых дружеских связей, работой в первичной ячейке Союза композиторов (“Коллектив композиторов”, основанный в 1919 году [1]) и, наконец, продвижением в печать при помощи П. А. Ламма (известного теперь восстановителя подлинного текста произведений Мусоргского) своих оркестровых сочинений (первой моей напечатанной партитурой был “Аластор”». (Из «Автобиографических заметок о творческом пути» Н. Я. Мясковского.)

Важные и характерные черты московского композиторского быта зафиксировал в своих «Воспоминаниях» В. Я. Шебалин, переехавший в Москву в 1923 году и уже в ближайшие годы ставший неперенным участником музыкальных встреч у П. А. Ламма, М. Г. Губе и В. В. Держановского.

«Владимир Владимирович Держановский тогда заве-

---

[1] «Коллектив московских композиторов» был организован в 1918 г. Н. Я. Мясковский вошел в его бюро.

<стр. 89>

давал музыкальным отделом “Международной книги”. В ее помещении, на втором этаже дома на Кузнецком мосту он организовал регулярные бесплатные концерты под названием “Музыкальные выставки”. Сюда собирались все интересующиеся новинками. Афиши о концертах не вывешивались, — “анонс” передавался изустно и путем маленьких объявлений... Но публики было много. Игрались и разные отечественные новинки — Прокофьев, Ан. Александров, Метнер, а также все, что через “Международную книгу” из-за границы получал Держановский.

Из этого своеобразного предприятия и выросла АСМ — Ассоциация Современной Музыки. И этим она по существу долгое время и оставалась — обществом ознакомления с новой музыкой, своего рода “беспрограммным” обществом любителей музыки. Состав ее был очень пестрым, случайным, поэтому никакой речи об идеологической платформе, о политическом курсе быть не могло... Первыми руководителями АСМ (и ее журнала “Современная музыка”) были В. Держановский, В. Беляев и Л. Сабанеев... Держановский... во многих отношениях был человеком замечательным, подлинным энтузиастом музыки. Его усилиями и пламенной энергией все, что выходило из-под пера московских композиторов, почти немедленно исполнялось. В первых концертах АСМ, — возникших, как и сама АСМ, в ноябре 1923 года, — много играли молодые “бетховенцы” (тогда они назывались квартетом Московской консерватории...). Они исполняли советскую и новую западную камерную музыку. Журнал “Современная музыка” и был задуман как комментарий к этим концертам...

В те же годы я вступил в “восьмиручную компанию”, организованную по инициативе П. А. Ламма, который сам делал для нее множество переложений или корректировал существующие. Состав участников был переменный — обычно играли сам П. А. Ламм, Н. Я. Мясков-

<стр. 90>

ский и С. С. Попов — музыкант-любитель, но серьезный специалист по музыкальному источниковедению... Почти всегда участвовали Ан. Александров, В. Нечаев, С. Фейнберг, А. Гедике. Меня — самого младшего по возрасту — тоже приняли в ансамбль...

Женившись, я опять-таки оказался в кругу любителей музыки. Мой тесть — Максим Григорьевич Губе... обладал небольшим, но приятным баритоном и владел поистине колоссальным репертуаром. Кроме всей (буквально!) русской классики, он пел и Брамса, и Рegera, и Г. Вольфа, Р. Штрауса, Шуберта, Шумана...

В доме М. Г. Губе и его жены Анны Федоровны, очень музыкальной женщины... бывали многие композиторы — Н. Я. Мясковский, Ан. Александров, А. Ф. Гедике, А. А. Шеншин, А. А. Крейн. В начале 20-х годов здесь регулярно устраивались музыкальные “пятницы”; я лично этих пятниц уже не застал, центр переместился в дом П. А. Ламма, но и потом композиторы продолжали охотно приходить сюда — показать свои новинки, помузицировать. Аккомпанировали Максиму Григорьевичу либо П. А. Ламм, либо я. А когда он исполнял романсы Николая Яковлевича, — за фортепиано садился сам автор». (Из «Воспоминаний» В. Я. Шебалина.)

Вернемся к первым советским симфониям Мясковского. Общий колорит и характерные психологические черты Четвертой охарактеризованы в авторском пояснении:

«В симфонии три части, между собой ничем не связанные, кроме общего склада музыки, нервной и напряженной.

Первая часть начинается большим вступлением, в котором излагаются в медленном движении основные темы следующей затем главной части... Вступление непосредственно вливается в стремительно и почти безостановочно несущуюся музыку собственно первой части, слагаю-

<стр. 91>

щуюся из развития и сопоставления Двух тем: первой, нервной и беспокойной, и второй,

более сдержанной и певучей... Конец — стремительный ряд резких аккордов всего оркестра.

Вторая часть очень невелика, написана в медленном движении и проникнута характером суровым и сосредоточенным, сменяемым вспышками лирического волнения... Конец мягкий, спокойный.

Третья часть — быстрый и энергичный финал (рондо), в котором сменяются три темы. Первая, определяющая устремленный характер всей части, вторая — певучая, мимолетно-скользящая и, наконец, после вторичного появления первой темы и предупреждающего, таинственно-басового хода, третья — заглушенно-страстная тема — развивается в широкий и вполне законченный средний эпизод. После возвращения главной темы энергичное и неукротимое движение финала больше не прерывается, а лишь к заключению части возрастает в своей напряженности и полифонической насыщенности (в конце сочетаются мотивы всех тем финала). Конец — быстрый, восторженно-светлый». (Из авторского тематического разбора Четвертой и Седьмой симфоний.)

О Пятой симфонии, песенной по складу, светлой по колориту и одной из наиболее доступных для широкого круга слушателей, автор писал (в обычном подтрунивающем над своей музыкой тоне):

«...Не сегодня — завтра начинаю финал. Готовы первая — баркарола (что-то невероятно идиллическое), слезоточащий berceuse [колыбельная] — сумрачный и унылый, как осенняя дождливая ночь, залихватски-вкрадчивая колыбелька (тема — та вышла недурно). Последняя еще теплая, так как только сегодня сделал последние подмазки и подчистки. Для финала только не решена тема. Есть две и каждая привлекает, одна — финальностью, другая — безмятежной скользкостью. Сегодня вечером, вероятно, сделаю окончательный выбор и начну

<стр. 92>

печь. Три части дались страх как в общем легко, хотя сделаны со всеми деталями... Инструментовать эту симфонию не в пример Эмольке [1] будет чрезвычайно приятно и интересно». (Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 22 марта 1918 г.)

В отличие от «бурной» Четвертой новая симфония с самого начала была задумана как «тихая» — так и называл ее Мясковский в дневнике. Но не только мягкость, «пасторальность», бросившаяся в глаза некоторым критикам, были в ней новы для Мясковского. Впервые он столь широко использовал бытовые музыкальные жанры — «баркаролу», колыбельную, святочную колыбельку, марш. Впервые демократизировал свой музыкальный язык. В одних, наиболее суровых эпизодах симфонии он соприкоснулся с лапидарно-выразительной мелодикой старинной протяжной песни, в других, светлых и умиротворенных — с шутивно-задорной плясовой.

Любопытно, что на какое-то время ему становится небезразличен Малер, который, пренебрегая упреками в банальности, черпал мелодии из городского уличного фольклора. Николай Яковлевич писал:

«Вдруг, ни с того, ни с сего начал интересоваться Малером. А как ругал в свое время!» (Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 6 июня 1918 г.)

В том же энергичном стремлении оттолкнуться от привычной музыкальной сферы он воскликнет позднее:

«... С этим стилем музыки — эмоционально-нагнетательной с академическим уклоном — надо раз навсегда покончить». (Из письма Н. Я. Мясковского к С. С. Прокофьеву от 25 июля 1923 г.)

18 июля 1920 года Пятая симфония была с успехом исполнена в Москве под управлением Н. А. Малько. Это было первое после Октября исполнение Мясковского в

---

[1] Шутивное наименование Четвертой симфонии (e-moll).



<стр. 93>

симфоническом концерте. Более того— это вообще было первое исполнение советской симфонии. От этой даты начинается свое летоисчисление советский симфонизм. Вслед за Москвой ее слышали в Лондоне (дирижировал Г. Вуд), в Филадельфии и Нью-Йорке (Л. Стоковский), в Вене (Н. Малько). Позднее ее успех несколько заслонила Шестая, но в то время значение Пятой было велико. Широкая публика восприняла прежде всего впечатляющую и полную обаяния музыку, наиболее чуткие оценили в ней свежесть и глубину, сочетавшиеся с доступностью:

Симфония появилась на концертных афишах Ленинграда, Одессы, Харькова, и всюду ее приняли тепло.

Значительно меньше понравилась она ближайшим друзьям композитора. Весьма сдержанно отнеслись к ней Б. В. Асафьев, П. А. Ламм, ученый-музыковед В. М. Беляев, которому она была посвящена. Ее относительная простота, ее задушевность показались, по-видимому, чем-то примитивным. От Мясковского ждали совсем иного — сложного по ходу мысли, острого и нового по музыкальным приемам. Решительно отверг Пятую симфонию С. С. Прокофьев, поиски которого вели в эти годы как раз к сложности и остроте:

«Я, говоря прямо, не только не в восторге от нее, но от многого просто в ужасе... Бледно, неуклюже, старо и без малейшего вождления к звуку, без малейшей любви к оркестру... А начало второй части — как можно терпеть двенадцать медленных, бесконечных тактов тремоло в таком голом, схематичном виде?! А начало финала — боже, какой беспросветный Глазунов! Какое пренебрежение к инструментровке! Точно никогда не было ни Стравинского, ни Равеля... ни даже Римского-Корсакова». (Из письма С. С. Прокофьева к Н. Я. Мясковскому от 3 января 1924 г.)

Оценка была неверной и несправедливой. Однако холодный прием симфонии близкими людьми произвел на

<стр. 94>

художника неизгладимое впечатление: он стал стесняться своей симфонии и ее успеха.

Между тем многое в Пятой симфонии, — и прежде всего ее мягкий, но отнюдь не лишенный драматической светотени, лиризм, ее внутренняя уравновешенность и некоторый объективизм, — было предвестием позднейших опытов Мясковского.

В отличие от старших, московская музыкальная молодежь приняла Пятую симфонию с глубоким интересом. В музыке Мясковского молодые музыканты улавливали нечто близкое и нужное им.

Заслуживает внимания свидетельство одного из их тогдашних представителей:

«Очень важной психологической чертой раннего Мясковского было... сочетание эмоциональной остроты и аскетической суровости выражения. Именно эта черта более всего способствовала установлению живого контакта между его музыкой и вновь нарождавшейся в 20-е годы советской музыкальной средой...

Хорошо помню, как в нашем консерваторском творческом кружке второй половины 20-х годов (так называемом “Производственном коллективе”) осуждались всякие проявления прекраснотушия, вялого лиризма, сентиментальности. Революционная настроенность влекла нас к музыке интенсивных, напряженных чувств, натянутых как струна... Вместе с тем, нам очень импонировали гражданская суровость, скупость, жестковатость выражения при внутренней многозначительности мыслей и чувств... стремление к музыке насыщенного, сурово-эмоционального, гражданского склада было стремлением широкой творческой среды. Оно вытесняло, начиная со второй половины 20-х годов, вкус к модернистской изысканности, изнеженности, анемичности, к пустому щеголянию композиторской выдумкой; оно было знаменем нового времени, формированием новой эстетики (глубоко родственной эстетическому кодексу

<стр. 95>

поэзии Маяковского); оно охватывало в той или иной степени всю композиторскую молодежь, вступающую в профессиональную жизнь на рубеже 20-х и 30-х годов. Вот почему контакт новой музыкальной среды с Мясковским был, несмотря на его собственные творческие противоречия тех лет, естественным и прогрессивным... Вспоминаю неизгладимое впечатление от музыки Мясковского, уже начиная с первых исполнений Пятой симфонии: в ней очень нравилась сумрачная, тяжеловатая и мощная (немного от Мусоргского) побочная партия первой части, увлекала мрачноватая энергия финала, нравились терпкие гармонии медленной части, создававшие ощущения горячего, но «скрытого» лиризма. В Шестой и Восьмой симфониях, в Третьей фортепианной сонате многое казалось чрезмерно жестким, мучительным, „глыбистым“, но человечески правдивым, глубоко современным: ведь революция звала не к легкой жизни, не к самолюбованию и самоублажению, а к суровой правде, к напряженному, энергическому действию, к гражданскому подвигу. В музыке Мясковского, несмотря на ее психологическую переусложненность, многое было родственно этим характерным настроениям 20-х годов». (Из статьи Д. В. Житомирского «К изучению стиля Н. Я. Мясковского».)

## ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ

«...Вчера исполнялась в первый раз Шестая симфония Мясковского, и мы ходили на репетицию. Симфония имела потрясающий успех. В течение почти четверти часа публика понапрасну вызывала скрывшегося автора, но все-таки добилась своего, и автор появился. Его вызывали раз семь и поднесли ему большой лавровый венок.

Некоторые видные музыканты плакали, а некоторые говорили, что после Шестой симфонии Чайковского это

<стр. 96>

первая симфония, которая достойна этого названия...» (Из письма В. М. Беляева к В. А. Успенскому от 5 мая 1924 г.)

«Советский симфонизм, как сталь, закалялся в революционной грозе и буре, и эта сила сказала уже в 1922 году в одной из первых зорь наших, создавших эпоху в современной музыке... — в Шестой симфонии Мясковского... Мне Шестая симфония Мясковского представляется необычной в энергии своей и в развитии идей симфоний дореволюционной эпохи, все же граждански мирных в своей основной природе... В Шестой симфонии Мясковского музыка трепещет, но не личной только обеспокоенностью... С ней в русскую симфонию входит большое чувство т р е в о г и за жизнь, за ее цельность, — в то же время в финале слышна поступь м а с с ы л ю д е й, построенная на далеко иной интонации, чем финалы былых симфоний... У Мясковского уже не т о л п а, а одухотворенный носитель гнева — возмущенная, ставшая стихией и страшная... людская волна, коллективный характер». (Из главы Б. В. Асафьева «Симфония» в книге «Очерки советского музыкального творчества».)

Шестая симфония Мясковского вслед за Пятой и раньше многих других советских симфоний получила признание за рубежом. Любопытная деталь — в четвертую годовщину смерти В. И. Ленина в Германии, во Франкфурте-на-Майне была, по предложению местной организации коммунистической партии, исполнена первая часть Шестой симфонии. При единодушно высокой оценке, критики тех лет разошлись в понимании идейно-образного содержания. В симфонии услышали и музыкальное претворение идеи смерти, и отображение «могучей и страстной революции» [1]. В замысле композитора

---

[1] Так писал рецензент английской газеты «Daily Telegraph» в марте 1927 г.

<стр. 97>

эти темы были связаны: смерть героя мыслилась как смерть революционного вождя, его всенародное оплакивание было прощанием с тем, кто свою жизнь принес в жертву победе.

Новые сведения о творческой истории этого произведения сообщает А. А. Иконников. Не надо, разумеется, придавать решающее значение импульсам и внешним поводам, лишь помогавшим формированию широкообобщенного замысла. Едва ли нужно устанавливать прямую связь таких импульсов с конкретными музыкальными темами. Но живое дыхание времени ощутимо и в этих разрозненных штрихах:

«Н. Я. Мясковский... редко обращался к воспоминаниям тех лет, вероятно потому, что это было связано с глубокими личными переживаниями, делиться которыми он не любил...

На одном из массовых митингов [в Петрограде после покушения на В. И. Ленина и ответного провозглашения красного террора]... Мясковский услышал гневную речь прокурора Республики Н. В. Крыленко, который закончил ее словами: “смерть, смерть, смерть врагам революции!” Речь Крыленко и грозная атмосфера митинга оставила неизгладимое впечатление в сознании композитора, тогда же отозвавшись в его воображении музыкальной темой — цепью резких по звучанию отчеканенных аккордов-возгласов, ставших впоследствии темой вступления к Шестой симфонии.

В 1918 году Мясковский потерял... отца. Тогда же умер от тифа... врач Ревидцев... ставший особенно близким композитору после Октябрьской революции... Зимой 1921 года телеграф принес Мясковскому еще одну горестную весть — сообщение о смерти Е. К. Мясковской (сестры отца, ставшей Н. Я. Мясковскому и его сестрам второй матерью), к которой он был очень привязан. Когда Николай Яковлевич приехал из Москвы в Петроград и пришел в отцовский дом, где прошли его юные

<стр. 98>

годы и где теперь он навсегда прощался с Е. К. Мясковской, его поразило печальное запустение; особенно запомнился ночной вой ветра в печах, точно справлявшего тризну по умершей». (Из книги А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский».)

«Умерла 25/XI тетья... Приехал в Петроград после смерти... В ледяной квартире ночью пришли на мысль образы средних частей Шестой симфонии». (Из дневника Н. Я. Мясковского, запись 30 декабря 1921 г.)

По сообщению В. М. Беляева (в написанной им в 1926 году краткой творческой биографии Мясковского), свою Шестую симфонию композитор «посвятил памяти двух близких ему людей, ушедших в вечность на фоне картин революции и связанных с ними глубоких переживаний». Можно думать, что имелись в виду Е. К. Мясковская и А. М. Ревндцев.

В течение многих лет одна из наиболее значительных симфоний революционной эпохи считалась неполноценной по своему идейному содержанию. Это мнение во второй половине 30-х годов настолько укоренилось, что в его правильность поверил и сам автор.

В 1936 году, вспоминая свое прошлое, он писал:

«Возобновление творческой работы началось лишь в 1920 году после первого исполнения Н. А. Малько моей Пятой симфонии — сперва мрачной Третьей фортепианной сонатой, затем романсами на слова Блока и Тютчева. Несмотря на инстинктивно верную идейную направленность, отсутствие теоретически подкрепленного и обоснованного мировоззрения (я начал заполнять этот пробел только около 1930 года) вызвало какое-то интеллигентско-неврастеническое и жертвенное восприятие революции и происходившей гражданской войны; это, естественно, отразилось на тогда уже возникшем замысле Шестой симфонии. Первым импульсом было случайно услышанное мной исполнение французских революционных песен “Ça ira” и “Карманьолы” одним при-

<стр. 99>

ехавшим из Франции художником (фамилии его не помню [1]), напевавшим эти песни так,

как, по его словам, их теперь поют и танцуют на рабочих окраинах Парижа. Запись, сделанная мной тогда, оказалась несходной ни с одним известным текстом этих песен, но меня особенно поразила ритмическая энергия “Карманьолы”, которая отсутствовала в известных мне обработках. Когда в 1922 году у меня созрел замысел Шестой симфонии (отчасти в связи с прочитанной драмой Верхарна “Зори”, где так же выпукло дается мотив жертвы “за революцию”), записанные темы уверенно встали на свои места. Тогдашнее несколько сумбурное состояние моего мировоззрения, неизбежно, привело к кажущейся теперь столь странной концепции Шестой симфонии — с мотивом “жертвы”, “расставания души с телом” и каким-то апофеозом “мирного жития” в конце; но волнение, вызвавшее зарождение этой симфонии, и жар при ее осуществлении делают это сочинение дорогим мне и теперь и, видимо, способным посеять сейчас захватить слушателя, насколько я мог судить по здешним исполнениям и все учащающимся исполнениям этой симфонии за границей, особенно в Америке». (Из «Автобиографических заметок о творческом пути» Н. Я. Мясковского.) Слово защиты раздалось совсем недавно: «Мясковского иногда упрекали в том, что в финал симфонии, посвященной теме революции, он ввел трагический мотив смерти, оплакивания погибших и тем самым будто бы снизил революционный оптимизм сочинения. Чем дольше я живу и задумываюсь над проблемами жизни и искусства, тем больше прихожу к мысли, что упреки эти не верны. Вспоминая самые сильные впечатления своей жизни, которые определили мое ми-

---

[1] По воспоминаниям Е. В. Колосовой-Держановской, это был художник Лопатинский.

---

<стр. 100>

ровоззрение, мои жизненные и, прежде всего, политические, революционные убеждения и идеалы, я обязательно назову и похороны жертв революции на Марсовом поле в Петрограде и, особенно, трагический Колонный зал Дома союзов, когда мы, вливаясь в бесконечный людской поток, в страшной тишине проходили мимо Ленинского гроба... Введя в финал своей симфонии суровый и скорбный мотив смерти, Мясковский не снизил ни напряженность борьбы, ни радость победы. Но он с огромной художественной силой дал почувствовать, как сложна эта борьба и как дорога цена этой победы. Здесь-то, я думаю, и заключена великая жизненная правда этого прекрасного сочинения». (Из вступительного слова Д. Б. Кабалевского к радиоконцерту «50 лет советской музыки» — «О Шестой симфонии Мясковского».)

## НОВЫЕ ТЕМЫ, НОВЫЕ ПОИСКИ

«Большое напряжение после Шестой симфонии вызвало стремление к несколько иным, менее сгущенным и более объективным настроениям, и мне казалось, что я нашел их в Седьмой симфонии, но обнаружили они только во второй ее части (и немного во вступлении), в первой же части я продолжал, хотя и несколько в ином плане, бушевать.

Только в замысле Восьмой симфонии я получил настоящий импульс к тем объективным настроениям, которые начал искать. Сперва в ней родился замысел финала на тему, которую я принял за песню о Степане Разине и обработать которую решил в сочетании с рядом волжских песен, а также связав с образом обездоленного крестьянства. Так как песня оказалась иного содержания, замысел в первоначальной форме не раз-

<стр. 101>

вился, но элементы его, конечно, остались как в характере первой части (степного, напевного склада), в темах второй части (с двумя русскими песнями об “утеньшке” и “утушке” [1]), целиком в третьей части (на башкирскую песню, которая еще недавно пелась на слова о покинутом солдате [2]) и, наконец, в буйно-напористом, но с трагическим окончанием

финале.

Девятая симфония была задумана по возможности в лирико-безмятежном плане, я ее считаю своим симфоническим интермеццо.

Десятая симфония явилась ответом, к сожалению, не очень понятным, на давно мучившую меня идею — дать картину душевного смятения Евгения из “Медного всадника” Пушкина. Еще во время работы над Десятой симфонией, дававшейся мне с некоторым напряжением, у меня возникла мысль написать ряд оркестровых сюит песенно-плясового характера, причем тематический материал всех трех вылился внезапно в один присест. Через некоторое время возник ор. 32, состоявший из “Серенады” для малого оркестра, “Симфониетты” для струнного (приобретшей довольно большую ходкость, особенно за границей) и “Лирического концертино” для смешанного состава. В этих трехчастных сюитах замысел мой претерпел некоторые изменения, и стихия пляски, к сожалению, не получила надлежащего выражения, но все же мне удалось достичь большей, чем раньше, ясности в течении мыслей и их оформлении». (Из «Автобиографических заметок о творческом пути» Н. Я. Мясковского.)

После Седьмой симфонии, не ставшей заметным явлением, Восьмая вновь обнаружила настойчивую волю

---

[1] По-видимому, описка, многократно повторенная после первой публикации в 1936 г. Вместо «утушке» читать «рыбке».

[2] По-видимому, надо читать «о покинутой солдатке».

---

**<стр. 102>**

автора к воплощению широких, эпических по размаху, народно-песенных по материалу музыкальных образов. Композитор рассказывал А. А. Иконникову:

«Первая часть [Восьмой симфонии] это эпика, рассказ, степь, природа. Вторая часть — скерцо. Все темы ее, кроме первой, оригинальной, на  $\frac{7}{4}$  (которую я сочинил еще в бытность учеником И. И. Крыжановского, то есть лет 30 тому назад), связаны с “водой”. Одна — “По морю утенышка плавала”; вторая — “Щучка-рыбка”... Обе песни из сборника Римского-Корсакова [1]. Обе в размере  $\frac{7}{4}$ .

Главная тема третьей части связана с образом обездоленного крестьянства. Мелодия темы — башкирская песня, на которую во время империалистической войны пели слова о покинутой солдатке. В середине третьей части есть момент просветления, связанный с чертами характеристики женского образа — персидской княжны. Но эти моменты очень кратковременны. Снова наступает настроение печали и возвращение к песне о покинутой солдатке.

Четвертая часть — “деятельность” Степана Разина. Самый финал (кода) — его гибель. Темы для финала дал мне Б. Б. Красин [2] в 1921 году. Я думал, что тема эта связана была с Разиным, но оказалось не так. Впоследствии выяснилось, что она принадлежит Балакиреву. В сборнике „30 русских песен“ в 4 руки она помещена под № 9 и называется “Тришка Отрепьев”. Забыв о том, что эта тема Балакирева и о Гришке Отрепьеве (Красин говорил мне точно о ней), и решив почему-то, что она связана с Разиным, я начал рабо-

---

[1] Р и м с к и й - К о р с а к о в Н . А . Сто русских народных песен, №№ 77 и 80.

[2] Видный музыкальный деятель первых лет революции, создатель Московской государственной филармонии.

---

**<стр. 103>**

тать над симфонией и уже сочинял именно в этом плане». (Из книги А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский».)



Интересные наблюдения над процессом претворения фольклорных элементов в симфониях Мясковского сделал Д. В. Житомирский. Трудность, как можно думать, не сводилась к формально-техническим моментам или к освоению непривычного «объективного» материала. Скорее она лежала в плоскости коренных вопросов нового симфонизма. Крупные задачи, которые ставил перед собой композитор, требовали качественно новых решений.

«Процесс стилистической эволюции Мясковского в значительной мере связан с постепенным проникновением в его творчество и все большим расширением элементов русской песенности... Уже к началу советского периода творчества тематический материал Мясковского существенно обновляется. Тесный круг образов Второй и Третьей симфоний разомкнут, в сферу интересов композитора входят новые, более объективные наблюдения и переживания. Столь близкая ему в прошлом область трагического также приобретает (начиная с Шестой симфонии) иной характер, становясь менее субъективистской, вбирая в себя широкий, жизненно обобщающий материал... На ранней стадии этого процесса заметен еще резкий стилистический контраст между эпизодами, основанными на объективном песенном материале, и обычной для прежнего Мясковского экспрессионистской тематикой... В Шестой симфонии этот контраст, включенный в самый замысел произведения, использован как сильное выразительное средство: в первой части и в крайних разделах скерцо, где воплощен мир субъективно-трагический, — обычная для Мясковского усложненность стиля; в народно-скорбных и праздничных эпизодах (середина скерцо, финал) — подчеркнуто ясная гармонизация и фактура.

**<стр. 104>**

В симфониях, написанных в промежутке между Шестой и Двенадцатой, Мясковский еще более расширяет круг используемых им тем, все чаще привлекая диатонические, песенные мелодии. Заметно также стремление к большей индивидуализации материала этого рода, то есть к применению в его обработке всех привычных ресурсов своего стиля. Но на данном этапе эти опыты часто приводили еще к неубедительным результатам. Восьмая симфония — одна из наиболее насыщенных песенным, в том числе подлинно фольклорным материалом. При всей глубине замысла и содержания этой симфонии, в ней есть много стилистически искусственных эпизодов, где простые и поэтичные мелодии народных песен загромождены неоправданно сложными аккордами и фактурными построениями». (Из статьи Д. В. Житомирского «К изучению стиля Н. Я. Мясковского».)

В 1926—1927 годы Мясковский создал одночастную, исполненную глубокой внутренней тревоги Десятую симфонию. Программный замысел — безумное смятение Евгения, осмелившегося бросить вызов «Медному истукану», «Мощному властелину судьбы» — слился с чисто лирическим душевным состоянием.

«Сделал набросок Десятой симфонии (программа — “Медный всадник” по Пушкину и Ал. Бенуа)». (Из дневника Н. Я. Мясковского, запись 30 апреля 1927 г.)

«Композитора вдохновила известная иллюстрация Александра Бенуа к “Медному всаднику”. Здесь Мясковский развивает психологическую линию русского искусства XIX века, с наибольшей яркостью выявленную в литературе у Достоевского, в музыке — у Чайковского: напомним хотя бы образ Германа в “Пиковой даме”». (Из очерка А. А. Иконникова «Н. Мясковский», 1944 г.)

Горячо откликнулся на появление Десятой симфонии Б. В. Асафьев:

«Сегодня смотрел Вашу Третью [симфонию]. Почему-

**<стр. 105>**

то у меня с ней связаны очень дорогие, сильные и яркие воспоминания. Но в ушах Ваша Десятая. Конечно, я никому своей догадки о “Медном всаднике” не открою, но я счастлив, что догадался. Голубок мой, Вы шагаете по-великански. Шестая, Седьмая, Восьмая, Девятая

и Десятая — ступени высокие. Ведь сейчас во всем мире только Вы и строите такие мощные звуковые замки. Даже Сергей [1] признал, что сонату, подобную Четвертой, могли написать только Вы. А темперамент и пронзительнейшие лирические гармонии Десятой меня пронизали насквозь». (Из письма Б. В. Асафьева к Н. Я. Мясковскому от 28 марта 1927 г.)

Приведем отзыв на премьеру Десятой симфонии, принадлежащий вдумчивому и тонкому музыкальному критику и пианисту А. Н. Дроздову:

«Исполнение Десятой симфонии Мясковского следует отметить как выдающееся событие нашей (и не только нашей) симфонической жизни... Сохраняя основные черты музыкальной индивидуальности автора — глубокую, почти философскую значительность мыслей, логику и стройность их разработки, неиссякаемую эмоциональную насыщенность с преобладающим оттенком душевной смятенности и драматизма, Десятая симфония как бы конденсирует эти качества: ограничивая себя в масштабе действия (симфония — одночастная), музыка приобретает более стремительный и лаконический характер, резко сопоставляются контрасты, сгущаются перипетии “разработки”... Весь концерт в целом оставил очень полное художественно-гармоничное впечатление» [2]. (Из рецензии А. Н. Дроздова на 9-й концерт Персимфанса.)

---

[1] С. С. Прокофьев.

[2] Концерт, состоявшийся 9 апреля 1928 г., включал кроме симфонии Мясковского Пассакалию Баха в переложении для оркестра (А. Ф. Гедике) и концертную сюиту Танеева для скрипки с оркестром.

---

**<стр. 106>**

О 1953 году симфония получила существенно иную оценку:

«С предельной конкретностью раскрывается здесь центральная и мучительная тема творчества Мясковского: пафос страдания одинокой личности, бессильной перед стихиями жизни. Нет надобности доказывать, насколько высокотипична эта тема для индивидуалистического искусства модернизма, воплощенная в Десятой симфонии с экспрессией почти патологического оттенка. Центральный образ симфонии, ее герой — безумен; неудивительно, что все произведение граничит с кошмаром... Если раньше Мясковский раскрывал обреченность своего героя (Третья симфония) в борьбе с грозной силой судьбы, то теперь нет и речи о борьбе: остаются лишь бегство, преследование и смерть. Если ранее стихии природы участвовали в создании образов борьбы и душевного напряжения... то теперь в Десятой симфонии все обращено против человека. Думается, что не случайно эта концепция Мясковского созрела после его поездки за границу: старые образы, прежние настроения вновь воскресли у него после соприкосновения с упадочным, пессимистическим искусством модернистов... Десятая симфония... это — законченная, ограниченная и конкретизированная в экспрессионистских образах индивидуалистическая концепция пессимизма. На пути художника она знаменовала крупный срыв...» (Из книги Т. Н. Ливановой «Н. Я. Мясковский. Творческий путь».)

Однако сумрачная окраска Десятой симфонии не заслоняет от нас теперь ее объективного гуманистического содержания. Связанная с поэмой Пушкина, она одушевлена пафосом человечности. Проблемы, волновавшие Мясковского, — и это неопровержимо доказало все развитие его творчества — не были узко личными. Критики и композиторы, исходившие из упрощенного противопоставления общего личному, брали под сомнение

**<стр. 107>**

любую психологическую сложность: тем самым затруднялась возможность понять путь художника — нелегкий, весьма противоречивый, но устремленный к благородной цели.

Для Мясковского возрастающее распространение этой концепции имело далеко идущие последствия.

## ТРУДНЫЕ ГОДЫ ПРИЗНАНИЯ

В конце 20-х годов обстановка, в которой развивалась советская музыкальная культура, становится все более напряженной. После того, как одно из направлений музыкальной публицистики и художественной мысли — Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ)—заняло господствующее положение, все более заметны становились черты ее кружковой замкнутости, ее отрыв от музыкально-творческой среды. Понижалась активность многих музыкантов, своими путями шедших к прямому участию в строительстве советской художественной культуры. Один за другим закрылись журналы «Современная музыка», «Музыка и Революция», «Музыкальное образование». Прекратили существование все музыкально-общественные центры, кроме РАПМ. Незадолго до роспуска Ассоциации современной музыки Мясковский с близкой ему группой композиторов покинул ее ряды.

Новый этап открыло постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года. Постановление констатировало, что «рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества». В соответствии с этим решением были организованы единые творческие союзы советских писателей, художников, композиторов. РАПМ была распущена.

<стр. 108>

Отныне знания, ум и такт Мясковского получают высокую общественную и административную оценку. Уже очень скоро он оказывается в числе наиболее авторитетных и влиятельных деятелей Союза композиторов, входит в художественные советы Комитета по делам искусств, Радиокomiteта, участвует в работе симфонической редакции Музгиза, в жюри музыкальных конкурсов, в юбилейных комитетах, число которых умножается во второй половине 30-х годов.

Именно в эти годы Мясковский занимает положение признанного главы московской композиторской школы. Его произведения встречают теперь неизменно доброжелательную, порой восторженную оценку в печати. Сочувственно отмечают и приветствуются все, даже скромные по масштабу, признаки упрощения и «прояснения» гармонического языка. Весьма положительно оцениваются обращения к актуальной тематике или русскому фольклору.

Менее всех удовлетворен своими работами автор. Всегда склонный к суровой самооценке, он с болезненной горечью ощущает несовершенство, некоторый схематизм, иногда надуманность своих новых творений.

«Когда раздались 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”; у меня почти немедленно возникли музыкальные образы и план какой-то симфонии о деревне, 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 Одиннадцатую симфонию, где дал выход кое-каким настроениям более субъективного содержания.

Двенадцатая симфония вышла не совсем так, как я

<стр. 109>

хотел: кое в чем она получилась схематичной, хотя в связи с содержанием формальные схемы были мной нарушены, а главное — мне не удалось найти язык и формы для последней части, и она только внешне выражает мой замысел, но внутренне недостаточно убедительно». (Из

«Автобиографических заметок о творческом пути» Н. Я. Мясковского.)

О своем внутреннем состоянии в пору работы над Двенадцатой симфонией Мясковский писал М. В. Ковалю:

«Ваше письмо попало ко мне в то время, когда я с чудовищными усилиями искал воплощения того замысла, который у меня под Вашим толчком сложился еще летом. Поиски мои были мучительны, и я совершенно был поглощен и даже несколько подавлен этой работой. К сожалению, должен сознаться, я все же не справился с задачей так, как мне бы это хотелось самому, и боюсь, что совершенно не удовлетворю Вас. Кажется, я совершил все смертные грехи, от которых Вы своим письмом меня предостерегали: тут есть и внешний “легкий подход” и индивидуалистический “тяжелый”, и нет подъемного хода в конце и вообще никаких слов. Но все же у меня нет ощущения, что я сделал какую-то ошибку в направлении поисков... К сожалению, тема оказалась выше моих сил, а не чувствуя себя вокальным композитором, я не хотел, да и не мог органически мыслить иначе, чем только инструментально... Я и не искал текстов...» (Из письма Н. Я. Мясковского к М. В. Ковалю от 16 января 1932 г.)

Вскоре после первого исполнения симфонии в газете «Советское искусство» появился отзыв Д. Б. Кабалевского:

«Программа Двенадцатой симфонии возникла задолго до ее сочинения и не представляет собою чего-то привнесенного в музыку извне... Последовательно даны три фазы: царская деревня с ее непосильным, подневоль-

**<стр. 110>**

ным трудом, подчинившим себе человека, затем борьба за новую социалистическую деревню, за коллективный труд и, наконец, песнь о новой жизни, о радостном свободном труде, песнь о социализме. Эта программа последовательно разворачивается в трех частях симфонии...

Первая часть симфонии... построена... с предельной архитектурной ясностью. Развитие музыки, восходящее к центру всей части, переходит далее в “зеркальное отражение”, повторяя последовательно все фазы развития, но в обратном порядке, и приводит нас почти к точному повторению первых тактов симфонии... Закругленность, замкнутость в себе этой части создает впечатление большой скованности, безвыходности. Суровые темы народно-песенного характера, строгие в своем развитии... дают чрезвычайно яркую картину старой “расейской” деревни, но главным образом картину внешнюю — пейзажи.. Мы почти не видим всего того отрицательного, чем была наполнена старая деревня. Мало показано то, с чем нужно бороться. На первом плане... стоит на фоне природы человек, психически подавленный и угнетенный. Верный в основном замысел не доведен полностью до конца. Это первое противоречие в симфонии.

Вторую часть начинает сигнал “Слушайте все!” Начинается борьба... По своей драматической насыщенности эта часть оставляет далеко позади обычное скерцо. Но все же и здесь, по существу, та же закругленность, замкнутость, что и в первой части. Несомненно, что “сонатная схема” довлеет над разворачиванием замысла. В этом второе противоречие симфонии.

Наконец, финал... Первая, победного характера, торжествующая тема сменяется... гораздо более мягкой, достигающей большого лирического подъема. Но борьба не окончена: появляется тема из первой части... ее сменяет тема финала, приводящая на этот раз к совер-

**<стр. 111>**

шенно Новому качественному образованию — массовой песня и массовый пляс, выросшие из первой темы финала. Быстрым, живым плясом кончается вся симфония...

Какие же выводы можно сделать из этого краткого, схематического обзора?.. Сам факт перехода такого большого мастера, как Мясковский, на советскую тематику, взятие им такой большой и ответственной темы... сам этот факт уже очень знаменателен. Правда, эта тема

переключилась в симфонии Мясковского в индивидуалистический план, что естественно объясняется глубоко индивидуалистическим направлением всего его предыдущего творчества, но это... не лишает симфонию интереса и значительности. Новое содержание неминуемо повлекло за собой и новый подход к средствам выражения: ясность и четкость мелодического рисунка и гармонического развития, прозрачность и ясность оркестрового письма...» (Из рецензии Д. Б. Кабалевского «Симфония борьбы. О 12-й симфонии Н. Я. Мясковского».)

В своих воспоминаниях Д. Б. Кабалевский писал четверть века спустя:

«Разделяя общее мнение о симфонии, как о значительном произведении, я видел в ней и ряд серьезных недостатков, вытекавших главным образом из противоречия, возникшего между привычной для Мясковского сонатно-симфоической формой и творчески еще не освоенным им новым содержанием... В таком критическом духе я и написал статью. Но так случилось, что до этого у меня не было с Николаем Яковлевичем разговора о Двенадцатой симфонии, и не мог же я допустить, что он узнает о моих критических соображениях уже из напечатанной статьи. Немедленно отправился я к нему домой и... попросил прочитать рукопись статьи, еще не сданной в редакцию... В ту пору Мясковский занимал в нашей музыке положение признанного главы,

**<стр. 112>**

и критика его сочинений была тогда весьма и весьма редким явлением, что было, конечно, весьма неразумно и, между прочим, очень сердило самого Николая Яковлевича...

[Мясковский] прочитал рукопись статьи, задумался, перечитал ее вторично. Я, кажется, уже готов был пожалеть о том, что встал на тернистый путь критика... Но вдруг Николай Яковлевич протянул мне машинописные листки и очень спокойно и просто сказал: «Печатайте, статья, по-моему, правильная...». (Из статьи Д. Б. Кабалевского «О Н. Я. Мясковском».)

Интересно сопоставить с этим авторское суждение в письме к Б. В. Асафьеву:

«...Я сейчас как-то вообще потух в жажде слышать свои сочинения, даже новые и не игранные. По крайней мере, я изо всех сил саботирую постановку Двенадцатой симфонии, которую хотят сделать “событием”, и даже Одиннадцатой, которая при сочинении и оркестровке сильно меня волновала. 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?» (Из письма Н. Я. Мясковского к Б. В. Асафьеву от 6 апреля 1932 г.)

Но Асафьев решительно не согласен с автором. Его ответ следует без промедления:

«Когда идет Двенадцатая? Нет, она не компромисс. Это неверное слово. Она, в сущности, неизбежный этап... И мое впечатление от нее — очень ясное, устойчивое, хорошее. От компромиссных сочинений такого впечатления не получить. Но, конечно, Одиннадцатая моему психическому “я” дороже». (Из письма Б. В. Асафьева к Н. Я. Мясковскому от 9 апреля 1932 г.)

Эти колебания в оценках бросают яркий свет на глубокие противоречия, преодолеть которые Мясковский

**<стр. 113>**

пока еще не может. Извилистость его творческого пути, ритм сменяющих друг друга приливов и отливов обнаруживается и на судьбе Тринадцатой симфонии. В мае 1933 года он пишет:

«Вчера кончил странную Тринадцатую симфонию (задумана вся в одну ночь, еще во время болезни)». (Из дневника Н. Я. Мясковского, запись 30 мая 1933 г.)

Горячо откликнулся на «странную симфонию» Б. В. Асафьев, придавая отклику столь характерный для его писем остро субъективный оттенок:



«Я нахожусь до сих пор под сильнейшим впечатлением от Вашей последней музыки, сыгранной мне [Тринадцатой симфонии]. Умоляю Вас, не примите этот мой внезапный “письмовный” выпад за экспансивность. Я просто глубоко тронут и взволнован душевной насыщенностью этой музыки, ее ужасающей болью и в то же время силой преодоления этой боли через музыку же, наконец, каким-то вновь и вновь обращенным к кому-то, вновь и вновь поставленным перед Судьбой или Бессмысленностью вечным романтическим Warum? — зачем и за что? В конце концов это же ужасно, что самое главное в музыке — ее психологически реальное содержание — сейчас отрицается как романтизм, идеализм. А ведь только эта реальность музыки и заставляет толпу не любоваться этим искусством, а с музыкой страдать, любить, радоваться и ненавидеть... И как трагично, что чем больше сердца и душевности в человеке, тем скорбнее должна быть его музыка...» (Из письма Б. В. Асафьева к Н. Я. Мясковскому от 5 ноября 1933 г.)

Сам Николай Яковлевич, пытаясь пролить свет на психологическую сущность своей симфонии, еще более усложнил задачу истолкователя:

«Потребность в какой-то разрядке накопленных субъективных переживаний, неизменно мне свойствен-

**<стр. 114>**

ных и едва ли уже истребимых в моем возрасте, вызвала к жизни Тринадцатую симфонию, сочинение очень пессимистическое, которое я в своем творческом ослеплении мнил опытом аэмоциональной музыки [1]. Это оказалось заблуждением — симфония вышла довольно эмоциональной, но крайне странного содержания. Она осталась страницей моего дневника: я ее не пропагандирую. Зато благодаря происшедшему внутреннему освобождению следующую симфонию (Четырнадцатую) 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». (Из «Автобиографических заметок о творческом пути» Н. Я. Мясковского.)

Приведем воспоминания Д. Б. Кабалевского в связи с Тринадцатой и Четырнадцатой симфониями:

«О Тринадцатой симфонии, которую впоследствии называл “страницей из дневника” и не хотел пропагандировать, он говорил с какой-то колючей иронией, которую я никак не мог понять, как, сознаюсь, совершенно не понял и самой симфонии. Я был в состоянии оценить лишь интересный конструктивный замысел симфонии — “трехчастную одночастность” и некоторые детали партитуры. В целом же симфония, этот странный для Мясковского “опыт аэмоциональной музыки” показался мне “срывом” на его пути... Когда он сосредоточил мое внимание на фугато, порученное одним медным инструментам, я не выдержал и стал “умолять” его не делать “этого медного ужаса”. Зато первая часть Четырнадцатой симфонии мне чрезвычайно понравилась и характером своих эмоций (а Николай Яковлевич опять ирони-

---

[1] Исправляем неоднократно повторяющуюся опечатку («эмоциональной») первой публикации «Автобиографических заметок», в соответствии с указанием А. А. Иконникова в книге «Художник наших дней Н. Я. Мясковский», с. 187, примеч. 1-е.

**<стр. 115>**

зировал: “это детские эмоции”), и ясностью всех тем и их развития, и общим светлым, жизненным колоритом. Позже мне стало ясно, что именно этот период одновременного сочинения Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний был периодом, завершившим творческий кризис Мясковского, кризис глубокой его внутренней идейно-творческой перестройки...» (Из статьи Д. Б. Кабалевского «О Н. Я. Мясковском».)

## ПОВОРОТ

«Пятнадцатую симфонию, написанную мною в прошлом году, многие ценят за ее оптимизм и лирическую взволнованность. Но и это все еще не тот язык, какой я ищу, чтобы почувствовать себя вполне художником наших дней. Я не знаю, каким этот язык должен быть, и не знаю рецепта его поисков; ни устремление в сторону народной песни, ни интонации наших городских мелодий в чистом виде не кажутся мне еще теми единственными данными, которые создают музыкальный язык социалистического реализма в инструментальной музыке, специфика которой имеет глубокие отличия от музыки песенно-вокальной. Свою последнюю Шестнадцатую симфонию я тоже не склонен рассматривать как вполне удачное разрешение проблемы ни со стороны формы, ни со стороны языка, хотя тенденции ее содержания еще ближе к современности, чем в других моих сочинениях». (Из «Автобиографических заметок о творческом пути» Н. Я. Мясковского.)

Начиная с Пятнадцатой симфонии (1933—1934), определяется новый симфонический стиль Мясковского, отвечающий в целом его художественным намерениям и положению признанного и почитаемого мастера.

Об индивидуалистической смятенности чувств и крайней экспрессии выражения больше нет речи. Композитор,

**<стр. 116>**

как кажется, оправдывает ожидания критиков. Показательна статья одного из ведущих в то время музыкальных писателей, многолетнего руководителя журнала «Советская музыка» Г. Н. Хубова:

«...К многим советским композиторам старшего поколения, и в том числе — к Мясковскому, у нашей музыкальной критики нет еще подлинно серьезного внимания; по отношению к ним установилось какое-то молчаливое “академическое” почитание, которое, в сущности, оскорбительно для живого и деятельного советского художника. Наши музыкальные критики действительно “почитают” Мясковского; имя его упоминается (в подавляющем большинстве случаев именно “упоминается”!) всегда с эпитетами “крупный симфонист”, “выдающийся мастер” и т. д., и т. п., но по существу о творчестве Мясковского пишут очень мало... Между тем творческий путь Мясковского мог бы служить темой повести о глубоком внутреннем перерождении большого художника...

Последние... симфонии Н. Я. Мясковского свидетельствуют о повороте композитора к лирике. Но сейчас это — не возвращение к “старым берегам” мрачного одиночества, смятения и тоски, а живое и глубокое стремление к раскрытию новой — здоровой и яркой советской лирики... Песенно-танцевальное начало приобретает здесь доминирующее значение. Такова Пятнадцатая... симфония Мясковского... Это произведение, написанное в строгих классических формах, поражает стройностью общей музыкально-драматической концепции, выразительностью и глубиной мелодики, ясностью гармонического языка, прозрачностью оркестровки. Все эти черты свидетельствуют о глубоком внутреннем переломе в творчестве Мясковского, о серьезной идеологической перестройке этого мастера-симфониста... [Большое симфоническое произведение Мясковского] особенно значительно и дорого нам... потому, что знаменует ре-

**<стр. 117>**

шительный поворот творческого сознания Мясковского к радостному, оптимистическому жизнеутверждению». (Из статьи Г. Н. Хубова «Мясковский и его 15-я симфония».)

Любопытный штрих вносит полушутливое признание о работе над Пятнадцатой симфонией, сделанное композитором А. А. Иконникову:

«Я провозился с ней целый год, шесть месяцев писал один пятый такт в Анданте. Все варианты были сложнее того, что надо было. Тема была простая, вот я и искал простоты». (Из

статьи А. А. Иконникова «Н. Я. Мясковский», 1941 г.)

Одним из достижений композитора стала Шестнадцатая симфония, внесшая в советскую музыку (впервые после Шестой и в ином, более мажорном плане) героическую тему. Замысел симфонии связан с легендарным мужеством советских летчиков, в те годы привлечших общее внимание. Интенсивно использован в симфонии песенный материал. Со слов Мясковского А. А. Иконников сообщает:

«В основу второй части... легли записи пастушьего наигрыша и песенных попевок, сделанные автором под Москвой в 1932—1933 годах. Впечатление от трагической гибели самолета “Максим Горький” внесло в замысел симфонии тему... траурного марша... Массовая песня Мясковского “Летят самолеты”... легла в основу последней части симфонии». (Из статьи А. А. Иконникова «Н. Я. Мясковский», 1941 г.)

Музыкальный отклик на гибель гигантского самолета последовал почти тотчас же после катастрофы:

«Когда разнеслась эта печальная весть, — рассказывал впоследствии Николай Яковлевич, — у меня мгновенно возникла тема, ставшая начальным импульсом музыки траурного марша, которую вскоре я и написал». (Из книги А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский».)

**<стр. 118>**

Другой жизненно-реальный мотив, получивший отражение в симфонии, носил иной, идиллический характер:

«...Кончил II часть Шестнадцатой симфонии — с дамскими лесными переключками (Николина гора)». (Из дневника Н. Я. Мясковского, запись 31 октября 1935 г.)

Одна из ревностных участниц лесных прогулок в окрестностях Николиной горы [1] О. П. Ламм, вспоминает:

«На прогулке Николай Яковлевич то шел вместе со всеми, то отдалялся, особенно, когда начинали аукать; он не любил шума, хотя очень мило изобразил нашу “переключку” в Шестнадцатой симфонии». (Из статьи О. П. Ламм «Воспоминания о Н. Я. Мясковском».)

Симфония, охватившая разные стороны жизни и разные сферы лирического чувства, получила единодушное признание. Одним из нечастых критических выступлений С. С. Прокофьева в 30-х годах стал его отзыв на первое исполнение этой симфонии. Оставив в стороне программные ассоциации, вызываемые непрограммным по существу произведением, Прокофьев писал:

«...Не будем преуменьшать события, происшедшего 24 октября [1936] в Большом зале консерватории, когда на открытии сезона Филармонии была исполнена в первый раз Шестнадцатая симфония Мясковского.

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...

Шестнадцатая симфония состоит из четырех частей. Первая часть сразу приступает к изложению главной партии, напористой и в то же время пластичной. С необычайной быстротой композитор переходит к побочной

---

[1] Поселок работников науки и искусства близ Москвы-реки, в Кунцевском (ныне Одинцовском) районе Московской области.

**<стр. 119>**

партии, очень русской, очень простой и певучей. Вообще певучих эпизодов много в этой симфонии, но в разработке первой части возникают бурные и конфликтные эпизоды. Превосходно ее заключение: Мясковский знает, что концы надо уметь так же сочинять, как

сочиняются темы или разработки, и здесь ему сопутствует успех. Во второй части мы переключаемся в более безмятежную атмосферу: проста и очаровательна первая тема, сквозь которую, казалось бы, скользит улыбка Глинки, а в среднем эпизоде композитор приводит нас в летний лес с его щебечущими обитателями. На фоне этой лесной чащи возвращается первая тема. Радости, однако, длятся недолго, и на их смену приходит третья часть с ее поступью похоронного шествия. Субъективно, этот эпизод несколько более чужд мне, и все же чрезвычайно сильное впечатление производят драматические взрывы в кульминационных местах, а грустная мелодия, сползающая вниз с верхних регистров, является просто замечательной находкой. В четвертой, последней части равновесие восстанавливается. После нескольких вступительных тактов вкрадчиво вступает мажорная песенно-плясовая тема, сменяющаяся извилисто-кокетливой второй темой с лирическим ответом на нее. В разработке этой части 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... Нет впечатления, что внимаешь премудрости, 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...

Автор был многократно вызван, при появлении его на эстраде оркестр встал — словом, было торжество». (Из статьи С. С. Прокофьева «Новая советская симфония».)

**<стр. 120>**

Анализ новых музыкально-стилистических элементов Шестнадцатой симфонии в сопоставлении с чертами прежнего стиля композитора дал Д. В. Житомирский. В отличие от С. С. Прокофьева, оперировавшего непосредственными художественными впечатлениями, критик подчинил свои вполне убедительные наблюдения заранее предустановленному выводу. В силу этого, образу светлой героики, лишь намечавшемуся в первой части симфонии, придавалось широкое значение, отвечавшее, несомненно, замыслу автора, но не вполне реализованное в самой музыке.

«Шестнадцатая симфония — первое произведение Мясковского, которое по значительности содержания, масштабам мысли можно сопоставить с его ранними симфониями и, вместе с тем, с полным правом противопоставить этим симфониям... В ней был найден органический синтез нового, к которому композитор упорно стремился на протяжении ряда лет, — с наиболее ценными и жизненными элементами его прежнего творческого стиля.

Интересна в этом смысле главная тема первой части Шестнадцатой симфонии. Выраженный в ней образ светлой героики, стремительного ликующего движения, — очень нов для Мясковского. В пятнадцати предшествовавших симфониях можно обнаружить лишь единственный близкий ему по характеру эпизод. Я имею в виду празднично-героическую главную партию финала Шестой симфонии. Но там композитор использовал подлинную мелодию революционной песни («Карманьола»); она как бы привнесена извне и отчетливо противопоставлена остальному материалу произведения. В Шестнадцатой симфонии Мясковский впервые создает собственную, индивидуально окрашенную героическую тему, являющуюся одним из главных образов всего произведения... В ней чувствуется и устремленность, и ликующая праздничность, и вместе с тем некое “тор-

**<стр. 121>**

мозящее” начало, препятствующее легкому и свободному движению, придающее последнему большую упругость, “мускулистость”...

В выразительности третьей части — скорбно-героического траурного марша — большую роль играет его ладовая окраска. Марш написан в натуральном миноре с дорийской секстой (повышенной шестой ступенью)... Благодаря своей особой диатоничности... этот вид

минора обладает чрезвычайно суровой окраской. Очень показателен самый факт преимущественного интереса Мясковского к этой разновидности народных ладов: композитор избирает краску, образ, характер, близкие его индивидуальности. Здесь, между прочим, одна из точек живого соприкосновения его с языком Мусоргского; нередко именно своеобразный жестковатый и суровый минор Мясковского заставляет ассоциировать его темы с “Борисом” и “Хованщиной”... Коренное отличие траурного марша из Шестнадцатой симфонии от трагических тем раннего Мясковского — в его гармонической и мелодической простоте и даже некоторой лапидарности. Если его сравнить, например, с траурным маршем Третьей симфонии (кода), новизна трактовки этого образа в Шестнадцатой симфонии станет очевидной: Мясковский освобождает его от элементов субъективно-лирических (выраженных там в извилистой и острохроматизированной мелодике, в “щемящих” диссонирующих аккордах), придает ему подчеркнуто объективный гражданский характер». (Из статьи Д. В. Житомирского «К изучению стиля Н. Я. Мясковского».)

В 1936 году композитор опубликовал свои «Автобиографические заметки о творческом пути», отразившие раздумья ищущего, неудовлетворенного собой взыскательного художника. Вместе с тем в «Заметках» дает себя знать и сурово прямолинейный критицизм в оценке собственного пути, его сложности и противоречивости. Отсюда преобладающий тон этих заметок — несколько

**<стр. 122>**

стеснительный, словно оправдывающийся. Характерна и самокритическая концовка «Заметок»:

«К двадцатилетию Октября у меня был план довольно крупного оркестрово-хорового сочинения, но, к сожалению, в процессе обдумывания его замысел не только не конкретизировался, но, напротив, как-то расплылся и гипертрофировался, так что у меня исчезла надежда с ним справиться. Новый, к сожалению, не возник. Давно занимающая меня мысль дать в музыкальных образах выражение чувств, связанных с личностью наших великих современников, перестраивающих с гениальной прозорливостью и мудрой неуклонностью нашу жизнь, опять же упирается в чувство известной незрелости моего музыкального языка и даже музыкального мышления. Но идея эта — моя мечта и, как таковая, должна когда-нибудь сбыться, как сбываются сейчас у нас самые увлекательные мечтания лучших представителей человечества — всех веков и народов». (Из «Автобиографических заметок о творческом пути» Н. Я. Мясковского.)

Дополним «Автобиографические заметки» высказываниями Мясковского о его Семнадцатой, Восемнадцатой и Девятнадцатой симфониях:

«Семнадцатая симфония наряду с Восемнадцатой писалась автором к XX-летию Октябрьской революции, но в то время как в той симфонии [Восемнадцатой] преобладают настроения ясности, бодрости, беззаботной радости — чувства как бы коллективного удовлетворения достигнутым и пронизана она мотивами и интонациями русского народного мелоса, в Семнадцатой симфонии настроение более самоуглубленное, в ней как бы рисуется процесс “достижения”, скорее — раскрытия и расцвета личности в переживаемую нами великую эпоху». (Из авторского пояснения к Семнадцатой симфонии, написанного для Московской гос. филармонии.)

Семнадцатая симфония, благодаря своему тонкому

**<стр. 123>**

лиризму и выстраданной Композитором ясности, встретила сердечный отклик и вошла необходимым звеном в цепь скромных, не броских произведений Мясковского, подготовивших его высшие создания.

К Восемнадцатой симфонии, в которой сделана интересная попытка использовать легко запоминающиеся и широко доступные темы типа массовых песен, примыкает



Девятнадцатая, написанная для необычного состава — духового оркестра:

«Во время декады советской музыки в ноябре 1938 года мне было доставлено удовольствие услышать свою Восемнадцатую симфонию, исполненную оркестром одной из кавалерийских частей Московского гарнизона... в очень удачном переложении для духового оркестра, сделанном военным дирижером И. В. Петровым. Это исполнение и позднейшие встречи и беседы с названным талантливым и энергичным музыкальным деятелем вызвали во мне желание попытаться сделать уже вполне самостоятельную симфонию или же одночастное, но развитое сочинение для того же ансамбля, приурочив это сочинение ко Дню Красной Армии или хотя бы к предстоящему весной этого года соревнованию военных оркестров.

Трудность необычайной задачи вначале весьма меня смущала и связывала, но желание сдержать свое обещание вызвало в скором времени изрядный прилив энергии, и вместо одночастной пьесы мне удалось в короткий срок сделать набросок полной четырехчастной симфонии. Оркестровка ее (наиболее для меня в этом случае трудная часть работы) шла в постоянном творческом общении и сотрудничестве с т. Петровым... Возникшая, в результате наших стараний симфония (я ее могу рассматривать как свою Девятнадцатую) представляет собой довольно крупное по размерам сочинение и, как мне кажется, достаточно выдержанное по стилю, но, будучи связанным с природой духового зву-

**<стр. 124>**

чания, оно несколько специфично по языку и фактуре.

Симфония эта получилась довольно жизнеутверждающего характера. Крайние части ее более напористые и стремительные, средние же даны то в виде симфонизированного вальса (вторая часть), то как созерцательно-задумчивое Анданте (третья часть).

Насколько мне удалась вся эта затея, самому судить трудно... Вполне достигнутой свою задачу я буду считать, если мой симфонический опыт возбудит в музыкальных бойцах нашей доблестной Красной Армии больший интерес к серьезной музыке, вместе с тем будет способствовать повышению квалификации советских духовых оркестров и, наконец, вызовет в наших композиторах желание более широко последовать моему примеру». (Из заметки «Н. Я. Мясковский о своей новой симфонии» — многотиражная газета «Советский музыкант», 1939 г.)

## НА ПУТИ К ДВАДЦАТЬ ПЕРВОЙ

Сейчас, многие годы спустя, надо признать, что не в области героико-эпической музыки лежали наиболее крупные достижения Мясковского. В этом жанре у него были отдельные удачи, в других же случаях возникали только академически-добротные, написанные с уверенным мастерством и лучшими намерениями, но недостаточно жизнеспособные симфонии (сильнее выразилось героико-эпическое начало в творчестве, например, Прокофьева, Шапорина). Однако в те же 30-е годы определились иные возможности, полнее раскрывались иные стороны дарования Мясковского. Приведем любопытные суждения критиков. Они вполне принадлежат своей эпохе, но позволяют вместе с тем зорче и глубже оценить процессы, протекавшие в творчестве Мясковского. Происходит кристаллизация нового, возвышенно-лири-

**<стр. 125>**

четкого стиля. Она начинается в романсах и квартетах и лишь затем утверждается в сфере симфонии.

«В 30-е годы появилась общая для всей советской музыки потребность восполнить недостававшую творчеству предшествующих лет непосредственную лиричность. Эта потребность, как известно, сильно повлияла на песенное искусство

30-х годов, когда уже стали казаться несколько суховатыми и риторичными многие популярные песни предшествующего периода. Под влиянием тех же потребностей изменялся и стиль советской симфонии, оперы, а также активнее стала развиваться камерная музыка. И, конечно, яркими откликами на эти потребности времени явились такие произведения, как Двадцать первая симфония, Пятый квартет, романсы на стихи Лермонтова, скрипичный концерт Мясковского. Следует поэтому сказать, что путь Мясковского в 30-е годы не должен рассматриваться как только его личная эволюция от противоречивого прошлого к объективности и реалистичности советского искусства; это было и участие крупнейшего симфониста в общей эволюции советского музыкального искусства от стиля 20-х к стилю 30-х годов». (Из статьи Д. В. Житомирского «К изучению стиля Н. Я. Мясковского».)

Лиризм Мясковского, нередко расценивавшийся самим художником как досадная слабость и нечто подлежащее преодолению, получил естественное развитие в его новых романсовых циклах. Сжатую и при всей беглости содержательную характеристику романсового творчества композитора дала В. А. Васина-Гроссман в рецензии на сборник, вышедший к 125-летию со дня рождения Лермонтова:

«При всем разнообразии романсов нужно отметить одну основную черту, характерную для всего сборника... Это — сочетание глубины мысли и непосредственности выражения чувства. Замкнутости, рационалистического

**<стр. 126>**

холодка, иногда ощущавшегося в вокальных произведениях Мясковского, в этом цикле мы не встретим.

Уже первый романс, открывающий сборник — простая, незатейливая “Казачья колыбельная песня”, — привлекает своей искренностью и задушевностью... Очень изящны два “женских портрета” — романсы “Она поет” и “К портрету”. И тот и другой написаны в легком танцевальном ритме. Особенно прозрачен и воздушен очаровательный вальс “К портрету”. В этих двух романсах композитор как бы продолжает традиции, идущие от музыкальных “женских портретов” Глинки...

“Романс (“Ты идешь на поле битвы”) — одно из лучших произведений в сборнике. Сосредоточенная мелодия, поддержанная тяжелыми аккордами фортепиано, не сразу, не с первых звуков захватывает слушателя. Но с каждой новой фразой, с каждой строфой все больше и больше раскрывается вся сдержанная, строгая красота этого романса, все больше покоряет глубокая выразительность этой мелодии. Связь музыкальной формы с поэтической — удивительно тонка...

Одним из наиболее значительных и глубоких не только в данном сборнике, но и вообще в вокальной лирике Мясковского является романс “Выхожу один я на дорогу”. Трактовка этого стихотворения чрезвычайно характерна для нынешнего этапа творчества Мясковского. Пессимистические мотивы ранее занимали очень значительное место в его вокальной лирике. В лермонтовской же элегии композитор подчеркивает не желание, “забыться и заснуть”, а романтическую взволнованность, неопределенные, неясные порывы. И поэтому не формально, а глубоко закономерно, подготовленно звучит просветленное заключение романса...

“Вокальность”, присущую большинству романсов лермонтовского цикла, нужно особо отметить. Это именно то качество, которого раньше не хватало даже таким лучшим романсам Мясковского, как, например,

**<стр. 127>**

романсы на тексты Блока (ор. 20). В “блоковских” романсах вокальная партия более декламационна, чем напевна. Мелодические обороты трудны для интонирования, хотя и очень выразительны (ярким примером может служить романс “Ужасен холод вечеров”). Непрерывности развития вокальной партии, единства мелодической линии мы здесь не

найдем. Декламационность вокальной партии доведена до предела в романсах Мясковского на тексты Зинаиды Гиппиус, в особенности в мрачнейшем цикле “На грани”. Преувеличенная выразительность, истерическая напряженность интонаций приводят подчас к полному разрушению мелодии как музыкального единства.

В лермонтовском цикле композитор вовсе не отказывается от декламационного принципа развития вокальной партии, но обогащает его элементами мелодизма, напевности... Лермонтовские романсы невольно ассоциируются с романсами на тексты Баратынского (ор. 1), классически простыми, крепко связанными с традициями русской вокальной лирики (в первую очередь лирики Римского-Корсакова). Этот цикл обычно мало принимается во внимание при анализе творчества Мясковского. И сам композитор в своих “Автобиографических заметках” называет их всего лишь “вполне грамотными”. Нам же представляется, что именно отсюда идет стремление Мясковского-лирика к “прекрасной ясности”, которое можно проследить на всем протяжении творческого пути композитора, несмотря на всю сложность и извилистость этого пути. Лермонтовские романсы с их глубиной и зрелостью, законченностью и мастерством формы выражения являют собой наиболее полное и совершенное выражение этого стремления». (Из статьи В. А. Васиной-Гроссман «Лермонтовские романсы Н. Я. Мясковского».)

В 1968 году тот же автор уже в исторической перспективе, еще полнее и справедливее определит романсы

**<стр. 128>**

Мясковского на слова Лермонтова, выдвинув на одно из первых мест “Казачью колыбельную песню”, живее ощутив в романсе “Выхожу один я на дорогу” главенствующую мысль очищающего душу человека слияния с природой, высоко оценив написанные в декламационной манере романсы “Нет, не тебя так пылко я люблю” и “Они любили друг друга” и завершив разбор следующими словами:

«Лермонтовские романсы занимают вершинное положение в вокальном творчестве Мясковского. Ни в одном из предшествующих (да, пожалуй, и последующих) циклов мы не найдем такой многогранности: от философской элегии до изящной танцевальной миниатюры, от траурной баллады до ласковой колыбельной песни. Здесь синтезированы лучшие и очень различные элементы, найденные композитором в других его сочинениях, достигнута на новом этапе развития мастерства та ясность мысли и чувства, залогом которой были его ранние романсы на слова Баратынского». (Из книги В. А. Васиной-Гроссман «Мастера советского романса».)

Одним из крупных произведений «на пути к двадцать первой симфонии» был созданный в 1938 году Концерт для скрипки с оркестром. Вот как характеризует его выдающийся знаток старинной и новой скрипичной музыки И. М. Ямпольский:

«Написанный в период времени между Восемнадцатой и Девятнадцатой симфониями, скрипичный концерт в сущности — симфония для скрипки с оркестром, в которой элементы виртуозного показа скрипичного звучания подчинены задаче эмоционального выражения... Главные события разворачиваются в первой части, заключающей наиболее существенные моменты всего произведения и отличающейся импозантностью масштабов (отголоски грандиозности построения первой части скрипичного концерта Чайковского)... В пластичности и как бы парящей легкости главной и побочной партий отра-

**<стр. 129>**

жена светлая и ясная сфера эмоций, характеризующая музыкальную настроенность концерта. Контрастирующее сопоставление тем выражено у солирующей скрипки не во внешней контрастности движения или динамическом противопоставлении драматической напряженности и лирического пафоса, а в тембральной “инструментовке” — противопоставлении крайних регистров скрипичного звучания.

Кантабильность является наиболее ценной стороной концерта Мясковского. Менее интересна собственно скрипичная фактура... Вторая часть концерта написана в нежных, идиллических тонах. Ласковая простота мелодии, тончайшие плетения скрипичного орнамента, прозрачность инструментовки создают прелестную по колориту звуковую акварель...» (Из главы И. М. Ямпольского «Смычковая музыка» в книге «Очерки советского музыкального творчества».)

Схожие тенденции сказались в новых струнных квартетах Мясковского.

«Бывают сочинения, слушая которые кажется, что они создавались каким-то единым творческим порывом... Какого бы творческого напряжения не стоили такие произведения их авторам, кажется, что создание их было актом необычайной легкости... Мясковскому не было присуще это качество в симфоническом творчестве, за исключением разве Шестнадцатой, да частично Пятнадцатой и Восемнадцатой симфоний. Симфонии Мясковского можно сравнить с глубокими, содержательными книгами, требующими большого внимания и сосредоточенности для своего восприятия... Но вот в своем новом, Пятом струнном квартете Мясковский обнаружил именно те свойства, о которых только что шла речь. По вдохновенности это, быть может, самое лучшее произведение Мясковского...

Следует сказать... о мастерстве квартетного стиля. Правда, это мастерство было проявлено Мясковским и

**<стр. 130>**

в предыдущих его квартетах. Но в них нередко чувствовалось, что автор и в квартетной музыке продолжает мыслить оркестрово. В Пятом же квартете... Мясковский нашел вполне органичный и именно квартетный стиль.

По обаянию квартетной звучности все скерцо является сплошной находкой...

Примечательной чертой квартета являются также его темы-мелодии. Их предельная простота любопытно сочетается с большой тонкостью в отделке деталей, в частности гармонических...

Наконец, так же как и во всех других произведениях Мясковского, в Пятом квартете стоит на высоком уровне мастерство тематического развития, в частности, та свойственная Мясковскому полифония, при которой сложность рисунка никогда не мешает ясности общей линии развития. Именно в финале квартета эти качества развиты с большой силой и очень способствуют тому глубокому впечатлению, которое производит здесь драматически напряженная музыка...

Однако... мне кажется, что своим выдающимся успехом и бесспорным признанием слушателей этот квартет обязан, главным образом, некоторым своим другим качествам. Прежде всего — это поэзия, которой дышит музыка, поэзия, аромат которой надолго запоминается. Поэзия эта берет свое начало в истоках русской народной песни и в этом ее своеобразие. Весь музыкальный язык квартета пронизан элементами русской народной песни... Национальные черты сказываются не только в мелодии, но и в ритмике, и в ладово-гармонической структуре, и во всем колорите музыки.

Как все лучшие произведения Мясковского последних лет, этот квартет наполнен чувством прекрасной, эмоционально насыщенной жизни с улыбкой в скерцо и с сильным порывом в финале». (Из статьи Д. Б. Кабалевского «Пятый квартет Н. Я. Мясковского».)

**<стр. 131>**

Была ли эта поэзия выражением умиротворенности и довольства, наконец обретенных композитором, до того так трудно проходившим свой жизненный путь? Или, скорее, она была художественным воплощением его мечты? Музыка способна не только отзываться на деятельную, активную жизнь. Достигший зрелости художник порою особенно высоко ценит одушевленные, исполненные жизненной полноты моменты созерцания. Остро ощущаемая дисгармония бытия пробуждает в нем властную потребность в высшей гармонии. Композитор

находит ее, общаясь с жизнью природы, проникая в глубины народного искусства, переживая состояния полной душевной сосредоточенности. Мясковский знал цену этим счастливым мгновениям еще со времен встреч с музыкой «Снегурочки» и «Китежа». Он умел их почувствовать и вдохновиться ими в музыке Прокофьева. В одном из своих лучших музыкально-критических выступлений (в 1923 году) он сказал о цикле фортепианных пьес последнего:

«В “Мимолетностях” явно чувствуется какое-то органическое углубление, обогащение авторской души; чувствуется, что композитор уже прошел полосу стремительного — сломя голову — бега и начинает приостанавливаться, оглядываться по сторонам, замечать, что вселенная проявляет себя не только в сногшибательных вихрях, но что ей свойственны, при постоянном движении, и моменты глубокого, растворяющего душу покоя и тишины; чувствуется, что автор реагирует не только на внешнее, что всякое свое впечатление стремится теперь выразить не только в звуке-жесте, но уже углубляется в себя, его душа ищет уже звука-слова. И те слова, которые он сейчас находит, те душевные движения, что начинает в себе ощущать и передавать вовне, столь новы, столь волнующе неожиданны, столь пленительны, что намеками проскальзывавшее в его прежних произведениях и чувствовавшееся лишь как

**<стр. 132>**

возможность — разовьется ли, нет ли, кто знает — теперь является для нас достаточным залогом, чтобы смотреть на Прокофьева как на законного наследника плеяды недавно прошедших в истории нашей молодой музыки гениев». (Из рецензии Н. Я. Мясковского на «Мимолетности» С. Прокофьева.)

У самого Николая Яковлевича, возможно, в отличие от более цельного и уверенно-энергичного Прокофьева, это «обогащение души» чаще всего было выстрадано.

Так родились поэтические и светлые страницы Пятого квартета, скрипичного концерта, романсов на слова Лермонтова. Так, на исходе 30-х годов он подошел и к своей безусловной художественной победе — Двадцать первой симфонии.

## **«МОМЕНТЫ ГЛУБОКОЙ ТИШИНЫ И ПОКОЯ»**

В течение многих лет композитор слушал «глубокую тишину» и проникался животворным покоем в общении с природой. Свободные от консерваторских занятий летние месяцы он проводил сперва в Клину, потом в совхозе «Муханово» около станции Тучково Белорусской ж. д., наконец с 1931 года и до конца своих дней (за вычетом военных лет 1942—1944) на Николиной горе. Здесь, в дружеском кругу — он жил на даче П. А. Ламма — он отдыхал и работал в жизненно необходимой ему атмосфере.

«Он очень любил природу и под ее влиянием становился проще, мягче, общительнее — охотно делился впечатлениями, воспоминаниями и особенно своими наблюдениями над виденным в лесу и полях. Он любил и умел наблюдать жизнь природы, зная к тому же прекрасно и литературу о ней (у него был превосходный атлас птиц Мензбира, определители растений среднерусской полосы Кайгородова, книги по истории земли

**<стр. 133>**

и пр.). На прогулках он любил обращать внимание на какой-либо интересный, редкий цветок (между прочим, мастерски составлял букеты, всегда очень интересные по сочетанию и форме цветов, оригинальные по составу— например, с хмелем, с чертополохом), прекрасно знал птиц и определял их и по пению и по силуэту в полете...

Николай Яковлевич любил нас водить по лесу по малохоженным тропам и указывал выслеженную им нору барсука или лисицы, вечером в сумерки приводил нас на опушку леса, чтобы посмотреть, как бесшумно скользит в воздухе козодой, “птица вечерняя и сторожка”.



Обладая превосходной зрительной памятью, он отлично ориентировался в лесу и оставлял нам, менее искушенным, памятные знаки на коре деревьев, чтобы мы не заблудились, когда гуляли одни. Он первый сообщал нам, на какой поляне, возле какого пня на склоне, появилась первая земляника и где скоро появятся грибы. Землянику собирать он не любил, собирая ее всегда “по счету”, чтобы было “не так скучно”, но зато сбор грибов он любил страстно, причем вносил в этот спорт глубокий “профессионализм”. Он с презрением относился к грибникам, наталкивавшимся на грибы “случайно”. “Нужно знать, где сейчас должен быть гриб”, — говорил он и действительно, соображаясь с погодой и почвой местности, совершенно точно определял, что “сейчас грибы растут только среди вереска” или только “возле болотца”.

Он был мастер изобретать различные варианты прогулок. Мы жили вместе на Николиной горе двадцать лет и за это время, конечно, исколесили всю округу, но тем не менее Николай Яковлевич всегда умел так составить план прогулки, что она отличалась новизной, и до последних лет открывал даже вблизи от дома новые, ранее незамеченные тропинки и красоты». (Из

**<стр. 134>**

статьи О. П. Ламм «Воспоминания о Н. Я. Мясковском».)

Чувство природы отразилось во многих лирических сочинениях Мясковского. Отголоски летних впечатлений дают себя знать не только в эпизодах, прямо связанных с поэзией леса. Еще важнее общая настроенность. Моменты покоя и душевной ясности возникают в произведениях разных лет и разных жанров. Их воплощением становится Двадцать первая симфония.

Б. В. Асафьев, отмечая характерное для симфоний Мясковского чередование «медлительных раздумий» и “натискных” аллегро с заключительным замыканием музыки в сосредоточенном изложении... песенно-элегической мысли... со все большей и большей сдержанностью, до ухода в себя, в глубокую тишину», добавляет: «Разумею одночастную Двадцать первую симфонию Мясковского, одно из волнующих цветений его лирики, питаемой вековыми родниками человеческого смятенного сердца...» (Из главы Б. В. Асафьева «Симфония» в книге «Очерки советского музыкального творчества».)

Несколько иначе писал о том же Л. В. Данилевич:

«Это одно из наиболее психологически насыщенных произведений советской музыки... Внутренняя гармония проникает в чудесные лирические раздумья, обаятельно песенные мелодии Двадцать первой симфонии. Однако это не безмятежный покой. Тема главной партии вносит движение, энергию; в ней — воля, активность человека, который умеет не только размышлять, но и действовать». (Из статьи Л. В. Данилевича «Советский симфонизм — искусство больших идей».)

Содержателен отклик на исполнение Двадцать первой симфонии, принадлежащий С. И. Шлифштейну:

«Примечательной особенностью симфонии является... то, что объективное как выражение реального ощущения и осознания жизни утверждается здесь не через уход от личного, как это сплошь и рядом имело место в послед-

**<стр. 135>**

них сочинениях Мясковского, но путем правдивого выявления глубоких субъективных переживаний, связанных с философским осмыслением самой действительности... То, что там было зарисовкой, чуткой, исполненной реального ощущения, но все же только зарисовкой жизни... здесь стало выражением чувств... Должно было пройти некоторое время, чтобы субъективное стало и объективно-правдивым. Первым приближением к этому была Шестнадцатая симфония, решительным и бескомпромиссным решением проблемы оказалась, однако, только Двадцать первая». (Из статьи С. И. Шлифштейна «Симфония-элегия».)

15 марта 1941 года Совет народных комиссаров Союза ССР постановил присудить Государственную премию первой степени трем выдающимся композиторам: Н. Я. Мясковскому, Ю. А. Шапорину и Д. Д. Шостаковичу. Премия Мясковскому была присуждена за Двадцать первую симфонию.

## МЯСКОВСКИЙ-ПЕДАГОГ

Николай Яковлевич был человеком широкого культурного кругозора, настоящим русским интеллигентом, далеким от крайностей профессионализма:

«...Почти всегда можно было в его кабинете увидеть на письменном столе или на рояле одну-две, а то и целую стопку книг и журналов, недавно вышедших из печати, с которыми Мясковский спешил ознакомиться “по горячим следам”... Мясковский был всегда в курсе важнейших событий жизни искусства, хотя опере и драме предпочитал “чистую музыку”, звучащую в концертных залах. Это, однако, не являлось догмой... Он высоко ценил оперу С. Прокофьева “Семен Котко”, поставленную на сцене Музыкального театра имени

**<стр. 136>**

К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Николай Яковлевич, кажется, не пропустил ни одного спектакля, пока эта опера была в репертуаре театра... Знал композитор и лучшие картины современных художников, всегда имел и на этот счет свое совершенно отчетливое мнение...

Мясковский, как немногие, умел ценить время. Для него было неукоснительным правилом — любые свои письменные или устные обязательства выполнять к сроку или даже раньше срока, чего бы это ни касалось: сдачи симфонии по заказу музыкального учреждения, просмотра рукописи нового сочинения какого-либо композитора или музыковедческого труда, прочтения материалов журнала “Советская музыка” и т. д...

...[Он] был одним из немногих постоянных посетителей симфонических и камерных концертов... до последних месяцев своей жизни, причем особенно тщательно он следил за всеми появляющимися на концертной эстраде новинками. Дирекция филармонии ничуть не погрешила бы против истины, если бы на двух креслах 22-го ряда Большого зала консерватории (№№ 13— 14) поместила табличку: “Места Н. Я. Мясковского”, подобно той памятной надписи, которую дирекция Московской государственной консерватории поместила на двери класса № 40: “В этом классе занимался Николай Яковлевич Мясковский”...

В течение тридцати лет, с 1921 по 1950 год, Николай Яковлевич приходил в классы Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, чтобы вести курс композиции. За все эти годы не было случая, чтобы профессор Мясковский пропустил дни и часы занятий или не возместил их в случаях (крайне редких) пропусков по болезни... Не было случая, чтобы опоздал профессор Мясковский. Старые служащие консерватории в шутку рассказывали, что верность... часов можно было проверить ”по Мясковскому”». (Из

**<стр. 137>**

книги А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский».)

Ранние годы преподавания Н. Я. Мясковского отразил в своих воспоминаниях В. Я. Шебалин, ставший его учеником в 1923 году.

«Посещение занятий не было тогда обязательным, да и учебный план был иным, не столь загруженным, как теперь. Должен признаться, что ходил я, кроме уроков Николая Яковлевича (посещавшихся мной всегда без пропусков!), преимущественно только на лекции Г. Э. Конюса, любопытно излагавшего свою систему музыкального анализа... Класс Мясковского в первое время был небольшой. Старшим из нас являлся А. Веприк, затем В. Крюков и А. Гантшер, впоследствии исчезнувший с музыкальных горизонтов. Как сейчас, помню первые уроки Николая Яковлевича у него на квартире в Денежном переулке. Большая

комната, вся заставленная шкафами с книгами и нотами, в центре ее стоит рояль. Николай Яковлевич говорит, непрерывно сопровождая свою речь движением рук, отыскивающих что-то на полках: любой аргумент подтверждался ссылкой на примеры из музыкальной литературы. Знал он ее необычайно глубоко и детально...

В начале 20-х годов самым „полнокровным“ по составу из композиторских классов консерватории являлся класс Георгия Львовича Катуара... Сам Катуар был солидным теоретиком и даровитым композитором, обладал очень тонким вкусом. После смерти Г. Л. Катуара (он умер в 1926 году) его ученики разбрелись, но „ядро“ класса перешло к Мясковскому (Кабалевский, Старокадомский, Оборин и др.)- И вообще к этому времени репутация Николая Яковлевича как композитора и педагога чрезвычайно укрепилась, класс его стал самым крупным и значительным в Московской консерватории. Я не сумел бы вспомнить и перечислить всех, кто тогда у него учился. К нему приходили студенты

**<стр. 138>**

и от других педагогов, в том числе и от его собственных учеников. Впоследствии из моих учеников перешли Б. Мокроусов и А. Севастьянов, переходили и от Г. Литинского. Мы, разумеется, этому не препятствовали.

Естественно, многие испытывали композиторское влияние Мясковского. Увлечение его творчеством тогда принимало очень широкие, почти „повальные“ масштабы. Сейчас даже трудно себе их представить. Но в своем классе Николай Яковлевич не любил подражания себе. Он никогда не ссылался на примеры из собственных произведений и вообще всячески стремился выявить самобытную индивидуальность в каждом ученике. Иногда, слушая наши работы и сталкиваясь с явным заимствованием, он мрачнел и деликатно говорил: “Это что-то уж очень знакомое”.

Я часто думаю о том, что в нашей системе воспитания музыканта почти не уделяется внимания выработке важнейшего качества — артистизма... Прежде всего надо воспитать чело века с широким кругозором в искусстве и жизни (дав ему в то же время совершенно свободное владение музыкальной техникой). А для этого необходимо чуткое отношение к индивидуальности. Таков был педагогический метод Мясковского, и это представляется мне самым привлекательным свойством его школы». (Из «Воспоминаний» В. Я. Шебалина.)

Содержательны и метки наблюдения ученика Николая Яковлевича, композитора Н. И. Пейко:

«Каждый, будь то начинающий студент консерватории или зрелый композитор, общаясь с Николаем Яковлевичем, испытывал одновременно два разнородных чувства: известное, так сказать, душевное смущение и ощущение непринужденности, атмосфера которой неуловимым образом создавалась при общении с выдающимся композитором. Манера Мясковского высказывать свои мысли обычно требовала от собеседника большого внимания, так как он имел обыкновение ча-

**<стр. 139>**

сто в самых обыденных выражениях... говорить об очень серьезных вещах. Так, в 1938 году, прослушав в классе новую часть симфонии одного из своих учеников, который обычно очень экспансивно демонстрировал свои сочинения, Мясковский после короткой паузы заметил: “Выразительно.... Здесь чувствуется темперамент... Не только Ваш — и музыкальный”. За этими скупыми и слегка ироническими словами угадывалась глубокая мысль о разнице между эмоцией, условно говоря, житейской и эстетической...

Нередко Мясковский, как бы мимоходом, давал удивительно точные и лаконичные определения различным явлениям в искусстве. Беседа о “Петрушке” Стравинского... Николай Яковлевич заметил: “А ведь Стравинский начался там, где кончился Римский-Корсаков”...

В приносимых ему работах он очень редко занимался выправлением с карандашом в

руках технических погрешностей, хотя всегда на них указывал. Вместо этого, найдя в сочинении технически неудачное место, он буквально засыпал студента примерами из музыкальной литературы... Подбор примеров всегда был очень меткий, поучительный, и при этом без какой-либо предвзятости к композиторским именам. Это могли быть примеры из творчества “великих” — Бетховена или Чайковского, из “маститого” современного Прокофьева или всегда бесконечно талантливого, молодого (в то время) Шостаковича.

Однажды Мясковский дал в классе очень полезный совет, как изучать музыкальную литературу композитору: “Смотрите большое количество самых различных сочинений, ставя перед собой какую-нибудь частную задачу. Я, например, как-то летом проштудировал не одну сотню сонатных аллегро, анализируя тональные планы разработок”.

Мясковский никогда не оказывал давления на вкусы и устремления студентов. Если его внимание обра-

**<стр. 140>**

щали на слишком неумеренное увлечение ученика чьим-либо творчеством или подражанием, он отвечал: “Сам должен выписаться”, прекрасно понимая, что если студент — натура творчески сильная, он сам довольно быстро исчерпает в подражании запас неумеренной привязанности к тому или иному яркому явлению...

Мясковский всегда требовал строгой продуманности каждой детали произведения в соответствии с общим замыслом. Он всегда поощрял в студентах выдумку и изобретательность. Но никогда сама по себе остроумная деталь сочинения... не имела, с его точки зрения, никакой цены, если не была, как он любил выражаться, “оправдана” целым. Как-то он обратил внимание на весьма экстравагантный тональный план первой части квартета одного студента. Завязался разговор о том, что вообще в этом смысле “можно”, а чего “нельзя”. Николай Яковлевич высказался хоть и несколько парадоксально, но по существу очень поучительно: “До кульминации делайте, что хотите, но потом сумеете оправдать”... Мясковский в классе сравнительно мало уделял времени и внимания обучению студентов “ремеслу”, больше указывал на методы самоусовершенствования в этом направлении. Зато общение с ним в классе очень способствовало музыкально-художественному созреванию молодого композитора... Нередко уроки Мясковского превращались в увлекательные беседы о разных явлениях искусства.

Будучи горячим поклонником творчества своего современника и личного друга С. С. Прокофьева, Мясковский в сезоне 1939/40 года регулярно посещал репетиции, а затем спектакли оперы “Семен Котко”, много беседуя об этом произведении в классе. Он восхищался обаятельной поэтичностью лирики оперы, оригинальностью приемов, которыми автор достигает предельной силы драматического напряжения... Наряду с этим он

**<стр. 141>**

метко обнаружил и объяснил один драматургический просчет автора: как-то, после очередного спектакля он сказал: “Удивительно! Почему превосходный по музыке и живой по действию IV акт оперы не производит на публику должного впечатления?” — И, немного выждав, ответил сам: “Очевидно, вторая половина III акта, необыкновенно напряженная, берет у публики так много сил, что их почти не остается для восприятия IV акта”...

Нередко Мясковский поражал эрудицией самым неожиданным образом. В 1943 году я показал ему один романс, начинающийся словами:

И аисты над погоревшим садом  
Давно на юг промчались косяком...

Мясковский вдруг заметил: “Аисты косяком?... Аисты — семейство крупных... голенастых, кажется, они косяками не летают”. Встретив через несколько дней меня на улице,

он начал разговор фразой: “Вы знаете, посмотрел в энциклопедии и кое-какие справочники,— не летают аисты косяками”». (Из «Воспоминаний об учителе» Н. И. Пейко.)

Живые черты личности Николая Яковлевича и его педагогического стиля сберег в своей памяти А. И. Хачатурян:

«Мясковский никогда не подавлял студентов своей творческой волей. Он вел себя с нами как равный с равными, был чрезвычайно вежлив и предупредителен. Он не допускал фамильярности, был со всеми учениками на “вы”, называя их по имени и отчеству.

Была ли у Мяковского законченная педагогическая система занятий? Вряд ли. Скорее у него были определенные о б щ и е п р и н ц и п ы , которым он следовал. Уроки его в разное время и с разными студентами складывались непринужденно, как бы сами со-

**<стр. 142>**

бой, но в них всегда ощущалась воля и направляющая мысль педагога.

Хорошо помню, как Николай Яковлевич оценивал новое сочинение. Для него было чрезвычайно важно узнать прежде мнение самого студента, (с этого он нередко начинал свой разбор произведения. Он у в а ж а л мнение студента, даже если был с ним не согласен. Постепенно мысль Николая Яковлевича проникала “в глубь” композиции, схватывая все ее особенности. Он не признавал “гладких”, ловко скроенных произведений, написанных по инерции и лишенных свежей мысли. Даже в самой небольшой пьесе он прежде всего искал, в чем выразилась индивидуальность студента. Шероховатости письма, неизбежные в стадии роста и формирования композитора, его не пугали. Мясковский обладал редкой для педагога способностью просто, убедительно, конкретно говорить с молодым композитором о таких глубоких и важных вещах, как идейная направленность творчества, соотношение содержания и формы.

На уроках Николай Яковлевич высказывался скупко, даже как-то робко. Но студенту нужно было здесь быть начеку, схватывая самые незначительные, казалось, замечания.

— Вот здесь у вас форма что-то... — Николай Яковлевич всматривался в ноты, потом вдруг добавлял. — Впрочем, может быть, я ошибаюсь...

И шел дальше. А студенту нужно было держать ухо востро: раз Николай Яковлевич задумался, значит, что-то здесь неладно...

Николай Яковлевич знал, что молодому художнику R стадии формирования таланта присуща особая чуткость, ранимость. Вот почему он был так тактичен, осторожен в обращении с молодыми композиторами... Мясковский влиял на наше развитие незаметно, исподволь. Ему важно было распознать индивидуальность

**<стр. 143>**

студента, открыть Для себя свойства его таланта, и тогда он развивал все лучшее, что было заложено в ученике. Не случайно из класса Мяковского вышло столько различных композиторов». (Отрывок статьи А. И. Хачатуряна «Из воспоминаний».)

Очень существенны наблюдения В. Г. Фере. Они дорисовывают образ Мяковского-педагога, метко выделяя черты художника-симфониста, неизменно ищущего в музыке, хотя бы ученической и незрелой, не отдельные подробности, удачные или негодные, а закономерное, органическое развитие:

«Николай Яковлевич не любил слушать произведения по небольшим отрывкам, предпочитая знакомиться с ними в целом, например, целую часть сонаты или ее значительный раздел (экспозиция, разработка). Поэтому если кто-либо из нас успевал сделать слишком мало, то показывал лишь тот, кто сделал больше... Знакомясь с произведением своего студента, Николай Яковлевич редко садился с ним у рояля. Обычно он усаживался в свое любимое кресло, порой закрывал глаза, чтоб ничто не мешало ему внимательно и сосредоточенно слушать. Иногда он просил снова повторить сыгранное произведение. После этого он выносил свое суждение. И здесь нельзя было не поражаться точности его “диагноза”.



Его замечания, так сказать, били в точку. Они всегда оказывались неопровержимо верными, хотя и были лаконичны. При этом Николай Яковлевич редко вникал в детали изложения, гармонических подробностей и т. п. Его интересовал в первую очередь тематический материал, его использование и развитие и общая архитектоника произведения. Большое значение придавал он структуре разработки в сонатном цикле, непрерывности ее развития, целеустремленности, убедительности достижения кульминации и правильности места этой кульминации в общей структуре произведения... Он всегда умел увидеть и подчеркнуть глав-

**<стр. 144>**

ное». (Из воспоминаний В. Г. Фере «Наш учитель Николай Яковлевич Мясковский».)

Навыки и приемы прирожденного педагога/Николай Яковлевич вносил и в свою музыкально-общественную деятельность. В среде очень разнообразной и даже пестрой по уровню знаний он ненавязчиво, но настойчиво воспитывал уважение к культуре, чувство ответственности за любое дело, бережность к чужому труду и времени. Воспитывал примером, сам трудясь неустанно. Д. Б. Кабалаевский вспоминает:

«Начиная с конца 20-х годов на столе Мясковского все чаще и чаще мы видели книги Маркса и Энгельса, Плеханова, Ленина. В эти годы Мясковский стал вдумчиво изучать философию марксизма, ища и находя в ней ответы на многие вставшие перед ним вопросы... То, что многие воспитанники Мясковского сразу же после окончания консерватории включились в общественно-музыкальную жизнь, я не могу не связать отчасти и с влиянием Николая Яковлевича на формирование всей системы наших воззрений... Мне кажется, что именно в эти годы очень расширился круг музыкантов, с которыми общался Мясковский, причем расширился именно за счет молодежи. Не теряя старых дружеских связей... Николай Яковлевич тянулся к молодежи, потому что по характеру своему, по творческим интересам был моложе многих своих старых друзей...

Избранный [летом 1932 года] в состав правления Союза [советских композиторов], Мясковский проявлял в этой работе большую активность, то в качестве руководителя сектора пропаганды, то на посту председателя творческого отдела, то просто (и это, конечно, было важнее всего) в качестве опытного и авторитетнейшего музыканта, охотно помогавшего каждому, кто только обращался к нему за какой-либо помощью...

Яркие следы остались в памяти от общения с Мясковским в период 1940—1941 годов, когда он вошел

**<стр. 145>**

в состав вновь назначенной тогда редколлегии журнала “Советская музыка”, а я стал ответственным редактором журнала.

“Чем же именно был Николай Яковлевич полезен журналу? Да прежде всего универсальностью своих музыкальных познаний, широтой своей эрудиции в вопросах музыки и культуры. Он делал очень точные замечания по статьям, касавшимся любого вопроса музыкального творчества, исполнительства, критики. Как у рецензента — у него не было особой “специальности”: он знал абсолютно все... Он очень тщательно прочитывал весь материал... и не только на заседаниях редколлегии, которые посещал с исключительной аккуратностью, не только в личных беседах в редакции, но и в многочисленных письмах и записках фиксировал все свои замечания... [Они] всегда были по-снайперски точны. В коротеньких записках, написанных зачастую карандашом, наспех, неразборчивым почерком, он излагал очень важные, серьезные и глубокие мысли, читая которые, думалось с горечью о том, что он решительно не хотел возвращаться к давно уже оставленной им литературно-критической деятельности... К важнейшему вопросу о необходимости установления более тесной связи журнала с жизнью, об отражении на страницах журнала музыкальной жизни всего Советского Союза, — к этой мысли Мясковский возвращался часто и настойчиво на протяжении всей своей работы в журнале... К сожалению, работа Мясковского в журнале

продолжалась недолго». (Из статьи Д. Б. Кабалевского «О Н. Я. Мясковском».)

<стр. 146>

## В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Вместе с другими Мясковский пишет в первые же дни и недели войны массовые и походные песни, военные марши для духового оркестра. В августе 1941 года по решению правительства Н. Я. Мясковский вместе с группой видных деятелей искусства был эвакуирован из подвергавшейся тогда ожесточенным воздушным налетам Москвы на Северный Кавказ, в город Нальчик (столицу Кабардино-Балкарской республики). В нелегких условиях композитор работает неутомимо. За сто дней в Нальчике были написаны струнный квартет (№ 7) и две симфонии.

Двадцать вторая, носящая обозначение «симфония-баллада», имела в начале еще и подзаголовок «Об Отечественной войне 1941 года». Но когда оказалось, что программное содержание симфонии не для всех очевидно, композитор отказался от намерения прямо связать свое произведение с военной темой. Он писал:

«Что касается “Об Отечественной войне”, то я после Вашего письма этот подзаголовок снял. Раз что-то непонятное в самой музыке, никакие слова не помогут... Лучше без. Почему баллада? А разве тон повествования не чувствуется? Конечно, там нет никакого конкретного сюжета, а разве на фоне спокойной повести I части не слышна угроза (начало), разве II часть не кошмар завоевательных и тому подобных ужасов, а в финале не слышно борьбы за освобождение (II тема) — разработка (в ней главное — тема из Адажио) — и гимна победы, но без бряцания оружием; неужели недостает всей мишуры, звуковых и словесных выкрутасов, чтобы психологическое отношение художника к войне стало ясным. Я предпочитаю снять тему, чем говорить пошлости...» (Из письма Н. Я. Мясковского к А. А. Иконникову от 12 мая 1942 г.)

Прекрасную характеристику Двадцать второй и

<стр. 147>

Двадцать третьей симфоний дал А. А. Альшванг в очерке о советских симфониях военных лет:

«Две симфонии Мясковского — Двадцать вторая и Двадцать третья—закончены в ноябре-декабре 1941 года. Оба “близнеца” сильно отличаются друг от друга, принадлежат к противоположным разновидностям жанра: композитор назвал Двадцать вторую симфонию — Симфонией-балладой об Отечественной войне, а Двадцать третью — Симфонией-сюитой на кабардино-балкарские темы... Обе в совокупности образуют характернейшее целое, выражающее отношение большого художника к войне советского народа против оккупантов... Пользуясь существенно различными средствами художественного обобщения — лирическими приемами выражения, с одной стороны, народными песнями и танцами, с другой, — Мясковский сумел воплотить в прекрасных музыкальных формах свои переживания суровых событий 1941 года.

Из трех частей Симфонии-баллады только финал уделяет место непосредственной звуковой картине боя. Первые же две части безусловно и исключительно лиричны. Первая часть выделяется единообразием: вся она представляет сплошной поток песенных мелодий, не контрастирующих между собою, а, скорее, дополняющих друг друга. Господствует искренняя печаль и органичная простота — без жгучей боли, без острых импульсов и резких контрастов, — иначе говоря, не актуальная передача бурной действительности, а полное глубокого чувства размышление о ней... Однообразие постоянных повторений искупается взволнованностью и непрерывностью мелодического тока...

Композитор назвал вторую часть “скорбным анданте”. Процесс печального

повествования, субъективно окрашенного, составлял содержание первой части. Ныне он сменяется глубоким, захватывающим чувством скорби, в котором растворяются личные ощущения,

**<стр. 148>**

сливаясь с сознанием общего горя. Траурная песня, лежащая в основе “скорбного анданте” и сопровождаемая мотивами “вздохов”, продиктована большими событиями всенародного значения... Переход от сумрачно-затаенного звучания в конце второй части к энергичному финалу совершается в классической форме краткого ускорения и усиления, напоминая собою грандиозное начало финала Пятой симфонии Бетховена. По красоте основной темы и убедительности развития вторая, медленная часть симфонии представляется нам наиболее содержательной. Музыка несомненно оплодотворена грозными образами войны.

Финал Симфонии-баллады — “энергичное аллегро” — включает в себе... элементы батальной тематики... Безусловно изобразительный характер носят аккорды всего оркестра, сопровождаемые ударами тарелок и барабана и звучащие наподобие пушечных залпов. И все же можно утверждать, что основное содержание финала сводится не столько к моментам внешней выразительности, сколько к коротким волевым импульсам, знакомым слушателю по многим прежним сочинениям Мясковского... Беспокойство остается доминирующим ощущением в этой гневной, будоражащей музыке. Однако оно разрешается в торжествующее чувство: у труб, валторн и деревянных духовых... возникает главная тема первой части. В этой величественной трансформации грустно-повествовательной мелодии мы видим общую форму выражения идеи победы — форму, примененную не только Мясковским, но и Шостаковичем и ведущую свое происхождение от известных симфонических финалов русской музыкальной классики. По своему преобладающему содержанию Двадцать вторая симфония Мясковского заслуживает наименование с и м ф о н и и - п е с н и . Мы знаем, насколько глубоко проникнут песенностью русский симфонизм. Для Мясковского такое прямое обращение к песенной стихии

**<стр. 149>**

означает окончательное разрешение проблемы упрощения музыкального языка его симфоний — проблемы, стоявшей в центре его творческой деятельности в течение многих лет... Пафос созидательного труда Мясковского определялся поисками простоты... Этот стимул соответствует страстному и благородному стремлению композитора стать многосторонним выразителем нашей советской эпохи. В высшей степени знаменательно, что именно в дни войны этот истинно массовый, демократический импульс решительно одержал верх...

То же драгоценное качество доступности, общезначимости и благородной простоты отличает изящнейшую Симфонию-сюиту № 23. Она не имеет прообраза в творчестве Мясковского: редко обращаясь к фольклорному материалу, композитор никогда не ставил перед собой задачу широкого использования следующих друг за другом в непрерывной смене народных песен и танцев; он всегда предпочитал путь творческого воссоздания народного мелоса, редко прибегая к прямым заимствованиям. И вот, в дни войны Мясковский создает одно из самых светлых, полных безмятежной радости жизни творений — настоящий венок народных мелодий в симфонической оправе...

Симфония-сюита Мясковского, законченная в декабре 1941 года на Кавказе... построена на основе десяти кабардинских и балкарских песенных и танцевальных мелодий... Темы всюду представлены целостно, они нигде не дробятся и не трансформируются; такова вполне оригинальная трактовка симфонической формы...

В сущности, он разрабатывает и обогащает ее новыми толкованиями... Во второй и третьей частях, как и в первой, чередование цельных народных тем решительно господствует над элементами разработки... Финал представляет изящное рондо с пятью повторениями плясовой мелодии. Оно достойно завершает всю, единственную в своем роде, народную

симфонию». (Из неопубли-

**<стр. 150>**

кованного очерка А. А. Альшванга «О советских симфониях военных лет»).

Из Нальчика группа композиторов переехала в ноябре 1941 года в Тбилиси, а в сентябре следующего года, в связи с положением на Южном фронте, вся группа была кружным путем, через Ереван, Баку и Красноводск, направлена во Фрунзе. Переезд дался всем тяжело. Немногим лучше оказалось и на месте:

«...Во Фрунзе нас не ждали, и для приема группы ничего не было приготовлено... Работать брат почти не мог...». (Из воспоминаний В. Я. Меньшиковой, В. Я. Яковлевой и Е. Я. Федоровской «Памяти брата».)

И все же композитор работал. Осенью 1942 года он писал поэму-кантату «Киров с нами» на текст Н. Тихонова. Вот как запомнился Николай Яковлевич тех трудных месяцев театральному режиссеру С. А. Малявину, вошедшему тогда в круг его добрых знакомых:

«Жил он в первом этаже, окно выходило на улицу. Проходя мимо гостиницы... по нескольку раз в день, я заставал Николая Яковлевича в неизменной позе у маленького письменного стола, с шубой на плечах, склонившегося над листами нотной бумаги... Мы с Павлом Александровичем Ламмом частенько заходили к нему, чтобы вытащить его подышать свежим, чудесным воздухом и погреться на солнышке... Как-то я зашел к нему один... Не успел я произнести слово, как он... бросил мне торопливо: — “Посиди. Через двадцать минут... Только сиди спокойно...”

...Итак, мне приказано ждать и молчать. Беру газету и тщательно изучаю ее — до последней строчки, до наименования типографии. Одним глазом из-за газеты наблюдаю за Николаем Яковлевичем. Он сосредоточен, в хорошем настроении, ему явно что-то удастся.

О моем присутствии в комнате он совершенно забыл. Царит тишина, я затаил дыхание, тишина эта только изредка нарушается коротким мурлыканьем: это

**<стр. 151>**

Николай Яковлевич невнятно пропевает партию какого-нибудь инструмента, отдельную музыкальную фразу, развивает ее...

Однако ноги мои потихоньку начинают коченеть. Я оказываюсь несравненно более чувствительным к холоду, царящему в номере, чем Николай Яковлевич. Он неумоимо водит посиневшими от стужи пальцами по нотной бумаге, сосредоточенный, увлеченный. Внезапно он встает, нервно перелистывает несколько страниц и с довольной ухмылкой шепчет про себя: — “Кажется, получается...” — Потом закрывает партитуру, поворачивается ко мне и произносит совершенно внятно:

— А впрочем, пойдем на воздух». (Из статьи С. А. Малявина «Памяти Николая Яковлевича».)

Об авторских намерениях в кантате «Киров с нами» и ее построении рассказывает А. А. Иконников:

«В кантате четыре части, которые Мясковский... условно охарактеризовал так: “Город ночью”, “Завод”, “Киров”, “Бой”.

Оркестровая прелюдия и вступительные фразы хора первой части:

Домов затемненных громады  
В зловещем подобии сна —

вводят слушателя в атмосферу зловещей тишины осажденного города, прерываемой вспышкой ночного боя:

Сирены зовут на посты,

И бомбы свистят над Невою,  
Огнем обжигая мосты.

После короткой оркестровой интермедии (тема Кирова) следует рассказ хора о Кирове, близкий по своей выразительности балладам Шумана (“Два гренадера”) и Глинки (“Ночной смотр”).

Под грохот полночных снарядов  
В полночный воздушный налет  
В железных ночах Ленинграда  
По городу Киров идет».

**<стр. 152>**

(Из книги А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский».)

«...К кантате в музыкальных кругах отнеслись сдержанно и даже, пожалуй, неодобрительно. Я не мог разделить такого отношения к этому сочинению, которое и сейчас считаю большой удачей Мясковского, имеющей принципиальное значение для нашей музыки. В нем интересно сплетение (притом очень органичное!) симфонических принципов с принципами массовой песенности. Я уж не говорю о том, что музыка кантаты очень образна и великолепно воплощает тему сурового, напряженного, стойко преодолевающего все огромные трудности борьбы героического Ленинграда. Мясковский сам относился к кантате с нескрываемым чувством авторской симпатии и был огорчен тем, как она была воспринята в кругу его собратьев по искусству. Он подарил мне экземпляр клавира с надписью: “Дорогому Дмитрию Борисовичу — единственному, кто не отверг этот опус”». (Из статьи Д. Б. Кабалевского «О Н. Я. Мясковском».)

Между тем пришла пора возвращаться. Советская Армия начала контрнаступление под Сталинградом, близился решающий перелом в ходе войны.

«Высокогорное расположение Фрунзе, вредное для его больного сердца, плохие условия работы, наконец поступающие из Москвы сведения о возможности эвакуации побудили брата начать хлопоты о вызове его с семьей в Москву... 16 декабря [1942 года] мы наконец вернулись домой... Невзирая на всякие житейские трудности и неудобства (холод в квартире, скудное в первое время питание, отсутствие света как раз в нужное для работы время), брат немедленно по приезде включился в общую музыкальную жизнь и в работу...

Постепенно жизнь в Москве стала входить в свою колею. Начались многочисленные концерты, прослуши-

**<стр. 153>**

вания в Союзе [композиторов] и Комитете [по делам искусств] новых сочинений, привезенных композиторами из эвакуации...

В 1944 году был торжественно отмечен юбилей Римского-Корсакова, позднее — юбилей Чехова, затем была проведена юбилейная сессия в честь 60-летия Б. В. Асафьева. Как член комиссий брат принимал живое участие во всех этих начинаниях. Работой он был загружен до отказа...» (Из воспоминаний В. Я. Меньшиковой, В. Я. Яковлевой и Е. Я. Федоровской «Памяти брата».)

В 1943 году Мясковский пишет Двадцать четвертую симфонию, посвященную памяти В. В. Держановского (умер 19 сентября 1942 года), и один из лучших своих струнных квартетов — Девятый.

После прослушивания его Д. Б. Кабалевский писал:

«...Если попробовать определить то, что является главным и индивидуально-характерным для последних квартетов Мясковского, то я бы указал на отчетливое стремление автора пронизать всю ткань музыки песенным началом. В этом взаимопроникновении



песенности... и инструментализма как основы самого квартетного жанра, мне думается, и надо искать существо квартетного стиля Мясковского. Именно отсюда, от распевного характера всех тем (даже быстрых) идет тот явно выраженный русский национальный колорит, которым проникнут Девятый квартет Мясковского. Интонационная и ритмическая близость к русской народной песенности лишь подчеркивает и усугубляет его... Здесь мы слышим ту “,поющую душу”, которая и является основой основ русской музыки.

Все три части Девятого квартета отличаются необычайной текучестью, непрерывностью развития тематического материала. Неторопливое, но взволнованное движение первой части сменяется страстным пением второй, медленной части, в середине которой возникает

**<стр. 154>**

очаровательно звучащий скерцозный эпизод и приводит к энергичному финалу... Партитура Девятого квартета “на глаз” производит очень простое впечатление; кажется, что и звучать он будет “обычно”. Но каким богатством и необычностью красок блистает эта партитура в живом исполнении! Можно ли забыть хотя бы замечательное звучание второй части? Хорошо сделан автором переход причудливо шуршащего скерцозного движения к возвращающейся песенной мелодии — главной теме этой части. Свободно и умело, рукой опытного зрелого мастера написано это выдающееся произведение, которое по глубине мысли и полноте чувств должно быть поставлено в ряд с лучшими образцами русской квартетной музыки». (Из статьи Д. Б. Кабалева «Девятый квартет».)

Как всегда Николай Яковлевич не щадит себя. Тонус его творческой и общественной деятельности отвечает небывалому, все преодолевающему сверхнапряжению военных лет. В том же 1943 году создается Двадцать четвертая симфония. В 1944 году — концерт для виолончели с оркестром. Много времени берет теперь работа в Музыкальной секции Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС), где он занимает пост председателя президиума секции. В эти годы в англосаксонских странах заметно растет интерес к советской музыке, триумфальное шествие по концертным эстрадам мира совершает Седьмая симфония Шостаковича, чаще прежнего исполняются сочинения Прокофьева и Хачатуряна. Своим чередом идут занятия в консерватории, консультации и т. п.

В канун Дня Победы в дневнике Николая Яковлевича появляются знаменательные строки:

«Сегодня снимается затемнение, завтра грандиозный парад... Завален работой». (Из дневника Н. Я. Мясковского, запись 8 мая 1945 г.)

**<стр. 155>**

## **ПОСЛЕДНИЕ ПЯТЬ ЛЕТ ЖИЗНИ**

После войны Мясковский пишет много, как всегда. Среди его новых сочинений — трехчастная Двадцать пятая симфония. Ее необычная форма — две медленные части перед заключительной быстрой — отразила настоятельную потребность в сосредоточенном раздумье. Событием в музыкальной жизни Москвы симфония не стала, сам автор, по словам А. В. Гаука, ее недолюбливал. Холодно была принята проникнутая тем же духом раздумья кантата-ноктюрн «Кремль ночью». От композиторов первых мирных лет ждут ликующих гимнов, монументальных произведений, воспевающих победу и победителей, или, по крайней мере, широкодоступных пьес, способных увлечь своей открытой эмоциональностью. Усиливается, с другой стороны, интерес к музыке остроэкспрессивной, новой по средствам выражения. Музыка Мясковского оказывается одинаково далекой от того и другого.

В феврале 1948 года публикуется постановление ЦК ВКП(б) об опере Мурадели

«Великая дружба» (от 10 февраля 1948 года); оно призывает композиторов преодолеть отрыв от народа и вернуться к демократическим традициям русской музыкальной классики. В перечне композиторов, осужденных за отрыв от народа, были поименованы в числе других Шостакович, Прокофьев, Хачатурян и Мясковский.

В дневнике Николая Яковлевича появилась короткая запись:

«Прочитал интересное постановление ЦК о музыке, позитивно правильное, негативно не точно...» (Из дневника Н. Я. Мясковского, запись 10 февраля 1948 г.)

Десятилетием позже постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года отметило, что постановление 1948 года в целом сыграло положительную роль.

**<стр. 156>**

«Вместе с тем, оценки творчества отдельных композиторов, данные в этом постановлении, в ряде случаев были бездоказательными и несправедливыми... Талантливые композиторы гг. Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский и др., в отдельных произведениях которых проявлялись неверные тенденции, были огульно названы представителями антинародного формалистического направления». (Из постановления ЦК КПСС от 28 мая 1958 г. об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца».) [1]

А. А. Иконников рассказывает:

«Когда спустя несколько дней после постановления [от 10 февраля] к Мясковскому на квартиру приехал Т. Н. Хренников (композитор был тогда болен) с просьбой выступить на общемосковском собрании композиторов и музыковедов, посвященном обсуждению постановления ЦК, Николай Яковлевич ответил с присущей ему краткостью и точностью мысли: “От нас ждут сейчас не слов, а дела. В этом наша главная задача, ее и надо выполнять”». (Из книги А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский».)

В апреле того же, 1948 года был созван Первый съезд советских композиторов, отметивший происшедшие фундаментальные изменения. Основной доклад на съезде сделал Б. В. Асафьев (ввиду серьезной болезни автора доклад был зачитан). Имя Н. Я. Мясковского, как и других композиторов, названных в постановлении от 10 февраля, в нем не упоминалось. Это было одно из последних выступлений академика Асафьева.

«...Сегодня умер Б. В. Асафьев. Целая эпоха в жизни. Последние 2—3 года я его почти не видел». (Из дневника Н. Я. Мясковского, запись 27 января 1949 г.)

---

[1] Н. Я. Мясковский умер в 1950 г., не дожив до этого постановления.

---

**<стр. 157>**

«В памятный 1948 год Николай Яковлевич уехал на Николину гору рано, 11 мая. В это время он был уже свободен от консерваторских обязанностей и поэтому имел возможность с первыми установившимися весенними днями выехать за город. На Николиной горе работал много, если не лихорадочно, — часов по шесть в привычное для себя время — с 9 ч. 30 м. до 13 ч. и часа два-три вечером. Однако такой темп никак не отражался на самой работе. В творческой деятельности, то есть в процессе сочинения музыки, композитор всегда умел быть максимально собранным и сосредоточенным.

В конце июля Мясковский вернулся на несколько дней в Москву. Мне довелось видеть его в этот приезд и провести в его обществе часа три. Николай Яковлевич был как-то по-особенному приветлив и мягок. Провел, как обычно, к себе в кабинет, и, усадив в кресло, очень скоро перешел к разговору о новинках советской музыки, в частности, об опере С. С. Прокофьева “Повесть о настоящем человеке”, мало кому тогда известной. Он отмечал в ней “реализм интонационного языка, наличие многих сильных, впечатляющих моментов”.

...Когда Прокофьев показал ему сочинение, Мясковский обратил внимание автора на незавершенность большинства вокальных номеров и высказал мысль о необходимости

придать им более законченный вид. Не согласившись с ним, Сергей Сергеевич тем не менее очень скоро позвонил Мясковскому и сказал: “Насчет каденций к вокальным номерам подумал и к кое-каким сочинил. Это для вас”.

В ту же встречу Николай Яковлевич познакомил меня с двумя новыми своими сочинениями — симфонией на древнерусские темы (№ 26) и “Дивертисментом”, сыграв оба на рояле. Впечатление от музыки, только что законченной композитором, записанной его нотной скорописью, разобрать которую мог лишь сам автор, и исполненной им самим с неизбежной в подобных слу-

**<стр. 158>**

чаях авторской нервозностью и вместе с тем воодушевлением, было сильным... В симфонии поразил очень самобытный, исконно русский ее облик, в чем-то перекликающийся с римско-корсаковским и бородинским стилем. Запомнились эпичность, картинность образов, неторопливость, “истовость” их развития, мужественность музыки. Из частностей — яркие, полные жизни и темперамента вариации, напоминавшие своим живым разнообразием вариации Чайковского на тему “Журавель” (из Второй симфонии), апофеоз в финале, эффектные смены образов и динамические нарастания в первой части. Запомнилась также тема побочной партии из первой части, мелодия которой излагалась двухголосно на фоне гармоний, похожих на переключку колокольчиков. В целом произведение оставило впечатление монументальной музыкальной фрески, в которой чеканные и вместе с тем порой холодноватые, словно одетые в древние кольчуги, образы ожили под рукой мастера...

“Дивертисмент” сразу пленил жанровой определенностью каждой из частей и поэтичностью настроения в “Ноктюрне” (вторая часть), в котором Мясковскому, как и в медленных частях — “колыбельных”, удалось передать настроение затаенной элегичности.

Сыграв оба сочинения, Николай Яковлевич попутно сообщил, что наконец-то ему удалось найти удовлетворительные слова к гимну РСФСР, над музыкой которого он много и упорно трудился.

В тот вечер Николай Яковлевич, прощаясь, словно невзначай сказал, что торопится вернуться на Николину гору работать, и добавил полушутя, полусерьезно: “Скорее надо, пока сердце позволяет и голова ясная, все равно близок конец”». (Из книги А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский».)

28 декабря 1948 года Двадцать шестая симфония была исполнена в первый и (пока) единственный раз.

**<стр. 159>**

Дирижировавший оркестром А. В. Гаук замечает с болью:

«Мы все не поняли эту симфонию! Суровый характер древнерусских напевов, служащих тематическим материалом симфонии, дал нам повод объявить Двадцать шестую симфонию “мрачной”. Прекрасное произведение это еще ожидает своей “реабилитации”». (Из заметки А. В. Гаука «О Николае Яковлевиче. Из блокнота воспоминаний».)

В ноябре следующего года закончена оркестровка Двадцать седьмой симфонии. Композитор работал над ней необычно долго, с 1947 года, и по всем признакам придавал ей особое значение — значение прощального произведения. Гаук свидетельствует:

«...Еще за год до его смерти, играя вместе с ним [Двадцать седьмую] симфонию в четыре руки, я попросил его дать мне партитуру для распiski оркестровых партий, чтобы как можно скорее сыграть ее в концерте. Он мне ответил: “Ты сыграешь ее потом”. Тогда я не понял всего смысла этих слов...». (Т а м ж е .)

Но запомнил их Александр Васильевич Гаук хорошо и выполнил свято:

«Те, кому довелось побывать на первом исполнении Двадцать седьмой симфонии 9 декабря 1950 года в Колонном зале Дома союзов, едва ли забудут волнение, охватившее слушателей, когда дирижер А. В. Гаук в ответ на неутрахающий шквал аплодисментов высоко

поднял партитуру симфонии, автора которой уже не было в живых». (Из книги А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский».)

«Здоровье брата, подорвавшееся за время войны, стало значительно ухудшаться. В его дневнике все чаще начинают попадаться записи, указывающие на недомогания: “опять гриппую, разболелся, валяюсь целую неделю, опять простудился, все прихварываю, появились боли в печени, опять простужен, так ослабел,

**<стр. 160>**

что после репетиции упал в обморок” и т. п. Летом 1945 года из-за плохого самочувствия Николаю Яковлевичу пришлось месяц провести в санатории в Барвихе, потом, впервые после войны, на конец лета поехать на Николину гору. Однако на этот раз работать он почти не мог. От преподавания в консерватории пришлось отказаться, хотя он и не ушел совсем. Последующие годы брат опять работал очень много, его класс пополнился новыми учениками, но здоровье его не улучшилось...» (Из воспоминаний В. Я. Меньшиковой, В. Я. Яковлевой и Е. Я. Федоровской «Памяти брата».) 8 августа 1950 года Н. Я. Мясковский скончался.

## **ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ И ПОСЛЕДНЯЯ**

Двадцать седьмая симфония принесла автору несколько запоздалый успех и дружное одобрение. Вместе с Тринадцатым струнным квартетом симфония была удостоена в 1951 году Государственной премии. Критика отозвалась на нее более чем восторженно. Одни из писавших приветствовали ее неиссякаемый, преодолевший все невзгоды оптимизм.

«Двадцать седьмая симфония — самая совершенная, самая глубокая и самая яркая из всех его симфоний... Важнейшая черта Двадцать седьмой симфонии — ее оптимистичность, непрерывно нарастающая от первой части к заключительным аккордам финала. Вся она словно устремлена вперед, в светлое будущее... И когда в финале возникает уверенная, мужественная, озаренная ярким светом поступь марша, кажется, что только таким... мог быть финал этой симфонии». (Из статьи Д. Б. Кабалевского «Николай Яковлевич Мясковский. К 70-летию со дня рождения Мясковского».)

Другие услышали в ней более сложное, и, пожалуй, менее идиллическое душевное состояние композитора.

**<стр. 161>**

«Последняя, Двадцать седьмая симфония Мясковского — лирическая исповедь “героя”, пришедшего к финалу своей жизни. В суровых звучаниях и нарочито монотонных ритмах вступления, в фатально грозных зовах второй части слышится голос смерти. Но сколько жизненной силы, душевного тепла в лирических темах, в побочной партии первой части, просветленной возвышенной теме Адажио! И как могуче, уверенно звучит тема народного шествия в финале! Народ, природа — вот источники, откуда страдающий человек черпает новые душевные силы». (Из статьи Л. В. Данилевича «Советский симфонизм — искусство больших идей».)

Глубиной, чуткостью, своеобразием восприятия выделяется не предназначенный для печати отзыв В. В. Яковлева:

«...Это выдающееся, исторического значения произведение. Оно захватывает своей искренностью, силой выражения, превосходной звучностью (в этом смысле на меня особенно сильное впечатление произвели торжественные страницы в последней части). Большинству, кажется, больше понравились первые две части, но я, признавая их достоинства, был до крайности поражен тем, что звучание торжественной части было .как бы матовое, проносится она чрезвычайно сжато, за нею чувствуется какая-то еще другая мысль, и в смысле психологическом она имеет некоторую аналогию с третьей частью Шестой симфонии

Чайковского (скерцо-марш), но там обширное развитие, здесь же, при внешнем (как бы затушенном) блеске, какая-то мысль о ином мире — поразительное впечатление. Одухотворенность во всей симфонии необыкновенная, это как бы сгущенная и последняя глава всего пережитого... Такой симфонии в целом у него не было. То, что мешало в большинстве прежних — отсутствие лаконизма, здесь совсем исчезло... Огромное напряжение мысли и чувства получает ясное и законченное очертание». (Из

**<стр. 162>**

письма В. В. Яковлева к дочери, Т. В. Яковлевой, от 8 января 1951 г.)

Обстоятельный разбор симфонии дала в те годы В. А. Васина-Гроссман:

«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.

Благородно-простой музыкальный язык симфонии соответствует ее общему замыслу. Не только у Мясковского, но и вообще в советской симфонической музыке трудно найти произведение, которое было бы так же наполнено песенностью, так же пелось бы с первой до последней ноты... Песенные интонации не инкрустированы в музыкальную ткань симфонии, они р а с п е т ы , как любил говорить Б. В. Асафьев. Мелодия как будто растет из начальной интонации, не дробясь, не расчлняясь, как растет из зерна живое растение...

Тема побочной партии — одна из самых прекрасных лирических тем во всем творчестве Мясковского. Песенная мелодия льется “неисходною струей”, как льются народные песни — пока хватит дыхания у певца. Ассоциации с глинкинским “Жаворонком” возникают здесь не случайно: и начальная интонация этой темы, и удивительная напевность и цельность роднят ее с мелодией Глинки. Это песнь о России, о русской природе, простая и задушевная...

Русские народно-песенные образы появляются у Мясковского не впервые... Народно-песенные интонации составляют основу тематизма Пятой симфонии. Эта последняя наиболее близка по концепции к Двадцать седьмой и воспринимается теперь почти как ранний ее эскиз. Но никогда еще в симфониях Мясковского не было достигнуто такое приближение к самой сущности

**<стр. 163>**

народной песенности, никогда еще песенные мелодии не звучали у него с такой полнотой и открытостью чувства... Песенная тема побочной части — самый значительный, “вершинный” образ 1-й части...

Начало 2-й части переносит нас в другой мир образов. Скорбно и торжественно звучит хор медных инструментов. Не реквием ли это, не размышление ли о смерти? Но за этим образом скорби, рождаясь из его интонаций... возникает еще одна чудесная певучая мелодия... И эта часть симфонии... говорит о жизни. И воспекает она не страдания и скорбь, а победу человеческого духа над ними...

Ясно ошутимое во многих симфониях Мясковского (особенно в Шестой) противоречие между “я” художника и объективным миром в Двадцать седьмой симфонии не существует... Личность художника не мыслится вне жизни его страны, его народа — отсюда рождается совсем новый тон лирики, открытой и общительной, обращенной к людям.

3-я часть выходит за пределы личного и по самой тематике: кипение жизни, радость и ликование народа — таково ее содержание... Как главная партия 1-й части, первая тема финала стремится вперед, как и она, ведет к светлому, положительному образу. Но он воспринимается уже не как картина природы, а скорее как картина народного праздничного шествия... Не случайно композитор обратился к теме, родственной песне “Слава”, — музыкальному образу народного ликования, увенчав именно этой темой стройное здание своей симфонии...



Симфония еще раз подтвердила жизненность классических традиций русской музыки. Дело не в том, конечно, что в ее образах, композиционных особенностях можно найти аналогии с русской симфонической классикой (например, в композиции финала есть много общего со скерцо Шестой симфонии Чайковского, а

**<стр. 164>**

маршевая тема финала близка некоторым маршам — “шествиям” Римского-Корсакова). Важнее отметить другие связи с классической традицией: в жизненности всего замысла, в правдивости его выражения, в обращении... к самим принципам народного мелодического творчества». (Из статьи В. А. Васиной-Гроссман «Последние произведения Н. Я. Мясковского».)

Если В. А. Васина-Гроссман заботливо выделила связи симфонии с прошлым русского симфонизма, то Н. И. Пейко в прекрасной статье, появившейся в 1959 году, тонко и убедительно охарактеризовал то новое, чем отличается идейный замысел и музыкальная форма симфонии.

Заклучим выдержкой из статьи Д. В. Житомирского:

«...Все лучшее, что накапливалось в процессе неустанной работы мастера, с необыкновенной полнотой проявилось в Двадцать седьмой симфонии. И в идейно-образном и стилистическом отношении эта симфония явилась подлинным синтезом многолетних исканий Мясковского... Творчество зрелого Мясковского — одно из высших достижений советской и мировой музыкальной культуры нашей эпохи. И психологически и стилистически оно очень сильно отличается от других выдающихся явлений советского симфонизма, например от творчества Шостаковича. В нем есть своя эстетика, своя сила и свои границы возможностей, которые обусловлены и поколением, и индивидуальностью, и особенностями пути композитора. И все же Мясковский глубоко современен. Он всегда был в первом ряду художников-искателей советской музыкальной школы. Отсюда непреходящее и далеко еще не оцененное влия-

---

[1] В первом томе собрания материалов «Н. Я. Мясковский» (М., изд. 2, 1964). Статья трудно поддается купированию, поэтому извлечение из нее здесь не приводится.

---

**<стр. 165>**

ние его творчества на музыкальный стиль нашей эпохи». (Из статьи Д. В. Житомирского «К изучению стиля Н. Я. Мясковского».)

## ЭПИЛОГ

Место, занимаемое Мясковским в истории советской музыкальной культуры, значительно и, можно надеяться, уже не зависит от колебаний вкуса и спроса. Некоторые требования, предъявлявшиеся в свое время к композитору, кажутся сейчас надуманными и неглубокими. Некоторые достижения, бесспорные в глазах самого художника и его доброжелателей, побледнели и обесцветились в беге времени. Но неоспоримо высокое культурное значение личности и деятельности Мясковского, не уступающее его чисто композиторским заслугам и неразрывно с ними связанное. То, что дал в своих романсах, квартетах и особенно в симфониях Мясковский, образует неповторимое явление, без которого беднее и скуднее была бы наша история и культура. Этот скромный, упорно и напряженно работавший человек, с нелегкой судьбой, оставил нам драгоценные художественные свидетельства об эпохе, которая всегда будет вызывать страстный интерес.

Содержательны и точны суждения Л. В. Данилевича:

«Развивая психологическую линию советского симфонизма, Мясковский одним из первых пришел в этой области к значительным достижениям. Я имею в виду лучшие его симфонии 1935—1940 годов. Они появились примерно в одно время с Пятой симфонией Д. Д.

Шостаковича... Мясковский и Шостакович наметили тогда две важные дороги, по которым пошло развитие значительной части советской симфонической музыки. Пятая симфония Шостаковича утверждала тип трагедийного

<стр. 166>

симфонизма, отмеченного необычайной остротой воплощаемых им конфликтов, необычайной психологической напряженностью. Симфонии Мясковского не назовешь трагедиями (кроме Шестой), хотя трагическое присутствует в некоторых из них. Скорее, это лирические драмы. Их концепции менее масштабны... в них нет такой обнаженности внутренних конфликтов и противоречий. Вместе с тем симфонизм Мясковского передает пульс нашей жизни, взволнованное дыхание современности...

Я помню, как в 20—30-е годы некоторые молодые композиторы почти копировали приемы Мясковского: его терпкие густые гармонии, характерные ритмические фигуры. Иногда в творчество этих композиторов проникали те безотрадные настроения, которые были присущи Мясковскому в более ранние годы его творческой жизни и от которых он уже стремился освободиться... Но не это существенно... Занятия у Мясковского, внимательный анализ его партитур являлись хорошей школой мастерства музыкального развития, симфонического мышления. Эта школа сказывается в симфонических (а также камерных) произведениях Кабалевского, Шебалина, Пейко, Юровского, Галынина и других композиторов». (Из статьи Л. В. Данилевича «Н. Я. Мясковский. К 75-летию со дня рождения».)

Непривычно и порою трудно для нынешнего слуха звучат высказывания Б. В. Асафьева, но ценность их велика. Критику, при всей его субъективности и нередко односторонности, удавалось глубже других проникнуть в природу и сущность музыки своего друга. Еще в 1924 году он писал:

«„Чувствующее я“ Мясковского мне представляется как ряд состояний, в которых преобладающей тенденцией выступает упорно замкнутое, сосредоточенное и тем острее и нервнее (конвульсивнее) реагирующее на извне данные раздражения мучительное ощущение по-

<стр. 167>

стоянной неустойчивости, вследствие сильной впечатлительности и в то же время душевного одиночества... В Мясковском как личности трогает черта общительности, неизбежно щедрой, с постоянным же присутствием состояний, которые я позволю себе охарактеризовать как свойства “мимозности”, тех состояний, когда личность, как цветок мимозы, свертывается от нежеланных прикосновений, желая тем не менее ласки, солнца и света». (Из статьи Б. В. Асафьева «Мясковский как симфонист».)

Но, может быть, наиболее глубоко прочувствованные суждения о Мясковском записал Асафьев летом 1942 года в осажденном Ленинграде. Это были удивительные месяцы высшего подъема его творческих сил, какой-то особенной ясности и пронизательности мысли. До трагического исхода дружбы двух замечательных деятелей русской культуры оставались тогда считанные годы.

Асафьев писал, скорее для себя, чем для печати (он и не опубликовал позднее своего этюда) :

«Когда приходится слышать мнения, что Мясковский в своей музыке, в особенности в некоторых из последних симфоний, меняет и склад мышления на объективный, трудно с этим согласиться. Через все его творчество проходят.. два течения — самопознание себя... и, рядом, проверка этого опыта взглядом вовне...

...Приняв и осознав О к т я б р ь как новую, светлую эру Родины, Мясковский остался верен своему методу... Сущность его музыки — к познанию и природы и людей через углубленное самопознание и самоанализ — остается прежней. Разве только реже становятся

“схождения в душевный ад” — наследие эпохи русского символизма, но чаще говорят о себе страницы академически рутинного мастерства, подсовываемые его сознанию... опытной рукой мастера третьего десятка симфоний.

**<стр. 168>**

Основное противоречие философически настроенного таланта Мясковского и, вероятно, самое болезненное для него чувство — то боязнь выскочить из принципов академического вкуса, то влечения к живой интонации и настойчивые поиски ее...

Мне Думается, Мясковский должен то любить, то ненавидеть не только искусство Глазунова, но даже Чайковского. Раньше мне казалось, что у Мясковского много точек соприкосновения с последним. Теперь я все больше и больше понимаю, что это совсем не так и что аналогии и влияния не идут тут дальше случайных встреч или соприкосновений по близости эпох...

Чайковский никогда не боялся живой интонации... Мясковский, допустив живую интонацию, чаще всего восполнит ее гармоническим содержанием... от привычки избегать простоты — странной боязни, чтобы не заподозрили в бедности изобретения! И оттого в симфонизме Мясковского глубже и пронизательнее (и эстетически интереснее) все то, что обусловлено искусственностью (в смысле своего рода “интеллектуального садовничества”), чем то, что составляет в его музыке прелесть лесных трав и цветов и “музыку открытой души”.

К счастью, его интеллектуально-духовный мир настолько богат, что данное весьма острое противоречие, скрытое за логикой музыкально закономерного развития, очень не скоро вполне обнажится. Лично для меня в постоянном наличии в творчестве Мясковского колебаний между притягательностью живой интонации и всего естественного в музыке и... опасением “ступить просто” — слышится мучительное, но недостижимое желание... моцартианства, то есть органического сочетания художественной мудрости с прелестью живой простодушной речи...

Но я не знаю ничего прекраснее в музыке Мясковского, чем моменты редкостной душевной ясности и

**<стр. 169>**

духовной просветленности, когда вдруг музыка начинает светлеть и свежеть, как весенний лес после дождя, и каждая деталь в ней красуется своей жизнью приветствующей выразительностью. Вслед за душевными изысканиями в человеческой психике Мясковский, выходя на простор человеческого массового общения, обогащает музыку не восторженными гимнами (они звучат у него как-то напряженно), а чутким сочувствием охватывающей людей радости — и тут обычное для его музыки личное волнение переходит в состояние полноты жизнеощущения, в преодоление субъективной сумеречности. В такие моменты нельзя не улыбаться вместе с приветливой музыкой: ведь свет и ясность звучат в ней не как случайные, преходящие состояния. Радость завоевана сложным длительным раздумьем и душевными коллизиями, образно убедительно отображенными в каждой из симфоний — этих путях, дорогах и тропинках жизни богатой творческой индивидуальности.

Надо говорить прямо — в музыке Мясковского много мучительно скорбных поисков духовной ясности и непримиренности с жестокими загадками бытия. Но ведь это все естественнейшие качества человеческого ума и сердца, в художественном своем облике особенно людей волнующие...

Искусство Мясковского сложно, извилисто, многообразно. Я обобщил, сколько было в пределах моего разумения этого искусства, все, что запечатлелось в моем сознании за тридцать лет наблюдений и волнений, испытанных мною просто как слушателем в росте творчества крупнейшего композитора». (Из записей Б. В. Асафьева, сделанных летом 1942 г.; опубликованы под названием «Николай Яковлевич Мясковский» в 1955 г.)

На этом естественнее всего закончить книгу о выдающемся художнике-симфонисте.  
<стр. 170>

## Хронограф жизни и творчества Н. Я. Мясковского

- 1881 — 8 апреля [1] — Родился в семье военного инженера, в крепости Новогеоргиевск (Модлин) близ Варшавы.
- 1888 — Переезд в Оренбург (затем — Казань, с 1893 — Нижний Новгород).
- 1890 — Смерть матери, Веры Николаевны, урожд. Петраковой. Воспитание детей берет на себя сестра отца, Еликонида Константиновна Мясковская.
- 1895 — Семья переезжает в Петербург. Поступление во Второй кадетский корпус. Растущее увлечение музыкой, участие в школьном оркестре (вторая скрипка).
- 1896 — Концерт А. Никиша, «потрясающее впечатление» (слова Мясковского) от Шестой симфонии Чайковского. В том же году — первые самостоятельные музыкальные сочинения: прелюдии для фортепиано (сборник закончен в 1898).
- 1899 — Поступление в Военно-инженерное училище. Сближение с группой учеников, увлеченных музыкой композиторов «Могучей кучки». Пробуждение интереса к литературе. Занятия по фортепиано у Ф. К. Петерсена.
- 1902 — Окончание училища и начало службы в саперах (Зарайск, Москва). Ноябрь — знакомство с В. В. Яковлевым, 12 декабря — первое исполнение «Кашча Бессмертного» на сцене Частной русской оперы; «сильнейшее впечатление». Письмо к Н. А. Римскому-Корсакову с просьбой дать совет, у кого заниматься теорией композиции; ответная рекомендация — обратиться к С. И. Танееву.
- 1903 — январь — май — Занятия по гармонии у Р. М. Глиэра (по указанию С. И. Танеева). Осень — перевод на службу в Петербург. Возвращение в прежний кружок, зна-

---

[1] День рождения композитора приходится на 20 апреля нов. стиля.

---

<стр. 171>

- комство с новейшими течениями искусства. Начало занятий по контрапункту и фуге у И. И. Крыжановского (до 1906), одного из основателей «Вечеров современной музыки».
- 1904—1905 — Встречи с поэтами Вяч. Ивановым, С. Городецким, М. Кузминым. Первые романсы на слова З. Гиппиус (цикл «На грани», закончен в 1908). Знакомство с участниками «Вечеров современной музыки» и с исполняющимися там сочинениями Дебюсси, Регера, Шёнберга, Р. Штрауса.
- 1906 — Поступление в Петербургскую консерваторию. Занятия по гармонии и контрапункту у Лядова, по оркестровке у Римского-Корсакова. Одновременно — военная служба. В изд. Ю. Г. Циммермана выходит первый сборник романсов (на слова З. Гиппиус).
- 1907 — Конец срока обязательной военной службы и выход в отставку. Сочинение четырех сонат для фортепиано, струнного квартета, семи романсов на слова Баратынского (ор. 1) и др. пьес. Начало тесной дружбы и многолетней переписки с товарищи ми по консерватории, Б. В. Асафьевым и С. С. Прокофьевым.
- 1908 — Написана Первая симфония, принесшая автору стипендию имени А. К. Глазунова. Начало преподавательской работы (частные уроки теории музыки). 18 декабря — первое выступление в качестве композитора на «Вечерах современной музыки», вместе с Прокофьевым; С. Демидова и В. Каратыгин исполнили три романса Мясковского на слова З. Гиппиус.
- 1909—1910 — Написана симфоническая притча «Молчание» по одноименной сказке Э. По (в переводе К. Бальмонта).

- 1911 — Окончание консерватории по классу композиции А. К. Лядова (в качестве экзаменационной работы представлена фортепианная соната d-moll, op. 6, изданная годом раньше). 31 мая — первое исполнение симфонической притчи «Молчание» под управлением К. С. Сараджева, на летней эстраде Сокольнического круга в Москве. 20 августа — первая заметка (за подписью Н. Я) в московском еженедельнике «Музыка», открывшая серию статей, корреспонденции, нотографических заметок Мясковского, появившихся в журнале до декабря 1914 г. Постепенно возрастающее сближение с К. С. Сараджевым, редактором-издателем «Музыки» В. В. Держановским и его женой, камерной певицей Е. В. Копосовой-Держа-

<стр. 172>

новской. Начало интенсивной переписки с Держановскими. Новые московские друзья становятся деятельными пропагандистами музыки Прокофьева и Мясковского.

- 1912 — Написана симфоническая поэма «Аластор» (по Шелли).

—

1913

- 1913— — Написана Третья симфония.

1914

1914

23 января — Первое исполнение сонаты для виолончели и фортепиано (Е. Белоусов и П. Ламм) и романсов на слова Вяч. Иванова и З. Гиппиус (Е. Копосова-Держановская и П. Ламм) в 4-м камерном концерте «Вечеров современной музыки» в Москве. Июль — мобилизация в чине поручика саперной части; август — октябрь — учебные занятия в тылу; 2 ноября — перевод всей части в действующую армию, на Юго-западный (Галицийский) фронт. 5 ноября — первое исполнение симфонической поэмы «Аластор» под управлением С. Кусевицкого в Москве. Сближение с военным врачом А. М. Ревидцевым. Записи народных песен.

- 1915 январь — Саперная служба в прифронтовой полосе. 14 февраля — Первое исполнение Третьей симфонии под управлением Э. Купера, в Москве. Март — участие во взятии Перемышля. Апрель — июнь — участие в тяжелом отступлении с Карпат, через Галицию и Полесье, оставившее глубокое впечатление. Во второй половине года — служба под Двинском (Даугавпилсом) ; болезнь после контузии. Ноябрь — перевод на строительство морской крепости в Ревель (Таллин).

- 1916 — Служба в Ревеле, с наездами в Петроград. Частичное возвращение к творческим интересам и планам (мысли об опере на сюжет романа «Идиот» Достоевского, занимавшие Мясковского, начиная с 1908 и особенно в 1914).

- 1917 — Рост общественно-политических интересов; враждебность к обывательщине и умеренности во всех областях русской жизни. Декабрь — перевод на службу в Главный военно-морской штаб в Петрограде.

- 1917- — Бурный подъем творчества. Восемнадцать пьес для фортепиано (написаны еще в Ревеле), Четвертая и Пятая симфонии, интенсивная работа над либретто оперы «Идиот» (вместе с П. П. Сувчинским).

- 1918 осень — Переезд в Москву к В. В. и Е. В. Держанов-

<стр. 173>

- 1919 январь — Начало жизни «у себя», на отдельной квартире. Служба в Морском штабе. Работа в Гос. музыкальном издательстве (член жюри). Избран членом бюро коллектива московских композиторов. Сближение с П. А. Ламмом, деятельным организатором домашнего музицирования в 4 и 8 рук; Мясковский становится постоянным участником таких музыкальных собраний, а позднее и неизменным спутником семейства Ламм во время летнего отдыха.



- 1920 — Сочинение Третьей сонаты для фортепиано и романсов на слова А. Блока. Приезд сестры, Валентины Яковлевны Меньшиковой, поселившейся с композитором и взявшей на себя заботу о быте. 18 июля — первое исполнение Пятой симфонии под управлением Н. Малько, в Москве.
- 1921 — Демобилизация. Приглашение профессором класса композиции в Московскую консерваторию. Назначение заместителем заведующего Музыкальным отделом Наркомпроса.
- 1921—1923 — Написана Шестая симфония.
- 1922 — Избран членом правления Всеросс. ассоциации композиторов. В Гос. музыкальном издательстве выходит партитура симфонической поэмы «Аластор», Третья соната для фортепиано и Шесть стихотворений А. Блока для голоса с фортепиано. Лето — вместе с семейством П. А. Ламма в гостях у Н. Т. Жегина, директора Дома-музея Чайковского в Клину.
- 1923 — Первая заметка в журнале «К новым берегам» (за подписью *А. Версилов*). Участие в работе Ассоциации современной музыки. В Музсекторе Госиздата выходит партитура Пятой симфонии.
- 1924 4 мая — Первое исполнение Шестой симфонии под управлением Н. Голованова, в Москве. Начинает выходить журнал «Современная музыка» (орган АСМ); в нем деятельно сотрудничает Б. В. Асафьев; участие Мясковского носит в основном организационный и консультационный характер.
- 1924—1925 — Написана Восьмая симфония.
- 1925 — В Универсальном издательстве (Вена) выходит партитура Шестой симфонии. Декабрь — январь 1926 — ис-

<стр. 174>

- полнение фортепианных пьес и романсов Мясковского в концертном турне С. С. Прокофьева и певицы Л. И. Любера-Прокофьевой по городам США.
- 1926 — Планы симфоний «Эврика», «Медный всадник», «Русские сказки». Начало работы над Девятой и Десятой симфониями. 2, 4, 5 января — исполнение Пятой симфонии под управлением Л. Стоковского в Филадельфии и Нью-Йорке (ранее, в 1923—1924 «Аластор» и Пятая симфония исполнены под управлением Г. Вуда в Лондоне). 24 января—исполнение Шестой и Седьмой симфоний под управлением К. Сараджева в Праге, в феврале — Шестой под его же управлением в Вене. 23 мая— первое исполнение Восьмой симфонии под его же управлением, в Москве. Ноябрь — поездка Мясковского за границу (единственная): в Варшаву на открытие памятника Шопену, в Вену в связи с изданием в Универсальном издательстве Седьмой, Восьмой и Девятой симфоний.
- 1926—1927 — Завершение Девятой и Десятой симфоний.
- 1927—1928 — Переработка фортепианных пьес, написанных (но не изданных) в 1906, 1907, 1917, образовавших два цикла: «Воспоминания» и «Пожелтевшие страницы».
- 1928 7 апреля— Первое исполнение Десятой симфонии Первым симфоническим ансамблем без дирижера (Персимфанс), в Москве.
- 1928—1929 — Написана Серенада для малого оркестра, Симфониетта для струнного оркестра, Лирическое концертно для малого оркестра. Сделаны переложения для фортепиано в 4 руки Третьей симфонии С. С. Прокофьева и Третьей симфонии М. О. Штейнберга.
- 1930 — Написано два струнных квартета, заново отредактирована виолончельная соната (1911). Написано два марша для духового оркестра. Прекращается работа Мясковского в Музгизе.

1931 — Выход (вместе с группой композиторов) из Ассоциации современной музыки. Лето — впервые (вместе с семейством П. А. Ламма) в поселке РАНИС на Николиной горе, близ станции Перхушково Белорусской ж. д. Николина гора становится любимым местом летнего труда и отдыха Мясковского до конца его жизни.

1931—  
1932 — Написаны Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии.

**<стр. 175>**

1932 1 июня — Первое исполнение Двенадцатой симфонии под управлением А. Коутса, в Москве. Лето — избрание в правление Московского Союза советских композиторов. Переложил в 4 руки «Иванову ночь на Лысой горе» Мусоргского (авторская редакция — «весьма несуразная, но сильная...»)

1933 — Написаны Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии.

1933—  
1934 — Написана Пятнадцатая симфония.

1934 — Написано пять массовых песен на слова А. Суркова, С. Кирсанова и др.

1935 28 октября — Первое исполнение Пятнадцатой симфонии под управлением Л. Гинзбурга, в Москве.

1935—  
1936 — Написаны Шестнадцатая симфония и Двенадцать романсов на слова М. Лермонтова.

1936 28 мая — Первое исполнение романсов на слова М. Лермонтова (Е. Романова и Б. Яворский), в Москве; 24 октября — первое исполнение Шестнадцатой симфонии под управлением Э. Сенкара, в Москве.

1936—  
1937 — Написана Семнадцатая симфония.

1937 — Написана Восемнадцатая симфония. 1 октября — первое исполнение Восемнадцатой симфонии под управлением А. Гаука, в Москве. 17 декабря — первое исполнение Семнадцатой симфонии под его же управлением, в Москве.

1938 — Написан Концерт для скрипки с оркестром. Первое исполнение — 10 января в Москве (дирижер А. Гаук, солист Д. Ойстрах).

1939 — Написаны Девятнадцатая симфония, Приветственная увертюра, Пятый струнный квартет. 28 ноября — первое исполнение Пятого струнного квартета квинтетом имени Комитаса в Москве.

1939—  
1941 — Участие в редакционной работе журнала «Советская музыка» в качестве члена редколлегии.

1940 — Написана Двадцать первая симфония. Присуждена степень доктора искусствоведческих наук без защиты диссертации. 16 ноября — первое исполнение Двадцать первой симфонии под управлением А. Гаука, в Москве.

1941 — 15 марта — Присуждение Государственной премии за Двадцать первую симфонию. Июль — написаны две массовые песни и два марша для духового оркестра. Август — вместе с группой деятелей искусства Мясковский эвакуируется в г. Нальчик. Сентябрь — ноябрь — Двадцать

**<стр. 176>**

вторая симфония-баллада и Седьмой струнный квартет. Сентябрь — декабрь — Двадцать третья симфония-сюита (на темы кабардино-балкарских песен). Ноябрь — переезд в Тбилиси.

1942 12 января — Первое исполнение Двадцать второй симфонии под управлением А. Стасевича, в Тбилиси. Июль — первое исполнение Двадцать третьей симфонии под управлением Н. Голованова, в Москве. Сентябрь — трудный переезд из Тбилиси во Фрунзе. 16 декабря — возвращение в Москву. Октябрь — декабрь — завершена поэма-кантата «Киров с нами», начатая еще в Тбилиси.

- 1943           апрель—июнь — Девятый струнный квартет. 23 июля — Указ Президиума Верховного Совета Союза ССР о награждении Мясковского за выдающиеся заслуги в деле развития советской музыкальной культуры орденом Ленина.
- 1944           — Преподавательская, консультационная, организационная работа, председательство в Комитете по празднованию 100-летия со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова, участие в подготовке юбилейной сессии, посвященной 60-летию Б. В. Асафьева, и др. Октябрь — декабрь — Концерт для виолончели с оркестром. Пятая и Шестая сонаты для фортепиано (по старым эскизам 1907—1908).
- 1945           — Десятый струнный квартет (обработка квартета, написанного в 1907) и Одиннадцатый струнный квартет («Воспоминания»). Лето — болезнь.
- 1945—  
1946           — Написана Двадцать пятая симфония.
- 1946           — Присвоение Мясковскому звания народного артиста СССР. Написаны Славянская рапсодия для симфонического оркестра, «Тетрадь лирики» (романсы на стихи и переводы из Р. Бернса М. Мендельсон), «Стилизации» (девять пьес в форме старых танцев для фортепиано), «Из прошлого» (шесть импровизаций для фортепиано на материале пьес 1906—1917).
- 1947           — «Кремль ночью», кантата-ноктюрн. 15 ноября — первое исполнение под управлением Н. Аносова, в Москве.
- 1948           февраль — Отстранение Мясковского от работы в Оргкомитете Союза советских композиторов. Май — октябрь — написана Двадцать шестая симфония (на древнерусские темы). Сентябрь — возвращение к преподаванию в Московской консерватории. 28 декабря — первое исполнение Двадцать шестой симфонии под управлением А. Гаука, в Москве.

<стр. 177>

- 1949           27 января — Смерть Б. В. Асафьева. Июль — ноябрь — написаны Двадцать седьмая симфония и Тринадцатый струнный квартет.
- 1949—  
1950           — Приведение в порядок личного архива.
- 1950           — Эскизы новой симфонии, оставшейся неоконченной, уничтоженной автором. Болезнь. 8 августа — смерть Н. Я. Мясковского. 9 декабря — первое исполнение Двадцать седьмой симфонии под управлением А. Гаука, в Москве.

## Список основных сочинений Н. Я. Мясковского

### I. Симфоническая музыка

#### Симфонии

Первая симфония c-moll, op. 3, в трех частях. 1908. Посвящена И. И. Крыжановскому. Вторая редакция 1921.

Вторая симфония cis-moll, op. 11, в трех частях. 1910—1911.

Третья симфония a-moll, op. 15, в двух частях. 1913—1914. Посвящена Б. В. Асафьеву.

Четвертая симфония e-moll, op. 17, в трех частях. 1917—1918. Посвящена В. В. Яковлеву.

Пятая симфония D-dur, op. 18, в четырех частях. 1918. Посвящена В. М. Беляеву.

Шестая симфония es-moll, op. 23, в четырех частях. 1921—1923. Вторая редакция 1947—1948 гг.

Седьмая симфония h-moll, op. 24, в двух частях. 1922. Посвящена П. А. Ламму.

Восьмая симфония A-dur, op. 26, в четырех частях. 1923—1925. Посвящена С. С. Попову.

Девятая симфония e-moll, op. 28, в четырех частях. 1926—1927. Посвящена Н. А. Малько.

Десятая симфония f-moll, op. 30, в одной части. 1926—1927.

Одиннадцатая симфония b-moll, op. 34, в трех частях. 1931—1932. Посвящена М. О. Штейнбергу.

Двенадцатая симфония g-moll, op. 35, в трех частях. 1931—1932. К XV-летию Октябрьской революции.

Тринадцатая симфония b-moll, op. 36, в трех частях (исполняется без перерыва). 1933.

Четырнадцатая симфония C-dur, op. 37, в пяти частях. 1933. Посвящена В. Л. Кубацкому.

Пятнадцатая симфония d-moll, op. 38, в четырех частях. 1933—1934.

Шестнадцатая симфония F-dur, op. 39, в четырех частях. 1935—1936. Посвящена оркестру Московской государственной филармонии.

Семнадцатая симфония gis-moll, op. 41, в четырех частях. 1936—1937. Посвящена А. В. Гауку.

<стр. 179>

Восемнадцатая симфония C-dur, op. 42, в трех частях. 1937. К XX-летию Октябрьской революции.

Девятнадцатая симфония Es-dur (для духового оркестра), op. 46, в четырех частях. 1939. К XXI годовщине Красной Армии.

Двадцатая симфония E-dur, op. 50, в трех частях. 1940. Посвящена Ю. А. Шапорину.

Двадцать первая симфония fis-moll, op. 51, в одной части. 1940.

Двадцать вторая симфония-баллада h-moll, op. 54, в трех частях. 1941.

Двадцать третья симфония-сюита a-moll, на темы песен и танцев народов Северного Кавказа, op. 56, в трех частях. 1941.

Двадцать четвертая симфония f-moll, op. 63, в трех частях. 1943. Посвящена памяти В. В. Держановского.

Двадцать пятая симфония Des-dur, op. 69, в трех частях. 1945—1946. Посвящена Л. Т. Атовмянну.

Двадцать шестая симфония C-dur на древнерусские темы, ор. 79, в трех частях. 1948—1949.

Двадцать седьмая симфония c-moll, ор. 85, в трех частях. 1947—1949.

### **Симфониетты, поэмы, увертюры и пр.**

«Молчание», симфоническая притча (по одноименной сказке Эдгара По) f-moll, ор. 9. 1909—1910. Посвящена К. С. Сараджеву.

Симфониетта A-dur, ор. 10, в трех частях. 1910—1911. Вторая редакция 1943 г.

«Аластор», симфоническая поэма (по одноименной поэме Шелли) c-moll, ор. 14, 1912—1913. Посвящена С. С. Прокофьеву.

Серенада Es-dur для малого симфонического оркестра, ор. 32, № 1, в трех частях. 1928—1929. Посвящена А. И. Дзимитровскому.

Симфониетта h-moll для струнного оркестра, ор. 32, № 2, в трех частях. 1928—1929. Посвящена А. Ф. Гедике.

Лирическое концертно G-dur для струнного оркестра, ор. 32, № 3, в трех частях. 1929. Посвящена Б. В. Асафьеву.

Приветственная увертюра для симфонического оркестра C-dur, ор. 48. 1939.

Марш героический f-moll для духового оркестра, ор. 53, № 1. 1941.

Драматическая увертюра g-moll для духового оркестра, ор. 60. 1942.

Славянская рапсодия d-moll (Увертюра-фантазия на старославянские темы XVI в.) для симфонического оркестра, ор. 71. 1946. Посвящена И. Ф. Бэлзе.

Патетическая увертюра c-moll для симфонического оркестра, ор. 76. 1947. К XXX-летию Советской Армии.

**<стр. 180>**

Дивертисмент Es-dur для симфонического оркестра, ор. 80, в трех частях. (Вальс. Ноктюрн. Тарантелла.) 1948.

### **II. Концерты**

Концерт для скрипки с оркестром d-moll, ор. 44, в трех частях. 1938. Посвящен Д. Ф. Ойстраху.

Концерт для виолончели с оркестром c-moll, ор. 66, в двух частях, 1944. Посвящен С. Н. Кнушевицкому.

### **III. Камерные инструментальные ансамбли**

Соната для виолончели и фортепиано D-dur, ор. 12, в двух частях. 1911. Вторая редакция 1931 г.

Струнный квартет № 1 a-moll, ор. 33, № 1, в четырех частях. 1929—1930.

Струнный квартет № 2 c-moll, ор. 33, № 2, в трех частях. 1930. Посвящен Г. С. Гамбургу.

Струнный квартет № 3 d-moll, ор. 33, в двух частях. 1910 [1].

Струнный квартет № 4 f-moll, ор. 33, № 4, в четырех частях. 1909—1910. Вторая редакция 1936—1937.

Струнный квартет № 5 e-moll, ор. 47, в четырех частях. 1938—1939. Посвящен В. Я. Шебалину.

Струнный квартет № 6 g-moll, ор. 49, в четырех частях. 1939—1940. Посвящен Государственному квартету имени Бетховена: Д. М. Цыганову, В. П. Ширинскому, В. В. Борисовскому, С. П. Ширинскому.

Струнный квартет № 7 F-dur, ор. 55, в четырех частях. 1941. Посвящен Е. М. Гузикову.



Струнный квартет № 8 *fis-moll*, op. 59, в трех частях. 1942. Посвящен памяти З. П. Фельдмана.

Струнный квартет № 9 *d-moll*, op. 62, в трех частях. 1943. К 20-летию Квартета имени Бетховена.

Струнный квартет № 10 *F-dur*, op. 67, в четырех частях. 1907—1945.

Струнный квартет № 11 «Воспоминания» *Es-dur*, op. 67, № 2, в четырех частях. 1945. Посвящен А. А. Иконникову.

Соната для скрипки и фортепиано *F-dur*, op. 70, в двух частях. 1946—1947.

Струнный квартет № 12 *G-dur*, op. 77, в четырех частях. 1947. Посвящен Д. Б. Кабалевскому.

Вторая соната для виолончели (или альты) и фортепиано *a-moll*, op. 81, в трех частях. 1948—1949.

---

[1] По предположению С. И. Шлифштейна квартет был переработан композитором летом 1930 г.

---

<стр. 181>

Струнный квартет М 13 *a-moll*, op. 86, в четырех частях. 1949. Посвящен Квартету имени Бетховена: Д. М. Цыганову, В. П. Ши-ринскому, В. В. Борисовскому, С. П. Ширинскому.

## ***IV. Произведения для фортепиано***

### **Сонаты**

Соната № 1 *d-moll*, op. 6, в четырех частях. 1907—1909. Посвящена Н. Л. Гофман.

Соната № 2 *fis-moll*, op. 13, в одной части. 1912. Посвящена Б. С. Захарову.

Соната № 3 *c-moll*, op. 19, в одной части. 1920.

Соната № 4 *c-moll*, op. 27, в трех частях. 1924—1925. Посвящена С. Е. Фейнбергу.

Соната № 5 *H-dur*, op. 64, № 1, в четырех частях. 1944.

Соната № 6 *As-dur*, op. 64, № 2, в трех частях. 1944.

Соната № 7 *C-dur*, op. 82, в трех частях. 1949.

Соната № 8 *d-moll*, op. 83, в трех частях. 1949.

Соната № 9 *F-dur*, op. 84, в трех частях. 1949.

### **Разные пьесы**

«Причуды», шесть набросков, op. 25, 1917—1922.

«Воспоминания», шесть пьес: 1. Напев. 2. Шутка. 3. Безнадежность. 4. Воспоминание. 5. В бессонницу. 6. Снежная жуть, op. 29. 1927.

«Пожелтевшие страницы», семь незатейливых вещиц, op. 31. 1928. Посвящены А. А. Алявдиной.

«Стилизации», девять пьес в форме старых танцев, op. 73. 1946.

«Из прошлого», шесть импровизаций: 1. Вступление. 2. Порыв. 3. В дреме. 4. Звоны. 5. Сумрак. 6. Конец сказки. Op. 74, 1906—1946.

«Полифонические наброски», шесть фуг в двух тетрадах, op. 78. 1907—1908—1948.

## ***V. Вокальные произведения***

«Размышления», семь романсов для голоса с фортепиано на слова Е. Баратынского. Op. 1. 1908: 1. Мой дар убог. 2. Чудный град. 3. Муза. 4. Болящий дух. 5. Бывало, отрок

звонким кликом. 6. Наяда. 7. Очарование красоты в тебе. Посвящены Б. В. Асафьеву.

«На грани», восемнадцать романсов для голоса с фортепиано на слова З. Гиппиус. Ор. 4. 1904—1908: 1. Пиявки. 2. Ничего. 3. В гостиной. 4. Серенада. 5. Пауки. 6. Надпись на книге. 7. Мгновение. 8. Страны унынья. 9. Стук. 10. Тетрадь любви. 11. Христианин. 12. Другой христианин. 13. Луна и туман.

**<стр. 182>**

14. Пыль. 15. Цветы ночи. 16. Нескорбному учителю. 17. Кровь. 18. Предел.

«Из З. Гиппиус», три пьесы для голоса с фортепиано. Ор. 5. 1905—1908; 1. Противоречия. 2. Однообразие. 3. Круги. Посвящены М. Л. Гофману.

Три наброска для голоса с фортепиано на слова Вяч. Иванова. Ор. 8а. 190в: 1. Гроза. 2. Долина — храм. 3. Пан и Психея. Посвящены Е. В. и В. В. Держановским.

«Сонет» для голоса с фортепиано на слова Микеланджело — Тютчева. Ор. 86. 1909—1950.

«Предчувствия», шесть романсов для голоса с фортепиано на слова З. Гиппиус. Ор. 16. 1913—1914: 1. Дар. 2. Боль. 3. Так ли? 4. Заклинание. 5. Внезапно. 6. Петухи.

Шесть романсов для голоса с фортепиано на слова А. Блока. Ор. 20. 1920—1921: 1. Полный месяц встал над лугом. 2. Ужасен холод вечеров. 3. Милый друг. 4. Медлительной чредой нисходит день осенний. 5. Встану я в утро туманное. 6. В ночь молчаливую. Посвящены М. Г. Губе.

«На склоне дня», три наброска для голоса с фортепиано на слова Ф. Тютчева. Ор. 21. 1922: 1. Нам не дано предугадать. 2. Нет боле искр живых. 3. Как ни тяжел последний час. Посвящены Е. В. Колосовой-Держановской.

«Венок поблекший», восемь романсов для голоса с фортепиано на слова А. Дельвига. Ор. 22. 1925: 1. К чему на памятном листке. 2. Что ты, пастушка, приуныла? 3. Любовь. 4. Близость любимого. 5. Жаворонок. 6. Нет, я не ваш. 7. Песня. 8. Осенняя картина.

«Крылья Советов», двухголосный массовый хор с фортепиано на слова Н. Асеева. 1931.

«Летят самолеты», двухголосный массовый хор на слова И. Строганова. 1931.

«Ленинская», одноголосный массовый хор с фортепиано на слова А. Суркова. 1932—1933.

«Песня о Карле Марксе», двухголосный хор с фортепиано на слова С. Кирсанова. 1932.

Три боевые комсомольские песни для одноголосного массового хора с фортепиано. 1934: 1. Партизанская («Наливались тополи») на слова С. Острового. 2. Походная («По полям идут колонны») на слова А. Суркова. 3. Пограничная песня на слова В. Винникова.

«Слава советским пилотам», четырехголосный смешанный хор без сопровождения на слова А. Суркова. 1934.

Двенадцать романсов для голоса с фортепиано на слова М. Лермонтова. Ор. 40. 1935—1936: 1. Казачья колыбельная. 2. Выхожу один я на дорогу. 3. Нет, не тебя так пылко я люблю.

**<стр. 183>**

4. К портрету («Как мальчик кудрявый, резва»). 5. Солнце. 6. Они любили друг друга. 7. Как одинокая гробница (В альбом). 8. Ты идешь на поле битвы (Романс). 9. Она поет. 10. Не плачь, не плачь, мое дитя. 11. Любил и я в былые годы (Из альбома). 12. Прости — мы не встретимся боле.

«Походная песня», для двухголосного хора без сопровождения на слова М. Исаковского. 1941.

«Боец молодой», для голоса с фортепиано на слова М. Светлова. 1941.

«Боевой приказ», для голоса и хора с фортепиано на слова В. Винникова. 1941.

«Киров с нами», поэма-кантата к XXV годовщине Октябрьской революции, для двух солистов, смешанного хора и оркестра, на слова Н. Тихонова. Ор. 61, в четырех частях. 1942.

«Кремль ночью», кантата-ноктюрн к XXX-летию Октябрьской революции а-молл, для сола, смешанного хора и оркестра, на слова С. Васильева. Ор. 75, в пяти частях. 1947.

<стр. 184>

## Указатель источников

- Альшванг А. А. Очерк о советских симфониях военных лет. Не опубликован. Архив А. М. Сеславинской.  
Советский симфонизм. М., 1945. Перепечатано в кн.: А. Альшванг. Избр. соч. в двух томах, т. 1. М., 1964.
- Асафьев Б. В. «Аластор» Мясковского.—Журн. «Музыка», 1914, с. 198. Перепечатано в кн.: Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 5. М., 1957.  
Мысли и думы, ч. 1. «О себе». — Сов. музыка, 1959, № 8.  
Несколько позднее — в кн.: Орлова Е. М. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Л., 1964, с. 20—21.  
Николай Яковлевич Мясковский. — В кн.: Сов. музыка. Вып. 2. М., 1944. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский. Собр. материалов в двух томах. Ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна, т. 1. Статьи, очерки, воспоминания о Н. Я. Мясковском, т. 2. Литературное наследие, письма. М., 1964. Изд. 2, доп. [1]  
Николай Яковлевич Мясковский. — Сов. музыка, 1955, № 8.  
Мясковский как симфонист. Подписано: Игорь Глебов. — В журн. «Современная музыка», 1924, апрель. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1.  
Симфония. — В кн.: Очерки советского музыкального творчества, т. 1. М.:Л., 1947. Перепечатано: Избр. труды, т. 5.  
Письма к Н. Я. Мясковскому. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2. Отрывок из письма от 13 августа 1916 г. — в кн.: Иконников А. А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский. М., 1966 [2], с. 135—136.  
Отрывок из письма от 28 марта 1927 г. — там же, с. 138.  
Отрывок из письма от 9 апреля 1932 г.—там же, с. 139.  
Отрывок из письма от 5 ноября 1933 г. —там же, с. 140.
- Беляев В. Николай Яковлевич Мясковский. М., 1927.  
Письмо к В. А. Успенскому от 5 мая 1924 г. — В кн. А. А. Иконникова, с. 110.

---

[1] В дальнейшем — сокращенно: кн. «Н. Я. Мясковский».

[2] В дальнейшем — сокращенно: кн. А. А. Иконникова.

---

<стр. 185>

- Васина-Гроссман В. Лермонтовские романсы Н. Я. Мясковского.— Сов. искусство, 1938, 2 окт. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский, т. I.  
Мастера советского романа. М., 1968.  
Последние произведения Н. Я. Мясковского. — Сов. музыка, 1951, № 3.  
Перепечатано в кн.: Советская симфоническая музыка. М., 1955.
- Гаук А. О Николае Яковлевиче. Из блокнота воспоминаний. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1.  
Данилевич Л. Н. Я. Мясковский (К 75-летию со дня рождения).— В кн.: Советская музыка. Статьи и материалы. Вып. 2. М, 1956.  
Советский симфонизм — искусство больших идей. — Сов. музыка, 1957, № 11.
- Держановский В. В. Письма к Н. Я. Мясковскому. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2. Письмо от 18 марта 1915 г.—в кн.: Б. Яворский. Статьи, воспоминания, переписка/Ред.-сост.

- И. С. Рабинович. Под общей редакцией Д. Шостаковича, т. 1. М., 1964, с. 605—606. Изд. 2, доп., 1972, с. 295—296.
- Дроздов Ан. Рецензия на 9-й концерт Персифанса [О Десятой симфонии Мясковского] — Музыка и Революция, 1928, № 4.
- Житомирский Д. В. К изучению стиля Н. Я. Мясковского. — Сов. музыка, 1941, № 4. Перепечатано с дополнениями в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1.
- Иконников А. Н. Мясковский. М.: Л., 1944.  
Н. Я. Мясковский. — Сов. музыка, 1941, № 4.  
Художник наших дней Н. Я. Мясковский. М., 1966.
- Кабалевский Дм. Девятый квартет Н. Я. Мясковского. — Литература и искусство. 1944, 11 марта.  
Николай Яковлевич Мясковский (к 70-летию со дня рождения Мясковского). — Сов. музыка, 1951, № 4. Перепечатано в кн.: Советская симфоническая музыка. М., 1955.  
О Н. Я. Мясковском. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1.  
О Шестой симфонии Мясковского. Вступительное слово к радиоконцерту из цикла «50 лет советской музыки». — Муз. жизнь, 1967, №10.  
Пятый квартет Н. Я. Мясковского. — Сов. искусство. 1940, 15 июня. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с ошибочной датировкой.  
Симфония борьбы. О Двенадцатой симфонии Н. Я. Мясковского. — Сов. искусство, 1932, 27 июня.
- Козловский А. Ф. Рукописные «Воспоминания». — В кн.: Вызго Т. Алексей Козловский. М., 1966, с. 18.
- Копосова-Держановская Е. В. Памяти друга. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1.
- <стр. 186>**
- Ламм О. П. Воспоминания о Н. Я. Мясковском. — Там же.
- Ливанова Т. Н. Я. Мясковский. Творческий путь. М., 1953.
- Малявин С. А. Памяти Николая Яковлевича. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1.
- Меньшикова В. Я., Яковлева В. Я., Федоровская Е. Я. Памяти брата. — Там же.
- Мясковский Н. Я. Автобиографические заметки о творческом пути. — Сов. музыка, 1936, № 6. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2.  
Автохарактеристика Семнадцатой симфонии. Автограф — в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 141; текст — в кн. А. А. Иконникова, с. 219—220.  
«Аластор» (поэма Шелли) Н. Мясковского [авторская аннотация к первому исполнению].—Музыка, 1914, № 194. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2.  
А[натолий] Александров. — В журн. «Musikblätter des Anbruch». Вена, 1925, март. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2. К исполнению «Сказки» Н. Я. Мясковского [авторская аннотация к первому исполнению симфонической притчи «Молчание»].— Музыка, 1911, № 25. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2.  
Мясковский о своей новой симфонии. Беседа с композитором.— Газ. «Сов. музыкант», 1939, 2 февр. Перепечатано в кн. А.А.Иконникова, с. 230—231.  
Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика. — Музыка, 1913, № 119. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2. Сергей Прокофьев. «Мимолетности», ор. 22. Для ф-п. Изд. А. Gutheil. Leipzig, 1921. — Журн. К новым берегам, 1923, № 1. Заметка подписана Л. Версилов. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2.  
Тематический разбор Четвертой и Седьмой симфоний. — Современная музыка, 1925, № 8. Перепечатано в кн. А. А. Иконникова, с. 88—89.  
Чайковский и Бетховен.—Музыка, 1912, № 77. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2.

Дневник, записи. От 7 апреля 1918 г. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 441. От 30 декабря 1921 г. — Там же. От 30 апреля 1927 г.— Там же, с. 442. От 31 октября 1935 г. — Там же, с. 446. От 8 мая 1945 г. — В кн. А. А. Иконникова, с. 291. От 10 февраля 1948 г.— Там же, с. 292. От 27 января 1949 г.— В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 183.

*Письма:*

К Б. В. Асафьеву. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2. Письмо от 22 июня 1909 г.— Сов. музыка, 1960, № 8, с. 4—5.

**<стр. 187>**

Письмо от 12 октября 1914 г. — Там же, с. 7—8. Письмо от 16 мая 1917 г.— Там же, с. 12—13.

К В. В. Держановскому. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2. Отрывок из письма от 6 июня 1918 г. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 121. Письма, не имеющие точных дат, — по воспоминаниям Е. В. Копосовой-Держановской «Памяти друга» и по воспоминаниям сестер композитора «Памяти брата». — Там же.

К. А. А. Иконникову. Отрывок из письма от 12 мая 1942 г. — В кн. А. А. Иконникова, с. 265.

К М. В. Ковалю от 16 января 1932 г. — В кн.: Поляновский Г. Мариан Коваль. М., 1968, с. 14—15.

К Е. В. Копосовой-Держановской. Отрывок письма, март 1915 г. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 213—214. Отрывок из письма от 28 мая 1915 г. — Там же, с. 215—216. Отрывок из письма от 19 марта 1917 г. — В кн. А. А. Иконникова, с. 85. Отрывок из письма, сентябрь 1942 г. В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 224.

К Н. А. Малько. — В кн.: Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1972.

К Я. К. Мясковскому. Отрывок из письма от 7 декабря 1914 г.— В кн. А. А. Иконникова, с. 81—83. К С. С. Прокофьеву — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2. Отрывок из письма от 25 июля 1923 г., в статье Дм. Кабалевского «Чудесная дружба». — Сов. музыка, 1961, № 4, с. 24. Отрывок из письма от 14 октября 1927 г. Там же, с. 25, а также в кн.: С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский, Переписка. М., 1977.

К Б. Л. Яворскому. Письмо от 1 ноября 1912 г. — В кн.: Б. Яворский. Воспоминания, статьи и письма. Под общей редакцией Д. Шостаковича, т. 1. М., 1964, с. 501—502

К В. Я. Яковлевой. Отрывок из письма от 1 марта 1915 г. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 177—178

К В. В. Яковлеву — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2.

Мясковский Я. К. Отрывок из письма к Н. Я. Мясковскому от 25 сентября 1902 г. В кн. А. А. Иконникова, с. 26—29. Письмо от 1—4 декабря 1902 г. — Там же, с. 29—32.

Пейко Н. Воспоминания об учителе. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1.

Прокофьев С. Новая советская симфония. — Сов. искусство, 1936, 29 окт. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1. Юные годы. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания/Сост. ред., примеч. и вступит, статья С. И. Шлифштейна. Изд. 2, доп. М., 1961.

Письма к Н. Я. Мясковскому. — В кн.: Н. Я. Мясковский,

**<стр. 188>**

т. 2. Отрывок из письма от 3 января 1924 г. — в статье Д. Кабалевского. «Чудесная дружба». — Сов. музыка, 1961, № 4, с. 24, а также в кн.: С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. М., 1977.



- Фере Вл. Наш учитель Николай Яковлевич Мясковский (Страницы воспоминаний). — В кн.: Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966.
- Хачатурян А. Из воспоминаний. — Сов. музыка, 1956, № 5. Перепечатано с исправлениями автора в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1.
- Хубов Г. Мясковский и его Пятнадцатая симфония. — Сов. музыка, 1936, № 1.
- Шебалин В. Воспоминания. — В кн.: Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966.
- Шлифштейн С. Мясковский-критик. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1.  
Симфония-элегия. — Сов. искусство, 1940, 8 дек. Перепечатано с небольшими авторскими изменениями в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1.
- Энгель Ю. Рецензия на 4-й концерт «Вечеров современной музыки». — Рус. ведомости, 1914, 25 янв. Отрывок перепечатан в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 542, а также в кн.: Энгель Ю. Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898—1918. М., 1971.  
Рецензия на Седьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества. — Рус. ведомости, 1915, 17 февр. Подпись: Ю. Э. Отрывок перепечатан в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, а также в кн.: Энгель Ю. Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898—1918. М., 1971.
- Яковлев В. В юные годы.—Сов. музыка, 1956, № 5. Перепечатано в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1. Письмо к дочери, Т. В. Яковлевой, от 8 января 1951 г.; использовано во вступит. статье Д. В. Житомирского в кн.: Вас. Яковлев. Избр. труды о музыке/Под ред. Е. Грошевой, Д. Житомирского, Т. Соколовой, т. 1. П. И. Чайковский. М., 1964, с. 30.
- Яковлева В. Я. Рукописный мемуарно-биографический очерк, посвященный В. В. Яковлеву; использован там же, с. 14.
- Ямпольский И. М. Смычковая музыка. — В кн.: Очерки советского музыкального творчества, т. 1.

<стр. 189>

## Краткая библиография

Литература о жизни и творчестве Н. Я. Мясковского невелика. В указатель источников вошло наиболее ценное. На первом месте стоят воспоминания и статьи, собранные или специально написанные для книги «Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах», изд. 2. М., «Музыка», 1964. Следует назвать также статьи Д. Б. Кабалецкого «Чудесная дружба» (в жури. «Советская музыка», 1961, № 4), В. Г. Фере «Наш учитель Николай Яковлевич Мясковский» (в сборнике «Воспоминания о Московской консерватории». М., «Музыка», 1966). Большой труд А. А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский» (М., «Мушка», 1966) содержит прекрасный документальный материал, ХОТЯ по своему жанру тяготеет к аналитическому разбору симфонических произведений композитора. Сохраняют свое значение работы Б. В. Асафьева, частью собранные в пятом томе его «Избранных трудов» (М., Изд. Академии наук СССР, 1957). Они трудны по мысли и сложны по манере изложения, но весьма содержательны Широкодоступных книг о творчестве Мясковского в целом — нет. Но ведь и музыка его по своему психологическому складу далеко не всегда широкодоступна в точном смысле слова.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	3
Введение .....	5
Начальная пора.....	10
Выбор пути .....	18
Петербургская консерватория.....	29
Годы раннего творчества.....	37
Друзья .....	40
«Молчание», «Аластор», романсы .....	47
Стиль .....	56
Композитор в роли музыкального критика .....	60
Испытание войной.....	69
Премьера Третьей симфонии.....	73
Опыт горький, но необходимый .....	76
На пороге новой эры.....	81
Переезд в Москву.....	84
Рождение советского симфонизма .....	87
Шестая симфония .....	95
Новые темы, новые поиски.....	100
Трудные годы признания.....	107
Поворот .....	115
На пути к Двадцать первой .....	124
«Моменты глубокой тишины и покоя» .....	132
Мясковский — педагог.....	135
В годы Великой Отечественной войны .....	146
Последние пять лет жизни.....	155
Двадцать седьмая и последняя .....	160
Эпилог.....	165
Хронограф жизни и творчества Н. Я. Мяковского .....	170
Список основных сочинений Н. Я. Мяковского .....	178
Указатель источников .....	184
Краткая библиография.....	189

<стр. 191>

ИБ № 1720

Иосиф Филиппович Кунин

Н. Я. Мясковский

Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах

Редактор А. Модин Мл. редактор Н. Перьшкина

Художник В. Сидоренко. Худож. редактор Л. Рабенау

Техн. редактор Е. Блюменталь. Корректоры К. Петрова, А. Каганович.

Сдано в набор 01.10.80. Поди, к нем. 23.07.81. Л 09361 Форм. бум. 70 X 108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>.

Бумага офсетная № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 6,31

Условные 8,93 Уч.-изд. л. 8,93

Тираж 10,000 экз. Изд. № 5593 За к. 1972. Цена 65 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

<стр. 192>

К91

Кунин И.

Н. Я. Мясковский: Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. — 2-е изд., доп. — М.: Сов. композитор, 1981.

192 с, 18 ил.

Н. Я. Мясковский (1881—1950) — выдающийся советский симфонист, педагог, вырастивший более 80 композиторов и среди них — А. Хачатурян и Д. Кабалевский. Мясковский, по словам Б. Асафьева, был «художественной совестью нашей музыки».

Предлагаемая книга о крупнейшем советском художнике основана на документальном материале.

В новом издании учтены материалы, появившиеся в печати после 1968 г. Это, прежде всего, переписка С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского (М., Советский композитор, 1977). Шире освещено камерно-инструментальное и вокальное творчество Мясковского. Книга снабжена справочным аппаратом: указатель источников, хронограф жизни и творчества композитора, ното- и библиография.

78С2

К 91