

*Книжное и нотное обозрение***КНИГА О Н. МЯСКОВСКОМ***Дм. Кабалевский, Д. Шостакович*

Трудную и ответственную задачу поставила перед собой Т. Ливанова, взявшись за широкое исследование жизни и творчества Николая Яковлевича Мясковского—одного из самых выдающихся представителей советской музыкальной культуры. Задача эта тем более трудна, что путь Мясковского был сложен и противоречив и количество созданных им произведений чрезвычайно велико.

Самый факт обращения наших музыковедов к созданию монографий о жизни и творчестве виднейших советских композиторов, несомненно, является положительным. В подобных книгах давно уже ощущается потребность. И несомненно, Т. Ливанова проделала значительную работу, собрав интересный фактический материал. Удалось ли автору правдиво и научно обоснованно воссоздать облик Мясковского—художника и человека?

В книге Т. Ливановой мы без особого труда различаем два «слоя». Первый представляет собой более или менее точное повторение давно уже установившихся в советском музыкознании взглядов на творчество Мясковского. Ничем не обогащая наше представление о нем, этот «слой» книги Т. Ливановой не вызывает в то же время каких-либо существенных возражений. Второй «слой» представля-

ет уже продукт собственного творчества автора книги. Здесь и подробный анализ отдельных произведений Мясковского, и разного рода частные и общие соображения и выводы, и, наконец, комментарии к публикуемым впервые фрагментам из личных записных книжек композитора.

Вот этот второй «слой», определяющий в итоге характер и тон книги Т. Ливановой, в большей своей части вызывает серьезные возражения, порой даже решительный протест.

*

Первое требование, которое мы вправе предъявить автору серьезной работы о творческом пути композитора, сводится к тому, чтобы он (т. е. автор) понимал, чувствовал, слышал ту музыку, о которой берется судить, чтобы он по-настоящему профессионально умел разобраться в ней.

Этому, в сущности, элементарному требованию книга Т. Ливановой о Мясковском во многих своих частях не удовлетворяет. Там, где Т. Ливанова, анализируя сочинения Мясковского, опирается на ранее опубликованные работы¹, особенно

¹ Здесь невольно возникает вопрос: почему Т. Ливанова не привела в своей книге—первой большой монографии о Мясковском—библиографического указателя? Кстати сказать, используя отдельные положения и мысли из ранее опубликованных статей и брошюр о Мясковском, Т. Ливанова далеко не всегда ссылается на них.

Т. ЛИВАНОВА. Н. Мясковский. Творческий путь. Музгиз, М., 1953, тираж 5500, ц. 15 р. 90 к.

на «Автобиографические заметки» самого Мясковского, она избегает каких-либо серьезных промахов. Но как только автор пускается в самостоятельные аналитические экскурсы, как правило, начинаются ошибки, возникает то большая, то меньшая путаница и общий уровень анализа порой перестает удовлетворять даже требованиям, какие обычно предъявляются студенческим работам.

Приведем несколько примеров, характеризующих уровень музыкально-аналитиче-

ской работы Т. Ливановой. Примеры можно начать хотя бы с анализа Первой симфонии.

Вступление к этой симфонии, по мнению Т. Ливановой, «целиком основано на том же тематическом материале, что и главная партия Allegro» (стр. 44). На самом же деле оно построено на материале обеих тем Allegro — и главной, и побочной, причем полное и точное проведение основного мелодического построения побочной партии является кульминацией вступления:

Tutti

3

и т.д.

Не заметив этого, Т. Ливанова не заметила тем самым и основной особенности данного вступления (тонально и тематически — своеобразный «конспект» экспозиции).

Продолжая свой ошибочный анализ, Т. Ливанова и дальше вводит читателя в заблуждение, сообщая, что после главной

партии (в экспозиции) «вступает совершенно новая тема (начинается побочная партия)».

И еще две ошибки допускает Т. Ливанова при разборе все той же экспозиции. Не заметив, что еще во вступлении (такты 11—16) звучит синкопический мотив, завершающий главную партию и служащий переходом к побочной партии:

V-le, Fag.

она утверждает, будто этот «приметный синкопический мотив» впервые появляется в экспозиции после главной партии как некая «посторонняя сила», «символизирующая

именно внешнюю жизненную силу», не связанную внутренне с основными темами-образами симфонии:



Кроме того, проглядев мелодию заключительной партии в основном проведении (цифра 16), Т. Ливанова обнаруживает ее лишь при вторичном появлении (цифра 17) — переход от экспозиции к разработке) и заверяет читателя, что именно здесь «вновь наступает поворот в тематическом движении: звучит лирическая тема, более песенно-теплая, нежели предыдущая, внося новую окраску...» Просто удивительно, как мог доктор искусствоведения так запутаться при чисто формальном анализе столь простой и ясной экспозиции...

Здесь следует подчеркнуть, что, не умея зачастую разобраться в музыке и основываясь на неверном анализе партитуры, Т. Ливанова спешит сделать многозначительные и весьма далеко идущие выводы. Напутав уже с «приметным синкопическим мотивом» в Первой симфонии, она делает вывод, что для симфонической драматургии Мясковского характерно внезапное «вторжение» «посторонней силы, как бы повелевающей движением образов (нечто вроде «рока», «судьбы»...)» (стр. 44).

Ту же мысль, опирающуюся также на ошибочный анализ, Т. Ливанова обстоятельно развивает и в других местах книги. Так, разбирая первую часть Пятнадцатой симфонии (стр. 137 и 138), она пишет: «Важным импульсом к движению служит (как часто бывает у Мясковского) небольшая, вторгающаяся в конце экспозиции «подхлестывающая» тема из входящих отрывистых мотивов, которые приводят к возгласу-призыву (цифра 17 партитуры), открывающему разработку».

На самом же деле эта тема, и притом не «вторгающаяся» извне, а естественно развивающая главную партию и приводящая к побочной партии, в полном своем виде звучит уже в цифре 4 партитуры (ми бемоль—ми бекар здесь соответствуют си бемолю—си бекару главной партии), а не в 17, как кажется Т. Ливановой. Эту очередную свою ошибку Т. Ливанова кладет в основу столь много-

значительного вывода, что мы вынуждены привести его целиком, несмотря на его многословность: «Этот прием развития, очень давнишний у Мясковского, который мы наблюдали, как характерную особенность симфонической драматургии Мясковского на протяжении многих лет, никак нельзя рассматривать только с внешней, формальной точки зрения. То, что движение, развитие, драматическая борьба развертываются не из центральных тем-образов экспозиции, а привносятся при помощи резкого, властного толчка «извне», неожиданно вторгающегося краткого «призыва», как бы разрывающего ткань партитуры,— вызвано содержанием, идейным замыслом симфонии. И даже в пятнадцатой симфонии с ее мирным жизненным содержанием, с ее «круговым» движением в первой части, воля к борьбе внушается, привносится толчком-призывом.

Для того, чтобы освободиться от этого приема (а широко говоря, от подобного мировосприятия), Мясковский должен был по-новому ощутить симфоническую драматургию как своеобразнейшее обобщенное отражение явлений и процессов жизни».

Нелегко найти столь же поразительный пример построения наукообразных выводов на основе ложных данных неумело произведенного анализа!

Кстати, о «вторгающихся извне» «возгласах», «призывах» Т. Ливанова рассуждает чрезвычайно много и часто (см. стр. 43, 44, 45, 46, 47, 65, 72, 73, 94, 96, 97, 106, 107, 119, 121, 123 и т. д.).

Думается, что Т. Ливанова совершенно напрасно приписывает какой-то почти мистический, «роковой» смысл этим вполне естественным в музыке самых разнообразных композиторов (даже столь разных, как Бетховен, Шопен, Чайковский) мотивам-темам, стимулирующим, «подталкивающим» движение, развитие образов. Эти мотивы-темы в большинстве случаев (у Мясковского, в частности, почти всегда)

являются характерными интонационными ячейками, «вычлененными» из основных тем сочинения. И уж совсем удивительно, что такие мотивы-темы в творчестве Мясковского Т. Ливанова связывает со «сверхчеловеческими» лейтмотивами Вагнера (стр. 22).

Мы лишены возможности останавливаться на всех аналитических ошибках и промахах Т. Ливановой. Среди них есть и мелкие: о разработке финала Первой симфонии нельзя сказать, что она «состоит в очень напряженном проведении первой темы», ибо она построена на развитии и первой, и второй, и, особенно, связующей тем; непонятно, о каком «противопоставлении» струнных и меди в первой части Шестой симфонии идет речь, — во всей симфонии нет ни одного примера такого противопоставления; заключительная партия финала Шестнадцатой симфонии ошибочно охарактеризована как вторая побочная партия; вступительную тему в Третьей симфонии играют валторны не с трубой, а с трубой и т. д.

Есть в книге и непростительные для серьезного музыканта неточности, диле-

тантские выражения. Например, о тем звучащей у первой флейты и первого кларнета, сказано, что эга тема «проходит флейт и кларнетов» (стр. 44); о мелодии порученной виолончелям и контрабасам говорится, что ее играют «виолончель» «контрабас» (стр. 46); изложение тем «Аластора» всем оркестром характеризуется почему-то, как «унисон струнных» (стр. 67); звучность финала кантаты «Кировнами» определяется непонятным термином «трубная звучность оркестра» и т. д.

Все это относится, конечно, к так называемым «мелочам». Но их, тем более в таком значительном количестве, не должно быть в серьезной работе.

Иногда в книге Т. Ливановой встречаются весьма курьезные ошибки. Например, восприняв, видимо, только «на глаз» партитуру финала Восемнадцатой симфонии, Т. Ливанова принимает строго одногласную мелодическую линию за «фугатное» проведение, за «имитации» лишь потому, что к этой линии, начинаемой фаготами, через два такта присоединяются (в унисон!) кларнеты (стр. 163):

Allegro giocoso

The image shows a musical score for the beginning of a section titled "Allegro giocoso". It features three staves: 2 Clarinet in B (top), 2 Bassoon (middle), and Violin I (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The bassoon part has a dynamic marking of *p* and a rehearsal mark "a2". The violin part has a dynamic marking of *p*. The score shows the initial entries of the instruments and their subsequent interaction.

Но есть в книге и более серьезные промахи — столь серьезные, что они ставят под сомнение научную добросовестность автора либо его способность вообще раз-

бираться в музыке. Речь идет об анализе финала Шестнадцатой симфонии.

Судя по тексту книги, Т. Ливанова знает, что в финале этой симфонии Мяс-

ковский использовал мелодию своей массовой песни «Летят самолеты». Т. Ливанова даже приводит целиком эту песню в главе о вокальных сочинениях Мясковского.

А вот анализируя финал самой симфонии, она пишет (стр. 158): «Главная партия рождается не сразу, а формируется постепенно, как образ простой и четкой силы, близкий гимнам» (кстати, что такое «простая и четкая сила»?). Цитируем

далее: «И только в разработке, сначала на одной ее волне, потом на другой, более высокой, звучит тема песни «Летят самолеты».

Заметим к сведению Т. Ливановой: главная партия финала (та самая, в которой «рождается... простая и четкая сила») и есть мелодия песни «Летят самолеты», и рождается эта мелодия не «постепенно», а именно «сразу», в полном соответствии со своим песенным первоисточником:

2 Allegro ma non troppo

pp Qu. Qu., Cl., Fag.

и т. д.

А мелодия, возникающая в разработке, является эпизодическим, новым материа-

лом, не имеющим никакого отношения к песне «Летят самолеты»:

15 Fl., Ob.

f Cl. в., Fag.

и т. д.

Что же это? Если небрежность, то она граничит с халтурой. Если же это—неумение разобраться в музыке, то напомним золотые слова Б. Асафьева: «если музыка

не услышана,—не надо браться за анализ», «в слухе, управляемом интеллектом, музыковеды нуждаются не менее, чем композиторы»!..

*

Большое место в книге Т. Ливановой занимают всякого рода рассуждения «по поводу» музыки, лишённые, в сущности, какого-либо содержания, какой-либо мысли. Этими беспредметными, наукообразными рассуждениями заполнены многие и многие страницы книги. Приведем лишь некоторые примеры.

«В самом понимании образов раздумья, лирического подъема чувств, глубокого лирического высказывания (особенно в средней части — *Adagio*) у Мясковского появляется нечто новое — как бы напоминание о пережитом, укрепляющее волю, как бы скрытая боевая сила: это слышится в первой теме *Allegro* (сигнал валторн) и особенно в ее развитии; это с особенной ясностью выступает в начале *Adagio*, когда глубокая лирика передается в мужественном звучании медных, а затем в середине *Adagio* возникает драматический «военный» эпизод; это побеждает в финале, где триумфально звучит тема героического марша» (стр. 215; речь идет о Двадцать седьмой симфонии). Право же, очень трудно понять, что здесь хочет выразить автор.

Поможет ли уяснить характер музыки Пятого квартета Мясковского такое определение: «Драматическое напряжение достигается здесь не порывистостью и не смятенностью, а глубокой внутренней содер­жательностью, какой-то душевной зрелостью самих лирических образов» (стр. 234)?

Что вынесет читатель из такого комментария к «Песне от всей души» (на слова Джамбула): «При всей мудрой простоте «Песни» она является произведением большого плана, сочинением, в котором значительность естественного, цельного образа достигнута системой больших и оригинальных творческих усилий» (стр. 285)? Что значит «эмоциональная концепция революции» (стр. 93)?

Иной раз создается впечатление, что Т. Ливанова сама начинает терять нить рассуждений и, заполняя ими очередную страницу, забывает о том, что было сказано на предыдущей. Так, например, на стр. 259 она пишет, что Первая и Вторая фортепианные сонаты Мясковского «соприкасаются с одновременными симфоническими замыслами Мясковского, не до-

стигая еще, однако, ни пессимистических выводов, ни драматургической сложности третьей симфонии». На стр. 261 о Второй сонате мы уже читаем: «Может ли быть более мрачная, более пессимистическая концепция?» И наконец, на следующей, 262-й странице по поводу той же Второй сонаты Т. Ливанова уже решительно утверждает: «...это был тупик пессимизма...»

С особенным усердием Т. Ливанова сосредоточивает свое внимание на недостатках, теневых сторонах или противоречиях творчества Мясковского. Она даже склонна их придумывать там, где их нет на самом деле. Без каких-либо оговорок она не в состоянии принять даже те симфонии Мясковского, которые давно и прочно заслужили славу лучших симфоний не только в творчестве самого Мясковского, но и во всей советской музыке.

Так, констатировав «нервность, трепетность и тревогу» в развитии мысли в Пятой симфонии, Т. Ливанова вместо того, чтобы признать это естественным в сочинении, рожденном под впечатлением событий первой мировой войны, считает это результатом «противоречия» между «личными устремлениями художника» и «основными образами симфонии» (стр. 85), высказывая, кстати, в этих словах странную мысль, будто образы сочинения являются чем-то независимым от личных устремлений художника.

Шестнадцатую симфонию Т. Ливанова также принимает с довольно серьезными оговорками: «...перед нами советский художник, хотя отнюдь не лишенный противоречий и отнюдь не преодолевший всех трудностей»; композитор «почти полностью преодолел опасность абстрактного воплощения своего замысла» (стр. 155 и 156).

Дав справедливо высокую оценку Восемнадцатой симфонии, Т. Ливанова, в сущности, сводит на нет художественное значение этого сочинения таким замечанием: «...значение этого произведения все же более переходное, чем самостоятельное на пути симфониста» (стр. 163).

Даже по поводу Двадцать первой — одной из самых совершенных симфоний Мясковского Т. Ливанова считает своим долгом предупредить читателей: «Будущее показало, что именно на том этапе опасной тенденцией (обойденной и отчасти преодоленной двадцать первой симфони-

ей) в общем развитии Мясковского-симфониста был явно намечившийся разрыв между личным, субъективно-драматическим началом — и отображением внешнего мира через жанровое раскрытие, через песенное его воплощение» (стр. 169). Здесь совершенно непонятно, о каком «разрыве» идет речь, особенно после того, как сама же Т. Ливанова справедливо заметила, что в Двадцать первой симфонии Мясковский выразил такие переживания и чувства и в такой форме, что они «приобрели, наконец, не личное значение, захватили многих, ответили на переживания и чувства большого круга советских людей» (стр. 170).

Из всех симфоний Мясковского, кажется, только Двадцать седьмая принимается Т. Ливановой без тех или иных серьезных «но»... В итоге у читателя создается превратное представление о действительной идейно-художественной ценности лучших произведений Мясковского, составляющих гордость советской музыки.

Во многих случаях даже о бесспорных достоинствах музыки Мясковского Т. Ливанова говорит не прямо, а косвенно, словно защищая Мясковского от каких-то неизвестных читателю обвинений. Примеров такого рода в книге чрезвычайно много. Приведем лишь некоторые из них.

Уже о Первой симфонии сказано: «Мясковский со всей ясностью показал, что для него естественно высказываться отнюдь не в манере модернистов», что в тематике симфонии «нет ничего болезненного», что «автор как будто бы (?) не стеснен боязнью чувств, не стыдится светлого порыва, здорового ощущения красоты» и т. д. (стр. 42 и 43). О Пятой симфонии говорится, что в ней «нет абстракции, вялости, неясности» (стр. 84). Про финал Второй виолончельной сонаты написано, что он «представляет отнюдь не банальное воплощение рондо-сонаты» (стр. 212). Напоминая, что Лядов в свое время одобрил юношеские квартеты Мясковского, Т. Ливанова глубокомысленно замечает: «Следовательно, тлетворных влияний в них не было обнаружено» (стр. 228). О Четвертом струнном квартете сообщается, что

он «состоит из четырех полноцветных (но отнюдь не растянутых) и ярко контрастирующих частей» (стр. 232), что музыке этого сочинения «чужда какая бы то ни было смятенность или болезненность эмоций» (стр. 233). О том, что «музыка не содержит в себе ничего болезненного, смутного, смятенного», говорится и по поводу Шестого квартета (стр. 236).

Создается впечатление, что даже «красивой музыке Т. Ливанова не решается сказать просто, что она красива, а почему-то предпочитает сказать, что в ней нет уродства...

Иной раз этот своеобразный прием приводит к нетерпимым бестактностям. Так, мы хорошо знаем, что при всех своих спорных сторонах Шестая симфония писалась Мясковским не только с огромным творческим увлечением, но и с подлинной политической честностью и искренностью советского художника-гражданина. Т. Ливанова же не постеснялась здесь дать такую по меньшей мере страшную формулировку: «Тема революции раскрыта в Шестой симфонии не враждебно, не с точки зрения тех, кто стоял на анти-советской позиции» (стр. 93).

Ну, а как отнестись к словам Т. Ливановой, что «в меру своего разумения (!) Мясковский стал на сторону революционного народа» (стр. 80)? Можно ли в таком развязном тоне говорить об одном из крупнейших и старейших советских музыкантов, который сразу же после Великой Октябрьской революции, не колеблясь, отдал весь свой талант, все силы и знания делу строительства социалистической культуры! Впрочем, Т. Ливанова считает, видимо, такой тон не только допустимым, но и естественным. Ведь говорит же она в другом месте книги о Мясковском: «Тот самый русский интеллигент, индивидуалист и пессимист...» (стр. 93)

Вызывает возражения и ряд частных выводов, которые Т. Ливанова делает по ходу изложения.

Никак нельзя согласиться с Т. Ливановой, что Мясковский после того, как были написаны Пятая и Шестая симфонии, т. е. когда он выдвинулся как один из крупнейших советских симфонистов, может быть назван композитором, чьи симфонии «в его стране теряли право представлять симфонизм» (стр. 100).

Не понимая, видимо, характера и самой природы полифонии Мясковского, составляющей неотъемлемую часть его стиля, органически связанной с принципами русского народного многоголосия, Т. Ливанова решает ставить в упрек Мясковскому «недостаточно широкое развитие полифонии подголосочного типа» (стр. 196).

Говоря, что после 1948 года «в фортепианном творчестве Мясковского постепенно так же определился перелом, как и в других областях его творческой работы», Т. Ливанова сообщает, что в 1948 году Мясковский создал цикл фортепианных пьес «Полифонические наброски», ор. 78, как отклик «на прямые задачи, указанные в Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года» (стр. 269). Но на следующей же странице мы узнаем, что эти «Наброски» были сочинены композитором еще в 1907—1908 гг. и лишь несколько отредактированы в 1948 году. Это, между прочим, не единственный пример того, как Т. Ливанова пытается подогнать под «удобную» для нее схему глубокие творческие процессы, происходившие в сознании серьезного, вдумчивого художника, каким был Мясковский.

Совсем непонятно звучат слова Т. Ливановой о том, что «из произведений Мясковского ничто не пользуется такой популярностью, не переиздается так часто, как пьесы из opus'a 43, ставшие в своем роде классическими для педагогического репертуара» (стр. 266).

Даже если предположить, что Т. Ливанова имеет в виду только фортепианные сочинения Мясковского, согласиться с ней трудно. Более частое издание педагогических пьес не дает еще права говорить об их большей популярности сравнительно с другими сочинениями того же автора («Детский альбом» Чайковского ведь издается гораздо чаще «Пиковой дамы!»). И подобный вывод дает неправильное представление об абсолютной ценности фортепианных пьес Мясковского (мы не отрицаем того, что это хорошие пьесы) в сравнении с другими его сочинениями.

Специального внимания заслуживают те места книги Т. Ливановой, где она пользуется неопубликованными и еще неизвестными высказываниями Мясковского.

Получив счастливую возможность ознакомиться с его записными книжками, Т. Ливанова должна была глубоко осознать, какую огромную нравственную ответственность это на нее налагало. Ведь личные заметки художника в записной книжке не предназначаются для публикации. Характер и содержание этих записей зависят от множества впоследствии трудно определяемых обстоятельств, зачастую даже от незначительных колебаний в настроении, в душевном состоянии автора. Именно поэтому в дневниках, в записных книжках (особенно людей искусства, т. е. людей, обычно очень эмоциональных) встречаются различные, порой даже противоречивые оценки одних и тех же фактов, явлений. Тот, в чьи руки попадают такие записи, должен очень бережно, вдумчиво разобраться в них, глубоко понять причины, вызвавшие их появление, отделить главное от несущественного, определить, что в них верно и что неверно, попытаться объяснить причины тех или иных ошибок. Особенно велика нравственная ответственность человека, не только изучающего, но публикующего такие записи, в которых речь идет о живых современниках, о фактах, о событиях, не ставших еще достоянием истории.

То, как и эти записи из книжек Мясковского приводит Т. Ливанова, как она ими пользуется и как комментирует, — заставляет нас думать, что она не прониклась чувством нравственной ответственности, о котором только что шла речь. Во многих случаях Т. Ливанова обращается с записями Мясковского совершенно недопустимо: порой она их тенденциозно подбирает, а порой и просто искажает.

Вот, к примеру, находит она у Мясковского запись, сделанную после первой репетиции Двадцать пятой симфонии. Мясковский остался недоволен симфонией и осуждает ее в довольно неприглядных выражениях, хотя и отмечает все же, что она «в целом звучит хорошо». Эту запись Т. Ливанова цитирует дословно и «подкрепляет» ею свое отрицательное отношение к симфонии. Но вот, уже после исполнения в концерте, Мясковский записывает: «Симфония прошла хорошо. Оркестру понравилась и слушателям, кажется, тоже. Получаю приветы, поздравления и т. д.». Эту запись Т. Ливанова уже

не приводит, однако замечает: «Мясковский, видимо (?!), остался неудовлетворенным, несмотря на успехи и поздравления» (стр. 203). Для такого вывода ни записи Мяковского, ни его личные высказывания не дают никакого основания. Напротив, мы хорошо знаем, что Мяковский, при всей скромности и строгой самокритичности в оценке своих сочинений, к Двадцать пятой симфонии относился, как к одному из любимых сочинений последних лет.

Примерно в таком же духе Т. Ливанова обращается с записями-высказываниями Мяковского о других композиторах. Мы знаем, что многолетняя глубокая дружба Н. Мяковского и С. Прокофьева была скреплена чрезвычайно строгим отношением обоих выдающихся музыкантов друг к другу, что их взаимная критика была всегда очень откровенна, по-настоящему дружественна, хотя зачастую и очень резка. Отразилось это и в записях Мяковского. Некоторые сочинения С. Прокофьева он не принимает, критикует их, но большей же частью восхищается, даже если и критикует отдельные их слабые стороны. Т. Ливанова не приводит ни одной положительной записи о С. Прокофьеве, хотя они содержатся в дневниках Мяковского. Ее внимание привлекают лишь отрицательно-критические отзывы. Это уже искажает действительное отношение Мяковского к С. Прокофьеву.

В дневнике Мяковского есть такая запись: «Дважды слушал «Воину и мир» Прокофьева — прекрасная музыка, но мучительное обращение с голосами». В книге Т. Ливановой эта запись принимает такой вид: «...прослушав снова и снова оперу Прокофьева «Война и мир», он отметил в ней «мучительное обращение с голосами» (стр. 198). Полагаем, что подобное «цитирование» не нуждается в комментариях...

Приведем еще пример грубого искажения записей Мяковского. Прослушал он как-то в закрытом концерте два новых сочинения. Сочинения эти были серые, слабые и не случайно ни разу более не исполнялись; они были заслуженно забыты. Аккуратно фиксируя свои музыкальные впечатления, Мяковский упомянул и об этих двух сочинениях. Записал их названия, фамилии авторов и, поставив знак ти-

ре, завершил эту лаконичную запись острой и, надо сказать, точной оценкой: «все недурно и... ненужно». Что же делает Т. Ливанова? Умолчав о том, что запись относится к двум конкретным сочинениям, она пишет: «...попрежнему он поощрял профессионально крепкую музыку, но вдруг начал сомневаться... Слушал, слушал новые сочинения своих учеников, да и записал: «...все недурно и... ненужно» (стр. 198). Во имя чего понадобилось Т. Ливановой так извращать мысли Мяковского, его отношение к новой советской музыке, в том числе к музыке своих учеников? (Кстати, одно из двух сочинений, о которых идет речь, было написано композитором, никогда не учившимся у Мяковского.) Неужели Т. Ливанова не понимает, что в данном случае она поступает нечестно и с научной, и просто с человеческой точки зрения?

Т. Ливанова искажает и общий характер высказываний Мяковского о советской музыке. Скрыв от читателя то хорошее, что говорит Мяковский о советской музыке, и тенденциозно подобрав отрицательные отзывы, Т. Ливанова так комментирует записи Мяковского последних лет войны: «Все чаще в произведениях советских композиторов Мяковский стал отмечать тогда нежелательные симптомы, связанные как с содержанием музыки, с кругом ее образов, так и с вопросами формы» (стр. 184).

Записи Мяковского не дают материала для таких выводов. В этот период, как и ранее, Мяковский очень прямо и честно отмечал в своих дневниках все, что ему нравилось и что не нравилось в произведениях советской музыки. Он очень положительно отзывался о произведениях С. Прокофьева, А. Хачатуряна и многих других композиторов, равно как и высказывал свою неудовлетворенность отдельными сочинениями также очень разных композиторов. Оценки его всегда остры, точны и притом крайне лаконичны.

Читая книгу Т. Ливановой, невозможно освободиться от впечатления, что она сознательно искажает реальную картину отношения Мяковского к советской музыке. Мяковский принадлежал к тем глубоко честным людям, которые всегда — и в глаза, и за глаза — говорят правду. Т. Ливанова же создает ложное впечатление,