

## Николай Яковлевич Мясковский

(К 70-летию со дня рождения)

Д.М. КАБАЛЕВСКИЙ

Вслушиваясь сейчас в самые ранние сочинения Мясковского, написанные им в пору юности, на рубеже первого и второго десятилетий нашего века, мы ощущаем в этих сочинениях не только свежее дыхание молодости. Несмотря на отсутствие для начинающего автора отсутствие законченного мастерства и зрелости мысли, мы обнаруживаем в этих сочинениях три важные качества.

Первое — подлинная талантливость, сказывающаяся и в смелости, с которой молодой автор берется за самые различные жанры, в том числе за один из труднейших — квартетный жанр, и в значительной свободе, с которой осуществляет он свои творческие замыслы, и, наконец, в красоте и благородстве его музыки.

Второе — глубокая, органическая связь с лучшими традициями русской музыкальной классики, что сказалось прежде всего в понимании ведущей роли в музыке мелодического начала, в распевном характере этой мелодики, в гармоничном равновесии всех элементов музыки, в простоте и ясности сочинений в целом.

Наконец, третье качество — несомненная индивидуальность автора, явное присутствие даже в этих юношеских его произведениях своего собственного, активно-творческого отношения к музыке, т. е. такого отношения, которому чуждо бездушное, формальное заполнение внешне усвоенных схем. Это качество ощущается и в своеобразной ритмике (характерные последования остро ритмизованных аккордов), и в повышенной гармонической напряженности, особенно в кульминациях, и в том неуловимом своеобразии интонационно-мелодических поворотов, которое сообщает новые черты, казалось бы, уже знакомым, давно слышанным

мелодиям, и, наконец, в столь характерном для всей музыки Мясковского напряженно лирическом ее тоне.

Все эти качества мы без труда слышим и в 1-й симфонии (1908), и в струнных квартетах фа-минор и ре-минор (1909—1910), и в 1-й сонате для фортепиано (1907), и в 1-й виолончельной сонате (1911), и в романсах на стихи Баратынского («Размышления», 1907), и даже в более ранних камерных и симфонических произведениях.

Конечно, говорить о каком-либо законченном художественном мировоззрении Мясковского в те годы, о четкой идейной целеустремленности его творчества не представляется возможным. Но тем не менее у нас не остается никаких сомнений в том, что общая стилистическая направленность раннего, начального периода творчества Мясковского в основе своей определена была глубокой и непосредственной связью с традициями русской музыкальной классики. Несомненно, решающую роль сыграло здесь личное общение с А. К. Лядовым и Н. А. Римским-Корсаковым, у которых Мясковский учился в Петербургской консерватории, а еще раньше, вероятно, и влияние Р. М. Глиэра (у которого Мясковский по рекомендации С. И. Танеева брал уроки музыки еще до поступления в консерваторию).

От своих учителей Мясковский воспринял глубокую любовь к русской музыкальной классике, к русскому народному песнетворчеству и серьезное, принципиальное отношение к своему творческому труду. У них он получил и превосходную профессионально-композиторскую школу.

Однако сложность и трудность дальнейшего развития Мясковского, как и

многих сверстников его по искусству, заключались в том, что значительная часть его творческого пути и — что особенно важно подчеркнуть — та часть этого пути, когда формируются основные идейно-художественные принципы, пролегла через тяжелую полосу русской общественной жизни — через полосу реакции между двумя революциями.

Этот период, охвативший десятилетие с 1907 по 1917 год, был для музыки не менее тяжелым периодом, чем для всех других областей русской культуры. Именно в эти годы с наибольшей обнаженностью расцвела идеалистическая эстетика модернизма с ее лозунгом «искусство ради искусства», подчинив своему тлетворному влиянию многих талантливых русских композиторов. Именно в эти годы особенно настойчиво стали проникать в Россию ядовитые веяния западноевропейского буржуазного декаданса, и русскую публику пытались уверить в том, что Рихард Штраус и Макс Регер являются величайшими гениями современной музыки. Именно в эти же годы представители модернистической критики с непостижимым цинизмом стремились принизить величие и жизненность русской музыкальной классики, русского народного искусства. Эти критики подхватили созданную реакционными музыкантами и придворно-бюрократическими кругами конца прошлого века легенду о якобы безграмотности Мусоргского. Вокруг имени Римского-Корсакова была создана не менее лживая легенда о будто бы модернистических, мистических устремлениях последних его опер. Вошло в моду всячески поносить Чайковского, считать его творчество эклектичным, нерусским, слащаво-салонным, устаревшим. Те русские композиторы, которые оставались верными заветам великих классиков, которые не порывали связей с народно-песенными истоками, — Глазунов, Лядов, Танеев, Рахманинов, Ляпунов — пренебрежительно третировались, провозглашались композиторами консервативными, несовременными, отставшими от жизни.

Все эти порочные взгляды не находили, разумеется, сколько-нибудь глубокого отклика в широких слоях русской публики. Однако они играли немалую роль в профессионально музыкальных и близких к ним кругах интеллигенции, оказывая

свое вреднейшее влияние на развитие молодых русских композиторов.

В сферу этого влияния попадает и молодой Мясковский, еще не успевший к тому времени созреть как музыкант и мыслитель. Его окружают деятели «Вечеров современной музыки», заинтересованные, естественно, в привлечении на свою сторону талантливой молодежи. Он сталкивается с поэтами-символистами Вяч. Ивановым, М. Кузминым, С. Городецким, чьи декадентские стихи уводили сознание людей в ирреальные миры, бесконечно далекие от того, чем жили в ту пору передовые люди России. Идеологи «современничества» В. Каратыгин, И. Крыжановский ориентируют его на «новейшие достижения» западной буржуазной музыки.

Однако, как Мясковский сам пишет в своих «Автобиографических заметках о творческом пути» («Советская музыка», 1936, № 6), он «не сделался в этом кругу «своим», так как и тогда стремление к «последнему слову» музыкальной техники и изобретения не имело для него «самодовлеющей цены». Не пошел он безоговорочно по тому пути, на который настойчиво звали его декадентствующие покровители, еще и потому, что не хотел и не мог поверить в мнимые преимущества упадочной музыки композиторов буржуазного Запада перед великими достижениями мировой музыкальной классики.

И все же Мясковский не отрицает той роли, которую сыграло «некоторое знакомство, хотя и весьма поверхностное, с кругами символистов, «соборных индивидуалистов» и т. п., идейно, конечно, влиявших на его «тогда довольно сырую психику».

Эти модернистические влияния, исходившие и из литературных и из музыкальных кругов, раньше всего сказались в выборе тематики некоторых романсов и симфонических поэм Мясковского. Так, например, в результате занятий с И. Крыжановским, одним из основателей «Вечеров современной музыки», и, несомненно, под его влиянием появились романсы на слова реакционно-декадентской поэтессы Зинаиды Гиппиус. Несколькокими годами позже была написана симфоническая притча «Молчание» на пессимистический сюжет Эдгара По (1909).



*Н. Я. Мясковский*

Особая склонность Мясковского к симфоническому жанру определилась в нем довольно рано. Именно здесь, в области симфонизма, Мясковский настойчиво стремился найти путь к большому, глубокому и человеческому искусству, от которого все дальше и дальше отходило творчество художников-модернистов.

Но подлинный симфонизм требует больших и значительных тем, а Мясковский, подобно многим русским художникам той поры, не сумел разглядеть и найти эти темы в тревожной и мрачной русской действительности между двумя революциями. Сюжеты Эдгара По и Шелли («Аластор», 1912), к которым Мясковский обращается, не дают, конечно, опоры для его замыслов. Он невольно начинает склоняться к тому «гордому индивидуализму», к которому зовут его эти «отшельники человеческого духа». Его искренние душевные порывы, которые мы ощущаем в этих двух партитурах, не имея здоровой жизненной опоры и ясной

цели, остаются беспредметными, абстрактными.

Но это вовсе не означало, что Мясковский был готов изменить заветам своих учителей, что он потерял веру в жизненную силу великих классических традиций. Он не мог примириться с тем походом против классической, особенно русской, музыки, который вели критики-модернисты и который постепенно принимал все более циничные формы. Никогда не чувствуя в себе призвания к литературно-критической деятельности, но подчинившись голосу своей художественной и гражданской совести, он выступает в 1912 году с удивительной для того времени статьей «Чайковский и Бетховен».

В этой статье Мясковский с настоящим пропагандистским темпераментом утверждает мысль, что подлинно демократический симфонизм, обращенный не к избранному кругу ценителей-знатоков, а к массам, к миллионам, ко всему народу, после Бетховена получил свое дальнейшее развитие только в русской музыке, и именно у Чайковского. Сейчас эта мысль стала прописной истиной, но мало кто знает, что впервые эту мысль высказал никто иной, как Мясковский, и высказал ее тогда, когда в умах большинства русских музыкантов, зараженных идеями модернизма, царила совершенно иная точка зрения на великого гения русской музыки.

Конечно, сейчас мы без труда обнаружим в этой статье ряд наивных и даже неверных утверждений, но это не может снизить значения выступления Мясковского, в котором он решительно восстал против унижения того, кто является славой и гордостью нашей отечественной культуры.

В течение нескольких лет, прошедших между окончанием консерватории и началом первой мировой войны, Мясковским были написаны, помимо упоминавшегося уже «Аластора», 3-я симфония, 2-я фортепианная соната и ряд романсов. Некоторые эпизоды этих сочинений, например, прекрасная вторая тема «Аластора» или побочная тема 2-й сонаты, по своей выразительной, правдивой мелодике, по своему жизненно-эмоциональному тону лежат в русле русских классических традиций. Однако общая направлен-

ность и преобладающий характер музыкального языка этих сочинений показывают, что между творческими идеалами, высказанными Мясковским в статье «Чайковский и Бетховен», и его собственной творческой практикой образовался уже значительный разрыв.

Крайняя психологическая напряженность, переходящая порой в смятенность чувств, и глубокий пессимизм свойственны этим сочинениям, особенно 3-й симфонии с ее безнадежно мрачным, траурным заключением. Характерно, что модернистическая критика, положительно оценивая эту симфонию, устами В. Каратыгина приветствовала наметившийся отход Мясковского от следования заветам русской музыкальной классики. «Сначала самостоятельные черты его таланта маскировались чужими влияниями,— писал он,— и особенно Чайковского. Мало-помалу, однако, влияния эти растворились в собственной индивидуальности Мясковского, музыкально-творческая психология которого достигла в настоящее время значительной определенности». Если с этими словами сопоставить высказанное Каратыгиным циничное суждение о Чайковском: «...не слишком глубокое, зачастую впадавшее в слящаво-салонный сентиментализм, искусство Чайковского в большинстве образцов его творчества представляется ныне уже в значительной мере изжитым», то еще яснее становится вся тлетворность музыкальной среды, в которой рос и развивался Мясковский и влиянию которой у него не хватило внутренних сил не поддаться.

Но не только этими влияниями можно объяснить направленность и характер предвоенных сочинений Мясковского. Думается, что есть здесь и более глубокая причина, а именно, свойственное в то время известным кругам интеллигенции глубокое противоречие сознания: с одной стороны, предчувствие неминуемых и близких социальных бурь, с другой же стороны, полное непонимание истинного хода развития истории и потому отсутствие реальных перспектив, отсутствие положительных идеалов. Отсюда рождались и субъективизм, и крайняя смятенность чувств, и пессимизм, т. е. именно те черты, которыми окрашены были многие произведения предвоенной русской литературы и искусства, в

том числе и написанные в те годы произведения Мясковского.

Разразившаяся в 1914 году война прервала творческую деятельность Мясковского и вернула его к профессии военного инженера<sup>1</sup>. Несколько лет, проведенные Мясковским на фронте в качестве саперного офицера, впервые, в сущности, столкнули его с жизнью, приблизили его к народу. Он своими глазами увидел нищету и бесправие простого крестьянина, бесконечно тяжелая жизнь которого была усугублена непосильными тяготами бессмысленной войны. Находясь на передовых позициях, проделав вместе с войсками тяжелый путь от венгерской границы до Двинска, Мясковский, быть может впервые, задумался над проблемами большого социального, человеческого значения, которые никогда раньше не вставали, да и не могли встать перед ним в условиях его прошлой жизни. С особым, как никогда еще пристальным, вниманием вслушивался он в простые задушевные напевы народных песен, тут же заносил их в свою записную книжку.

Полностью осознать, осмыслить и сделать выводы из всего увиденного Мясковский еще не смог, но многое почувствовал глубоко и как человек и как художник. «Пребывание на войне,— пишет он,— и некоторые встречи в значительной мере укрепили мои демократические склонности, оформившиеся еще в Консерватории... 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 уже гораздо более «объективный» характер...» Все это, конечно, не могло не сказаться, и действительно сказалось, на творчестве Мясковского, к которому он — теперь уж навсегда — вернулся сразу же после Великой Октябрьской революции.

\* \* \*

Революционные события окончательно укрепили демократические убеждения

<sup>1</sup> Следуя семейным традициям по настоянию своего отца, Мясковский до поступления в консерваторию окончил кадетский корпус, военное-инженерное училище и отбыл несколько лет службы в саперном батальоне.

Мясковского, и он вскоре примкнул к той части передовой русской интеллигенции, которая, не колеблясь, отдала свои знания и опыт делу строительства Советского государства, новой, социалистической культуры. Уже в 1919 году Мясковский стал активным деятелем «Коллектива композиторов» — первого советского композиторского объединения. Два года спустя он энергично трудился на посту заместителя заведующего музыкальным отделом Наркомпроса. Еще годом позже, с 1922 года, началась его многолетняя и в высшей степени плодотворная работа в Государственном музыкальном издательстве, где он был членом жюри и редактором многих, в том числе академических, изданий (Скрябин, Чайковский, Римский-Корсаков), особенно много внимания уделяя пропаганде творчества молодых композиторов. Заметный след оставила деятельность Мясковского также в работе художественной секции Государственного ученого совета и Академии художественных наук. В течение многих лет, с 1932 года, Мясковский вел активную общественную работу в стенах Союза советских композиторов. Если к этому добавить бесконечное количество разнообразных комиссий, советов и жюри, в которых он в высшей степени добросовестно выполнял свои обязанности, то можно составить известное представление об огромном размахе его общественно-организационной деятельности, о его большой роли в развитии советской музыкальной культуры.

Глубоко заблуждались те, кто за сдержанной, даже замкнутой, внешностью Мясковского не видел его горячего интереса ко всему, что происходило в нашей бурно развивающейся музыкальной жизни.

В 1940 году, когда Мяковский вошел в состав редакционной коллегии журнала «Советская музыка», он в одном письме изложил некоторые свои мысли о работе журнала. Одна из этих мыслей настолько ярко характеризует Мяковского как советского музыкального деятеля, что мне хочется привести ее здесь. Говоря, что его «ужасает» обилие беспредметно теоретизирующих статей, он писал: «А жизнь? Неужели мы так и не дождемся нигде настоящей, хорошей хроники нашей творческо-музыкальной жизни? Я

считаю, неперенным отделом журнала должна быть строго периодическая регистрация всех фактов нашей деятельности, причем не только здесь, в Москве, но и с регулярными корреспонденциями из всех более или менее значительных музыкальных центров... При дальнейшем развертывании работы журнала я настойчиво прошу об этом подумать».

Это не были случайно оброненные слова. Живой интерес ко всем проявлениям музыкально-творческой жизни Советской страны был присущ Мяковскому в очень большой степени. Вероятно, немногие знают, что он собственноручно записывал в особую книгу свои краткие аннотации обо всех мало-мальски значительных новых произведениях советских композиторов. Эта объемистая «Книга живота», как шутливо называл ее Мяковский, является едва ли не самым полным из всех существующих у нас сводов советского музыкального творчества.

Не было, кажется, в Москве ни одного концерта с исполнением сочинений советских композиторов, на котором Мяковский не присутствовал бы, а если сочинение исполнялось впервые, то он неизменно бывал и на репетициях. В его кабинете перед радиоприемником всегда лежали программы радиопередач, в которых концерты советской музыки были отмечены красным карандашом, чтобы случайно не пропустить их.

Многие советские композиторы, где бы они ни жили, приезжая в Москву (о москвичах я уже не говорю), стремились попасть к Мяковскому, чтобы показать ему свои сочинения, услышать его строгую, умную и всегда принципиальную критику. И никогда Мяковский, как бы он ни был занят, никому не отказывал в такой творческой встрече, будь то уже известный мастер или только начинающий композитор, еще не расставшийся со школьной скамьей.

Приглашенный в 1921 году профессором композиции в Московскую консерваторию, Мяковский уже спустя несколько лет завоевал себе репутацию замечательного педагога. Молодежь стремилась попасть в число его учеников.

Важнейшим качеством Мяковского педагога было умение развить в своих учениках те индивидуальные черты, которые были заложены в природе их дарова-

ний. Мясковскому были совершенно чужды какие-либо узкие «догмы школы», единые, раз навсегда установленные «педагогические рецепты». Он стремился вникнуть в характерные особенности своих учеников и судил об их работах с точки зрения этих особенностей, а не с позиций своего собственного творческого стиля. Это качество Мясковского-педагога имело и свою отрицательную сторону: он не всегда мог с достаточной решительностью бороться с ложным направлением творчества некоторых своих учеников, что сказалось, например, в сороковые годы, когда известная часть нашей композиторской молодежи оказалась зараженной формалистическими влияниями. Положительная же сторона педагогической системы Мясковского была очень значительна. Именно благодаря этому Мясковский сумел воспитать таких разных композиторов, как Белый, Будашкин, Голынин, Левина, Мокроусов, Муратели, Пейко, Фере, Хачатурян, Шебалин, Шехтер и многие другие, не подавляя их яркой творческой индивидуальности, а, напротив, всемерно выявляя ее.

При этом Мясковский умел развить в своих учениках некоторые очень важные черты, которые объединяют и роднят едва ли не всех их. Прежде всего, это глубоко серьезное отношение к своему искусству. Мясковский скорее готов был примириться со скромными масштабами дарования своего ученика, но недостаточно серьезного отношения к искусству и к своей работе он никогда не прощал. Он сам был великим тружеником в музыке и такое отношение к труду воспитывал и в своих учениках. «Талант талантом, а без настоящего, жертвенного труда ничего нельзя достичь», — часто говорил он, почти дословно повторяя один из заветов великого Чайковского.

И другая черта объединяет учеников Мясковского: среди них, за исключением разве тех, кто формально числился в его классе, но по-настоящему у него не учился, нет дилетантов. Есть разные по уровню таланта, по широте творческого диапазона, но нет ни одного, кто не овладел бы настоящим композиторским профессионализмом. Будучи сам выдающимся мастером, Мясковский придавал огромное значение овладению мастерством, причем мастерством не догматическим, не аб-

страктным, а таким, которое оказывалось бы в руках композитора совершенным средством для выражения его творческих замыслов.

Более восьмидесяти композиторов воспитал Мясковский за годы своего преподавания в Московской консерватории. Многие из них стали крупными, известными мастерами, многие являются ныне опытными педагогами, энергичными общественными деятелями.

Более двадцати сочинений, написанных учениками Мясковского и учениками его бывших воспитанников, удостоены Сталинской премии. Одно это обстоятельство, сделавшее бы честь любому педагогу, с достаточной очевидностью говорит о выдающейся роли, которую сыграл Мясковский в воспитании молодых советских композиторов.

Глубоко характерны для Мясковского-воспитателя молодежи слова, которыми он закончил свое краткое выступление в связи с получением им Сталинской премии первой степени за 21-ю симфонию в 1941 году: «Мы, «старики», и в дальнейшем не захотим отказаться от великой чести и будем стремиться к завоеванию почетной премии. Я, однако, от души желаю, чтобы в этом художественном соревновании победа впредь оставалась за нашей безгранично талантливой молодежью, которая призвана создать первую музыку коммунистического общества и лучшую музыку в мире».

\* \* \*

Как ни много отдавал своих сил и времени Мясковский педагогической и организационно-общественной деятельности, все же первое место в его жизни занимало творчество, особенно интенсивно развернувшееся в послеоктябрьский период.

Как-то, оправившись после непродолжительной, но все же выбившей его из жизненной и творческой колеи болезни, он написал в одном из своих писем: «...к чему мне здоровье, если я не сочиняю, когда я только для этого живу». В этих словах нет никакой рисовки и никакого преувеличения. Действительно, творчество было целью жизни Мясковского, ее основным содержанием, источником радостей в случае удач и тяжелых страданий при неудачах. Он сочинял потому, что

не мог не сочинять — это было его глубочайшей внутренней потребностью.

Творческий путь Мясковского после Октябрьской революции представлял собой непрерывную и напряженную борьбу за высвобождение своего сознания из пут модернистической эстетики, оказавшей на него глубокое влияние еще в дореволюционную пору черного безвременья. Эти стремления ярко запечатлены в замечательной его литературной работе — в «Автобиографических заметках о творческом пути».

В своих «Заметках» Мясковский без искусственности, без всякой позы, просто, как в душевной дружеской беседе, подверг объективной критике все, что было сделано им за тридцать лет творческой жизни.

Самое замечательное в этих «Заметках» было, несомненно, то, что Мясковский, уже немолодой тогда композитор, показал всем советским музыкантам пример честного, самокритического отношения к своей деятельности. Надо ли напоминать, что самокритика не пользовалась в то время большими симпатиями в наших музыкальных кругах. С этой точки зрения «Автобиографические заметки» нельзя не назвать документом большого воспитательного значения, особенно для композиторской молодежи.

Читая эти «Заметки», не знаешь, чему больше поражаться: скромности ли автора или меткости и пронизательности его критических суждений.

Нельзя не подчеркнуть, что в своих «Заметках» Мясковский поднялся выше многих критиков, не считавших возможным осуждать что-либо в творчестве крупных мастеров. В самом деле, кто из критиков рискнул бы упрекнуть Мясковского, тогда уже автора шестнадцати симфоний, в «известной незрелости» музыкального языка «и даже музыкального мышления»? А вот Мясковский не побоялся высказать такое суждение о себе. Не побоялся потому, что ставил перед собой большие задачи, значительно большие, чем ставили перед ним его критики. Важнейшей из этих задач Мясковский считал овладение современной советской тематикой. Он отчетливо сознавал, что только на этом пути его, как всякого советского художника, ждут настоящие удачи.

Это стремление было им осознано, конечно, не сразу. Мешал тяжелый груз предрассудков модернизма, мешали проникавшие с Запада влияния современной упадочной буржуазной музыки. Тормозила перестройку и вся идейно-творческая атмосфера Ассоциации современной музыки, с которой Мясковский был связан в течение ряда лет, выйдя из нее лишь в 1931 году.

То «просветление мыслей», о котором писал Мясковский в связи со всем пережитым им в годы войны, сказалось в некоторой степени уже в первом произведении нового, послереволюционного периода его творчества — в 4-й симфонии, точнее, в ее динамичном финале с явным устремлением к светлому, жизнеутверждающему заключению. Однако устремление это в полной мере не реализовано, ибо предшествующие части симфонии с их сгушенно психологическим колоритом не содержат тех импульсов, которые могли бы естественно привести к подлинно оптимистическому финалу. Сам Мясковский считал 4-ю симфонию «откликом на близкое пережитое». Несомненно, это так и есть; однако отклик этот все же односторонний, лишь на «темные стороны» пережитого, и к тому же воплощенный сквозь призму индивидуалистического сознания художника, не сумевшего еще обобщить жизненные впечатления, уловить в действительных событиях их исторической перспективы. Отсюда и отсутствие в произведении подлинной реалистической силы выражения и недостаточная убедительность его светлого завершения.

Иное дело сочиненная в следующем, 1918 году 5-я симфония. Это был значительный успех Мясковского на пути к овладению реалистическим симфонизмом. Жизненная, правдивая основа этой симфонии не оставляет никаких сомнений, и, конечно, этим, а не только чисто музыкальными достоинствами и высоким уровнем мастерства, можно объяснить то, что и в наши дни, спустя более чем тридцать лет после написания, она не утратила убеждающей силы своего звучания.

В этой симфонии Мясковский впервые обратился к подлинным напевам народных песен, используя мелодию «русинской колядки», записанную им во время



Н. Я. Мясковский

пребывания на фронте в одной из областей Западной Украины. И насколько естественно прозвучали бы эти напевы в общем массиве угрюмо хроматического мелодизма 3-й симфонии, настолько органично вплелись они в общую ткань песенной мелодики 5-й симфонии. Но суть, конечно, не в использовании подлинных народных напевов и не в том, что оригинальные мелодии Мясковского, большая часть которых была также сочинена на фронте, по характеру своему часто настолько приближаются к народным, что иной раз — например, в скерцо — их трудно спутать. Суть в том, что концепция симфонии в целом, ее основные музыкальные образы рождены самой действительностью, правдой народной жизни.

Я думаю, что 5-я симфония Мясковского может быть названа самым ярким и талантливым произведением русской музыки, отразившим годы первой мировой войны. Не приписывая 5-й симфонии отсутствующую в ней, насколько известно, конкретную программу, все же можно попытаться определить смысловое содержание ее основных образов. Круг этих образов лежит, несомненно, в сфере жизненных впечатлений, почерпнутых Мясковским в годы войны.

Поэтичный пейзаж русской природы — первая тема симфонии, вызывающая ассоциации с аналогичными пейзажными образами Римского-Корсакова, — является своеобразной средой, в которой развивается вся первая часть симфонии. Пейзаж этот постепенно вздыбливается, словно опаленный огнем войны, становится тревожным, а на его фоне и из него возникнув, растет и ширится мелодия народно-песенного склада, суровая и сосредоточенная, в которой слышится образ вставшего во весь рост и расправляющего широкие плечи русского крестьянина. Прошел мимо нас этот могучий человек, скрылся из глаз, и снова кругом тихая природа, только нет уж в ней былого безмятежного спокойствия...

Две средние части симфонии содержат народно-жанровые черты, но по существу обе они гораздо глубже и содержательнее простых жанровых картин. Вторая часть — колыбельная песня — трагическая и выразительная мелодия в духе крестьянских песен Мусоргского. Это не

колыбельная песня мирной жизни и уж тем более не песня нашего, советского времени. Вся она в тревожной дымке, обволакивающей ее, не дающей ей свободно и привольно дышать; наконец, ворвавшаяся извне жизненная буря вовсе заглушает этот скорбный напев. Лишь в заключении снова, словно сквозь слезы, звучит эта песня, горестная песня обездоленной русской крестьянки, не то убаюкивающей, не то оплакивающей свое дитя...

В третьей части — скерцо — есть и плясовые и песенные эпизоды, но и это не просто жанровая картина. Здесь и настоятельность, сдерживающая слишком смелые порывы веселья, и настойчивое упорство в продвижении вперед, и какая-то суровость общего фона, на котором разворачивается все действие. Быть может, это песни, пляски и шутки простого русского человека, тяготение к которым заложено так глубоко в природе его национального характера, что обойтись без них он не может и в напряженные минуты тяжелого военного похода...

Финал симфонии светлый, мажорный, с упругими ритмами, с отзвуками маршей, с героическими, зовущими вперед интонациями. И, как победный апофеоз, звучит в конце финала широко разлившаяся народно-песенная тема, проходившая в первой части симфонии.

Такова эта, бесспорно, одна из самых лучших симфоний Мясковского, занимающая важное место в развитии советского симфонизма.

В одном из своих писем к А. Голенищеву-Кутузову Мусоргский писал: «Художник не может убежать из внешнего мира, и даже в оттенках субъективного творчества отражаются впечатления внешнего мира. Только не лги — говори правду». Эти замечательные слова вспомнились мне именно в связи с 5-й симфонией Мясковского. Вспомнились потому, что нельзя отрицать в этой симфонии элементов «субъективного творчества», т. е. того субъективизма, который овладел Мясковским еще в предвоенные годы. Но Мясковский «не лгал», был искренен и правдив в этой симфонии, как и во всем своем творчестве. Поэтому и в более «субъективных» моментах 5-й симфонии также отразились «впечатления внешнего мира», и потому они не нару-

шают общей реалистической правдивости всего этого сочинения.

После такого вникания в 5-ю симфонию нам уже легче понять и многое в дальнейшем творческом пути Мясковского, в частности понять глубокую противоречивость написанной в 1922—1923 гг. 6-й симфонии. Осуществлению искреннего замысла Мясковского отразить в новой симфонии события гражданской войны и Великой Октябрьской революции мешало отсутствие личных, живых, глубоко пережитых впечатлений от этих грандиозных исторических событий. Если симфонию о войне 1914—1917 гг. Мясковский сочинял (пусть еще в замысле), будучи непосредственным участником событий, то симфонию о гражданской войне и революции он писал, в значительной мере глядя на события «со стороны». Отсюда не только внешнее, но и во многом искаженное восприятие этих событий.

В «Автобиографических заметках» дано наиболее верное из всех до сих пор высказанных критических суждений об этой симфонии: «Отсутствие теоретически подкрепленного и обоснованного мировоззрения... вызвало какое-то интеллигентски-неврастеническое и жертвенное восприятие революции и происходившей гражданской войны... Тогдашнее несколько сумбурное состояние моего мировоззрения неизбежно привело к кажущейся теперь столь странной концепции 6-й симфонии — с мотивом «жертвы», «расставания души с телом» и каким-то апофеозом «мирного жития» в конце...»

В этой остро самокритической оценке подчеркнуто самое главное: ложное, «интеллигентски-неврастеническое и жертвенное восприятие» событий, принесших нашей стране свободу и открывших перед нашим народом широкий путь в светлое и великое будущее.

Суть, конечно, не только в том, что Мясковский сам никогда не соприкасался с революционным движением, а о гражданской войне знал, в сущности, лишь по тяжелым в то время жизненным условиям, да по газетным сводкам. Личные впечатления и переживания художника — очень важное, но, конечно, не единственное и даже далеко не всегда возможное условие для правдивого воплощения реальной жизни в искусстве; если бы это было иначе, то искусству,

прежде всего, была бы недоступна вся историческая тематика. Суть еще в том — и это Мясковский также отметил в своих «Заметках», — что «отсутствие теоретически подкрепленного и обоснованного мировоззрения» лишило его возможности должным образом осмыслить события гражданской войны и революции, охватить их в своем сознании так, как это необходимо для обобщенного художественного воплощения их.

Тема революции, конкретизированная в распространенных в те годы песнях Французской революции «Карманьола» и «Все вперед», появляется в финале симфонии так, словно художник услышал ее извне, с улицы, сквозь внезапно распахнутое окно. Она не подготовлена всем предшествующим развитием симфонии, наполненным преимущественно сгущенными красками переживаний смятенной человеческой души. Не получает она логического развития и соответствующего утверждающего завершения и в самом финале, неожиданно сменяясь темой старинного русского плача о «душе, с телом расстающейся» и еще более трагично и неоправданно звучащим средневековым мотивом «Dies irae». Само заключение симфонии — конечно, не свет, а лишь умиротворенное просветление. Так, тема «жертвы», «плача» фактически заслонила собой величавую тему революции.

В целом эта симфония представляет в идейном отношении по сравнению с 5-й симфонией несомненный шаг назад в общем пути Мясковского к реалистическому симфонизму. В то же время нельзя отрицать того, что 6-я симфония, написанная, по словам самого Мясковского, «с волнением» и «с жаром», содержит немало страниц по-настоящему взволнованной, наполненной глубоким чувством, искренней музыки. Прежде всего это относится ко многим эпизодам первой части с ее тематическим богатством, напряженной динамикой и огромным дыханием развития, приводящего к коде, родственной по звучанию сцене смерти Бориса из «Бориса Годунова». Относится это и к среднему эпизоду второй части, к выразительной главной теме третьей части и, наконец, к ряду эпизодов финала.

Однако все эти эпизоды не могут возместить отсутствующей в симфонии яс-

ной и устремленной идейной концепции, вернее, не могут искупить ложности этой концепции. Так эта симфония, не воплотившая грандиозного замысла, который смело поставил перед собой Мясковский (и смелость эту надо в полной мере оценить—ведь это было первое крупное симфоническое произведение советской музыки на столь большую и ответственную тему!), явилась правдивым отражением всего лишь сложных процессов, происходивших в сознании той части русской интеллигенции, которая, примкнув к революции, оказалась в первое время не в силах по-настоящему понять и осознать ее действительный смысл и грандиозное величие.

После этой, единственной до сих пор в нашей музыке, попытки отразить в симфоническом жанре тему революционных событий начался длительный и сложный путь поисков, казалось бы, уже найденного в 5-й симфонии, но вновь утерянного «ключа» к реалистическому симфонизму.

Следующие пять симфоний и ряд других сочинений—различные этапы этих поисков, давших немало страниц искренней музыки, порой (как, например, 8-я симфония) связанных с народной песенностью, но не давших того, что Мясковский искал. Более того, в одной из этих симфоний—в 10-й—Мясковский отошел от верного пути дальше, пожалуй, чем в каком-либо другом своем сочинении.

Навеянная образом мятущегося Евгения из поэмы Пушкина «Медный всадник», эта одночастная симфония бесконечно далека от пушкинской ясности и чистоты мысли и стиля. Внутренняя психологическая перенапряженность этой симфонии вызывает столь чрезмерную сложность музыкального языка, что он становится почти недоступным для восприятия даже изощренным ухом музыканта. Интонационно-мелодический язык настолько отдаляется от естественности, что его, в сущности, невозможно не только воспроизвести голосом, но даже с достаточной определенностью проинтонировать на оркестровых инструментах. Гармоническая и полифоническая пересложненность достигает крайних пределов. То же можно сказать и об оркестрово-тембровой стороне этой партитуры.

10-я симфония—несомненный кризис в творческом пути Мясковского. Еще не закончив этой симфонии, видимо, сам задыхаясь в душевной атмосфере ее образов, Мясковский задумывает цикл небольших прозрачных пьес для оркестра. Замысел этот вылился в виде трех пьес: «Симфонietta» для струнного оркестра, «Серенады» и «Лирического концертино» для малого симфонического оркестра. Музыка этих трех сочинений производит впечатление высказываний человека, выздоравливающего после тяжелой болезни: в них много света, улыбки, жажды жизни (особенно в превосходной, незаслуженно забытой «Симфонiette») и в то же время есть еще некоторая слабость, проступают следы пережитых трудностей.

Пьесы эти были закончены в начале тридцатых годов, т. е. в очень важный и значительный период развития советской музыки. 1929 год, «год великого перелома», как его определил товарищ Сталин, сыграл огромную роль в развитии всей советской культуры, искусства и, в частности, музыки. Гигантские события, которыми отмечена в эти годы жизнь всей Советской страны, глубоко отразились в сознании деятелей советского искусства. Именно в эти годы многие советские художники приступают к выработке нового, теоретически подкрепленного мировоззрения, принимаются за глубокое изучение марксистско-ленинской философии, без овладения которой было немислимо дальнейшее продвижение к социалистическому реализму. Об этом пишет в своих «Заметках» Мясковский, об этом же рассказывает в автобиографической статье «Мой путь» Асафьев. Одновременно начинается и заметный поворот нашего музыкального искусства к современной советской тематике.

1930—1932 гг. отмечены в творческом пути Мясковского первым его обращением к массовым музыкальным жанрам, что нельзя не поставить в прямую связь с общим устремлением советских композиторов, и Мясковского в том числе, к демократизации своего творчества. Два марша для духового оркестра и ряд хоровых и массовых песен на слова советских поэтов—первые опыты Мясковского на этом новом для него пути. Нельзя сказать, что все эти опыты увенчались

значительным успехом, хотя среди написанных песен есть и привлекательные — «Ленинская» на слова Суркова и «Крылья Советов» на слова Асеева. Мясковский впоследствии правильно оценил главную причину своих неудач в массовом жанре. «Главный недостаток этих песен,— писал он,— и всех своих работ в данной области я вижу прежде всего в нехватке заражающей и увлекательной мелодической непосредственности—нет внутренней простоты, а затем—в какой-то куцости, «недопетости» мысли в них». Это верное критическое замечание можно отнести не только к данным сочинениям Мясковского, но и ко многим аналогичным опытам тех советских композиторов, которые, на долгое время замкнувшись в сфере инструментальной музыки, далекой по своему образному содержанию и интонационному языку от народно-массовой песенности, оказались не подготовленными к написанию простой, увлекательной, доходчивой и в то же время высокохудожественной массовой песни.

И все же эти опыты и связанное с ними дальнейшее «просветление» мыслей» принесли для Мясковского свои плоды. Увлечшись в 1931 году идеей написать симфонию на тему о превращении старой русской деревни в мощное социалистическое коллективное хозяйство, Мясковский принимается за эту работу, положив в ее основу программу, подсказанную ему одним из его учеников—М. Ковалем. Критика и сам автор отметили известную схематичность этой новой, 12-й симфонии, возникшую прежде всего из-за противоречия между новым, своеобразным замыслом и какой-то догматичностью применения традиционных сонатно-симфонических форм, что вообще редко бывало у Мясковского.

Наиболее выразительной и художественно целостной оказалась первая часть симфонии. Для воплощения образа старой, дореволюционной деревни с ее тяжелым подневольным трудом, нуждой и лишениями Мясковский нашел и правдивый интонационный язык и органичную конструкцию. Нет сомнения, что в работе над этой частью он опирался на свой опыт работы над 5-й симфонией. Что же касается второй части, задуманной как картина борьбы за лучшее бу-

дущее, и третьей части, призванной выразить полноту и радость жизни в новой, социалистической деревне, то здесь уже и интонационный склад и формы развития в целом оказались значительно ниже интересного и смелого замысла.

В симфоническом творчестве Мясковского с наибольшей отчетливостью и полнотой отразились все противоречия и сложные изгибы его творческой жизни, все его удаchi и победы, все заблуждения и поражения. Это был его излюбленный жанр, в котором он, по собственному признанию, «наиболее охотно высказывался». Неудивительно поэтому, что его симфонии—своеобразные вехи, по которым легче всего прослеживается направление его творческого пути.

Однако, наряду с симфонизмом, в творчестве Мясковского с тридцатых годов большое значение начинает приобретать также и квартетный жанр, к которому Мясковский ощущал тяготение еще в юные годы. Сейчас он возвращается к этому жанру уже зрелым мастером, обогащенным большим опытом.

В числе первых четырех квартетов, написанных Мясковским в 1930—1931 гг. (опубликованы они были в 1931—1938 гг.), находятся и два юношеские квартета, подвергнутые незначительной редакции. Это очень любопытный и во многих отношениях показательный факт. Вернувшись к своим юношеским сочинениям именно в этот переломный для него момент творчества, Мясковский, видимо, почувствовал необходимость восстановить живую связь с тем начальным этапом своего пути, в котором так явственно была выявлена его преемственность по отношению к русским классическим традициям, когда его не коснулись еще веяния модернизма. Обращение к этим свежим, простым юношеским мыслям, несомненно, помогло Мясковскому в его дальнейшей борьбе за прояснение и очищение своего стиля.

Нельзя не отметить и того обстоятельства, что последний из этих юношеских квартетов (фа-минор) был очень тепло встречен публикой: в нем она услышала, наконец, простые, человеческие образы, естественную мелодику, гармоничное, уравновешенное звучание, т. е. те качества, которые были совершенно утеряны в те годы большинством советских ком-

позиторов — авторов камерно-инструментальной музыки. Таким образом, первые квартеты Мясковского (среди них, помимо раннего квартета фа-минор, следует вспомнить и отличный квартет до-минор) явились важным шагом в освобождении советской камерной музыки от почти задушивших ее в ту пору модернистических влияний.

Насколько сильны были внутренние противоречия в Мясковском, насколько нелегко давалось ему продвижение по, казалось бы, ясно намеченному пути, свидетельствует хотя бы то, что после всех только что рассмотренных сочинений — разных по степени удачности, но в целом отмеченных преобладанием прогрессивных, реалистических тенденций — он в новой, 13-й симфонии (1933) вновь оказывается во власти крайне субъективистских настроений.

Авторская оценка этой симфонии очень интересна, и ее стоит привести целиком: «Потребность в какой-то разрядке накопленных субъективных переживаний, неизменно мне свойственных и едва ли уже истребимых в моем возрасте, вызвала к жизни 13-ю симфонию, сочинение очень пессимистическое, которое я в творческом ослеплении мнил опытом аэмоциональной музыки. Это оказалось заблуждением — симфония вышла довольно эмоциональной, но крайне странного содержания. Она осталась страницей моего дневника...» Главное в этой оценке — правильное определение глубоко субъективистского характера 13-й симфонии, сузившего ее художественное значение до таких минимальных пределов, какие были свойственны, быть может, лишь 10-й симфонии. В одном ошибся Мясковский в своей оценке 13-й симфонии: субъективистская замкнутость оказалась для него все же не столь «неистребимой», невзирая ни на какой возраст. Такова уж жизненная сила нашей советской действительности. И последние сочинения Мясковского вполне доказали это.

После «произошедшего внутреннего освобождения», как Мясковский характеризует написание 13-й симфонии, начинается заметный подъем его творчества, продолжавшийся до начала Великой Отечественной войны и частично захвативший военные годы. Большинство сочинений Мясковского, написанных в этот

период, несет в себе много ценных жизненных качеств и, несомненно, лежит в русле тех реалистических устремлений, которые были присущи тогда лучшим творческим силам советской музыки. Напомню, что именно в этот период (1934—1940 гг.) советскими композиторами был создан ряд превосходных произведений, в борьбе с чуждыми, формалистическими влияниями закладывавших основы нового, советского реалистического стиля, которому по-настоящему широко расцвести суждено было уже значительно позже — после 1948 года.

Эти успехи отдельных советских композиторов были определены как общим ростом нашей страны и ее культуры, так, в частности, и плодотворным влиянием апрельского Постановления ЦК ВКП(б) 1932 года, а также других важнейших партийных документов, указывавших на всю губительность для советской музыки буржуазных, формалистических влияний.

В эти годы Мясковский обнаруживает тенденции к большей простоте музыкального языка, к большей его народности и национальной определенности. Эти тенденции, в значительной степени связанные с обращением к советской тематике и к массовым музыкальным жанрам, Мясковский проявил в целом ряде сочинений тридцатых годов. Среди них прежде всего необходимо выделить 15-ю симфонию (1934), особенно три ее последние части. Поэтичная вторая часть этой симфонии какими-то своими чертами заставляет вспомнить «колыбельную» из 5-й симфонии. Однако это качественно совершенно иной образ. Здесь нет ни тревоги, ни затуманивающей песню дымки. Песня льется свободно, открыто, от всей души. И средний эпизод этой части — уже не тревожная жизненная буря, а широко развивающаяся, светлая, эмоционально насыщенная мелодия, полная оптимистического жизнеощущения. Третья часть симфонии — подвижный вальс, развивающий симфонические традиции Чайковского, светлый и лирический. Оживленный, с преобладанием народнотанцевальных мелодий русского склада финал завершает эту в высшей степени привлекательную, мастерски написанную и в то же время по совершенно непонятым причинам не исполнявшуюся уже много лет симфонию.

Так же необходимо очистить от «пыли забвения» и две другие симфонии Мясковского—16-ю (1936) и 18-ю (1937). 16-ю симфонию, как известно, навеянную образами советской авиации, у нас принято считать одной из лучших симфоний Мясковского, и с этим нельзя не согласиться. В наибольшей степени это относится к двум ее средним частям: проникнутому удивительной поэтичностью андантино (любовно воссозданный образ родной русской природы) и суровому траурному маршу, полному величественной гражданской скорби. В первой части этой симфонии Мясковский впервые в своем творчестве создает образы героического характера. При всех несомненных достоинствах этой части в ней ощущается какая-то скованность, связанная, возможно, с обращением Мясковского к необычной для него сфере героики. Финал симфонии, развивающий в качестве главной темы мелодию одной из массовых песен Мясковского, посвященной советским летчикам (в этом сказалось прогрессивное стремление Мясковского сблизить вокальный и инструментальный мелодизм), представляет собой широкое, эпического склада повествование, конструктивные шероховатости которого не удовлетворяли, однако, и самого автора.

Впрочем, Мясковский, со свойственной ему высокой требовательностью, был не удовлетворен в этой симфонии не только конструктивным несовершенством ее финала. Отмечая, что «тенденции ее содержания еще ближе к современности», чем в других его сочинениях, Мясковский говорил о том, что в 16-й, так же как и в 15-й, симфонии «все еще не тот язык», который он ищет, «чтобы чувствовать себя вполне художником наших дней».

Продолжая эти поиски, Мясковский сочиняет в 1937 году 18-ю симфонию, построенную целиком на интонациях народно-песенного и танцевального склада, а частично и на подлинных народных напевах. Не претендующая на всеобъемлющий охват действительности, на особую глубину обобщений, симфония эта—одно из наиболее цельных по стилю и последовательных по осуществлению демократических тенденций произведений Мясковского. Яркий, оптимистический характер музыки этой симфонии, отте-

ненный эпизодами мягкой, светлой лирики, связан с большой естественностью и правдивостью отражения чувств советского народа, с большой простотой изложения и доступностью восприятия. Все эти черты позволяют поставить 18-ю симфонию в ряд произведений реалистического, демократически направленного советского симфонизма той поры.

Не останавливаясь детально на концерте для скрипки с оркестром (1938) и на 5-м струнном квартете (1939), отмечу лишь, что оба эти сочинения содержат много страниц превосходной музыки. В особенности это относится к 5-му квартету—одному из лучших квартетов Мясковского.

В 1941 году, незадолго до начала Великой Отечественной войны, публикуется Постановление Советского правительства о присуждении первых Сталинских премий за лучшие произведения советского искусства. Раздел этого знаменательного Постановления, посвященный музыке, открывается именем Мясковского, которому присуждается Сталинская премия первой степени за написанную в 1940 году 21-ю симфонию. Это была первая—и единственная в том году—симфония, удостоенная такой высокой награды. В этом факте нельзя не усмотреть признания высоких заслуг Мясковского в развитии советского симфонизма.

Что представляется мне самым главным, наиболее существенным в 21-й симфонии Мясковского с точки зрения развития всего его творческого пути? Мясковский никогда не был неискренен в своих лирических высказываниях. Однако мы знаем, что лирические, т. е. в известном смысле интимные, личные, душевные переживания художника не находят отклика в сердцах слушателей, остаются «страницей из дневника», если они слишком субъективны, если они не перекликаются с такими же переживаниями многих других людей. И напротив, чем более широкий круг людей узнает в лирических переживаниях художника свои собственные переживания, тем широкоохватнее становится творчество такого художника, тем большее количество человеческих сердец способен он взволновать своим искусством.

Под влиянием антидемократических тенденций эстетики модернизма лирика

Мясковского во многих его произведениях была слишком субъективна, подчас настолько субъективна, что неспособна была взволновать, вызвать живой отклик у многих людей, оставаясь достоянием небольшого круга «избранных» музыкантов. Попытки разрешить это мучившее его противоречие через обращение к «объективно-жанровому» симфонизму (в разной мере это относится к 12-й, 14-й, 19-й симфониям и к ряду других произведений) помогли Мясковскому в прояснении его музыкального мышления, в большем приближении к народно-песенному началу, в достижении большей простоты и естественности музыкальной ткани, однако не приводили еще к той полной свободе творческих высказываний, когда свое, личное, оказывается одновременно и общим, общезначимым.

В 21-й симфонии Мясковский, как мне представляется, нашел это единство, и потому-то эта симфония, одна из самых лирических его симфоний, оказалась в то же время одним из наиболее воздействующих на слушателей его сочинений.

Своеобразно построение этой одночастной симфонии: широко развитое, медленное вступление и заключение обрамляют среднюю часть, написанную в обычной классической сонатно-симфонической форме. Любопытно, однако, что в этой средней части основное эмоционально-смысловое значение имеет не «главная тема» народно-танцевального характера, а напевная, лирическая «побочная тема». Большая лирико-эмоциональная насыщенность крайних частей симфонии и перенесение центра тяжести на лирические эпизоды ее средней части придают всей симфонии большую цельность, характер лирической поэмы. Здесь с большой определенностью выявилось столь характерное для Мясковского вообще сочетание широты лирических высказываний с тщательно продуманной, рационально обоснованной конструкцией, покоящейся на традициях симфонической классики.

Характер музыки этой лирической симфонии возвышенный и в то же время очень простой. Мы слышим здесь большую любовь к своей стране, к родной природе, большую любовь к человеку. И все это выражено в поэтичных, задушевных, лирических тонах, окрашивающих

и распевные полифонические узоры медленных частей, и песенную мелодию средней части, и даже ее приподнято-патетическую кульминацию.

К несомненным удачам Мясковского после 21-й симфонии относятся и написанные уже во время войны 9-й струнный квартет и концерт для виолончели с оркестром. Оба эти сочинения были также удостоены Сталинских премий первой степени (1943 и 1945). Этим произведениям, так же как и 21-й симфонии, свойственен распевный характер мелодики, связанной с народно-песенными образами, преломленными через традиции классической русской музыки; всем им свойственен поэтически возвышенный, лирический склад чувствований. Лишь в виолончельном концерте к этому добавляются большая суровость и сосредоточенность звучания.

\* \* \*

В годы войны Мясковский работал много и напряженно. Три симфонии (22-я, 23-я и 24-я), три струнных квартета (7-й, 8-й, 9-й), поэма-кантата на слова Н. Тихонова «Киров с нами», ряд других симфонических и камерных произведений — таков внушительный итог этой работы. Лучшим из названных произведений, помимо упоминавшихся уже 9-го квартета и виолончельного концерта, является 24-я симфония, продолжающая героическую линию 16-й симфонии. Однако и здесь лучшими оказались не крайние, героического характера, ее части, а медленная часть — превосходное анданте, мужественно-скорбное и одновременно проникнутое силой и уверенностью, полное большого, глубокого чувства. Многие нити связывают эту часть с траурным маршем из 16-й симфонии.

Значительный и своеобразный интерес представляет собой «Киров с нами» — первое обращение Мясковского к кантатно-ораториальному жанру. Попытки воплотить чувства и мысли, рожденные событиями Великой Отечественной войны, в чисто инструментальной форме (22-я симфония-баллада, 24-я симфония), вероятно, не дали Мясковскому должного удовлетворения. Свою неудовлетворенность, например, героическим финалом 24-й симфонии он и не скрывал, не раз говорил об этом. И нетрудно предполо-

жить, что написание поэмы-кантаты было вызвано желанием выразить свои творческие замыслы в более конкретной форме, призвав на помощь поэтическое слово.

В этом произведении Мясковский еще ближе подошел к современной советской тематике, нежели это ему удавалось в прежние годы. Своеобразен и весь склад музыкального языка поэмы-кантаты. Оставаясь верным принципу «сквозного» симфонического развития, Мясковский последовательно стремился опереть здесь всю мелодику на интонации советских массовых песен, в частности песен эпохи Великой Отечественной войны. Это тоже было новым для Мясковского и привело к значительной доступности, демократичности всего сочинения в целом—без потери, однако, автором своей индивидуальности, как это порой бывает с композиторами при резком повороте к новой для них интонационной сфере.

Мясковскому удалось найти очень выразительные краски для воплощения сурового, напряженно-сосредоточенного образа осажденного города-героя и для обрисовки мужественного, светлого облика С. М. Кирова, чье незабываемое имя вело ленинградцев в бой. И, быть может, только чрезмерное преобладание замедленных темпов, придающих поэме-кантате оттенок созерцательности, несвойственной ни самой теме, ни поэме Тихонова, повредило жизненности этого ценного произведения.

\* \* \*

В конце войны и в первые послевоенные годы в творчестве Мясковского вновь наступает сложный и противоречивый период. Наряду с 25-й, одной из удачнейших его симфоний и 12-м квинтетом, также одним из образцовых его сочинений в данном жанре, Мясковского постигают и творческие неудачи. Наибольшей из них является вокально-симфоническое произведение «Кремль ночью». В этом произведении заметно ощущается отход от реалистических, демократических тенденций, отличающих поэму-кантату «Киров с нами». В результате возникло непримиримое противоречие между текстом, рисующим образ великого вождя советского народа, и музыкой, носящей какой-то неопределенный, почти импрессионистический характер. Это разитель-

ное противоречие между идеей произведения и средствами ее воплощения определило большую неудачу произведения в целом. Неудачной оказалась и «Патетическая увертюра», написанная в какой-то формально-академической манере.

Примерно в эти же годы Мясковский переиздает в заново отредактированном виде ряд своих прежних сочинений. Среди них и ранние, связанные с классическими традициями, и те, в которых, несомненно, сказались формалистические влияния. В факте почти одновременного опубликования этих столь различных по стилю произведений также нельзя не усмотреть проявления какой-то неопределенности творческих исканий и отступления от пути, по которому Мясковский так уверенно шел в предшествующие годы. Другие написанные в те же годы сочинения («Славянская увертюра», соната для скрипки и фортепиано, ряд романсов и сочинений для фортепиано) мало меняют общую картину, хотя некоторые из них и обладают многими художественными достоинствами.

Необходимо напомнить, что в эти исторические послевоенные годы, когда советский народ с полным напряжением всех своих творческих сил ликвидировал последствия войны и закладывал новые камни в величественное здание коммунизма, новые задачи встали и перед советским искусством, призванным сыграть ответственную роль в идейном воспитании народа.

Постановления ЦК ВКП(б) 1946 года и ряд партийных статей и выступлений по идеологическим вопросам с большой ясностью сформулировали эти задачи.

В этих указаниях большевистской партии прозвучал голос всего советского народа, глубоко любящего и ценящего своих художников, но и предъявляющего к ним высокие требования; а после войны уровень этих требований сильно возрос.

Не было никаких сомнений в том, что все, сказанное в этих Постановлениях, имело прямое отношение и к музыке. Однако деятели советской музыки, в первую очередь композиторы, не сделали из них серьезных выводов для себя. После некоторых успехов на реалистическом пути, достигнутых в предвоенные годы, многие композиторы, в большей или меньшей степени проявив податливость к

формалистическим влияниям, вновь интенсивно хлынувшим в эти годы с Запада, встали на этот ложный, губительный для советского искусства путь. Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» с истощающей ясностью дало партийную оценку положению на музыкальном фронте, осветило пути развития советской музыки и, решительно осудив формалистическое направление, назвало имена композиторов, в чьих произведениях это направление нашло свое наиболее полное выражение. Названы были имена Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, В. Шебалина, Г. Попова и Н. Мясковского.

В этом Постановлении ЦК ВКП(б) вновь прозвучал голос советского народа, который в напряженные годы послевоенного строительства сурово осуждал всякое отклонение своих художников от прямого пути советского искусства.

Тот факт, что Мясковский был назван в числе композиторов, уклонившихся от этого прямого пути, нельзя объяснить лишь теми отдельными его творческими неудачами последних лет, о которых говорилось выше. В самом деле, в этих произведениях, в их музыкальном языке ведь не было «крайностей формализма» — сумбура, какофонии, хаотического нагромождения звуков. Но плоды влияния формализма не исчерпываются лишь этими внешними признаками. Постановление ЦК ВКП(б) говорит и о том, что «формалистическое направление в советской музыке породило среди части советских композиторов одностороннее увлечение сложными формами инструментальной симфонической бестекстовой музыки и пренебрежительное отношение к таким музыкальным жанрам, как опера, хоровая музыка, популярная музыка для небольших оркестров, для народных инструментов, вокальных ансамблей и т. д.»

Это, несомненно, имеет отношение и к Мясковскому, который при своем выдающемся таланте и огромном мастерстве мог бы и должен был бы создать больше произведений, обращенных к самой широкой аудитории, таких произведений, которые были бы поняты и любимы всем советским народом. Однако мы видели, что именно при обращении к массовым жанрам (песня), к программно-хоровой музыке («Кремль ночью») Мясковского

постигали наибольшие неудачи. Более же удачный опыт в этом направлении — «Киров с нами» — не был освоен и развит Мясковским.

Нельзя пройти и мимо того обстоятельства, что Мясковский своим исключительно большим авторитетом вольно или невольно оказывал поддержку отдельным композиторам формалистического направления и потому вынужден был разделить и ответственность за печальные результаты, которые это направление принесло советской музыке.

Глубоко переживая это сложное время решительной перестройки советской музыки, окончательного высвобождения ее из пут декадентской эстетики, Мясковский был озабочен мыслью: сможет ли он в своем возрасте найти в себе силы, чтобы ответить должным образом на справедливые требования советского народа, сможет ли он еще создать такие произведения, которые были бы достойным ответом на суровую, но справедливую партийную критику?

Но опасения Мясковского были напрасны. Как подлинно советский художник, он нашел в себе эти силы. К тому же, не мог он не почувствовать, что в факте приглашения его вновь в Московскую консерваторию на профессорскую работу (которую он прекратил за несколько лет до этого) ему было выражено огромное доверие, как человеку и музыканту, который может направить композиторскую молодежь по верному реалистическому пути. И, возобновив сейчас же после Постановления ЦК ВКП(б) свою педагогическую деятельность, Мясковский с прежним жаром принялся и за творчество. Последующие годы показали, какой интенсивной, напряженной творческой мыслью жил он это время, как много и глубоко передумал и переживал на этом новом для советской музыки этапе.

26-я симфония, 2-я соната для виолончели и фортепиано, 13-й квартет, 27-я симфония и ряд других сочинений — таков итог творчества Мясковского за два года, последовавшие после Постановления ЦК ВКП(б). Эти сочинения дают картину непрерывного восхождения, картину яркого расцвета словно помолодевшего таланта Мясковского. И не случайно одной из самых последних его работ явилась новая редакция самого раннего, самого молодого

го его произведения — увертюры, сочиненной почти полвека тому назад, в 1901 году.

Если в 26-й симфонии, связанной с русской народной песенностью, чувствуется еще некоторая неуверенность, словно собирание сил перед новым движением вперед, то уже 2-я виолончельная соната обладает столь высокими и неоспоримыми художественными достоинствами, что за нее — уже в четвертый раз — Мясковскому вновь присуждается Сталинская премия.

Еще более значительным произведением явился 13-й струнный квартет, в котором совершенная зрелость мастерства служит выражению благородных лирических чувств, способных найти живой отклик в сердцах многих людей.

В 1950 году Мясковский завершает 27-ю симфонию, которой суждено было стать его последним произведением.

В жизни каждого художника есть произведения, которые играют особенно большую роль при оценке всего его творчества. Именно эти произведения возникают прежде всего в нашем сознании при одном упоминании имени их автора. Нам даже кажется, что, не напиши автор всех остальных своих произведений, как бы хороши они ни были, его целостный образ как художника не пострадал бы от этого. Эти вершинные произведения высятся на пути развития художника как вехи, как основные ориентиры.

Я назвал немало произведений, которые по своим высоким идейно-художественным качествам входят в ряд лучших произведений не только самого Мясковского, но и всей советской музыки. Я указывал, что ряд сочинений Мясковского, в частности, например, 15-я, 16-я, 18-я и 25-я симфонии, 5-й, 9-й и 12-й квартеты, незаслуженно редко исполняются, в то время как они имеют все основания, чтобы войти в основной фонд нашего концертного репертуара.

Но, несколько не умаляя значения этих произведений, я думаю, что не ошибусь, сказав, что вершинами всего творческого пути Мясковского являются

его четыре симфонии: 5-я, 16-я, 21-я и 27-я. Одних этих симфоний, кажется, было бы достаточно, чтобы составить славу выдающегося советского композитора.

27-я симфония — самая совершенная, самая глубокая и самая яркая из всех его симфоний. Исполненная впервые уже после смерти композитора, она вызвала такое горячее и такое единодушное признание и в музыкальных кругах и в кругах широкой публики, какое не так-то уж часто выпадало на долю советских симфоний. Естественным выражением такого признания явился факт присуждения 27-й симфонии (вместе с 13-м квартетом) Сталинской премии первой степени.

Важнейшая черта 27-й симфонии — ее оптимистичность, непрерывно нарастающая от первой части к заключительным аккордам финала. Вся она словно устремлена вперед, в светлое будущее. Как завещание большого советского художника всем нам, современным советским композиторам, звучит эта симфония, будто говоря: идите смело вперед, не бойтесь никаких трудностей, боритесь, и вы достигнете стоящих перед вами больших и светлых целей!

Сквозь все страницы симфонии, сквозь ее лирические эпизоды и эпизоды драматически напряженные звучит эта основная, ведущая мысль. И когда в финале возникает уверенная, мужественная, озаренная ярким светом поступь марша, кажется, что только таким, и никаким другим, и не мог быть финал этой симфонии.

Таким прекрасным сочинением закончил Николай Яковлевич Мясковский свой долгий, полный напряженных исканий творческий путь, путь большого, подлинно советского художника. Своей многогранной творческой, педагогической и общественной деятельностью Мясковский сыграл огромную роль в развитии нашей отечественной культуры, протянув живую нить от классического периода русской музыки до наших дней, вписав в историю советского музыкального искусства одну из самых содержательных ее страниц.

