



Научная статья

УДК 78.072(47+57)

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.002>

## Н. Я. Мясковский — музыкальный критик об исполнительском искусстве

Галина Петровна Андриевская

Белгородский государственный институт искусств и культуры,  
пр-т Гражданский, 55, Белгород 308033, Российская Федерация  
noob45\_91@mail.ru✉, ORCID: [0000-0001-5266-558X](https://orcid.org/0000-0001-5266-558X)

**Аннотация:** Критическое наследие Н. Я. Мясковского рассматривается в аспекте музыкально-исполнительской проблематики и соотносится с важнейшими интенциями отечественной музыкально-критической мысли Серебряного века (1900–1910-е годы). Отмечается, что для Мясковского–критика феномен исполнительской интерпретации не ограничивался художественной составляющей исполнения, но приобретал особую концептуальную масштабность. Интерпретация воспринималась им как сложный многоуровневый процесс, начинающийся с тщательного освоения авторского текста. Следующий этап — формирование исполнительского плана, основанного на глубоком проникновении в композиторский замысел и обогащаемого личностным содержанием интерпретатора. Заключительный этап предполагал последовательное развертывание «исполнительской звуковой формы» и допускал «соавторство» исполнителя и композитора.

Существенное внимание Мясковский уделял репертуарной политике. Критериями отбора провозглашались новизна, серьезность, сложность, популяризация мало исполняемых авторов. Таким образом, фундаментальными установками Мясковского–критика являлись безусловный приоритет нового над традиционным, композиторского творчества — над интерпретаторским. Это позволяет причислить его к ведущим представителям «современничества» в русской музыкальной критике предоктябрьского двадцатилетия.

**Ключевые слова:** Н. Я. Мясковский, отечественная музыкальная критика Серебряного века, музыкально-исполнительское искусство, исполнительская интерпретация

**Для цитирования:** Андриевская Г. П. Н. Я. Мясковский — музыкальный критик об исполнительском искусстве // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 2 (июнь 2021). С. 34–47. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.002>.

### CELEBRATING MYASKOVSKY'S 140<sup>th</sup> BIRTHDAY

Research Article

## N. Myaskovsky as Music Critic on Performing Art

Galina P. Andrievskaya

Belgorod State Institute of Arts and Culture,  
55 Grazhdanskiy Av., Belgorod 308033, Russia  
noob45\_91@mail.ru✉, ORCID: [0000-0001-5266-558X](https://orcid.org/0000-0001-5266-558X)

**Abstract:** The critical heritage of N. Myaskovsky is being examined in aspect of the problems musical performing problems and correlated with the prominent intentions of the Silver

Age Russian reflections on music. It is observed for Myaskovsky as critic a phenomenon of performing interpretation wasn't amounted to nothing more than some artistic component of the specific performance but assumed a special conceptual dimension. Hence the interpretation was perceived by him as a compound poly-level process. Its initial stage implied careful acquisition of the author's text. The following stage was formation of the performer's plan by getting profoundly into the composer's conception, and enriching it by the personal content of the interpreter. The conclusive stage presupposed consecutive development of the "performing sound form". In the last level of interpretation Myaskovsky allowed certain "co-authorship" of a composer and an interpreter.

The most careful attention was paid by Myaskovsky to repertoire policy. The criteria of selection were proclaimed novelty, seriousness, complicacy, popularization of rarely performed authors. Thus, the fundamental attitudes of Myaskovsky as critic were the priority of the new over the traditional, and of composer over interpreter. It permits to reckon Myaskovsky among the leading representatives of "contemporariness" in the Russian music criticism of the pre-revolutionary twenty years.

**Keywords:** N. Myaskovsky, Russian music criticism of the Silver Age, musical performing art, performer's interpretation

**For citation:** Andrievskaya, Galina P. 2021. "N. Myaskovsky as Music Critic on Performing Art." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 2 (June): 34–47. (in Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.002>.

**М**узыкально-критическое наследие Н. Мясковского в течение многих лет пребывало на периферии исследовательских трудов по истории отечественной мысли о музыке. Этому в значительной мере способствовали и переменчивые идеологические установки советской эпохи, и общеизвестный «гиперкритицизм» композитора, склонного рассматривать свою «к счастью, кратковременную» критическую деятельность исключительно как подспорье для формирования отдельных профессиональных умений и навыков — теоретико-аналитических и общепедагогических [11, 15]. Посмертная совокупная публикация всех литературных материалов, относящихся к упомянутой сфере деятельности Мясковского, была в основном завершена к началу 1990-х годов<sup>1</sup>. В свою очередь, плодотворным архивным разысканиям сопутствовали отдельные содержательные штудии, призванные очертить магистральную тематику обнаруженных критических работ, их жанровый и стилистический диапазон, соответствующие эстетические интенции и т. д.

В частности, еще на рубеже 1950–1960-х годов С. Шлифштейном был отмечен «преимущественный интерес, проявлявшийся им (Мясковским. — Г. А.) к творчеству композиторов — своих современников. Современная музыка, оценка концертных и издательских новинок — главная, преобладающая тема его критики. К проблемам современной музыки, к тенденциям ее развития обращены, по существу, и высказывания Мясковского о классической музыке Бетховена и Чайковского, Листа, Римского-Корсакова <...>» [18, 106]. Иными словами, в тематике соответствующих публикаций обнаруживался явный приоритет «современности» над

<sup>1</sup> Хотя основной корпус музыкально-критических работ был представлен еще в известном двухтомнике «Н. Я. Мясковский» [11], указанное собрание пополнялось и значительно позже, вплоть до публикации исследования О. Белоградова «Н. Я. Мясковский-критик» (см. Приложение: [2, 170–257]) и хронографа О. Ламм «Страницы творческой биографии Мясковского» [9], в значительной мере опиравшихся на рукописные источники.

«классикой», композиторского творчества — над исполнительским. Впрочем, «как автору обзоров концертной жизни Петербурга Мясковскому приходилось время от времени выступать и в роли критика по вопросам музыкального исполнительства, — отмечал С. Шлифштейн. И здесь его высказывания, проникнутые присущим ему всегдашним чувством “пламенения к искусству”, отличались той же прямоотой и горячностью, которую он вносил в свои суждения о явлениях современного музыкального искусства. Как и в творчестве, в исполнительстве он ценил превыше всего фантазию и творческое воображение, в которых выявляют себя подлинность таланта артиста, его индивидуальность, его мышление. Позирование, аффектация, “стремление поразить <...> в ущерб потребности выразить” отталкивали его. Как и в творчестве, главное для него — это “продуманность” и “присутствие замысла в исполнении”, художественный ум и, вместе с тем, воодушевленность». Далее констатировалось, что «в устах Мясковского <...> высшей похвалой, которой только мог удостоиться музыкант, посвятивший себя деятельности артиста», являлась оценка: «...недурно задуманное, хорошо поставленное и добросовестно выполняемое служение искусству» [18, 125]. Приведенными рассуждениями общего плана фактически исчерпывалась характеристика исполнительской сферы в наследии Мясковского-критика, изложенная С. Шлифштейном<sup>2</sup>. Можно лишь сожалеть о том, что проблемы музыкального исполнительства на протяжении цитируемой статьи более не затрагивались.

И все же парадоксальным образом данная статья вплоть до настоящего времени остается единственной (!), в которой хотя бы содержится констатация некоего заинтересованного отношения Мясковского к обозначенной проблематике. На протяжении более чем полувека «тенденция умолчания» применительно к данной теме безоговорочно господствует как в обзорных работах — книгах и статьях, посвященных русской музыкально-критической мысли Серебряного века [3, 6, 10, 17, 22, 25], так и в монографических исследованиях или проблемных очерках о Мясковском-критике [2, 4, 15, 21, 23, 24, 26]. При этом неизменно высокие оценки его критической деятельности как «одной из славных страниц» отечественной музыкальной культуры<sup>3</sup> или «истории музыкальной критики реалистического направления»<sup>4</sup> соотносятся лишь с композиторским творчеством.

Следует признать, что удельный вес музыкально-исполнительской критики в наследии Мясковского не столь велик. Соответствующие наблюдения и оценки,

<sup>2</sup> Следует заметить, что высказывания Мясковского-критика, на которые опирался С. Шлифштейн, фигурируют в обзоре столичных концертов, состоявшихся в 1912 году (шестое и девятое «Петербургские письма») и относятся к конкретным музыкантам — дирижерам А. Зилоти и С. Кусевицкому, а также скрипачу М. Эльману (см.: [11, 48, 94, 97–98]). Однако в цитируемой статье С. Шлифштейна какие-либо уточнения в связи с этим не приводились.

<sup>3</sup> «Характерной чертой Мясковского-критика была заинтересованность русской музыкальной современностью. <...> Он охватывал широкий круг явлений, проявлял разносторонность вкусов, интересов и симпатий. Его критические оценки обосновывались лаконичными, но вескими аналитическими заключениями» [17, 214].

<sup>4</sup> Это обуславливается «прогрессивностью его взглядов, спецификой критического дарования и литературного мастерства, которые могут служить прекрасным образцом для современных музыкальных критиков» [1, 3].

содержащиеся в его вышеупомянутых обзорных публикациях, как правило, дополняют более пространственные комментарии об исполнявшейся музыке. Но и в этих фрагментах Мясковский обнаруживает собственные пристрастия: он избегает освещения музыкально-театральных спектаклей, обращаясь прежде всего к симфоническим и камерным концертам<sup>5</sup>, а в характеристиках исполнителей уделяет преимущественное внимание дирижерам (по сравнению с инструменталистами и певцами). Специфические трудности для современного исследователя зачастую обуславливаются предельно краткими, афористичными по сути высказываниями Мясковского-критика о выдающихся представителях современного исполнительского искусства, консервативных в области репертуара, не проявлявших заметного интереса к популяризации новой музыки, к сотрудничеству с молодыми композиторами и т. д.

Тем не менее даже с учетом этих ограничений и трудностей в критическом наследии Мясковского обнаруживаются весьма интересные высказывания, связанные как с оценкой исполнительского мастерства или творческого облика отдельных исполнителей, так и с важнейшей проблемой отечественной музыкальной критики Серебряного века: «Должен ли исполнитель исходить из собственного понимания созданного композитором художественного образа, из своей интерпретации, зачастую весьма отличной от авторской? Можно ли рассматривать его деятельность как “второе творчество” (выражение А. Оссовского. — Г. А.)? Насколько важна в исполнительской практике точность и “дословность” передачи музыкального текста?» [10, 606]. Заинтересованность Мясковского в осмыслении указанной проблемы, с одной стороны, предопределялась личными профессиональными соображениями активно сочиняющего композитора. С другой стороны, будучи автором большого количества нотографических заметок и обстоятельных теоретико-аналитических разборов вновь издаваемых произведений, он, естественно, располагал весьма обширной информацией о многих исполняемых опусах, полученной непосредственно из «первоисточников» — нотных текстов. Подобная информированность, безусловно, придавала высказываниям Мясковского-рецензента (в отличие от большинства его коллег по музыкально-критическому цеху) особый вес как суждениям знатока, стремившегося характеризовать исполнительскую трактовку, равным образом учитывая и соотнося непосредственное слуховое восприятие с предшествующими аналитическими наблюдениями<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Единственным исключением является краткий обзор постановок камерных опер во втором из «Петербургских писем» [11, 33]. Отмеченная избирательность мотивировалась самим Мясковским двояко: «...по [своей] несколько излишней неврастеничности почти не переносу музыки-зрелища и посещение оперы для меня большое мучение, и, кроме того, я не могу себя очень связывать по вечерам, так как иначе мне остается очень мало времени для своих работ» (письмо к В. Держановскому от 14 ноября 1911 года [11, 339]). Ранее Мясковский кратко упоминал о «хроническом безденежье», лишившем его возможности приобретать новинки музыкальной литературы и, добавив от себя, посещать все заслуживающие внимания концерты; порой он был вынужден, согласно комментарию В. Держановского, ограничиваться «беслатными билетами в некоторые концертные учреждения» [11, 335, 337], традиционно выделяемыми для прессы, малоимущих петербургских музыкантов, студенчества и т. д. организаторами общедоступных абонементов.

<sup>6</sup> Следует напомнить, что Мясковский рассматривал это «двуединство» как неотъемлемое условие продуктивной и ответственной деятельности музыкального критика, именуя

Исходя из этого, вызывает особый интерес присущая Мясковскому избирательность и мотивированность в использовании терминов «интерпретация» и «интерпретатор» по отношению к музыкантам-исполнителям. Напомним, что указанные термины были достаточно распространены в отечественной критической мысли 1900–1910-х годов, зачастую трактовавшей интерпретацию как синоним художественной составляющей конкретного исполнения<sup>7</sup>. Мясковский же был склонен придавать упомянутому художественному аспекту концептуальную масштабность. Так, восторженно отзываясь о симфоническом триптихе «Море» К. Дебюсси — «несравненного поэта и, быть может, единственного действительно значительного, скажем даже, гениального композитора современной Франции», — критик отмечал: «Конечно, чтобы передать всё бесконечное разнообразие его порой неуловимых образов, все переливы утонченнейших настроений, пронизывающих изумительные произведения этого вдохновенного художника, надо быть конгениальным поэтом-интерпретатором»<sup>8</sup>. Рецензируемое исполнение под руководством А. Зилоти, не достигая подлинной конгениальности, в целом соответствовало названному критерию: «Зилоти далеко до этого, но всё же у него настолько хватило чуткости, что изысканные звуки эти проникали не только в слух, но и в сердце», — заключал Мясковский [11, 28].

Напротив, «одушевления» и «поэтического чувства <...> не хватило» С. Кузевицкому в исполнительском прочтении «Послеполуденного отдыха фавна» того же К. Дебюсси и «Поэмы огня» А. Скрябина — «изумительнейшего явления человеческого духа, недостижимого, углубленнейшего “Прометея” <...>. К сожалению, на исполнении — печать обыденности: всё корректно, тщательно разучено, местами подъем, но главного — полного проникновения в замысел автора — нет» [11, 27]. Аналогичные претензии были адресованы Мясковским немецкому гастролеру Ф. Вейнгартнеру, «совершеннейшему дирижерскому механизму, но и не более: *интерпретация его* (подразумевается концертная программа, посвященная творчеству Ф. Листа. — Г. А.) скучна, холодна и бледна» [11, 38]. Диаметрально противоположной оценки удостоился «Скрябин в своей интерпретации»: впечатляющее «явление “Прометея”», исполнявшегося А. Зилоти-дирижером при участии самого композитора (фортепианная партия), было воспринято Мясковским «как очень одухотворенное, чему, вероятно, много способствовал автор», поскольку «воспроизведение г. Зилоти solo» скрябинской Второй симфонии в этой же концертной программе оказалось «плачевным» [11, 28, 30–31].

Весьма поучительна характеристика «интерпретации g-moll'ной симфонии Моцарта и 5-й Бетховена» в одном из концертов С. Кузевицкого. «...Когда видишь явное намерение, настойчиво проводимое <...> речи о случае быть не может и приходится считаться с фактом исполнительского толкования <...>», — констатировал Мясковский. Между тем в освещаемом концерте «всё явно свидетельствовало об отсутствии

«любительским недомыслием» попытки оценивать тот или иной малознакомый опус при отсутствии надлежащей информации о нем — профессионального багажа (см. письмо к В. Держановскому от 26 сентября 1911 года [11, 332]).

<sup>7</sup> Именно об этом свидетельствуют публикации видных петербургских критиков Серебряного века — А. Оссовского [12, 270], В. Колосовича [7, 13], В. Каратыгина [5, 96] и других.

<sup>8</sup> Здесь и далее курсив в цитатах наш. — Г. А.

чутья у исполнителя», обернувшись «глубоко печальным, трагичным» результатом: «<...> 5-я симфония Бетховена была проведена едва ли не смехотворно, если бы можно было смеяться при калечении такого произведения <...>. Симфония Моцарта была проведена не лучше <...>» и т. д. [11, 149–150]. Причина столь обескураживающей неудачи, по мнению критика, заключалась в органически присущих дирижеру исполнительских дефектах: «Конечно, нельзя отрицать у него (С. Кусевицкого. — Г. А.) хорошего, чисто технического дирижерского дарования и весьма пылкого темперамента, но положительно ему недостает артистизма, дара проникновения в замыслы композитора <...>, нет и выучки, которая могла бы смягчить недостаток, желание же быть оригинальным решительно непомерное» [11, 149–150].

Из вышеприведенных суждений и оценок можно заключить, что исполнительская интерпретация представлялась Мясковскому многоуровневым процессом. В качестве его *подготовительного этапа* фигурировало «корректное, тщательное разучивание» авторского текста, призванное исключить появление «фальшивых нот» и «кашеобразных ритмов», темповых и громкостно-динамических «вольностей» [11, 27, 150]. Своеобразный перфекционизм, декларируемый Мясковским в области исполнительской техники, явственно контрастировал с общепринятыми воззрениями тогдашнего музыкально-критического цеха: «Убежденность в праве яркого и самостоятельного таланта устанавливать свои законы в исполнительском искусстве вела к тому, что многие критики (Серебряного века. — Г. А.), подпадая под влияние магии яркого исполнительского дарования, становились на сторону исполнителя в его соперничестве с автором, прощая ему (исполнителю. — Г. А.) многие неточности, огрехи и ошибки» [10, 608]. Подобная «снисходительность», едва ли свойственная Мясковскому вообще, была тем более неприемлема для него в оценке авторитетных музыкантов с общепризнанной репутацией. К примеру, напоминая о многочисленных «скверных случайностях», характерных для концертных выступлений С. Кусевицкого-дирижера, Мясковский задавался вопросом: «...подлинно ли г. Кусевицкий так талантлив, как об этом большинство говорит» [11, 149]. Констатируя удручающий «дилетантизм» А. Зилоти в той же сфере, критик выказывал намерение «раз [и] навсегда покончить с вопросом о г. Зилоти как дирижере, чтобы в будущем никогда более к нему не возвращаться, даже если будет нестерпимо больно от отчаяния и негодования» [11, 94].

Следующий этап исполнительской «интерпретации как процесса» в рассуждениях Мясковского подразумевал формирование соответствующего *концептуального плана* — «ясных, выпуклых намерений», «замысла в исполнении» и вытекающей из этого «продуманности (исполнителем. — Г. А.) своей роли» (если речь идет о камерно-ансамблевом или оркестровом репертуаре) [11, 94, 96]. Упомянутый план, как отмечалось выше, инспирировался «проникновением в замыслы композитора» — либо произвольным (благодаря соответствующему дару), либо осознанным (посредством активной профессиональной выучки и весьма рачительной эксплуатации накопленного исполнительского опыта). В дальнейшем обретаемая художественная концепция постепенно обогащалась личностным эмоциональным содержанием, «вкладываемым <...> от себя», чему благоприятствовали артистический «темперамент, та живая искра, которая

заражает слушателя даже при самом технически неловком исполнении», и образно-ассоциативное восприятие музыки, стимулирующее полет творческой фантазии [11, 150, 94–95].

На заключительном этапе важнейшим элементом указанного плана становилась последовательно и неуклонно развертываемая *исполнительская «звуковая форма»*, позволяющая интерпретатору донести до слушателя воссоздаваемое содержание конкретного опуса. Реализовать подобные намерения, утверждал Мясковский, отнюдь не всегда в полной мере удается самым крупным музыкантам-исполнителям — «величинам <...> мирового значения». Например, исполнительское воплощение Концерта для скрипки с оркестром Л. Бетховена, принадлежащее Э. Изаи, оказалось несколько затянутым: по мнению критика, солист «играл <...> такие каденции, что еле сиделось на месте от тоски» [11, 46]. Интерпретация Первого фортепианного концерта П. Чайковского, предложенная С. Рахманиновым (в сезоне 1911/1912 годов), напротив, характеризовалась «тонкостью, законченностью и одушевлением, от коих мы давно уже отвыкли <...>; только к заключениям крайних частей, казалось, у него (С. Рахманинова. — Г. А.) не достало интереса». В меньшей степени упомянутые особенности предопределяли рахманиновское исполнение другого опуса: «Собственный 3-й концерт (d-moll) был сыгран местами как-то скомканно», — отметил Мясковский [11, 34, 48]. Аналогичный по сути комментарий был адресован критиком уже в 1920-е годы Б. Яворскому — интерпретатору Второй фортепианной сонаты Д. Мелких, сыгранной «выпукло, монументально, с отличной звучностью, но нервно» [11, 231].

Между тем в указанном аспекте, полагал Мясковский, исполнитель может до некоторой степени претендовать на «соавторство» с творцом интерпретируемого произведения, более-менее изобретательно «вуалируя» композиционные или фактурные просчеты, наличествующие в оригинальном тексте. К примеру, откликаясь на «превосходное» исполнение Пятого фортепианного концерта Бетховена, осуществленное Ф. Бузони совместно с оркестром С. Кусевицкого, критик с видимым сожалением отмечал, что солисту «не удалось устранить впечатление растянутости финала <...>» [11, 97]. Сходным образом Мясковский значительно позднее констатировал, что «всё прекрасное искусство несравненного альтиста В. Борисовского <...> оказалось бессильным» преодолеть «очевидные несовершенства формы», наблюдаемые в Сонате для альты и фортепиано С. Василенко — «никчемно длинной, внешне рапсодичной, по внутреннему сцеплению частей элементарной» [11, 231]. Разумеется, интерпретаторское стремление к ярко выраженному единству развертываемой «звуковой формы» не должно было подменяться элементарной спешкой: так, «Кусевицкий с горячностью провел 8-ю симфонию Глазунова, лучшую и единственную цельную из его симфоний; но такие головокружительные темпы, вероятно, не грезились автору даже в наиболее стремительных сновидениях» [11, 31] и т. д.

Учитывая бесспорную ограниченность выразительных средств исполнителя, содействующих коррекциям подобного рода, Мясковский в отдельных случаях признавал допустимыми (иначе говоря, «наименьшим злом») радикальные меры. В частности, откликаясь на «великолепное исполнение» Ф. Крейслером Скрипичного концерта Э. Элгара, критик решительно утверждал, что о самом произведении, «по правде говоря, сказать нечего: это солидно по фактуре, тускло

по темам и совершенно неинтересно в виртуозном отношении; один недурной, даже свежий эпизод есть в финале, но из-за одного лишь места *не стоит ни играть, ни слушать эту холерично-тягучую канитель*» [11, 114]. Еще более категорично отзывался Мясковский о «невероятно жалкой и надоедливой *Symphonie espagnole* Э. Лало» в интерпретации Ж. Тибо; о «весьма посредственном» звучании Реквиема Дж. Верди под управлением С. Кусевицкого («по вине автора» слушатели испытали «какое-то душевное угнетение, усталость <...> Нет, не следовало исполнять этот Реквием, да и вообще тащить Верди в концертный зал — занятие более чем бесполезное»); о «совершенно салонной, бледной и лишь в последней части <...> едва-едва пикантной *Petite Suite* для фортепиано в четыре руки Ж. Роже-Дюкаса» («Стоило ли играть такой вздор?») и т. п. [там же, 114, 28, 148–149, 55].

Настойчивые призывы Мясковского, адресованные концертирующим музыкантам: популяризировать «сложные и серьезные произведения или редко исполняемые, напоминать публике классическую литературу или с любовью сочинения малоизвестных, но одаренных авторов» [11, 21], — опять-таки свидетельствовали о тенденции к ограничению диапазона творческих задач интерпретатора. В любом из упомянутых направлений репертуарной политики для Мясковского безоговорочно доминировали композиторы. Исходя из этого, столь ценимый отечественными критиками 1900–1910-х годов вдохновенный «исполнитель-творец, а не “ретранслятор” воли автора», способный «увлечь слушателей яркостью своего дара, свободой интерпретации художественного образа, непредсказуемостью предлагаемой трактовки <...>» [10, 606], был весьма далек от эстетических приоритетов Мясковского. Излюбленным «демоническим героям» русской музыкальной прессы тех лет — А. Скрябину и Ф. Бузони, И. Гофману и П. Казальсу — отводилось в его концертных обзорах подчеркнуто скромное место. Критик мог отметить, к примеру, что один из абонементных концертов Зилоти «показался <...> чрезвычайно интересным, каким-то праздничным» в том числе благодаря «участию И. Гофмана, безукоризненно и увлекательно игравшего 1-е концерты Чайковского и Листа» [11, 98]; что «превосходное впечатление оставил Ф. Бузони, выступивший в <...> концерте Кусевицкого, в особенности — вдохновенной передачей листовского “*Dies irae*” (“Пляски смерти”. — Г. А.), где развернул всё богатство и своих исключительных пианистических данных, и своей пламенной природы <...>» [11, 96], но этим оценочные суждения Мясковского и ограничивались. Многократно и обстоятельно он высказывался лишь об исполнительской деятельности А. Зилоти и С. Кусевицкого (в основном на поприще симфонического дирижирования), что мотивировалось не только частотой их концертных выступлений, но и присущей обоим музыкантам, хотя и не всегда последовательно выдерживаемой, тенденцией к «хорошо поставленному и добросовестно выполняемому служению» академическому искусству новейшего времени [11, 98]. Соответствующая тенденция, по сути, корреспондировала с отмеченными выше художественно-просветительскими устремлениями самого Мясковского, полагавшего необходимым оказывать наиболее инициативным представителям «самого прогрессивного лагеря» [11, 133] действенную поддержку.

Итак, целенаправленное рассмотрение музыкально-исполнительской проблематики в критическом наследии Мясковского представляется вполне уместным и оправданным. С одной стороны, благодаря этому наглядно удостоверяется



его приверженность основополагающим идеям раннего «современничества» (В. Каратыгин, Л. Сабанеев, Б. Асафьев — ср. [8, 7]):

- безусловное доминирование широко трактуемой «новизны» (как «новаторства» и «актуальности», «прогрессивности» и «познавательности») над «художественными универсалиями», «закономерностями творческого процесса», «исторической преемственностью», «традиционализмом»;
- столь же безоговорочное главенство композиторского творчества — квинт-эссенции «нового» и движущей силы «прогресса» — над исполнительской деятельностью и слушательским восприятием;
- преимущественная ориентация музыкального исполнительства на постижение и всестороннее раскрытие композиторского замысла, начиная с общей художественной концепции и заканчивая материальным ее воплощением — соответствующей «звуковой формой»;
- допустимость определенного «сотворчества» исполнителя и композитора в сфере коммуникации со слушателем (привлечение образно-ассоциативного ряда и приемов эмоциональной инспирации), а также в целях вуалирования отдельных изъянов архитектоники, фактурного изложения, тембрового и громкостно-динамического дисбаланса и т. п.

С другой стороны, обозначенный ракурс позволяет исследователю более глубоко осмыслить некоторые факты творческой биографии Мясковского 1930–1940-х годов, относящиеся к сфере музыкального исполнительства. Так, в ином свете воспринимается скептическое высказывание о С. Рахманинове-дирижере, связанное с прослушиванием авторской записи Третьей симфонии: «Не очень понравилось. Старательно, местами очень ярко, отчетливо, иногда с настроением, но в общем — *не цельно*, как-то не по-дирижерски, а словно лекционно» (из письма к С. Прокофьеву от 29 июня 1943 года [14, 472])<sup>9</sup>. Можно полагать, что указанная оценка, фактически перекликающаяся с лаконичным отзывом Мясковского на «скомканное» исполнение Рахманиновым собственного Третьего концерта [11, 98], обуславливается различиями в *композиторском восприятии* «звуковой формы», поскольку «лейтмотивами» целого ряда аналогичных суждений об инструментальных опусах Рахманинова (от Второй фортепианной сонаты до «Симфонических танцев»), как правило, выступают «разбросанность по мысли», «пестрота», «клочковатость», «нескладность» и т. п. [11, 159; 14, 472; 9, 300–301].

Еще один пример — резко отрицательные суждения Мясковского по поводу Второго фортепианного концерта С. Прокофьева в интерпретации М. Юдиной. Следует напомнить, что творческая деятельность выдающейся исполнительницы еще в начале 1930-х годов характеризовалась Мясковским положительно: «...это

<sup>9</sup> Напротив, мнение самого Рахманинова относительно упомянутого «рекорда» оказалось в целом положительным: «Моя Третья симфония получилась более или менее хорошо <...>» [16, 174]. Позднее, откликаясь на предложение советских официальных лиц осуществить премьеру Третьей симфонии в Москве (по случаю близящегося 70-летия Рахманинова), композитор настоятельно рекомендовал упомянутую запись к изучению будущими интерпретаторами: «Прослушание такого рекорда будет служить как указание для исполнения отсутствующего автора» [16, 223].

пианистка очень одаренная и умная» [14, 360]<sup>10</sup>. Однако последующие исполнения Второго концерта, активно пропагандировавшегося Юдиной и ныне упоминаемого среди наиболее значительных интерпретаторских достижений артистки предвоенного десятилетия, нередко вызывали у Мясковского откровенное разочарование: «Второй концерт Прокофьева — отдубасила в глупых темпах» (октябрь 1934 года, дирижер Я. Горенштейн; см.: [9, 235]); «Ойстрах и Юдина играли Ваши (прокофьевские. — Г. А.) 2-е концерты. Юдина — плохо <...> *Всё забыла, что делала с Вами*, и играла как с Розенштоком (т. е. Горенштейном. — Г. А.) <...>» (апрель 1943 года, дирижер Н. Аносов; фрагменты из писем к Прокофьеву от 6 и 29 июня [14, 470, 472]).

Между тем известно, что Прокофьев, после знакомства с Юдиной решивший доверить пианистке советскую премьеру Второго концерта<sup>11</sup>, присутствовал на ней в Москве в марте 1935 года и самым положительным образом воспринял услышанное<sup>12</sup>. Вероятно, уже тогда возникла идея совместного исполнения данного опуса, реализованная тремя годами позднее в рамках очередной Декады советской музыки (ноябрь 1938 года): Второй концерт был триумфально сыгран Юдиной под управлением Прокофьева-дирижера. По воспоминаниям пианиста Я. Зака, «Юдина играла Концерт с огромным драматизмом и по-своему (подразумеваются “коррекции” авторских указаний, содержащихся в нотном тексте. — Г. А.). <...> Впечатление было потрясающее. Просветленные лица слушателей. Сам автор восторженно аплодировал. <...> Мне показалось, что Прокофьев <...> был захвачен полетом исполнительского воображения Юдиной» [20, 92]. Мясковский, также присутствовавший при этом исполнении, записал в дневнике буквально следующее: «Второй концерт Прокофьева (*автор*) — *покорил всех*» [9, 271].

Столь поразительная «абберрация восприятия» (отнодь не памяти) может показаться довольно странной, если не учитывать принципиального момента: для Мясковского, судя по его цитировавшемуся ранее отзыву на «одухотворенное» исполнение скрябинского «Прометея» А. Зилоти с участием композитора [11, 30–31], подобное сотрудничество *двух замечательных исполнителей* являлось надеждою предпосылкой вполне «авторизованного» интерпретаторского прочтения современной музыки. «Загадочная» дневниковая запись 1938 года, скорее всего, была призвана удостоверить полномасштабную «авторизацию» юдинской трактовки Второго концерта «по-своему». Как полагал Мясковский, именно благодаря общему руководству исполнением со стороны Прокофьева достигнутый художественный результат обрел необычайную «магию убедительности». Отсутствие же аналогичного «композиторского фактора» пятью годами позднее естественным образом повлекло за собой как «очень плохой» оркестровый аккомпанемент [14, 470], так и его недостаточную сопряженность

<sup>10</sup> Именно поэтому, в частности, Мясковский (откликаясь на пожелание, высказанное Прокофьевым) причислил Юдину к «наиболее известным» и авторитетным музыкантам, которые могли бы способствовать успешному исполнению и популяризации в СССР недавно созданных прокофьевских фортепианных сочинений (см.: [14, 358, 360]).

<sup>11</sup> Упомянутая премьера состоялась в Киеве 2 ноября 1933 года [19, 341].

<sup>12</sup> Впоследствии композитор вручил Юдиной «экземпляр его фортепианного опуса “Вещи в себе” со следующей надписью: “Марии Вениаминовне на память о ее исполнении 2-го концерта. СПРкфв. 12 апреля 1935”» [13, 36].

с фортепианной партией (солистка-де «всё забыла, что делала» с автором-дирижером), и это вызвало не вполне справедливую, однако психологически закономерную критику из уст Мясковского<sup>13</sup>.

Отмеченные факты свидетельствуют о необходимости дальнейших специальных изысканий, посвященных музыкально-критической деятельности выдающегося отечественного композитора XX столетия. Вместе с тем наследие Мясковского-критика представляется весьма ценным материалом для заинтересованных и вдумчивых специалистов-гуманитариев, стремящихся воссоздать целостный и многогранный облик русской художественной культуры первой половины минувшего века.

#### Использованная литература

1. *Белогрудов О. А.* Музыкально-критическое наследие Н. Я. Мясковского: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1984. 24 с.
2. *Белогрудов О. А.* Н. Я. Мясковский-критик: [исслед.] М.: Музыка, 1989. 264 с.
3. *Глушченко Г. С.* Очерки по истории русской музыкальной критики конца XIX — начала XX в. Минск: Высшая школа, 1983. 192 с.
4. *Долинская Е. Б.* Мясковский — критик фортепианной музыки // Е. Долинская. Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского: [очерки]. М.: Советский композитор, 1980. С. 188–206.
5. *Каратыгин В. Г.* Избранные статьи. М.–Л.: Музыка, 1965. 352 с.
6. *Келдыш Ю. В.* Музыкальная полемика предоктябрьских лет // Ю. Келдыш. Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Советский композитор, 1978. С. 434–485.
7. *Коломийцов В. П.* Статьи и письма. Л.: Музыка, 1971. 224 с.
8. *Кремлёв Ю. А. В.* Каратыгин — музыкальный критик // В. Каратыгин. Избранные статьи. М.–Л.: Музыка, 1965. С. 3–20.
9. *Ламм О. П.* Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989. 367 с.
10. *Лащенко С. К.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 2004. Т. 10Б: 1890–1917 / под ред. Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашева. С. 556–630.
11. *Мясковский Н. Я.* Собрание материалов: в 2 т. Изд. 2-е, доп. Т. II: Литературное наследие; Письма. М.: Музыка, 1964. 612 с.
12. *Оссовский А. В.* Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
13. *Пламенеющее сердце: Мария Вениаминовна Юдина в воспоминаниях современников.* М.: Автокнига, 2009. 680 с.
14. *Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я.* Переписка. М.: Советский композитор, 1977. 600 с.

<sup>13</sup> Следует заметить, что героико-патетическая направленность, в целом присущая исполнительским интерпретациям Юдиной военных лет [13, 36, 189] и порой обескураживавшая профессиональных музыкантов, изначально доминировала в ее прочтении Второго концерта («Это была властная музыка, пронизанная непреклонным ритмом, непоколебимой дисциплиной чувств и в то же время смятенностью духа» [20, 91]), которое не претерпело существенных изменений.

15. *Райский И. Г.* Артистический восторг и исследовательская глубина (Н. Мясковский о П. Чайковском-симфонисте) // Критика и музыкознание: сб. ст. Вып. 2. Л.: Музыка, 1980. С. 207–216.
16. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. III: Письма (1934–1943). М.: Советский композитор, 1980. 576 с.
17. *Ступель А. М.* Русская мысль о музыке: 1895–1917: Очерк истории русской музыкальной критики. Л.: Музыка, 1980. 256 с.
18. *Шлифштейн С. И.* Мясковский-критик // Н. Мясковский. Собрание материалов: в 2 т. Изд. 2-е, доп. Т. I: Статьи, очерки, воспоминания о Н. Я. Мясковском. М.: Музыка, 1964. С. 103–127.
19. *Юдина М. В.* «Вы спасетесь через музыку»: Литературное наследие. М.: Классика–XXI, 2005. 412 с.
20. Мария Вениаминовна Юдина: Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Советский композитор, 1978. 416 с.
21. *Foreman G. C.* The Symphonies by Nikolay Yakovlevich Myaskovsky. Lawrence (Kansas City): University of Kansas, 1981. 464 p.
22. *Frolova-Walker M.* From Modernism to Socialist Realism in Four Years: Myaskovsky and Asafyev // Muzikologija: Casopis Muzikologskoga Instituta Srpske Akademije Nauka i Umetnosti. 2003. No. 3. S. 199–217.
23. *Shissel E.* The Music by Nikolay Myaskovsky. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.myaskovsky.ru/?id=37> (дата обращения: 25.01.2021).
24. *Tassie G.* Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2014. 438 p.
25. *Zuk P.* Musical Modernism in the Mirror of the Myaskovsky-Prokof'ev Correspondence // Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution? / ed. by Ch. Flamm, H. Keazor, R. Marti. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 2013. P. 229–244.
26. *Zuk P.* Nikolay Myaskovsky and the Events of 1948 // Music and Letters. Vol. 93. No.1 (Febr., 2012). P. 61–85.
27. *Zuk P.* Nikolay Myaskovsky and the “Regimentation” of Soviet Composition: A Reassessment // Journal of Musicology. Vol. 31. No. 3: Special Issue 2 in Honor of Richard Taruskin (Summer, 2014). P. 354–393.

Получено: 24 января 2021 года

Принято к публикации: 18 марта 2021 года

#### Об авторе:

*Галина Петровна Андриевская* — преподаватель кафедры теории музыки и вокально-хорового искусства Белгородского государственного института искусств и культуры.

## References

1. Belogradov, Oleg A. 1984. “Музыкаль’но-критическое наследие Н. Я. Мясковского [Musical Critical Heritage of N. Myaskovsky].” Extended abstract of Ph.D. diss, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
2. Belogradov, Oleg A. 1989. *N. Ya. Myaskovskiy-kritik* [N. Myaskovsky as Critic]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
3. Glushchenko, Georgiy S. 1983. *Ocherki po istorii russkoy muzykal’noy kritiki kontsa XIX — nachala XX veka* [Essays on the History of Russian Music Criticism of the End of the 19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Century]. Minsk: Vysshaya shkola. (In Russian).
4. Dolinskaya, Elena B. 1980. “Myaskovskiy — kritik fortepiannoy muzyki [Myaskovsky as a Piano Music Critic].” In *Fortepiannoe tvorchestvo Myaskovskogo* [Piano Work by Myaskovsky], by Elena B. Dolinskaya, 188–206. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
5. Karatygin, Vyacheslav G. 1965. *Izbrannye stat’i* [Selected Articles]. Moscow and Leningrad: Muzyka. (In Russian).
6. Keldysh, Yuriy V. 1978. “Музыкаль’naya polemika predoktyabr’skikh let [Musical Polemics of Pre-Revolutionary Years].” In *Ocherki po istorii russkoy muzyki* [Essays on the History of Russian Music], by Yuriy V. Keldysh, 434–85. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
7. Kolomiytsov, Viktor P. 1971. *Izbrannye stat’i i pis’ma* [Selected Articles and Letters]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
8. Kremlev, Yuriy A. 1965. “V. Karatygin — muzykal’nyy kritik [V. Karatygin as a Music Critic].” In *Izbrannye stat’i* [Selected Papers], by Vyacheslav G. Karatygin, 3–20. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
9. Lamm, Ol’ga P. 1989. *Stranitsy tvorcheskoy biografii Myaskovskogo* [Pages of Myaskovsky’s Creative Biography]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
10. Lashchenko, Svetlana K. 2004. “Музыкаль’naya publitsistika i muzykal’naya kritika [Music Publicism and Music Criticism].” In *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music], vol. 10B: 1890–1917, edited by Lyudmila Z. Korabel’nikova, Evgeniy M. Levashov, 556–630. Moscow: Muzyka. (In Russian).
11. Myaskovskiy, Nikolay Ya. 1964. *Sobranie materialov* [Collected Materials], vol. 2. Moscow: Muzyka. (In Russian)
12. Ossovskiy, Aleksandr V. 1971. *Muzykal’no-kriticheskie stat’i* [Music Critical Articles]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
13. Kuznetsov, Anatoliy M., ed. 2009. *Plameneyushchee serdtse: Mariya Veniaminovna Yudina v vospominaniyakh sovremennikov* [The Flaming Heart: Maria Yudina in the Reminiscences of Contemporaries]. Moscow: Avtokniga. (In Russian).
14. Prokof’ev, Sergey S., and Nikolay Ya. Myaskovskiy. 1977. *Perepiska* [Correspondence]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
15. Rayskin, Iosif G. 1980. “Artisticheskiy vostorg i issledovatel’skaya glubina (N. Myaskovskiy o P. Chaykovskom-simfoniste) [Artistic Enthusiasm and Research Profundity (N. Myaskovsky on P. Tchaikovsky as a Symphonic Composer)].” In *Kritika i muzykoznanie* [Criticism and Musicology], issue 2, 207–16. Leningrad: Muzyka. (In Russian).

16. Rakhmaninov, Sergey V. 1980. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage], vol. 3. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
17. Stupel', Aleksandr M. 1980. *Russkaya mysl' o muzyke: 1895–1917: Ocherk istorii russkoy muzykal'noy kritiki* [The Russian Reflections on Music: 1895–1917: Sketch of the History of Russian Music Criticism]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
18. Shlifshteyn, Semen I. 1964. "Myaskovskiy-kritik [Myaskovsky as Critic]." In *N. Myaskovskiy. Sobranie materialov* [Myaskovsky N. Collected Materials] vol. 1, 103–27. Moscow: Muzyka. (In Russian).
19. Yudina, Mariya V. (2005). "Vy spasetes' cherez muzyku": *Literaturnoe nasledie* ["You Will Obtain Salvation Through Music": Literary Heritage], edited by Anatoliy M. Kuznetsov. Moscow: Klassika–XXI. (In Russian).
20. Kuznetsov, Anatoliy M., ed. 1978. *Mariya Veniaminovna Yudina: Stat'i. Vospominaniya. Materialy* [Maria Yudina. Articles. Memories. Materials]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
21. Foreman, George Calvin. 1981. "The Symphonies by Nikolay Yakovlevich Myaskovsky." Ph.D. diss., University of Kansas.
22. Frolova-Walker, Marina. 2003. "From Modernism to Socialist Realism in Four Years: Myaskovsky and Asafyev." *Muzikologija: Casopis Muzikologskogo Instituta Srpske Akademije Nauka i Umetnosti*, no. 3: 199–217. <https://doi.org/10.2298/MUZ0303199F>.
23. Shissel, Eric. 2015. The Music by Nikolay Myaskovsky. Available at: <http://www.myaskovsky.ru/?id=37> (accessed 25.12.2020).
24. Tassie, Gregor. 2014. *Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers.
25. Zuk, Patrick. 2013. "Musical Modernism in the Mirror of the Myaskovsky — Prokof'ev Correspondence." In *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?* Edited by Christoph Flamm, Henry Keazor, Roland Marti, 229–44. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.
26. Zuk, Patrick. 2012. "Nikolay Myaskovsky and the Events of 1948." *Music and Letters* 93, no. 1 (February): 61–85. <https://doi.org/10.1093/ml/gcr144>.
27. Zuk, Patrick. 2014. "Nikolay Myaskovsky and the 'Regimentation' of Soviet Composition: A Reassessment." *Journal of Musicology* 31, no. 3 (July): 354–93. <https://doi.org/10.1525/jm.2014.31.3.354>.

Received: January 24, 2021

Accepted: March 18, 2021

#### Author's information:

**Galina P. Andrievskaya** — Lecturer of the Department of Music Theory and Vocal and Choir Art, Belgorod State Institute of Arts and Culture