

*Е. С. Власова\**

**С. С. ПРОКОФЬЕВ В ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ  
Н. Я. МЯСКОВСКОГО  
(к 140-летию со дня рождения Н. Я. Мясковского  
и 130-летию со дня рождения С. С. Прокофьева)\*\***

В статье рассматривается проблема творческого присутствия феномена С. С. Прокофьева в художественном мире Н. Я. Мясковского. Исследуются следующие уровни: место прокофьевской музыки в публичной — критической и экспертной — деятельности Мясковского, факты прямого профессионального заимствования на примере композиционного решения Тринадцатой симфонии, внутренняя, скрытая от посторонних глаз оценка сочинений Прокофьева. Представлены взгляды Мясковского на оперный театр автора «Войны и мира». Затрагиваются вопросы трудности вхождения Прокофьева в советский социум 1930-х гг., природы и существа понятия «советская музыка», а также постоянной творческой полемики двух композиторов, эстетических «несовпадений» их индивидуальных художественных систем. В научный оборот вводятся новые факты из творческой биографии двух композиторов.

**Ключевые слова:** История, XX век, музыкальная критика, советская музыка, Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, симфония, опера.

*E. S. Vlasova*

*S. S. PROKOFIEV IN THE ARTISTIC LIFE OF N. Ya. MYASKOVSKY  
(to the 140th anniversary of the birth of N. Ya. Myaskovsky  
and the 130th anniversary of the birth of S. S. Prokofiev)*

The problem of the creative presence of the phenomenon of S. S. Prokofiev in the artistic life of N. Ya. Myaskovsky is examined in this article. The following levels are examined: the

---

\* Власова Екатерина Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; vlasovaes@yandex.ru

\*\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20–011–00859 «Творчество С. Прокофьева как феномен отечественной и мировой культуры».

place of Prokofiev's music in Myaskovsky's public, critical and expert activities; the facts of direct professional borrowing on the example of the compositional solution of the Thirteenth Symphony, and the internal evaluation of Prokofiev's compositions which are hidden from outside view. The opinion of Myaskovsky about the Opera theater of the author of "War and peace" is presented. The article deals with the difficulties of Prokofiev's entry into the Soviet society of the 1930s; the nature and essence of the concept of "Soviet music", as well as the constant creative polemics between these two composers, and the aesthetic "discrepancies" of their individual artistic systems. New facts from the creative biographies of two composers are introduced into scientific circulation.

**Keywords:** History, XX century, music criticism, Soviet music, N. Ya. Myaskovsky, S. S. Prokofiev, Symphony, Opera.

Тема, заявленная в заглавии данной статьи, отнюдь не претендует на оригинальность. Практически каждый, кто занимается историей русской музыки XX в., имеет некоторое представление, что по этому поводу сказать. Тем более, что факт удивительной творческой дружбы двух русских композиторов зафиксирован чуть более чем четыре десятилетия назад энциклопедическим по своему уровню историческим документом, который именуется перепиской С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского, выпущенным в свет М. Г. Козловой, и до сего времени являющимся одним из самых значительных источников музыкальной культуры первой половины прошлого столетия [7]. К нему стоит добавить переписку Мясковского с Б. В. Асафьевым [1] и В. В. Держановским [6, с. 296–377], в которых Прокофьеву уделено значительное внимание, воспоминания учеников Мясковского [5] и его дневниковые записи [4].

Мы же сконцентрируем свое внимание на следующем вопросе: существовало творческое воздействие Прокофьева на художественное мышление Мясковского? И, если да, то какова его степень?

Момент влияния художественной манеры Мясковского на Прокофьева не рассматривается, т. к. оснований тому не дают ни музыкальные тексты, ни документальные источники. Да и сам Мясковский по этому поводу как-то выразился достаточно откровенно:

Сергей Пр[окофьев] — всегда предмет моего восхищения и даже преклонения, и он ко мне тоже весьма расположен, но ведь это человек совсем другой складки, с ним как-то совсем желания быть до нутра близким, тем более что он и музыку-то мою скорей только терпит; хотя это для меня и не определяет никаких отношений, но все же создает как бы некий слюдяной прослой [1, с. 515].

Итак, мы ставим своей задачей обратить внимание на следующие аспекты восприятия Мясковским прокофьевского музыкального мира:

- 1) его публичную — критическую, редакторскую, экспертную деятельность;
- 2) моменты прямого творческого заимствования (композиционные решения, тематические и тембровые находки и т. д.);
- 3) свою, скрытую от посторонних оценку опусов автора «Огненного ангела», доступную лишь узкому кругу доверенных лиц.

Известно, что интерес, больше того — жадное внимание к тому, что делает в музыке Прокофьев, было для Мясковского неизменным на протяжении всей жизни. Первые тому примеры — публичная критическая

деятельность Мясковского (под псевдонимом «Мизантроп») в журнале Держановского «Музыка», продолжавшаяся в послеконсерваторский период до 1914 г., времени его призыва как профессионального военного в действующую армию. А позднее, уже после Гражданской войны, в 1921 г., работа, опубликованная под псевдонимом «А. Версилов» в журнале «К новым берегам».

В начале 1910-х гг. главный объект, на который направлен его музыкантский взгляд, — это Стравинский, его громкие премьеры. Последние блестяще отрецензированы Мясковским развернутыми по изложению и емкими по смыслу статьями о «Жар-птице», «Петрушке», Симфонии, отзывами на издания (по преимуществу фирмой «П. Юргенсон») романсов на стихи П. Верлена, «Двух стихотворений К. Бальмонта», сюиты из «Жар-птицы», двуручного фортепианного переложения оркестрового «Фантастического скерцо». Неизменное внимание со стороны Мясковского-критика (да и композитора на протяжении всей жизни) вызывала и фигура Н. К. Метнера. Замечательна в своем роде его статья «Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика» [6, с. 104–112]. Однако молодого Прокофьева, только начинающего свой путь, автор «Аластора» представляет, не пропуская ни одного его премьерного выступления, ни единой тетрадки нот, вышедшей из недр издательств — «П. Юргенсон» в 1910-е и «А. Гутхейль» в 1920-е гг. Позиция Мясковского-критика в публичном освещении исполнительских и издательских премьер Прокофьева всегда одна — восхищение демонстративное, своего рода продуманная пропаганда, умная и всесторонняя, рекламное представление рецензируемого объекта без изъянов, без даже небольшого намека на собственное музыкантское невосприятие каких-то частных и деталей. Первые напечатанные произведения Прокофьева — Четыре этюда для фортепиано ор. 2 — получают развернутый отклик, в котором рецензент не жалеет восторженных слов: «яркое и здоровое явление в ворохах современной изнеженности», «только слепые от природы или ослепленные предвзятостью могут не видеть сильного и самобытного таланта, чреватого еще более богатыми возможностями» [6, с. 78–79]. Сходные мысли находим и в отзыве на выход в свет Четырех фортепианных пьес ор. 4, Первого фортепианного концерта ор. 10, тетради вокальной лирики, сказки для голоса и фортепиано «Гадкий утенок» ор. 18, цикла «Мимолетности» ор. 22 и Третьей фортепианной сонаты ор. 28. Публичное высказывание Мясковского о Прокофьеве — это всегда род защиты, в которой мы не найдем практически ни одного оттенка несогласия с авторской позицией. С первых шагов Прокофьева на композиторском поприще Мясковский, по праву старшего, берет его «под свое крыло». И этот демонстративно восхищенный взгляд, предназначенный публике, не будет иметь других оттенков на протяжении всей его жизни, будь то выступления в композиторской среде или деятельная работа Мясковского в Музгизе, в результате которой мы имеем значительный перечень опубликованных прокофьевских сочинений, а также в музыкальной секции Комитета по Сталинским премиям. Именно Мясковскому, члену Комитета, Прокофьев обязан всеми своими Сталинскими премиями, именно Мясковский прежде всего своей масштабной публичной деятельностью «легитимизировал» т. н. «советскость» Прокофьева в глазах партийно-бюрократического аппарата,

относившегося к композитору, особенно в первые годы после его возвращения в СССР, с большим недоверием.

Весьма показательно в этой связи напомнить события конца 1940 г. 20 декабря постановлением Полибюро ЦК ВКП(б) были учреждены Сталинские премии в области науки, литературы и искусства [3, с. 465–466]. Особенно почетным и свидетельствующим об исключительном статусе был знак лауреата Первой Сталинской премии. Список кандидатов многократно утрясался и менялся на протяжении всего 1940 г. Казалось бы, Прокофьев имел все основания в него войти. 21 декабря 1939 г., в день празднования официального юбилея Сталина, состоялась успешная премьера его кантаты «Здравица», которую С. Т. Рихтер относил к лучшим сочинениям Прокофьева. Музыка к кинокартине «Александр Невский» С. М. Эйзенштейна воспринималась как один из музыкальных символов советской страны. Однако первыми сталинскими лауреатами в области музыкального искусства стали И. О. Дунаевский, Н. Я. Мясковский, Ю. А. Шапорин и Д. Д. Шостакович. За работу над фильмом «Александр Невский» Сталинской премией отмечен был и С. М. Эйзенштейн. Но, как видим, не Прокофьев. 12 марта 1941 г. руководитель Оргкомитета Союза композиторов Р. М. Глиэр писал своему ученику, выдающемуся украинскому композитору Б. М. Лятошинскому: «Прокофьева он [Председатель Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко] до сих пор не признает, за исключением “Классической симфонии”» [9, с. 308]. Естественно, личные вкусы Храпченко, успешного до событий 1948 г. государственного чиновника, не имели решающего значения. Данное обстоятельство являлось лишь наглядной демонстрацией соответствующего официального отношения к автору «Ромео и Джульетты». Которое, во многом благодаря неустанным хлопотам Мясковского, в 1943 г. было изменено. Прокофьев получил наконец свою первую Сталинскую премию второй степени за Седьмую фортепианную сонату op. 83. Выдвигал его с этим сочинением и боролся за него именно Мясковский. Начиная с января 1943 г. в его дневниковых записях эта тема — одна из главных и повторяющихся. 20 марта появляется следующая запись: «Объявлены Сталинские премии — все, что надо было, получилось» [4, с. 295]. 23 марта он писал другу: «Еще раз поздравляю адски горячо. Самое главное — пробита брешь в заговоре молчания и незамечания» [7, с. 465]. На следующий день — новое письмо, Мясковский не может скрыть своих эмоций: «Я очень рад, что дело с премиями кончилось в какой-то мере благополучно: важно было растопить лед, кажется, он тронулся» [7, с. 465]. Можно только представить, сколько усилий, нервов и трудной борьбы пришлось вынести Мясковскому, обычно крайне сдержанному в проявлении своих чувств.

Итак, внешний, публичный уровень отношения — безоговорочное приятие и поддержка всего, что выходило из-под пера автора «Скифской сюиты». В молодые годы Прокофьева данное обстоятельство объяснялось желанием помочь яркому таланту утвердиться в музыкальном мире. В советское время мотивация претерпела некоторые изменения: Мясковский как мог защищал Прокофьева перед идеологически ориентированными коллегами-композиторами и советской бюрократической машиной; как мог прилагал усилия к созданию лояльного к ней образа европейского репатрианта. Летом 1933 г., после очередного приезда Прокофьева в страну, Мясковский обеспокоен:

Я много после Вашего отъезда думал о том, как Вам приезжать осенью, и пришел к твердому убеждению, что Вы должны приехать непременно с крупным сочинением, написанным специально для нас — СССР, пусть это будет даже симфоническое, но монументальное, яркое и... не пугайтесь, о ужас — даже веселое! Как это сочетать, я не знаю, но Вы должны суметь [7, с. 400].

Предполагаемое произведение в одном из писем он вообще по-простому, без затей, назвал «советской музыкой» (как представляется, Прокофьев так и не отреагировал творчески на данный призыв).

С 1918 г., со времени переезда в Москву и начала работы в МУЗО Наркомпроса РСФСР, а затем в Музгизе Госиздата, Мясковский активно участвовал в формировании его стратегии, всемерно способствуя планомерному изданию сочинений Прокофьева на родине. Так, с момента возвращения автора «Ромео и Джульетты» в СССР в 1936 г., с начала «советского периода», большая часть его новых произведений издана в кратчайшие сроки. Даже во время войны, в первый, наиболее тяжелый ее период, были найдены средства на издание отпечатанного на стеклографе клавира оперы «Война и мир» [8].

Приведем сравнительную таблицу количества опубликованных в советских и зарубежных издательствах сочинений Прокофьева за период с 1939 (года создания Музфонда СССР и существенного увеличения правительственного финансирования композиторских нужд) по 1949 г. Данные приводятся на основании исследования генерального каталога Российской Национальной библиотеки и каталога нотных изданий Библиотеки имени С. И. Танеева Московской государственной консерватории (подробнее об этом см.: [3]). Данные «говорят» сами за себя. И за ними неуклонная настойчивая воля обладавшего огромным общественным и профессиональным авторитетом Мясковского в продвижении интересов своего младшего друга.

### ***Опубликованные сочинения Прокофьева***

год	советские издательства	зарубежные издательства
1939	10	0
1940	7	0
1941	2	0
1942	3	0
1943	7	0
1944	6	1
1945	16	0
1946	20	1
1947	49	0
1948	4	1
1949	3	0
общее количество	127	3

Однако стоит напомнить и о существовании скрытого от посторонних взглядов мира, своей композиторской Вселенной Мясковского, в которой планете «Прокофьев» было уготовано предназначенное ей место.

В сохранившихся письмах Мясковского к Прокофьеву нами обнаружен лишь единственный случай прямого указания самого автора на момент композиционного заимствования из технического арсенала его корреспондента. В одном из июльских писем 1933 г., сообщая Прокофьеву о том, что он закончил свою новую Тринадцатую симфонию, Мясковский писал: «Между прочим, для этой штуки [симфонии] каким-то стимулом послужила Ваша Симф[оническая] песнь...» [7, с. 403] Мясковский имел в виду близость формы обоих сочинений, которую его ученик Д. Б. Кабалевский определил как «одночастную трехчастность». Сам же Мясковский считал, что в сочинении есть «только одна часть (включающая в себя почти все элементы четырехчастной симфонии, кроме финала, который заменен репризой 1-й части)» [7, с. 403]. То есть и здесь, отталкиваясь от трехчастной, предложенной Прокофьевым модели, Мясковский развивает и творчески переосмысливает прокофьевскую идею. Однако на этом момент заимствования, если его и можно назвать таковым, заканчивается. Содержательный уровень этих опусов не имеет ни малейшего соприкосновения. Тринадцатая Мясковского — это своего рода реквием, пожалуй, самое трагическое из всех его сочинений. «Она осталась страницей моего дневника: я ее не пропагандирую», — писал он о симфонии в «Автобиографических заметках» [6, с. 19]. Таких, как Тринадцатая с ее «солипсическим и пессимистическим характером», с ее «рваным», прерывистым тематическим материалом, с ее обилием тягучих пауз, с ее «похоронными» литаврами, не найти среди опусов Прокофьева. Даже в самых драматических эпизодах своих сочинений он не выходит за пределы психологического равновесия, напоминая рыцаря Рупрехта, наблюдающего в финале «Огненного ангела» за шабашем монастырской «черной мессы». В главных своих творческих мотивациях, в целях и задачах музыкального искусства, какими они их видели для себя, пути Мясковского и Прокофьева развивались, не пересекаясь.

Для Мясковского Прокофьев стал воплощением легкой и свободной в своих проявлениях творческой воли, присущей гениальному по природе сознанию. Как русский человек, Мясковский весьма склонен был к самоедству (сам он чертами русского характера называл раздвоенность и совестьливость). Однако склонность эта приобрела в нем моменты гипертрофированные. И соседство по жизни с Прокофьевым создавало почву для разъедающей душу рефлексии. «Я слишком хорошо себя знаю, чтобы придавать какое-либо значение своей музыке и, по правде говоря, если бы не надежда когда-нибудь хоть написать настоящее, вполне художественное произведение, я бы не делал ни одного шага, чтобы слышать свои сочинения в приличном исполнении. Пока же эта надежда не угасла, надо не упускать случая учиться, — писал он в 1914 г. — Прокофьев, другое дело — у него творчество бьет через край, ему слишком много есть что сказать, притом сказать так, как никому другому и не снилось; ему не приходится выжимать из себя аккордики, да разные фокусы; его творчество настоящее, происхождения, так сказать, божественного, что доказывается хотя бы его плодовитостью. И конечно, я ставлю его выше, нежели Стравин-

ского, хотя и этого ценю высоко, не видя в нем только изобретателя курьезов и небывалого во что бы то ни стало» [1, с. 108].

Однако, несмотря на безоговорочное признание за Прокофьевым первой позиции в современном обоим музыкальном мире, Мясковский в течение всей жизни имел свой, скрытый от публичного пространства, нередко остро критический взгляд на создаваемое его младшим другом. Так, в 1916 г., торопясь на новое место службы в действующей армии, которым стала Морская крепость Императора Петра Великого, что близ Ревеля, он захватил из петроградского отпуска, чтобы внимательно изучить, юношеский симфонический опыт: «Я взял с собой 1-ю симфонию Прокофьева — какая славная, свежая пьеса, но омерзительно оркестрованная — просто, хоть садись и сам переоркестровывай, до того местами неладно» [1, с. 154]. (Речь идет о допуском сочинении Прокофьева, Симфонии e-moll, написанной в 1908 г. во время обучения в Санкт-Петербургской консерватории.)

Весьма критичный взгляд имел Мясковский и на Прокофьевский оперный театр. О второй редакции «Игрока» он отзывался следующим образом: «Я очень остался доволен Игроком, хотя, кажется, это будет такой оперой, в которой музыка не будет замечаться» [6, с. 343]. В воспоминаниях о Мясковском его ученика, композитора Н. И. Пейко, сохранился эпизод знакомства Мясковского с оперой «Семен Котко» в сезоне 1939–1940 г. Наряду с восхищением оригинальностью приемов, яркими юмористическими эпизодами, Мясковский уловил драматургический просчет, допущенный автором:

Удивительно! Почему превосходный по музыке и живой по действию IV акт оперы не производит на публику должного впечатления? <...> Очевидно, вторая половина III акта, необыкновенно напряженная, берет у публики так много сил, что их почти не остается для восприятия IV акта [5, с. 317].

Также в письме от 21 февраля 1942 г. В. В. Держановскому, одному из самых своих доверенных лиц, Мясковский откровенно высказался о создаваемой у него на глазах опере «Война и мир»: «Последняя местами замечательна, но в его обычной манере: певцы преимущественно “высказываются” на фоне чудесной музыки оркестра» [6, с. 374]. К слову, в своей незавершенной опере «Идиот», над которой Мясковский начал было работать перед началом Первой мировой войны (он разрабатывал сюжет Достоевского до того, как Прокофьев занялся «Игроком») он полностью, как признавался, сложил в голове «весь конец “Идиота”, начиная с сердцещипательного квартета главных действующих лиц» [6, с. 348]. То есть он думал тогда о т. н. «сепаратных формах» (термин Римского-Корсакова), или (яснее!) «законченных эпизодах вокального характера» [6, с. 347] в сценическом целом, где «главное — действие, а слов поменьше» [6, с. 349].

При сопоставлении творческих представлений Мясковского и Прокофьева не покидает ощущение — при общей их приверженности единым эстетическим целям — продолжающейся в течение всей жизни скрытой творческой полемики. «Думал по поводу пары фраз из Вашего письма: что я не люблю оркестра... Кроме того, как это сейчас ни странно, меня звучность, как таковая, очень мало увлекает, я настолько бываю поглощен выражением мысли» [7, с. 183], — писал Мясковский Прокофьеву в январе 1924 г. в ответ на разгромный отзыв послед-

него о Пятой симфонии, самом сегодня популярном сочинении композитора. То есть главное для Мясковского здесь не способ выражения, а именно самая идея, стремление выразить в создаваемом произведении некий надмузыкальный духовный посыл, своего рода пасторский глас, обращенный к «имеющим уши». Для Прокофьева первая забота прежде всего об эффектности, броскости подачи своего музыкального материала, о том, чтобы, не дай Бог, не повториться, чтобы в твоей музыке не узнали предыдущий опыт твоих же учителей. По Прокофьеву «классик есть смельчак, открывший новые законы, принятые затем его последователями» [7, с. 181]. Так сформулировал Прокофьев тогда же в январе 1924 г. в письме Мясковскому свой творческий девиз.

И все же при всех «несовпадениях» их художественных натур они умели оставаться близкими в главном, сохранять и беречь свои долговременные, поражающие сегодня благородным постоянством дружеские отношения, являющиеся для нас нравственным и художественным образцом. Творческих «перекрещиваний» миров обоих композиторов превеликое множество. Самый ранний тому пример — переложение Н. Я. Мясковским в 1908 г. *Andante* из Симфонии Прокофьева *e-moll* для фортепиано в 4 руки. В дальнейшем Мясковский неоднократно обращался к подобному виду работы, желая поскорее, до премьеры, насладиться новым сочинением друга в коллективном профессиональном музицировании, а заодно отметить недостатки и высказать ему в письме свои замечания. Также немалый интерес представляет и печатный экземпляр клавира оперы «Огненный ангел», вышедший в издательстве «А. Гутхейль» (1927) и хранящийся в архиве Н. Я. Мясковского, с осуществленным последним собственноручным переводом текста с немецкого на русский.

12 октября 1921 г. 30-летний Прокофьев, готовясь к отплытию на тихоокеанском пароходе в Америку, оставил в Париже завещание (с момента гибели «Титаника» прошло девять лет, и, отправляясь в дальнее морское путешествие, трудно, видимо, было избежать мыслей о бренности земного существования). Он отдавал свои авторские права матери, Марии Григорьевне. А если с нею что-либо случится, — проживающему в далекой Москве Николаю Яковлевичу Мясковскому (третьим, кому было доверено авторское право Прокофьева в завещании 1921 г., стал Б. В. Асафьев). Прокофьеву было неважно, что они потеряли друг друга и не виделись в течение трех послереволюционных лет (их переписка возобновилась лишь в январе 1923 г.) — Мясковский был вторым, после матери, человеком на этой земле, к которому он обратил свою душу и кто, по его представлениям, лучше других мог распорядиться всем, им к тому времени созданным. Что Мясковский и делал, честно и самоотверженно, во многом в ущерб своей музыкантской личности, на протяжении всей жизни.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. — Мясковский Н. Я. Переписка: 1906–1945 годы / публ. Е. С. Власовой. — М.: Композитор, 2020. — 560 с.
2. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке: документированное исследование. — М.: Классика-XXI, 2010. — 455 с.



3. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917–1953 / сост. А. Артизов, О. Наумов. — М.: МФД, 1999. — 872 с. (Серия «Россия. XX век. Документы»).

4. Ламм О. П. Страницы творческой биографии Мясковского. — М.: Советский композитор, 1989. — 401 с.

5. Мясковский Н. Я. Собр. материалов: в 2 т. / ред., сост., примеч. С. И. Шлифштейна. 2-е изд. — М.: Музыка, 1964. — Т. 1: Статьи, очерки, воспоминания о Н. Я. Мясковском. — 393 с.

6. Мясковский Н. Я. Собр. материалов: в 2 т. / ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейна. 2-е изд. — М.: Музыка, 1964. — Т. 2: Литературное наследие. Письма. — 612 с.

7. Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка / сост. и подг. текста М. Г. Козловой, Н. Р. Яценко, вступ. ст. Д. Б. Кабалевского, предисл. М. Г. Козловой, коммент. В. А. Киселева. — М.: Советский композитор, 1977. — 600 с.

8. Прокофьев С. «Война и мир» [первая редакция оперы] в двух томах и 11 картинах: Т. 1–2. — М.: Музфонд СССР, 1943, стеклография. — Т. 1: Эпиграф, акты I и II. — Т. 2: акты III–V.

9. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина. — Київ, 2002. — Т. 1: Борис Лятошинський — Рейнгольд Гліер (1914–1956). Упорядник. І. Царевич, М. Копиця. — 564 с.