

«МОЙ ДАР УБОГ И ГОЛОС МОЙ НЕГРОМОК...»

Годы обучения в Консерватории Н.Я. Мясковского

Мой дар убог и голос мой негромок,
Но я живу и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношенье,
И как нашел я друга в поколенье,
Читателя найду в потомстве я.

Е. Баратынский

Прочитав эти строки из стихотворения Евгения Абрамовича Баратынского, озвученные Николаем Яковлевичем Мясковским в романсе из ор. 1, не побоюсь быть банальным. Ведь именно в них, написанных 26-летним композитором на втором году его обучения в Санкт-Петербургской Консерватории, мы находим эпиграф ко всему творческому наследию композитора, его творческое credo. «Непосредственность, сила и благородство», так важные для Мясковского в музыке (о чем он говорит в статье о творчестве своего духовного родственника Николая Карловича Метнера, (2, 107)), оказываются стержнем для Николая Яковлевича (далее. — Н. Я.) как в музыке, так и в жизни. Все надуманное, наносное, внешнее оказывается чуждым Мясковскому-композитору, равно как и Мясковскому-человеку. Человеку, в жизни которого не было ничего существенного, кроме музыки, без которой он был, по юношески острому и категоричному замечанию его знаменитого друга С. С. Прокофьева, «какой-то молчаливой тенью» (5, 131). Именно поэтому рассказ о студенческих годах Н. Я. может многим показаться скучным и «серым». Таковой многим (даже молодому Прокофьеву!) казалась, да и продолжает казаться и музыка выдающегося русского композитора. Но, благо, Н. Я. находит своего «читателя... в потомстве». Есть те, которые сквозь внешнюю неброскость и «бесцветность» (выражение Н. Я.), сквозь якобы сковывающие композитора пути классичности формы видят внутренний свет самобытнейшего дарования и проникаются звучанием одинокой, но мужественной души. И в этих не по-студенчески бедных на внешние события годах проникнувшие в душу музыки Мясковского смогут увидеть глубинный смысл, красоту преданного служения Музыке.

Большая часть жизни композитора (начиная с 1918 г.) связана с Москвой. Наверное, поэтому дань уважения классику советской музыки воздают, прежде всего, в столице России. В столице же северной, к большому сожалению, имя Мясковского окружает ореол полублагоденствия. Это тем более неприемлемо, что именно с Петербургом — Петроградом, и, прежде всего, с Консерваторией связано и становление Мясковского как композитора и как музыкального критика, и начало замечательной музыкальной дружбы с С.С. Прокофьевым, протянувшейся до конца жизни Н. Я., и, наконец, самые яркие музыкальные впечатления молодости и фундаментальное музыкальное образование. Но судьба оказалась к Мясковскому менее благосклонна, чем к его другу Прокофьеву, и к Чайковскому, так же окончившим в северной столице Консерваторию, но в дальнейшем связавшим свои судьбы с Москвой. В силу всего этого, необходимо рассказать о том, каким же было начало не усыпанного цветами жизненного и творческого пути выдающегося композитора и о том, что же дала Мясковскому Консерватория.



В Петербурге Н. Я. пребывает три отрезка своей жизни — 1895—1902, 1904—1914, 1917—1918 гг. Первый из них связан с обучением во Втором кадетском корпусе, первыми яркими музыкальными впечатлениями (Шестая симфония Чайковского под управлением Артура Никиша), быстрым развитием увлеченности музыкой (посещение концертов, спектаклей, пение в кадетском хоре); третий — с возвращением с фронта Первой Мировой. Второй же из этих периодов — самый важный — всецело связан с обучением в Санкт-Петербургской Консерватории.

Н. Я. был зачислен в число учеников Консерватории 21 августа 1906, был отчислен в связи с ее окончанием 15 апреля 1911. А что же между этими двумя датами?

Приехав в Петербург из Москвы, уже имеющий музыкальный багаж, связанный с занятиями с Рейнгольдом Морицевичем Глиэром (у которого Мясковский обучался по рекомендации Танеева), Н. Я. имеет твердое намерение поступить в Консерваторию. Лето, предшествующее поступлению, он лихорадочно сочиняет (2, 10). На вступительных экзаменах, где экзаменаторами были Глазунов, Римский-Корсаков и Лядов, Н. Я., считавший свои ранние сочинения «композиторскими бреднями» (2, 9) и не решавшийся их показывать в т. ч. Танееву, вынужден представить в качестве экзаменационного сочинения первую доопусную сонату с-*moll*. По словам Н. Я., «на гармонизации хорала я чуть не срезался (выручила складно написанная на данную Глазуновым тему модуляционная прелюдия)» (2, 11). В итоге Мясковский был зачислен в класс композиции и котртрапункта к Лядову и в класс инструментовки к Римскому-Корсакову.

И поступать в Консерваторию, и обучаться в ней Н. Я. приходилось «исподтишка»: все это нужно было скрывать от военного начальства. Была необходима «феноменальная изворотливость», (2, 11), чтобы успевать и в Консерваторию, и на службу. И не менее феноменальная выносливость и огромный запас энергии были нужны для совмещения ненавистной службы и беззаветно любимой музыки, которой отдавалось все время, все силы, вся душа. Служба в саперном батальоне отнимала много сил как физических, так и моральных — достаточно посмотреть на почерк Н. Я., — по-

черк свободного художника, — чтобы понять, сколь чужда была ему военная муштра. Однако начинающий композитор использовал для занятия любимым делом все возможности и даже больше. Он посещал все концерты, на какие мог попасть, играл в четыре руки, с кем бы ни доводилось играть, «полушепотом» играл дома по ночам, не высыпаясь, и, главное, с неистовым рвением отдавался сочинению. И Н. Я. шел *per aspera — ad astra*...

В одном классе с Н. Я. были такие выдающиеся музыкальные деятели, как Борис Владимирович Асафьев и Сергей Сергеевич Прокофьев. Это обстоятельство не просто способствовало его музыкальному развитию, но и во многом сыграло ключевую роль в дальнейшей судьбе Н. Я. Не все профессора (например, Римский-Корсаков) считали Мясковского достаточно прилежным учеником. Тем не менее, по успеваемости он всегда шел на твердом втором месте после Асафьева, и опережал Прокофьева. Наиболее же полезными для Н. Я. как композитора, пожалуй, оказались занятия по классу инструментовки у Римского-Корсакова и по классу контрапункта у Лядова; серьезная школа и эволюция в данных компонентах видна в консерваторских сочинениях Мясковского. Усердие в вышеозначенных предметах подтверждает успеваемость в них. Вот что говорит по этому поводу свидетельство об окончании Н. Я. Консерватории:

«Художественный совет Спб. Консерватории ИРМО сим свидетельствует, что коллежский асессор Н.Я. Мясковский православного исповедания, родившийся 8 апреля 1881 г., окончил в Спб. Консерватории курс музыкального образования по отделению теории композиции по классам проф. Лядова и Витоля [...] и оказал следующие успехи в главных предметах:

по классу форм *очень хорошие*

по клас[с]у фуги *отличные*

по классу специальной инструментовки *отличные*

во второстепенных (обязательных) предметах:

история музыки и эстетика *отличные*

игра на фортепиано *очень хорошие* [...]

Вследствие сего [...] Николай Мясковский удостоен Диплома на звание Свободного Художника.

Директор Консерватории *А. Глазунов*
Инспектор *Ст. Габель*.

Кроме того, ученик Мясковский занимался практическим сочинением под руководством проф. Лядова, что и удостоверяется подписью и приложением печати» (6, 46).

Несмотря на то, что занятия по композиции у Лядова могли бы дать Н. Я. больше знаний и навыков и освободить его от «непродуктивных “открытий Америки”» (2, 12), «необычайная строгость в требованиях, даже придирчивость, исключительная методическая ясность необыкновенный вкус и чрезвычайно острое критическое чутье очень прочно укрепили нашу [класса Лядова] технику и развили чувство стиля» (2, 12). Но лядовское пренебрежение к модернизму, которым Мясковский увлекался вместе с Прокофьевым, и знаменитая лядовская лень не дали сколько-нибудь сблизиться учителю и ученику — подобно однокурсникам, Мясковский не показывал ему большую часть написанного «для себя». И поэтому Н. Я. далее говорит, что «Лядова я вспоминаю с восхищением, благодарностью и... с ужасом». Факт написания фуги на тему «берегись Лядова» (be — ge — gis la — do — fa) и использования ей этой выразительно интонируемой темы в качестве побочной d-молльного квартета (Квартет ор. 33 № 3) ясно характеризует «ужас» и иронию Мясковского в отношении известной косности взглядов своего учителя. И этот квартет, программу которого сам Мясковский выражает словами «Эдвард Григ — берегись Лядова» (10, 297) (его 2-я часть — вариации на тему из григивской Колыбельной ор. 66 № 7, что являет собой намек на

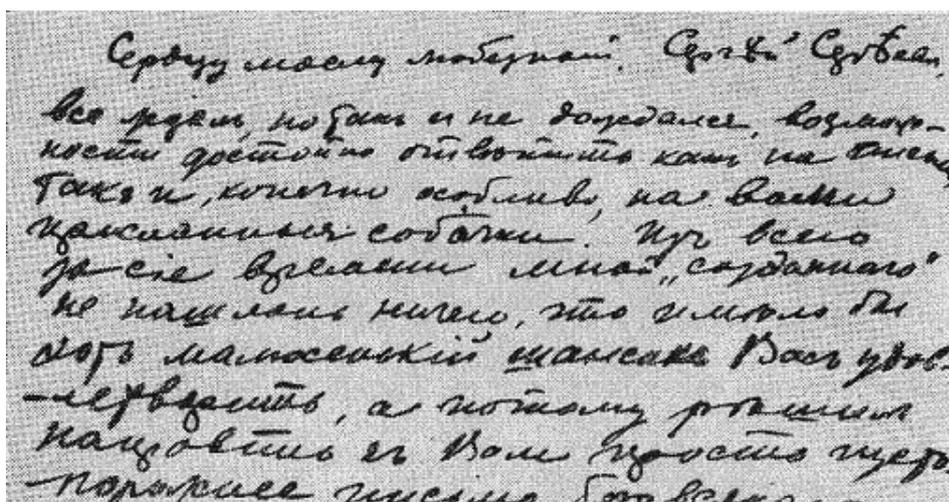
неприязнь Лядова к Григу) Мясковский показал Лядову, «тихо» заканчивая консерваторию. Разгадал ли Лядов замысел своего ученика — достоверно неизвестно...

Учитывая, что ни Римский-Корсаков, в силу возраста, ни Язеп Витоль, дремавший на исполнении сочинений подопечных, в силу особого латышского темперамента, не могли быть в полной мере наставниками Н. Я., становится понятной роль, которую играло окружение Мясковского, его друзья в музыкальном развитии Н. Я. Так, благодаря Ивану Ивановичу Крыжановскому, Мясковский участвует в «Вечерах современной музыки» — в концертах, на которых исполнялись последние новинки музыкальной жизни России и Европы — от Шёнберга до Скрябина. Результатами сближения с кружком, организовывавшим концерты (одним из его главных членов был Крыжановский) стали увлечение символизмом, модернизмом (романсы на слова Гиппиус), освежение музыкального языка, и, вместе с тем, укрепление пессимистических черт мировоззрения Мясковского. Тем не менее, «своим» в этом кружке Н. Я. не стал; его сочинения принимались «современниками» (в т. ч. Крыжановским) прохладно, в отличие от Прокофьева. Да и впоследствии «бежать влюбленную толпою» за Музой Мясковского никто не собирался.

Сестры Н. Я. вспоминают: «вскоре в нашем доме начали появляться Прокофьев, Асафьев, Беляев, Саминский, Акименко [...] Все свободное время посвящалось неустанному сочинительству и общению с консерваторскими друзьями, хождениям на концерты, совместному знакомству с музыкальными новинками, постоянному показу друг другу написанного». (6, 37). Общение через музыку было основным средством коммуникации для Мясковского. И духовное обогащение от этого было взаимным. «Особенно большую роль в музыкальном развитии Асафьева сыграло его общение с Мясковским. Многие вечера, проведенные за фортепьяно с Мясковским — уже тогда очень эрудированным музыкантом, знатоком музыкальной литературы — по словам самого Асафьева, значительно расширили его музыкальный кругозор» (9, 5) Борис Владимирович на долгие годы стал одним из ближайших друзей Н. Я.; с ним Мясковского связывает длительная и содержательная переписка. Но самые яркие страницы эпистолярного наследия Мясковского были, все же, предназначены другому адресату.

Именно в консерватории пересеклись два столь непохожих пути двух выдающихся композиторов XX века — Николая Яковлевича Мясковского и Сергея Сергеевича Прокофьева. Они были антиподами во всем. Один — бойкий, энергичный, острый на язык, полный самых разных увлечений вплоть до шахмат, любимец консерваторских девушек. Другой — замкнутый, необщительный, оставляющий в стороне от своего внимания всё, кроме музыки. Так же и сочинения одного большей частью экстравертны и театральны, поражают яркостью и легкостью, захватывая в бурлящий жизненный поток. Творчество другого не каждого пустит в свой мир, оно чуждо всего направленного на привлечение публики, лишь избранным открывая свою «бесцветную» красоту. Мы видим два портрета — острографичный и лучащийся красками дня — и выдержанный в сфуматных пастельных тонах; у первого публики всегда оставливается, мимо второго обычно проходит... Волею судеб Н. Я., которому было ко времени поступления в консерваторию 25 лет и пятнадцатилетний Сергей Сергеевич, которого в пору еще называть Сережей, оказываются в одном классе композиции и контрапункта. И их связала огромная неутолимая любовь к музыке, чему не помешала десятилетняя разница в возрасте, а противоположность темпераментов скорей способствовала их сближению.

Возможно во многом благодаря разнице в возрасте, Сергей Сергеевич и Николай Яковлевич видели один в другом исключительно музыканта. Других тем для общения не существовало, взаимоуважение зиждилось на музыкальной основе. «С Мясковским сошлись, несмотря на десятилетнюю разницу в возрасте. Я ценил его как



Начало первого письма Н.Я. Мясковского С.С. Прокофьеву (3, 40)

великолепного музыканта, постоянно работающего композитора» (5, 127). Прокофьев стремился к общению со своим старшим товарищем-коллегой, несмотря на его угрюмость и замкнутость. В частности, о появлении Н. Я. в консерватории он пишет: «Мясковский появился в консерватории в военном сюртуке поручика саперного батальона, с большим желтым портфелем подмышкой. Он носил усы и бородку, был всегда сдержан, вежлив и молчалив. Его сдержанность и привлекала к нему, и в то же время держала людей на расстоянии» (4, 225). Н. Я. же прощал мальчишеские выходки своему юному другу. Показательно начало этой дружбы, оказавшееся связанным с подобной выходкой. Вскоре после исполнения «Серенады» Рegera, заинтересовавшей обоих композиторов, на уроке Лядова «Мясковский вытащил из своего желтого портфеля четырехручное переложение этой серенады. Я [С.С. Прокофьев] сразу уселся играть ее с Мясковским». Несмотря на то, что не было доиграно и одной страницы, Н. Я., не отличавшийся блестящим пианизмом («у него пальцы не попевали за нотами»), сразу оценил крепкую прокофьевскую технику и его музыкальность. После ссоры с недолюбимым Прокофьевым сокурсником Саминским, который тоже хотел играть «Серенаду», Прокофьев выхватил клавиш и убежал с ним из класса. Однако, когда он вернулся, Н. Я. лишь болезненно покривился, «точно ему наступили на ногу» (4, 230).

Игра в четыре руки, которой с увлечением отдавались друзья, наряду с интересом к сочинениям друг друга, сыграла большую роль в их сближении. Как-то Николай Яковлевич сказал Сергею Сергеевичу: «Сколько я ни пробовал доиграть Девятую симфонию Бетховена в четыре руки, мне никогда не удавалось доиграть ее до конца». «Что ж, попробуемте...» — ответил Прокофьев (4, 236). В итоге друзья музыканты не только доиграли до конца Девятую симфонию Бетховена и «Серенаду» Рegera, но сыграли «запойно», по словам Прокофьева, и множество других сочинений Бетховена, Римского-Корсакова, Глазунова... Они стали регулярно навещать друг друга — «показывали друг другу свои сочинения, играли в четыре руки и очень ладили» (5, 128).

Кроме этого, общение Николая Яковлевича и Сергея Сергеевича, как уже упоминалось, состояло из совместного посещения концертов, из разговоров о музыке. Зачастую их мнения резко расходились (как, например, о концерте из сочинений Метнера) или же наоборот, были едины в своем восхищении, что было с «Поэмой экстаза» Скрябина. Отношение Николая Яковлевича к своему юному товарищу и к музыке характеризует то, что он не пропускал ни одного выступления Прокофьева. О теплоте их взаимоотношений мы узнаем из переписки, не прекратившейся даже тогда, когда друзей будут разделять океаны и границы (которые так часто будет пересекать Про-

кофьев и ни разу не пересечет Мясковский). Lieber Kola, «милый Нямуленька (Няму-рочка, Нямочка, Нямуся)», «милый ангелочек» с одной стороны, «свет очей моих», «милый Сергуша», «божественный (драгоценный) Серёжа» — с другой, лишь с течением времени сменившиеся более нейтральными «Дорогой Николай Яковлевич» и «Дорогой Сергей Сергеевич» (3) — по этим обращениям мы видим, что значит «ладить»: действительно, друзья почти никогда не ссорились. Обращает на себя внимание «чистота жанра» — тематика писем почти исключительно музыкальная. Друзья (в первую очередь) делятся своими творческими успехами и критическими оценками (зачастую к письмам прилагается нотный материал), музыкальными впечатлениями, мнениями... В частности, из переписки 1908 г. мы узнаем о «ходе соревнования» на сочинение симфонии. Композиторы задумали за лето сочинить по симфонии, чтобы осенью прийти вместе на суд к Александру Константиновичу. Николай Яковлевич значительно опережает Прокофьева, чем вызывает его досаду и усиление присущего последнему спортивного азарта. «Вы меня прямо озадачили своими 120-ю страницами» (3, 52). В ответ на одобрительные отзывы старшего товарища тому в ответ достается сокрушительная критика. И нет предела негодованию Прокофьева, когда его друг «предательски» показывает Глазунову симфонию (так и ставшую симфонией № 1) без него. Другое знаменитое соревнование — на сочинение пьесы на снежную тематику для «Вечеров современной музыки». Прокофьев сочиняет пьесу, где снежинки легко падают шокировавшими Лядова параллельными секундами, Мясковский же рисует снежную вьюгу. Такое соотношение образов видится не случайным...

В письме же к П-в (так тогда сокращал свою фамилию Прокофьев) Николай Яковлевич сообщает о душевном кризисе 1909 г., когда у него возникает апатия и даже «отвращение к музыке и звукам», и он две недели не притрагивается к роялю (3, 66). Можно предположить, что это значило для Мясковского, вся сущность которого в музыке и звуках...

Читая эту замечательную переписку, задаешься вопросом: как же все-таки оценивал Николай Яковлевич музыку Сергея Сергеевича и наоборот? Из дневника Прокофьева мы узнаем, что «он [Н.Я. Мясковский] считает меня интересным композитором и, быть может, недурным музыкантом» (5, 128). Действительно, Николай Яковлевич очень часто положительно отзывается о темах Прокофьева (хотя и иногда яростно критикует слишком, на его взгляд, простые мелодии, обвиняя Прокофьева в выборе «низких сюжетов» для своей музыки), в отзывах и суждениях о ней сквозит неподдельный интерес. Однако по-настоящему близкой Мясковскому музыка Прокофьева быть не может, — слишком разные это люди и слишком разные типы художника представляют они — *intra et extra*. Что же касается обратного мнения, то оно (консерваторского периода) выражено с юношеской категоричностью в прокофьевском дневнике за 1908 г.: «Мясковского я хоть очень высоко ставлю, его романсы “Круги” и “Кровь” [романсы на слова З. Гиппиус, из ор. 4 и 5 соответственно. — С. С.] я очень люблю, но, тем не менее, я убеждаюсь, что большого композитора из него не выйдет: он сочиняет учено, он часто сочиняет красиво, но яркого, захватывающего и оригинального — у него нет» (5, 57). Как часто приходится и сейчас слышать подобное мнение!.. Тем не менее, никогда не было кого-то, кого бы Сергей Сергеевич уважал и ценил бы более Николая Яковлевича. За музыкальную эрудицию, музыкантскую честность, композиторскую добросовестность.

А, может быть, что-нибудь кроме музыки? «Станный он человек. И до чего не общителен, особенно с дамами — передать нельзя. Как музыка — так другой человек, для которого ничего, кроме одной идеи, не существует. Таков Мясковский. Хотя с глазу на глаз или в триумвирате он мил, болтлив, иногда даже очарователен» (5, 131). Одиночество и отчужденность были будто бы органичны Николаю Яковлевичу. О происходящем у него на душе не было известно никому. Как характерный штрих

к портрету можно вспомнить прокофьевскую заметку о том, как Николай Яковлевич спускался смотреть на приезжавшую встречать мужа красивую жену Николая Николаевича Черепнина (4, 280). Трудно сказать, наполняло ли какое-то чувство душу Николая Яковлевича, кроме чувства к Музыке.

Если говорить об иных увлечениях — у Николая Яковлевича из-за военной службы ни на что не хватало времени. Изредка ему удавалось найти время на внемузыкальные занятия, о чем он, например, лаконично сообщает в дневнике (запись лета 1907): «Занимаюсь фортепиано и серьезным чтением (история, философия)» (8, 40). Круг поэзии, занимающий Н. Я., связан с вращением его в кружке Крыжановского. Более всего Мясковского привлекает эксцентрическая поэзия Зинаиды Гиппиус. Обращение в будущем к поэзии Блока и Бальмонта так же корреспондируется с оформляющимися в это время поэтическими пристрастиями.

Честность, скромность, добросовестность, терпеливость, целеустремленность, критичность и самокритичность, соединившиеся в любви к Музыке — вот те штрихи, гармоничное сочетание которых мы видим на этом портрете в пастельных тонах. Н. Я. был немногословен, но то, *что* он говорил, писал, сочинял — всегда было от чистого сердца. В критических суждениях Н. Я. был строг и взыскателен. Поэтому его замечания, начиная с первых отзывов на произведения Сергея Сергеевича, зачастую достойны прокофьевских. Но к себе и к своей музыке он подходил с той же меркой. Он всегда сомневался в своих возможностях, замыслах, зачастую стеснялся их; так, его фортепьянные пьесы проигрывали от неуверенности исполнения, за дирижерский пульт Н. Я. так никогда и не встал. Активная переписка, завязавшаяся с Прокофьевым, Асафьевым с первых лет обучения в Консерватории говорит об активной потребности в чужом мнении, во взгляде со стороны. И впоследствии, будучи профессором Московской консерватории, Н. Я. «с благодарностью выслушивал критические замечания» (8, 40). За исключением депрессии лета 1909, Н. Я. за годы обучения в Консерватории, по сути, не прерывал своих занятий музыкой. Поразительная твердость в движении к цели, о которой говорит и знаменитая фраза Н. Я., брошенная Сергею Сергеевичу (по случаю перехода его от крепкого преподавателя по фортепиано Винклера к известной пианистке Есиповой): «Когда идешь к цели, не надо смотреть на трупы» (5, 57). Но при всей своей твердости, сам Н. Я. шел к звездам через тернии, а не «через трупы». Наоборот, он был человеком умеющим отдавать. Чего стоит его блестящая педагогическая деятельность — среди его учеников Шебалин, Хачатурян, Мосолов, Кабалевский... А начиналась она в Петербурге, в консерваторские годы — с 1908 г. Мясковский преподавал теорию в музыкальной школе. Все вышеперечисленное доказывает поразительную нравственную чистоту и стойкость Н. Я., его страстную верность своим идеалам и убеждениям. На этих устоях «непосредственности, силы и благородства», строит храм своей музыки Мясковский.

В консерватории в значительной мере сформировались эстетические взгляды Мясковского. Этому способствовали яркие впечатления, полученные композитором в студенческие годы. Среди наиболее значительных Н. Я. называет «“Китеж” Римского-Корсакова, цикл “Нибелунгов” Вагнера, 3-я симфония, “Экстаз” и “Прометей” Скрябина, Дебюсси, “Испанская рапсодия” Равеля и “Пелеас” Шёнберга» (2, 12) (во многом выбором пути Мясковский обязан 2-й симфонии Бетховена и 6-й Чайковского, слышанными им в детстве). Живший одной музыкой Н. Я. уже тогда отличался крайне живым и эмоциональным, но, как следствие, весьма пристрастным отношением ко всем окружавшим его музыкальным явлениям. Это впоследствии ярко проявится в музыкально-критической деятельности композитора.

Искренность, непосредственность выражения, композиционная цельность, чувство меры, но непременно в сочетании с современностью, т. е. своевременностью,

выразительных средств, музыкального языка — с таких позиций уже тогда оценивает Николай Яковлевич музыкальное произведение. Суждения консерваторского периода еще не отличает бескомпромиссность Мясковского-критика. Он холоден к Шопену и Листу, Балакиреву и Глазунову, в которых композитор не видит простоты и благородства, однако ему симпатичны такие разные художники, как Чайковский, Римский-Корсаков и Скрябин. Мясковскому близок путь Рахманинова и, особенно, Метнера, однако в консерваторские годы он отдает дань Шёнбергу и его последователям.

Особенно интересны суждения будущего выдающегося симфониста о жанре симфонии. Уже с первых шагов в этой области заявивший себя как самоуглубленный лирик, композитор ставит Чайковского на одну ступень с Бетховеном. Мясковский, так же как и его великий предшественник, считает симфонию жанром, в котором наиболее полно и искренне может выразить себя человеческая душа. Из-за остроиндивидуального восприятия музыки Николай Яковлевич, деликатный и тактичный в реальной жизни, бывал неоправданно резок и груб в суждении о музыке таких великих симфонистов, как Брамс, Брукнер и Малер. Он любил и ненавидел в мире звуков со всей горячностью своей страсти к Музыке...

Сам Н. Я. считал свой дар «убогим», «скромным» и «наивным» — об одном из своих ранних сочинений он восклицал, как наивно оно по сравнению с «Поэмой экстаза» Скрябина, а после исполнения одной из последних симфоний сокрушался о наивности своего симфонического творчества в сравнении с симфонизмом Шостаковича. Однако Н. Я. еще до поступления в консерваторию и до конца жизни верил в свое призвание и был верен ему. Но он не был просто добросовестным тружеником, у его музы — свое лицо, пускай с не всем понятной красотой.

Мясковский классичен не только и не столько в области формы, сколько в складе своего мышления вообще. Учитывая неброскость тематизма, характерную уже для первых его сочинений, явную опору на симфонизм Чайковского (заметную на протяжении всей жизни) и весьма значительное — во всех жанрах — влияние симфонического творчества Скрябина (особенно в сочинениях консерваторского периода) можно задаться вопросом: в чем же прелесть и обаяние музы Мясковского?

Прежде всего, своеобразен образный строй этой удивительной музыки. Уже в первых опусах вырисовываются контуры характерных образных сфер. Сам композитор отмечал свою склонность к неглубокой грусти и заявлял, что «в сущности, пессимизм у меня не глубокий» (7, 411). Но, тем не менее, многие наиболее искренние и глубокие страницы музыки Мясковского пронизаны ощущением мужественно переживаемой необъятной скорби (из ранних сочинений мы это можем сказать о симфонической притче «Молчание» и о 2-й симфонии). Сочинения оптимистического толка, хотя и не уступают своим антиподам в мастерстве и добросовестности, гораздо меньше отражают душевный склад композитора, за что они, по-видимому, вызвали нарекания со стороны истового оптимиста Прокофьева (за исключением гениальной 16-й симфонии F-dur). Жизнеутверждающее начало и жизненная энергия в ранних сочинениях будто бы силой насаждаются Мясковским, они органичны ему. Не случайно поэтому, что «почти все эти сочинения носят отпечаток глубокого пессимизма» (2, 13). Сам Н. Я. видит «внешнюю» причину этого в вынужденной борьбе с чуждой искусству средой, а «внутреннюю» — в отражении процесса освобождения «из густой паутины дилетантизма», окутывавшей тогда Н. Я. Кроме того, он говорит о влиянии на него мироощущения символистов. В свою очередь мы можем еще раз отметить, что в первую очередь проявившийся уже в консерваторских сочинениях пессимизм Мясковского связан с гораздо ранее сформировавшимся, если не врожденным, психическим складом Н. Я., и с ощущением душевного одиночества как следствием замкнутости, самоуглубленности композитора и его музыки.

Уже здесь намечаются многие характерные черты зрелого творчества Мясковского. Это — в первую очередь, преобладание субъективно-лирических образов, выдержанных в элегических тонах («Мой дар убог», из цикла «Размышления» на слова Е. Баратынского, ор. 1, 1907 г.), зачастую таящих прорывающуюся по ходу развития образа душевную боль (Соната для ф-п. № 1 d-moll, ор. 6 (1907–1909 гг.), 1-я часть), зловещего колорита («Молчание», симфоническая притча по Э. По, ор. 9, 1909–1910 гг.), драматических (1-я симфония c-moll, ор. 3, 1-я часть, главная партия). Невыразимая печаль таится даже в мажорной кантилене (1-я симфония, 2-я часть; яркие примеры из зрелого творчества — в 3-й фортепианной сонате и в 6-й симфонии). Расширение побочной партии в сонатных *allegri* (начиная с первой симфонии) за счет введения новых тем — так же яркая черта лиризации образного содержания. Столь характерный для Мясковского московского периода тип темы-монолога зарождается в консерваторских сочинениях. Это и взволнованно-страстный монолог (2-я симфония cis-moll, ор. 11 (1910–1911 гг.) 1-я часть, главная партия; 1-я соната для ф-но, 2-я часть, главная партия), и полный разрушительной энергии «хоровой монолог» (1-я соната для ф-п, 4-я часть, вступление). С формированием этого типа тематизма связано формирование индивидуальных интонаций Мясковского, явно заметное в консерваторских сочинениях. Уже в них находит успешную реализацию характерное для Мясковского стремление к индивидуализации структуры цикла в связи с конкретным художественным замыслом — (например, стремление к объединению цикла сквозным тематизмом и сквозным драматургическим планом в 1-й фортепианной сонате, где 1-я часть, написанная в форме фуги, выполняет роль вступления к циклу; другой пример — часто используемая Мясковским и впоследствии трехчастная структура цикла, где в связи с лиризацией и субъективизацией содержания редуцируется скерцо). В целом же в ранних сочинениях следует отметить гораздо большее стремление к ясности гармонии, близость ее к позднеромантической, некоторую закрепощенность в плане контрапункта (например, в 1-й симфонии), осязаемая каноничность в построении крупной формы (в частности, классичность тонального плана как отдельных частей, так и цикла). Но именно на фундаменте освоенных Мясковским традиций он возведет «Чудный град» своей музыки.

Мясковский считал, что, отметив сочинение номером и опусом, композитор ставит на нем «знак качества», расписывается в его состоятельности. Известно, что Прокофьеву он говорил: «Все равно наступит момент, когда вы все это [нумерацию сонат. — С. С.] зачеркнете и против первой сонаты, которую вы напечатаете, поставите “соната № 1”» (4, 244). Поэтому далеко не все консерваторские сочинения получили этот «знак качества», даже столь любимые Мясковским и так активно обсуждаемые им в переписке с Прокофьевым, но ко многим из них Мясковский, все свое время отдававший музыкальному самосовершенствованию, вернулся позднее. Так, из четырех доопусных сонат Третья стала Сонатой № 1, Струнный квартет F-dur 1907 года стал Квартетом № 10 ор. 67 1945 г., а консерваторские пьесы для ф-но, в числе которых небезызвестная «Снежная жуть», вошли в цикл «Воспоминания» ор. 29.

Список же опусных сочинений, написанных в консерваторские годы, таков:

- Ор. 1. «Размышления». 7 стихотворений Е. Баратынского для голоса с фортепиано, 1907.
- Ор. 2. «Из юношеских лет». 12 романсов для голоса и фортепиано на слова К. Балмонта, 1903–1906.
- Ор. 3. Симфония № 1 c-moll, в 3-х частях, 1908.
- Ор. 4. «На грани», 18 романсов на слова З. Гиппиус для среднего и низкого голоса с ф-но, 1904–1908.
- Ор. 5. «Из З. Гиппиус», 3 пьесы для голоса и ф-но, 1905–1908.

- Ор. 6. Соната № 1 для ф-но d-moll, в 4-х частях, 1907—1909.
 Ор. 7. «Мадригал», сюита для голоса с ф-но на слова К. Бальмонта, 1908—1909
 Ор. 8. Три наброска на слова Вяч. Иванова для голоса с ф-но, 1908.
 Ор. 9. «Молчание», симфоническая притча, 1909—1910.
 Ор. 10. Симфониетта, A-dur, в 3-х частях, 1910.
 Ор. 11. Симфония № 2, cis-moll, в 3-х частях, 1910—1911.
 Ор. 29. «Воспоминания» для фортепиано, 6 пьес для ф-но, 1907.
 Ор. 33. № 3 и 4. Струнные квартеты d-moll и f-moll, 1909—1910.

Не имея возможности говорить о каждом из этих сочинений в отдельности, скажем о наиболее знаковых из них.

Соната № 1 для фортепиано d-moll. Из сочинений этого периода соната выделяется цельностью и убедительностью в построении цикла, сочетающейся с необычностью его трактовки. Во-первых, соната являет собой симфонизированную концепцию. Несмотря на то, что в последовательном проведении лейт-темы через 4 части цикла с ее образными трансформациями слышно влияние поэчного сонатного цикла Скрябина и, может быть, монотематических принципов организации Танеева, в композиционном решении сонаты слышен активный творческий поиск. Достаточно сказать, что в качестве прелюдии к циклу (изначально двухчастному — 3-я и 4-я часть были дописаны композитором позднее) композитор использует построенную по всем правилам фугу, темой которой является основная лейт-тема сонаты. Во-вторых, убедительно, музыкально выстроена драматическая «коллизия» сонаты. Логичны и драматургически оправданы трансформации основной лейт-темы — от собранного звучания во вступительной фуге (драматургически равноценной вступлению в сонатном аллегро), через лирическое, проникновенное звучание в первой части (побочная партия) и, особенно, в среднем разделе 3-й к торжествующему звучанию в апофеозе из финала. Вообще, этой сонате свойственно убедительное и захватывающее интонационное и образное единство. Значительная же несамостоятельность концепции, явная опора на поздеромантические тенденции в области мелодики, гармонии и формы компенсируются, кроме вышеназванного, рельефностью мелодических линий, в очертаниях которых вырисовывается почерк Мясковского, равно как и в острых «гармониях судьбы» (на мотив Бетховенского мотива судьбы) из 4-й части.

В одно время с сонатой сочинялась и 1-я симфония. По словам Н. Я., «Сочинение 1-й симфонии (я до того боялся оркестра) определило мой дальнейший путь. Я почувствовал, что именно в этой области буду наиболее охотно высказываться» (2, 12). Наследуя Чайковскому в обращении к лирико-трагической симфонии, Мясковский сгущает сумрачно-лирические тона своего полотна, в котором не находится места для скерцо. Драматургические и интонационные решения в симфонии не всегда оригинальны, контрапункты несколько однообразны и схематичны. Однако вышеозначенные особенности в построении формы и в характере тематизма — это ростки будущего самобытного симфонизма Мясковского. 2-я симфония продолжает лирико-драматическую линию в симфоническом творчестве композитора. Особенно выделяется в ней грандиозный финал, драматургически сложный, но вместе с тем логически выстроенный.

Обратившись к жанру квартета, Н. Я. был весьма проникновенен. Квартет — жанр, с которым органично сочетается полифоническая насыщенность музыкальной ткани, текучесть линий. Это делает его одним из ведущих направлений в творчестве автора 13-ти квартетов. Музыка консерваторских квартетов (№ 3, 4 и 10) аккуратна, хорошо сделана (любопытно влияние фортепьянных квартетов Брамса, критикуемого впоследствии Н. Я., особенно заметное в Квартете № 4), содержит отдельные находки (например, эксперименты с циклической формой — Квартет № 3 d-moll двух-

частен, 2-я часть — вариации), Третий квартет имел успех при первом исполнении в 1926 году (10, 309) но от таких шедевров, как трагический квартет № 1 a-moll их отделяет пропасть, такая же, как отделяет 1-ю симфонию Мясковского от 6-й. И это заставляет еще больше уважать Н. Я. за победу над дилетантизмом, огромный душевный и музыкальный труд, труд отнюдь не напрасный.

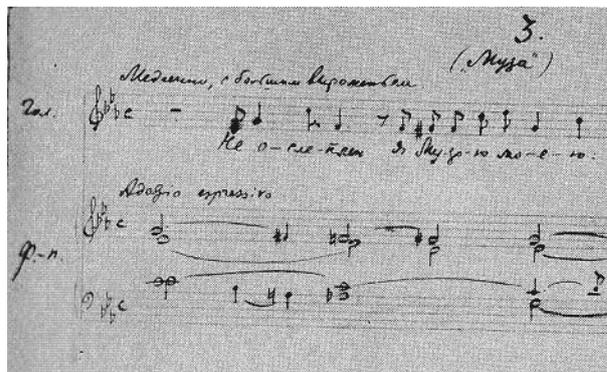
Отношение Н. Я. к поэзии, то, к каким поэтам и к каким их произведениям он обращается в своем раннем творчестве, позволяет точнее понять внутреннее содержание его музыки. Мы находим две тенденции в выборе стихотворений — романтическую и символистскую. Круг образов — одиночество, отчуждение от мира, нарисованного блеклыми красками. В притче Эдгара Алана По «Молчание» говорится о том, что ничто, кроме тишины, не может сломить человека; Демон, властитель ужасного безжизненного края, одолевает человека, окружив его всеобщим *silentio*. Безусловно, Мясковский, обращаясь к этому тексту, говорит, что Музыка — это лекарство от тишины, это убежище, в котором он спасается от мира, где души молчат. Написанная после депрессии, бывшей у композитора летом 1909 г., поэма «Молчание», квинтэссенция мрачных образов, нарочитой угрюмостью превосходит притчу По. Она объединена монотематическим принципом, стягиванием композиции к узловому моменту (эпизод «Молчание»), а главное, тем, что здесь «нет ни одной светлой ноты», как неоднократно подчеркивает Мясковский, в частности, в письме к Асафьеву (6, 43). Задуманная около храма Воскресенья сказка Дьявола (!), проникнутая символистскими идеями, является самым впечатляющим из ранних симфонических сочинений Н. Я. По духу к «Молчанию» близка поэма «Аластор» (1912–1913) по поэме Перси Биши Шелли «Аластор или Дух одиночества».

Ощущение отчужденности от реального мира, изображение его в исключительно мрачном свете, видимо, привлекало молодого Мясковского в стихах Зинаиды Гиппиус, на которые Мясковским написано больше всего вокальных произведений (27, из них 21 — в консерваторский период). Хотя обращение к стихам Гиппиус можно считать курьезом — в ее поэзии неизменное сочетание причудливо-безобразного с идеей какого-то лежащего на душе греха заставляет согласиться с пародистом Александром Александровичем Измайловым, согласно которому поэтесса говорит:

*На себя сама строчу
Злейшие пародии.*

Тем не менее, первые публично исполненные сочинения Мясковского — три пьесы для голоса и фортепиано ор. 5 на стихи Гиппиус.

Но наиболее символично обращение Н. Я. к стихам Евгения Абрамовича Баратынского, сгедо которого очень хорошо рифмуется с *credo* Мясковского. Подобно поэту, Мясковский бежит от «дольней жизни» «на край» земной, вдаль от людей в страну Музыки, где «мгновенные создания поэтической мечты» не «исчезают от дыханья посторонней суеты». Но поразительно, что и в музыкальном отношении ор. 1 является эпиграфом к творческому наследию мастера. Уже в первом романсе мы находим и привкус вырастающей из вязи мелодических линий гармонии Мясковского, и столь близкое Н. Я. ощущение грусти, неглубокой только



Фрагмент романса «Муза» из цикла «Размышление» на стихи Е.А. Баратынского (2, 16–17)

с первого взгляда. И здесь же мы уже слышим «необщее выражение», «спокойную» простоту — то, за что музыку Мясковского «почтут небрежной похвалой».

Уже обучаясь в Консерватории, Н. Я. видел свой дальнейший путь. Как же помогла консерватория в освещении этого пути? Безусловно, она дала Н. Я. серьезное музыкантское образование. Общение с выдающимися педагогами, такими, как Римский-Корсаков и Лядов, при всей своей неоднозначности оказало благотворное влияние на начинающего композитора и заложило крепкие профессиональные основы (в частности, в важной для Мясковского области контрапункта). Конечно же, не меньшее значение имело и самостоятельное образование. Это и широкий доступ к нотной и научной литературе, и регулярное посещение концертов (зачастую с финансовой поддержкой консерватории), и яркие музыкальные впечатления. Не менее важным является начало творческой дружбы с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым, с Борисом Владимировичем Асафьевым. И, безусловно, под влиянием консерваторской среды формировалась индивидуальность Мясковского-композитора, которую он нащупает, разыщет и разовьет уже в Москве путем долгих и упорных трудов. Хотя его консерваторские сочинения не всегда совершенны, во многом не индивидуальны, в них видно «необщее» выражение музыкального лика автора, видно, на какую дорогу он смотрит. Консерватория осветила лучами знания начало трудного, тернистого, но благородного пути. И отрезок этого пути, пройденный в Консерватории, стал достойным эпиграфом к творчеству Николая Яковлевича Мясковского.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Неизвестный Николай Мясковский / Под ред. Е.Б. Долинской. — М.: Издательский Дом «Композитор», 2006.
2. Н.Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. — М.: Советский композитор, 1960.
3. С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. — М.: Советский композитор, 1977.
4. Прокофьев С.С. Автобиография. — М.: Классика-XXI, 2007.
5. Сергей Прокофьев. Дневники. — DIACOM, Франция, 2002.
6. Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского. — М.: Советский композитор, 1989.
7. Яковлев В.В. В юные годы // Вас. Яковлев. Избранные труды. Т. 2. — М.: Советский композитор, 1971.
8. Ливанова Т.Н. Н.Я. Мясковский. Творческий путь. — М.: ГМИ, 1953.
9. Кабалевский. Д.Б. Б.В. Асафьев. Игорь Глебов // Академик Асафьев. Избранные труды. Т. I. — Издание АН СССР, 1952.
10. Райскин. И.Г. Берегись Лядова! Be-re-gis La-do-fa! // Непознанный А.К. Лядов. / Под ред. Т.А. Зайцевой. — Челябинск: ООО «Издательство МРІ», 2009.