

Русские и советские композиторы

Рейнгольд Морицевич

Глиэр

1875—1956

З. К. Гулинская

Рейнгольд Морицевич
ГЛИЭР

Москва «Музыка»
1986

78C2
Г94

Г 4905000000—001 84—86
026(01)—86

© Издательство «Музыка», 1986 г.

К читателю

Когда речь заходит о Глиэре, его вершинным достижением одни называют Концерт для голоса с оркестром, другие — симфонию «Илья Муромец», третьи — балет «Медный всадник» с финальным «Гимном великому городу», воплотившим образы государственной мощи и национальной гордости нашего непобедимого народа, но вряд ли кто станет отрицать, что и одного из названных произведений было бы достаточно, чтобы имя композитора навеки осталось в истории отечественной музыки. А наследие Глиэра очень обширно. Это оперы и балеты, три симфонии, симфонические поэмы и увертюры, концерты, камерно-инструментальные ансамбли, с которых началась известность композитора еще на заре века, лиричнейшие романсы и песни, музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам, фортепианные пьесы, сочинения для скрипки и других инструментов, обработки украинских, турецких, узбекских народных мелодий, наконец, статьи, в которых композитор рассказывает о своем учителе С. И. Танееве, о членах Беляевского кружка — Н. А. Римском-Корсакове, А. К. Лядове, А. К. Глазунове, соратниках и учениках, дает советы и наставления молодым поколениям.

Огромен вклад Глиэра в развитие профессионального искусства Украины, Азербайджана, Узбекистана. Велики заслуги его как музыкально-общественного деятеля и педагога, сумевшего передать не одному поколению музыкантов основы мастерства и традиции отечественной классики. Недаром С. Прокофьев писал: «Как-то так выходит, что кого из композиторов ни спросишь, он оказывается учеником Глиэра — или прямым, или внучатым, то есть учеником ученика».

Однако до сих пор мы не располагаем обстоятельной монографией о его жизни и творчестве.

Предлагаемая книга — попытка воссоздать возможно правдивее и полнее обаятельный облик Рейнгольда Морицевича Глиэра — человека и художника, так щедро обогатившего музыкальную культуру нашей Родины.

Впечатления от личных встреч с Рейнгольдом Морицевичем и членами его семьи, произведения его, слышанные в авторской интерпретации, воспоминания современников композитора и многочисленные архивные материалы послужили основой для этой книги. Круг знакомых Глиэра был очень широк. И это отражено в сотнях писем, сохранившихся в архиве композитора. («Писать письма — это мое любимое занятие, и я своим друзьям пишу постоянно длинные послания») Среди адресатов много выдающихся деятелей отечественной и зарубежной художественной культуры. Изучение этого богатейшего эпистолярного наследия и записных книжек композитора дало особенно много ценных сведений. В частности, свыше тысячи писем к М. Р. Ренквист (будущей жене и другу), писавшихся композитором на протяжении довольно долгого времени ежедневно и представляющих собой своеобразный дневник (в какой-то степени использованный им при написании статей), помогли проследить процесс становления Глиэра как художника, эволюцию его взглядов, а также дали возможность внести существенные уточнения и исправления хронологии в ранее публиковавшиеся материалы.

Большая часть иллюстраций, помещенных в книге, воспроизводится впервые.

Гольдик

«Композитор должен очень много *знать* и очень много *уметь*»,—написал Р. М. Глиэр на пороге своего восьмидесятилетия в статье «О профессии композитора и воспитании молодежи». Глубочайшее постижение основ мастерства, изучение опыта предшественников, широкие познания в области культуры, истории, философии—вот, как считал Глиэр, необходимые предпосылки для того, чтобы из талантливого человека вырос мастер, художник. А это значит—нужно много и самозабвенно трудиться. «Я не мог видеть, чтобы кто-нибудь работал больше меня»,—вспоминал Рейнгольд Морицевич. Даже время в дороге не проходило у него впустую: в молодости он что-то читал из строго намеченного к прочтению или делал нотные наброски, позже правил корректуру или выверял партии перед концертными выступлениями. «Великим тружеником» называл Глиэра А. И. Хачатурян и добавил: «Нам всем, а прежде всего молодым композиторам, нужно учиться этому героизму труда».

Любовь к труду Глиэр унаследовал от своих предков, многие поколения которых были мастерами по изготовлению струнных и духовых музыкальных инструментов. Весьма разветвленный род этот корнями уходит в далекую старину. Имя Глиэр встречается в истории культуры Чехии, Франции, Германии, Польши. На карте Франции (Верхняя Савойя) можно найти «плато Глиэр».

Кстати, в молодые годы, когда только начали издавать произведения Рейнгольда Морицевича, он просил, чтобы его фамилию латинскими буквами печатали так, как это принято во Франции,—Glière.

Родился композитор в Киеве 11 января 1875 года (по новому стилю) и назван был Рейнгольдом Эрнестом. Отец его—Мориц Глиэр (1835—1896) владел музыкальной мастерской, громко именовавшейся

«фабрикой духовых инструментов». Располагалась она на Бассейной улице в доме № 6, где и жила вся семья. Мать композитора — Юзефа (Жозефина Викентьевна) в девичестве Корчак (1852—1937) была образованной, начитанной женщиной, не утратившей интерес ко всему окружающему и в старости. Сохранилась ее открытка к сыну, помеченная 1932 годом, — ей шел уже тогда восьмидесятый год, — которая начинается словами: «Я просила выписать мне газеты, могу ли я рассчитывать, что буду получать...»

В семье кроме будущего композитора росли еще трое детей — его любимая сестра Цеся (Цецилия) и два брата — Карл и Мориц. Живы были и бабушка с бабушкой со стороны отца. Жозефина Викентьевна обучила своих детей не только русскому, но и своему родному польскому языку. И когда взрослые сыновья разъехались из родного дома, она переписывалась с ними только по-польски, особенно нежные письма отправляя своему «дорогому Гольдичку».

Рассказывая о своем детстве в одном из писем к невесте, Глиэр вспоминает такие трогательные сценки. Он был тогда уже во втором или третьем классе гимназии. К его сестре приходили подруги, садились за вышивание. Кто-нибудь читал интересную книгу. «Я передать вам даже не могу, сколько поэзии, сколько спокойного счастья и радости прилетало тогда в нашу комнату». К сожалению, далеко не всегда атмосфера в доме была такой идиллической, и дети это рано ощутили. Отец болел, заказы выполнялись не вовремя, дела фирмы, несмотря на усилия деда, расшатывались, а после его смерти начали совсем приходить в упадок. Но главное — не было согласия между старшими членами семьи. «Если бы не любовь матери, которая грела нас, как лучи весеннего солнца, эта жизнь могла бы совсем исковеркать мою душу», — писал Глиэр. Дети становились замкнутыми, скрытными. «Я все оставлял в себе, и тяжесть все увеличивалась», — вспоминал Глиэр. Его влекла музыка, он радовался каждому посетителю мастерской, ибо знал, что услышит голоса каких-нибудь инструментов, а если будут

долго играть, он погрузится в завораживающий мир звуков. Разговоры же о том, что он тоже хочет научиться играть, не вызывали радости у взрослых: в доме нужен был умелец, способный мастерить и настраивать инструменты, а не артист, исполнитель. «Тяжело было учиться, когда родные были против того, чтобы я сделался „музыкантом“, и когда не было ни учителей хороших, ни средств брать уроки даже у посредственных музыкантов». Впервые мальчик взял в руки скрипку и смычок, когда ему шел одиннадцатый год. «Я сам себе отыскивал учителей, которые со мной занимались по большей части даром». То это был старик-скрипач, самозабвенно отдававшийся музыке, даже если перед ним был только ребенок, и за свой труд желавший получить лишь новый ошейник для своей любимой собачки. То это был бедный юноша, сам еще обучавшийся в музыкальном училище,— Константин Воут.

Очень скоро юный Глиэр научился не только читать, но и писать ноты и так овладел техникой игры на скрипке, что стал принимать участие в домашних музицированиях. То были первые встречи с музыкой Гайдна, Моцарта, Бетховена. К четырнадцатилетнему возрасту композитора относятся его первые творческие опыты. Это были пьески для фортепиано, затем для скрипки или виолончели с фортепиано. Тогда Гольдик был уже в четвертом классе гимназии, которую начал посещать в 1885 году.

Увлекаясь музыкой все больше и больше, в 1891 году он поступил еще и в Киевское музыкальное училище, где преподавателями его стали: по классу скрипки Отакар Шевчик, по музыкально-теоретическим предметам—ученик Римского-Корсакова Евгений Августович Рыб.

На всю жизнь сохранил Глиэр чувство благодарности к чешскому скрипачу Отакару Шевчику. «Он не только давал нам знания по узкой специальности,—писал Глиэр в упомянутой уже статье о профессиональной подготовке композитора,—он очень настойчиво воспитывал в своих учениках умение сознательно слушать музыку. Шевчик был

организатором и душой струнного квартета, постоянно выступавшего в концертах. Мы, студенты музыкального училища, не только бывали на всех концертах квартета, но обычно присутствовали и на репетициях. Так я смолоду очень основательно познакомился со многими квартетами Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Чайковского, Бородина, Грига, Сметаны, Дворжака».

Делая под руководством Шевчика большие успехи в игре на скрипке, Глиэр вскоре организовал с товарищами по классу ученический квартет и начал принимать участие в исполнении камерных произведений русских и западноевропейских классиков. Совмещать занятия в гимназии с занятиями в музыкальном училище становилось невыносимо трудно, и зародилась мысль: не бросить ли гимназию? Но благоразумие брало верх, пока не произошло событие, ускорившее окончательный выбор жизненного пути. В Киев для проведения авторских концертов 21 и 22 декабря 1891 года приехал П. И. Чайковский. Программа его выступлений включала Третью сюиту для оркестра, антракт и танцы сенных девушек из оперы «Воевода» и торжественную увертюру «1812 год». Желавших услышать эту музыку оказалось очень много, а потому концерты проводились в просторном помещении городского театра. Организовывало все это Русское музыкальное общество (РМО), в ведении которого находилось и Музыкальное училище. Для его учеников выделено было некоторое количество контрамарок. Среди счастливцев, получивших пропуск на сцену за кулисы, оказался и новичок училища Рейнгольд Глиэр.

Прижавшись друг к другу, тесной стайкой стояли юные музыканты среди различных декораций и ожидали появления Чайковского. «Когда он прошел мимо меня и я увидел перед собой лицо, так хорошо знакомое мне по многочисленным портретам,— вспоминал Глиэр,—я невольно поклонился, и Чайковский с улыбкой ответил на мой поклон».

Концерт был настоящим праздником для юноши. «Первый раз в жизни я был свидетелем таких оваций, такого триумфа. И я впервые почувствовал,

что музыка доставляет радость не только узкому кругу любителей; что музыкальные впечатления способны захватить и объединить широкую массу слушателей; что искусство композитора может завоевать всеобщее признание и любовь. Этот сложный комплекс впечатлений оказался последним толчком, решившим мою судьбу», — так сам композитор определил роль этого концерта в его жизни.

Позже, на страницах журнала «Октябрь» в статье «Памяти великого композитора» к 100-летию со дня рождения Чайковского, Глиэр опять вспоминал эту встречу с прославленным музыкантом: «Мне не пришлось говорить с ним, даже слышать звук его голоса. Тем не менее эта безмолвная — единственная — встреча оставила глубокий след...»

Глиэр с удвоенным рвением стал заниматься. Он стремился овладеть не только исполнительским искусством, для чего усердно играл в квартете (вторая скрипка), а при случае и в оркестре, но и основами композиторского мастерства. В этом помощь ему оказывал своими советами Е. А. Рыб, которого Глиэр впоследствии охарактеризовал как «прекрасного музыканта». От мелких пьес юный композитор перешел к сочинению квартетов и посвящал этому так много времени, что дома даже вызывал тревогу и неудовольствие старших. «Моя бабушка очень строгая немка, — писал он, вспоминая о той поре. — Она в человеке выше всего ставит труд... А между тем она очень часто вырывала за чаем у меня листы нотной бумаги и заставляла меня ничего не делать».

Срочно сдав экстерном экзамены за шестой класс, юноша, несмотря на сопротивление старших, оставил гимназию, чтобы сосредоточить все внимание на музыке. Не помогли даже уговоры нежно любимой матери, прилагавшей много усилий, чтобы дать детям надлежащее образование.

Стремясь как можно больше узнать в области искусства, Глиэр при малейшей возможности стал посещать выступления хоровых коллективов, которых на Украине всегда было много, симфонические концерты и оперные спектакли. «Русалка», «Евгений Онегин» и «Князь Игорь» были первыми музыкально-сценическими произведениями, с которыми

он познакомился, отметив, что «наибольшее впечатление осталось от Бородина».

Все это в сочетании с классными занятиями и почти ежедневным исполнением каких-нибудь камерно-инструментальных ансамблей разжигало страстное желание сочинять: «Занимаясь в Киевском музыкальном училище, я написал два квартета, оркестровую увертюру, ряд пьес для фортепиано, для виолончели». Некоторые из этих сочинений и пьесы, написанные еще раньше, вскоре были сожжены автором, с юных лет отличавшимся высокой требовательностью к себе и ко всему, что он делал. Однако ни о каком другом будущем, как только связанным с музыкой, уже не могло быть и речи. Сочинять, исполнять свои сочинения, как делал это Чайковский, и слышать адресованные тебе бурные овации, что могло быть лучше? Временами, правда, юношу мучили сомнения: хватит ли способностей, упорства и сил? Но на память приходили слова старика-скрипача, который говорил ему: «У тебя, Гольдик, талант. Ты учишься, учишься...» Юноша старался к себе присмотреться, определить, не слишком ли много у него недостатков и может ли он мечтать о служении прекрасному искусству. «Чтобы быть хорошим, нужно стараться стать идеально хорошим», — твердил он себе. И он трудился, не давая себе передышки, терпел и кротко сносил все домашние невзгоды, а атмосфера там продолжала накаляться. «Если я почему-нибудь и любил Достоевского, то прежде всего потому, что каждое чувство, каждое страдание, которое он описывал, приходилось мне и окружающим меня пережить... Некоторые рассказы его и некоторые главы из его романов я перечитывал раз по двадцать-тридцать».

Чтением подраставшего юноши никто не руководил. Он читал много, но бессистемно, с единой целью — узнать как можно больше. Это было не просто стремление любознательного молодого человека, а осознанная необходимость: «Я решил себя сделать таким, чтобы при всяких неблагоприятных обстоятельствах мог бы себя чувствовать независимым. Я старался приобрести такое имущество, которое у меня никто из людей не мог бы отнять. Это

имущество — знания». Он читал книги по истории и истории искусства, по психологии и философии, читал внимательно и делал себе выписки, большей частью назидательные. Его привлекали, например, сочинения Жан Жака Руссо, в частности рассуждения о неравенстве, которое уже тогда представлялось Глиэру «корнем всех зол». С особенным удовольствием юноша зачитывался биографиями великих людей и артистов и, охваченный романтическим чувством, столь свойственным юности, мечтал о том времени, когда к нему начнет приходить его муза, обязательно светловолосая и красивая. Но вслед за радужными мечтами его снова посещал страх: а вдруг не придет? «Мне казалось, что моя белокурая вдохновительница не повернется ко мне своим светлым, улыбающимся лицом, никогда не споет мне той песни, которую так жаждал услышать».

Юноша постоянно задается вопросом, что нужно сделать еще, какие черты воспитать в себе, чтобы стать не просто музыкантом-ремесленником, а музыкантом-художником. И приходит к выводу: «Если хочешь глубокие чувства передать в искусстве, нужно иметь сильный ум. Чем сильнее ум, тем ярче можно передать то, что делается в душе». А следовательно, нужно работать, работать...

Пользуясь своей привычкой рано вставать, он умудрялся еще до завтрака многое сделать. Но чем больше читал, тем больше возникало у него вопросов, на которые никто из близких не мог дать ему ответа. Да юноша и не рисковал со своими вопросами к кому-нибудь обращаться. Жизнь сделала его замкнутым, родители не одобряли его выбора пути, и он старался сам во всем разобраться, пытался свои «растрепанные» мысли и знания приводить в какой-то порядок, делать выводы.

Размышления о будущей музыкальной деятельности привели, естественно, к мысли, что нужно поступать в консерваторию, тем более что товарищи по училищу — Иван Крыжановский и Леонид Николаев, входившие в состав ученического квартета и поэтому особенно близкие Глиэру, Болеслав Яворский и другие, тоже намерены были продолжать

музыкальное образование. И вот юноша принимает решение: не теряя времени, еще до окончания Музыкального училища ехать в Москву. Он ставит об этом в известность свою семью и педагогов. Он понимает, что предстоят большие трудности, что материальная помощь родителей будет минимальной, но выбор сделан и уговоры напрасны.

Чтобы не произошло какой-нибудь осечки, Глиэр решил поступать в класс скрипки — здесь он был больше уверен в своих силах, — а уже потом перейти в класс теории композиции.

Готовясь ко встрече с Москвой, с московскими музыкантами, юноша стал брать уроки французского языка у «милей старой девы» мадмуазель Дюбри. Для вступительного экзамена под руководством В. З. Салина (Шевчик к тому времени уже уехал из Киева) разучил довольно трудный ре-минорный скрипичный концерт Л. Шпора; заново прошел курс элементарной теории музыки и сольфеджио с киевским кантором Нюренбергом — отличным знатоком этих предметов.

В конце лета 1894 года молодой музыкант отправился в Москву. Попутчиками его были супруги Аспергер — виолончелист Оскар Федорович, приехавший из Москвы в Киев на гастроли, и его жена Шарлотта, хорошо знакомые с родителями Глиэра. Они взялись опекать юношу, впервые покидавшего дом, обещали помочь ему в столице.

Консерваторские годы

В Москве Аспергер сам проводил юного киевлянина в консерваторию, которая тогда временно (из-за перестройки основного здания) располагалась на Волхонке в доме № 14, и представил его директору В. И. Сафонову. Здесь же вскоре состоялись и вступительные экзамены.

После того как Глиэр в присутствии Сафонова сыграл довольно сложный концерт Шпора, его сразу же повели в соседний класс, где экзаменовали по теоретическим предметам. Сафонов и здесь возглавлял группу профессоров. Среди экзаменаторов Глиэр рассчитывал встретить С. И. Танеева, у которого он больше всего хотел учиться, или А. С. Аренского, но их не оказалось. Огорчившись, он решил не показывать свои сочинения, привезенные из Киева, хотя среди присутствовавших был Н. Д. Кашкин, о котором слышал много хорошего. Экзамен прошел благополучно, и Рейнгольд Глиэр был зачислен в класс молодого скрипача Н. Н. Соколовского (от которого, правда, вскоре перешел к знаменитому Яну Гржимали).

В Московской консерватории, как и в Петербургской, огромное значение придавалось изучению гармонии. Это был обязательный предмет для всех специальностей. Поэтому, несмотря на то что Глиэр уже достаточно хорошо усвоил премудрости учения о гармонии, ему все же надлежало посещать занятия у Аренского. Тем более что он мечтал все-таки когда-нибудь попасть к Танееву, а Сергей Иванович в свой класс строгого стиля принимал только тех учеников, кто сдал гармонию на пять.

Общение с Аренским принесло большую пользу Глиэру. И хотя еще долгое время ему приходилось писать лишь задачи или прелюдии на заданные темы, он чувствовал, как выправляются все недочеты в прежде полученных им знаниях. Кроме того,

Аренский, сам талантливый композитор, и во время скучных разборов, когда приходилось оперировать сугубо профессиональными терминами, умел будоражить творческую мысль. Глиэр рассказывал: «Помню, как однажды он, сыграв одну из моих классных прелюдий, серьезно посмотрел на меня и спросил: „Вы что, влюблены?“ Он искал даже в наших школьных работах выражения живых чувств».

К концу первого года Аренский, получив пост директора Певческой капеллы в северной столице, уехал в Петербург, и занятиями по гармонии стал руководить выдающийся теоретик Г. Э. Конюс.

Глиэр делал заметные успехи. Обращали на себя внимание легкость и быстрота, с которой он выполнял труднейшие задачи. Это отмечали педагоги и товарищи по классу. Однажды Юрий Сахновский, сидевший обычно на одной скамье с Глиэром, обратился к нему с просьбой позаниматься с ним по гармонии: «Платить я вам не смогу, но жить у меня будет неплохо... Переезжайте ко мне». Глиэр обрадовался предложению Сахновского, ибо, с трудом сводя тогда концы с концами (обучение в консерватории стоило 200 рублей в год), снимал вдвоем с товарищем такую крохотную комнатку, что даже играть на скрипке он мог только сидя, иначе ударял смычком в потолок. В январе 1895 года он перебрался в отведенную ему комнату, начав, таким образом, свою педагогическую деятельность еще задолго до окончания консерватории. Очень скоро у Рейнгольда Морицевича появились и другие ученики. Молодые люди занимались гармонией, много вместе музицировали, пели. Достаточно обширная нотная библиотека Сахновского—Глиэру разрешено было ею пользоваться—содержала даже оперы Вагнера. Сахновский жил вместе с родителями в собственном доме за Тверской заставой (ныне Ленинградское шоссе). Путешествие в консерваторию и обратно, естественно, отнимало массу времени. Но зато у Сахновского, который был на семь лет старше Глиэра и коротко знаком со многими московскими музыкантами, происходили порой приятные встречи. Здесь Глиэр впервые познакомился с С. В. Рах-

маниновым, который в свои консерваторские годы также какое-то время жил у Сахновского. Прежде Глиэр видел Рахманинова в консерватории лишь издали, в кругу поклонников и молодых пианистов. Появляясь у Сахновского, Рахманинов сразу же садился за рояль, и дом наполнялся музыкой. Он исполнял произведения Шопена, Шумана, Листа, иногда свои. «Играл он удивительно,—вспоминал Глиэр,—обладая в высшей степени умением гипнотического воздействия на слушателей. Уже тогда это был подлинный кудесник фортепиано». Потом велись долгие, интереснейшие беседы о музыке. Сахновский и Глиэр показывали Сергею Васильевичу свои сочинения и выслушивали советы, замечания, порой, по словам Глиэра, очень критические.

Вместе с Сахновским Рейнгольд Морицевич стал появляться в доме А. Б. Гольденвейзера, где регулярно устраивались музыкальные вечера и можно было встретить иногда даже Танеева и Аренского. Возбужденные музыкой, нередко после такого вечера Глиэр, Сахновский, Рахманинов и певец М. А. Слонов отправлялись бродить по уснувшим московским улицам, чтобы продолжить общение, доставлявшее всем удовольствие.

Пристрастие свое к камерно-инструментальным ансамблям Глиэр удовлетворял, посещая музыкальные вечера у Александра Сулержицкого (брата Л. А. Сулержицкого—будущего режиссера МХАТ). Этот талантливый юноша, к сожалению, рано ушедший из жизни, был страстным поклонником квартетной музыки и умел организовать ансамбль для домашнего музицирования. Партию первой скрипки обычно играл он сам, партию второй—Глиэр, виолончели—Илья Сац, приехавший из Киева несколько позже Глиэра и временно обосновавшийся у Саша Сулержицкого. Альтист и пианист (если исполнялся квинтет) сменялись. Звучала преимущественно музыка Бетховена, Шумана. На эти концерты приходили многие москвичи.

Так уже в первые консерваторские годы Глиэр вошел в среду московских музыкантов, общепризнанным главой, наставником, «музыкальной совестью» которых был Сергей Иванович Танеев, а

кумирами — Скрябин и Рахманинов. Особенно Рахманинов, простой, скромный, немного угрюмый и замкнутый внешне, но бесконечно обаятельный. Обладая чувством юмора, как отметил Глиэр, он любил веселую шутку, любил, когда вокруг него звучал непринужденный смех. В то же время он хорошо знал себе цену и умел это дать понять окружающим мягко, без вызова, что также импонировало Глиэру.

Рейнгольд Морицевич, сам несколько замкнутый, но жизнелюбивый, тянулся к Рахманинову всей душой. Он очень высоко ценил его исполнительское искусство, которым, впрочем, восхищались и все окружающие, и русское начало в его музыке.

Вспомним, то было время, когда уже давали себя знать модернистские влияния западной музыки и в консерваторских кругах среди молодых композиторов нередко можно было услышать, что «на русском стиле далеко не уедешь».

Сдав экзамены по гармонии, Глиэр поступил наконец в класс к Танееву, который в те годы преподавал только строгий стиль и фугу. Несколько позже, в 1897 году, когда в консерватории был введен курс форм, он взялся вести и этот предмет. Лучшего педагога и знатока полифонии трудно было себе и представить. Путь к вершинам композиторского мастерства теперь был открыт перед Глиэром. И он без малейшего колебания в жертву творчеству принес исполнительское искусство. Он перестал посещать класс скрипки, хотя достиг уже больших успехов под руководством Яна Гржимали (чеха по происхождению, много сделавшего для развития русской скрипичной школы), и перешел на композиторский факультет. Курс свободного сочинения Рейнгольд Морицевич проходил у М. М. Ипполитова-Иванова, ученика Римского-Корсакова.

На одном из первых же занятий у Танеева Глиэр осуществил наконец давнишнюю мечту — показал ему свои сочинения. Танееву очень понравилось, что Глиэр хорошо знаком с квартетной литературой, — это ощущалось в его композициях. Но, конечно, юношу надо было крепко «поставить на ноги».

Началось тесное общение учителя и ученика. «Танеев обладал огромной силой художественного убеждения,—писал Глиэр, уже закончив консерваторию.—Показывая в классе какой-либо отрывок из классического произведения, он делал это с такой артистической законченностью, что буквально приводил в трепет своих слушателей-учеников. Мы получали полное представление о сложнейших партитурах полифонистов XVI и XVII веков... Он умел ясно выделять полифонические голоса, показывая с необычайной рельефностью все переплетения мелодических линий».

Иногда Танеев сажал возле себя ученика и предлагал играть с ним в четыре руки (что в транскрипции иных потом звучало так: «Мы с Танеевым музицировали»). Часто выбор падал на Глиэра. Заметив упорство молодого музыканта, его старательность (уже тогда Илья Сац прозвал Глиэра «седовласым стариком»), Танеев стал снабжать его нотной литературой, давал на дом, а то и на время летних каникул редкие и дорогие издания из личной библиотеки, на которую тратил, вероятно, большую часть своих средств. Глиэру разрешено было посещать скромный домик в Гагаринском переулке (ныне ул. Рылеева), где жил Сергей Иванович. Туда стекались, по словам Рахманинова, «самые разнокалиберные» по своему значению, несоединимые люди: от начинающего ученика до крупных мастеров «всей России». Любимый ученик Чайковского, гениально одаренный композитор и пианист, человек кристально чистой души, Танеев притягивал к себе как магнит. Всем у него было хорошо, интересно. А уж сколько музыки можно было услышать! У Танеева Глиэр встречал Скрябина.

Как событие воспринимались концертные выступления Сергея Ивановича. Их всегда ждали, им радовались. В ноябре 1896 года во Втором симфоническом собрании РМО под управлением В. И. Сафонова Танеев готовился исполнить Третий фортепианный концерт Чайковского. Ученики консерватории вскладчину купили венок и, когда зал сотрясся от восторженных аплодисментов, поднесли его Сергею Ивановичу; но тот, увидев надпись «от

учеников», отказался принять. После концерта на первом же уроке он просил на него не обижаться: иначе как же он сможет о них справедливо судить? «Эти черты — независимость, неподкупность, стремление к высочайшей справедливости — были в высшей степени характерны для Танеева», — отмечал Глиэр, для которого его великий учитель на протяжении всей жизни оставался образцом.

Танеев был строг и требователен к своим воспитанникам (его слова «вы хорошо работаете» считались высшей похвалой), но при этом необыкновенно чуток и внимателен, с уважением относился к убеждениям других.

Занятия в классе фуги Глиэру представлялись несравненно более интересными, чем в классе строгого стиля. Правда, и здесь подготовительным упражнениям отводилось места больше, чем того хотелось молодому композитору, жаждавшему сочинять. Но таков был принцип преподавания у Танеева. В классе форм он также держал учеников на упражнениях и подготовительной работе все первое полугодие. И лишь потом, когда приобреталась достаточная техника для того, чтобы изложить свои мысли и логически их развить, когда даже сонатная форма — эта высшая и сложнейшая форма музыкального произведения — становилась ясной и понятной, разрешалось приступать к сочинению.

Когда Глиэр приехал в Москву, Чайковского уже не было в живых, но заветы его в Московской консерватории продолжали жить, оказывая исключительное влияние на формирование мировоззрения русской музыкальной молодежи, ее вкусов, стремлений. И в этом была заслуга прежде всего Танеева, боготворившего своего прославленного учителя и продолжавшего его традиции. Будучи художественной натурой, во многом не сходной с Чайковским, Танеев, однако, в области форм придерживался такой же совершенной ясности, идущей от классиков (в частности, от Моцарта), как и Чайковский. Эту максимальную ясность формы, стройность произведения усвоил от Танеева и Глиэр.

На примерах из музыки Чайковского, на отрывках из его произведений Танеев учил приемам

симфонизации и развития образов, учил заботиться о гармоническом плане сочинения, указывая на свежесть и своеобразие гармонического языка Чайковского. Наконец, Танеев призывал не забывать слова Глинки о том, что музыку «создает народ», и неустанно повторял: «Прочно только то, что корнями своими гнездится в народе», и что русскому композитору «нельзя забывать о существовании русских народных песен».

Ипполитов-Иванов, руководивший классом свободного сочинения, сам много работавший над изучением народной музыки, также обращал внимание учеников на необходимость глубокого знакомства с народным творчеством. Под влиянием своих наставников Глиэр обратился к сборникам русских народных песен М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, Ю. Н. Мельгунова и начал делать обработки некоторых из них. Расширению познаний в области фольклора способствовали также уроки по истории духовного пения, которые вел директор московского Синодального училища, знаток своего дела С. В. Смоленский. Он знакомил учеников с образцами старинного знаменного распева, внушая им любовь и уважение к народной музыкальной культуре. «Глубже, внимательней изучайте народную песню,—говорил он.—Именно в ней—неисчерпаемый источник творчества». Смоленский предостерегал молодых композиторов от слепого подражания даже выдающимся мастерам: «Они вас подавят, и вы растворитесь в чужой индивидуальности, так и не сказав своего слова... Ищите себя в народной музыке...»

Теперь, когда Глиэр приезжал на летние каникулы в Киев, он с особым интересом вслушивался в польские мелодии, которые напевала его мать, в украинские народные песни, с детских лет окружавшие его. «Ежегодные летние выезды семьи в деревню под Киевом, где, казалось, самый воздух звенел песнями, сдружили меня с богатейшим музыкальным фольклором Украины, обогатили глубокими, незабываемыми впечатлениями. Это была стихийная сила народного искусства, которая произвольно овладевала моим сознанием, формировала мои

музыкальные представления». Наслаждаясь красотой и непосредственностью звучавшей музыки, молодой композитор стремился также постичь богатство и мудрую простоту народной песни, своеобразие средств выразительности, которые, накапливаясь в народном творчестве столетиями, служили одной цели — правдивому воплощению мыслей, чувств, переживаний и стремлений народа. А настоящий художник и должен стремиться к правдивости искусства и его неразрывной связи с жизнью. В одном из писем той поры Глиэр рассказывает, как однажды с товарищами он отправился в лодке по Днепру. Наступал вечер. Они причалили к берегу и вдруг услышали музыку. Невдалеке на пригорке играли три музыканта-мужика: «... один на скрипке, другой на цымбалах, а третий на бубне, выделявая самые замысловатые ритмы. Сколько поэзии, сколько вдохновения в этой простой, грубой музыке. Ведь заслушались. Они играли каждый раз какую-нибудь печальную песню, а потом переходили на казачок или на другую развеселую плясовую».

Возраставший интерес к народному творчеству, естественно, отразился и на сочинениях Глиэра консерваторской поры. Список их открывает Первый (до-минорный) струнный секстет (для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей), написанный в 1898 году и посвященный наставнику и учителю С. И. Танееву. Сочинение это в списке помечено номером первым, словно и не существовало всего ранее написанного. В секстете уже явственно ощутимы черты, характерные для творческого облика композитора, — задушевность, лирическая проникновенность и эпический размах. Музыка секстета очень мелодична, красива. Драматическая взволнованность первых трех частей заставляет вспомнить камерно-инструментальные ансамбли романтиков, так любимых и хорошо изученных Глиэром. Финал же, стремительный и напористый, написан в «богатырских» традициях русской музыки, идущих от Глинки и Бородина, и отражает удаль народную, несокрушимую мощь.

Танееву и Ипполитову-Иванову секстет понравился. Они отметили возросшее профессиональное

мастерство их воспитанника (что особенно проявилось в коде финала) и хвалили за стремление к национальной определенности музыкального языка. Но сам Глиэр был не вполне удовлетворен и позднее самокритично отметил: «Увязать эти стремления с классическим стилем мне не удалось. Лишь одна тема в финале звучит по-русски. С гораздо большей свободой и умением я подошел к этой проблеме в Первой симфонии и Первом струнном квартете. Все темы этих сочинений написаны в русском духе; русский народный характер, как мне кажется, удалось выдержать и в полифоническом развитии, и в гармонии, и, наконец, в общем настроении музыки. При этом я не ставил перед собой задачи сочинять обязательно в русском или украинском стиле. Я не примыкал ни к какому кружку или школе. Но меня влекло именно такое направление в музыке. Я не мог и не хотел мыслить иначе, говорить на ином языке. Впитанные с детства, обогащенные впоследствии впечатлениями сознательной музыкальной жизни, эти образы и интонации жили в моем сознании. Эти образы и интонации были для меня наиболее естественным способом художественного выражения моих мыслей и чувств».

Уже тогда Глиэр, постоянно общаясь с музыкантами, слушая много новой музыки, достаточно хорошо знал о различных «звуковых экспериментах», о стремлении некоторых композиторов к нарочитой сложности, изысканности художественных образов. Однако он без колебания определил, что путь к этой сложности — не для него, хотя вовсе не казался ему трудным. Гораздо труднее было, следуя богатым национальным традициям, не раствориться в них, найти свое лицо, суметь сохранить индивидуальность. Но именно это направление выбрал Глиэр и никогда не изменял ему. Он не насиловал себя ради стремления к новизне. Его мелодии просты и естественны, как мелодии народных песен, а знакомые обороты, встречающиеся в музыкальном языке, делали его произведения легко доступными для восприятия.

Кроме того, Глиэр считал, что музыка непременно должна быть оптимистичной, должна радовать

людей, вселять бодрость, надежды. Детство у него было нелегким. Консерваторские годы омрачили три смерти близких ему людей, последовавшие одна за другой в сравнительно короткий промежуток времени: вслед за кончиной деда, стараниями которого в основном держались фирма и благополучие семьи, в 1896 году умер отец композитора, в 1899, оставив трех маленьких детей, младшему из которых было полтора года, трагически погибла любимая сестра Цеся, с которой были связаны все светлые воспоминания детства, включая и первые встречи с музыкой (Цеся, научившись играть на фортепиано, всегда охотно музицировала с братом). В музыке Глиэр искал и находил утешение, музыка помогала сносить тяжелые переживания. Может быть, этим да еще углублявшимся познанием окружающей жизни,—а на рубеже столетий обстановка в России была достаточно накалена,—рожден его вывод: «Передавать свои мрачные настроения в музыке считаю преступлением. Жизнь большей части людей слишком тяжела сама по себе, а если еще искусство станет отравлять те минуты, которые человечество посвящает отдыху, то оно потеряет тот смысл и ту высокую цель, которую оно одно может достигнуть». Это была установка, твердо проводимая в жизнь. И неудивительно, что, пытаясь охарактеризовать музыку Глиэра, обычно прежде всего применяют эпитет — *светлая*. А отталкиваясь от этого говорят, что его жизненный путь был «красив, прост и беспритязателен». Но в действительности это совсем не так.

Первый струнный квартет (ля мажор, ор. 2), последовавший за секстетом, писался в год гибели сестры, однако в нем нет и следа тех горьких переживаний, во власти которых был автор. В этом произведении, как отметил и сам автор, отчетливее, чем в секстете, ощутимы связи с русской народной песенностью. К ее истокам восходят обе темы лирико-драматической первой части. Особенно красива тема, изложение которой поручено альту. Прелестно стремительное скерцо с напевной второй темой. С блестящим мастерством сделаны вариации задумчивой темы в третьей части. А финал, как и в секстете, отличается эпическим размахом, в котором

чувствуется молодецкая удаль, находящая выход в четкой поступи, временами приобретающей танцевальный характер. Квартет посвящен консерваторскому товарищу и другу, впоследствии выдающемуся дирижеру и музыкально-общественному деятелю Константину Соломоновичу Сараджеву.

20 декабря 1899 года в доме у Сараджева в присутствии Танеева после исполнения его квартета ученический ансамбль сыграл первую часть квартета Рейнгольда Морицевича. Партию первой скрипки вел Сараджев, второй — А. Белоусов, альты — Глиэр, виолончели — И. Пресс.

Почти одновременно с квартетом сочинялся и октет (ре мажор, ор. 5) для четырех скрипок, двух альтов и двух виолончелей. Сыгранный в классе камерной музыки Яна Гржимали и при его участии, октет произвел хорошее впечатление. По складу и настроению произведение очень близко к Первому квартету. В начале обращает на себя внимание страстно-певучая вторая тема, порученная сперва виолончели, а затем переходящая и к другим инструментам. Вторая часть — это жанровая картина из сельской жизни. В третьей части первая скрипка выразительно, но тихо поет трепетно-волнующую тему, словно стараясь напомнить о чем-то сокровенном. Лирический образ этот развивается, переходя от скрипок к виолончелям. Нарастающее напряжение приводит к яркой кульминации. Финал очень динамичен. В нем развивается широкая, раздольная русская мелодия.

В день рождения Глиэра — 11 января 1901 года — октет впервые прозвучал в концерте РМО, организованном силами Московской консерватории при участии профессоров Гржимали (скрипка) и А. фон Глена (виолончель), братьев Михаила и Иосифа Пресс и других. Танеев, присутствовавший на этом концерте, записал в дневнике: «Октет превосходно написан».

В консерваторские годы Глиэром написано и первое большое окрестровое сочинение — симфония ми-бемоль мажор, произведение значительное и поражающее сложностью техники. Симфония состоит из четырех частей, предназначена для большого

симфонического оркестра и посвящена В. И. Сафонову, который и был ее первым исполнителем. Все сочинение выдержано в русском духе, ясном, бодром. Уже в музыке вступления ощущается ее песенный характер. Картины природы, воспевание ее непрехотливой красоты и ласковости, радость человека, соприкасающегося с природой,— вот основной круг образов симфонии.

Первая часть ее построена на двух выразительных, напевных темах, истоки которых несомненно восходят к народному творчеству. Вторая часть— стремительное, блестящее скерцо. В нем композитор мастерски использует не только мелодические черты русской песни, то лихой, удалой, то распевно-протяжной, но и присущее ей ритмическое своеобразие. Народно-песенного склада мелодия третьей части в процессе развития достигает большого драматического напряжения и легко переходит в развертывающуюся в финале картину удалого молодецкого пляса, могучей жизнеутверждающей кульминацией завершающего произведение.

В приемах развития тематического материала, в использовании оркестровых красок, в частности в спокойно-повествовательном тоне вступления и заключения первой части, где музыка имеет эпический характер, несомненно ощущается родственная близость к творчеству Бородина, чего не отрицал сам автор, Римского-Корсакова, Чайковского. Но уже в этом первом оркестровом сочинении Глиэр продемонстрировал ясное и последовательное развитие тем и обнаружил совсем не ученическое владение техникой. Даже проигранная лишь на рояле симфония оставляла хорошее впечатление. Вспоминая такое прослушивание, известный музыкально-общественный деятель В. В. Держановский написал: «*Конкретность мысли*— вот что тогда меня поставило в ряды поклонников симфонии».

Первая часть симфонии вскоре прозвучала в Малом зале консерватории в концерте учащихся, устроенном в пользу их неимущих товарищей.

В 1900 году Глиэр окончил Московскую консерваторию с золотой медалью (в качестве экзаменационного сочинения Рейнгольд Морицевич представил

одноактную ораторию «Земля и небо» по Дж. Байрону). Имя его было высечено на мраморной доске, висящей у входа в Малый зал консерватории, на которой уже блистали имена Танеева, Рахманинова, Скрябина...

Нет сомнения, что завершение музыкального образования, ознаменовавшееся такой высокой оценкой успехов, было значительным этапом на жизненном пути композитора. О консерваторских годах, обо всем, что дали ему не только занятия с опытнейшими педагогами, но и общение со многими замечательными музыкантами, Глиэр навсегда сохранил благодарные воспоминания. Основным своим учителем Рейнгольд Морицевич считал Танеева, которого он в полной мере оценил как композитора, теоретика, пианиста и человека, отличавшегося мудростью и благородством. Во многих отношениях Танеев оставался для Глиэра примером, следовать которому Рейнгольд Морицевич призывал потом и своих многочисленных учеников, часто беседуя с ними о высоких танеевских принципах развития «искусства дивного», призванного объединять людей.

Взлет

Глиэр был счастлив, что экзамены благополучно завершены. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на запись в дневнике, сделанную крупно через весь лист: «Кончил курс консерватории!» Чувство гордости охватывало его при взгляде на золотую медаль, особенно когда он старался представить себе, как обрадуются мать и бабушка, увидев это свидетельство признания его успехов. Но считал, что основное еще впереди.

«Консерватория — это минимум. А дальше — жизнь! И композитор обязан до конца своих дней учиться, совершенствовать мастерство, развивать и обогащать свое миропонимание, идти вперед и вперед», — написал Глиэр в конце своего пути, пронеся это убеждение через всю жизнь.

Еще не улеглись волнения экзаменационной поры, а Рейнгольд Морицевич уже составил для себя большую программу дальнейшего совершенствования. Причем не только в области профессиональных занятий. Он планировал посещение театров, отмечая, с какими операми прежде всего следует познакомиться, — «так как, к стыду своему, некоторых самых известных не видел». Намечал обширный круг чтения. «Я чувствую, что очень мало знаю... что мне нужно переродиться. Я хочу, чтобы меня нельзя было узнать через несколько лет. Мне хочется вырасти умственно и развиваться так, как только в состоянии развиваться человеческая душа и ум».

Что касается профессионализма, то здесь взор Глиэра поднимался к самым вершинам. Существует такое выражение: «Плох тот солдат, который не стремится стать генералом». Именно «генералом» видел себя Рейнгольд Морицевич, думая о своей будущей деятельности. «Я не хотел бы лучше владеть формой музыкальной, чем ею владел Бетхо-

вен, не хотел бы лучше знать инструментовку, чем ее знают Глазунов и Римский-Корсаков, не хотел бы лучших мотивов слагать, чем как их складывает народ, а страсти не хотелось бы меньше вкладывать, чем сколько ее вкладывали Вагнер и Берлиоз; не хотелось бы также меньше поэзии, задушевности, мечтательности, нет, любви и задушевности вкладывать, чем ее вкладывали Шопен, и Шуман, и Григ... после всего этого я мог бы в свою музыку пересаживать тот мир, который все больше и больше растет в моей душе». Рассуждая так, Глиэр снова приходил к мысли, что достичь всего, так страстно желаемого, можно только упорным повседневным трудом, а отсюда и вывод: нужно «волю закалить и превратить в стальную».

Конечно, лето, по крайней мере его начало, мало подходящее время для того, чтобы серьезно заниматься. Как всегда, эту пору Глиэр проводит в Святошино под Киевом на даче с бабушкой. Он читает ей вслух немецкие стихи, письма Бисмарка к Вильгельму, невольно прислушиваясь вечером к однообразному напеву неутомонного сверчка. Разбуженный старушкой на заре, он спешит в сад, чтобы вдохнуть аромат умытых росой цветов, насладиться щебетанием птиц, пробудившихся с первыми солнечными лучами.

Огромную радость доставляли Глиэру встречи с Крыжановским, закончившим Петербургскую консерваторию и также приехавшим в Киев отдохнуть. Незаметно проходили часы в беседах, когда каждый из друзей рассказывал о своих учителях, стремясь в то же время как можно больше узнать о наставниках другого. Любил Глиэр далекие прогулки — пешие и в лодке по Днепру. Но и охваченный восторгом от окружавшей его дивной природы, он не мог даже на время отрешиться от музыки. Все виденное у него превращалось в музыкальные образы, а мысли неизменно возвращались к тому, что предстояло сделать. «Мне кажется, что, если у меня будет такая техника, какую все считают излишней, я сумею передать своим слушателям каждое мельчайшее движение серебристой волны, ласкающей холодный гранит».

Приобретение такой «излишней» техники — вот первоочередная задача, которую поставил перед собой молодой музыкант и не жалел на это сил. Вернувшись осенью в Москву, он принимается усиленно штудировать сочинения классиков. «Почувствовать у титанов, взять от них все» — вот его стремление. В ту пору, будучи абсолютно уверен, что он посвятит себя исключительно сочинению камерных и оркестровых вещей, Рейнгольд Морицевич прежде всего изучает квартеты Бетховена, Шуберта, Шумана, Гайдна, Бородина, Чайковского, своего учителя Танеева. Многие для него уже хорошо известны, но он хочет знать все до мельчайших деталей. Ложится спать он поздно, встает рано. Наскоро позавтракав, он обычно отправлялся по домам, где давал частные уроки, а затем снова за работу. «Я казался каким-то сухарем, способным заниматься только контрапунктом, но зато неспособным собраться где-нибудь в ресторане, в пивной, покутить и провести вечер».

Действительно, товарищам редко когда удавалось затащить Глиэра в свою компанию. А он был хорош собой — достаточно взглянуть на фотографию того времени, чтобы убедиться в этом, умел танцевать, не чинясь, охотно играл на скрипке или рояле. Многие московские девицы через своих братьев или друзей передавали ему приглашения посетить их дом. Рейнгольд Морицевич не то чтобы избегал общества, но очень дорожил временем. На брошенные как-то в его адрес слова «вы много себе воображаете» он ответил: «Я хочу не много воображать, а много знать, поэтому я так много теперь работаю». Некоторым друзьям он рассказывал о своих планах, говорил, что на мозг свой смотрит как на «двигатель», который может из глубины души извлекать неизвестные мысли и чувства, но для этого мозг нужно максимально насытить знаниями, обогатить. Глиэр очень много читает. Прежде всего это русская литература и работы о ней. Чтобы, например, лучше понять Пушкина, он обращается к статье Белинского о нем, а стараясь разобраться во всей сложности и противоречивости высказываний и мировоззрения Л. Н. Толстого, штудирует его ра-

боту «Что такое искусство?» и настойчиво советует прочитать ее другим: «Всякому художнику, поэту или композитору, который захочет разумно направить талант, нужно хорошенько пережевать все эти толстовские идеи. А соглашаться с ними или нет — это уже дело личного убеждения». После Толстого идет черед Некрасова. Глиэр достает его сочинения с намерением прочесть все, что им написано. Приносит томики Шиллера, Гёте, Гейне. «Не знаю, может быть, в этом мое счастье,— писал Глиэр,— что я так поздно начинаю знакомиться с выдающимися проявлениями человеческого гения, так как раньше я не мог бы так чувствовать и понимать каждую мысль, как теперь». Сборники восточных легенд пробуждают в нем интерес к истории и художественной культуре народов Востока. Он интересуется научными открытиями и читает работы по эстетике, которые, впрочем, его мало удовлетворяют («сначала я думал, там будет говориться о том, как отражается безнравственность художника в его произведении и как это деморализует общество. Ничего подобного...»). Глиэр много размышляет о справедливости, об обществе и его преобразованиях: «Если бы все люди, которые имеют какое-нибудь нравственное воздействие на людей посредством наук или искусств, старались как можно выше подняться в нравственном отношении, то уверен, что по крайней мере в лучшем обществе исчезли бы пьянство, курение и многое другое, что теперь чуть ли не считается достоинством гения. Если безнравственными бывают гении, то как же простым смертным не быть такими».

Здесь невольно вспоминается Танеев, который считал, что «всякий человек, как бы ограничены ни были его силы, должен действиями своими способствовать повышению нравственного уровня общества, к которому он принадлежит». Во всяком случае, совершенно ясно, что общение с Танеевым, не прекратившееся и после окончания Глиэром консерватории, не только поддерживало в нем стремление овладеть в совершенстве композиторским мастерством, но и побуждало задумываться над морально-этическими проблемами.

Не изжито еще мнение, что для Глиэра ничего, кроме музыки, не существовало, что он был далек от революционно настроенной молодежи. Между тем целый ряд его высказываний говорит о том, что он пристально всматривался во все происходившее вокруг него, выносил правильные оценки и совершенно четко определял свое отношение. «Я... считаю эгоистом того, кто ходит по театрам, балам и концертам, ищет там наслаждений и не хочет видеть того, что происходит за теми четырьмя стенами, в которых он веселится. Жить так, как живет наше общество, значит жить так, как жило бы общество самых бездушных эгоистов». Его до крайности возмущала царившая социальная несправедливость. Столбцы газет, где печаталось меню обедов во дворцах, вызывали у него отвращение: «До какого бесстыдства должны прийти люди, чтобы позволить писать о том, как они будут улаживать свои языки. О! Это люди высшего общества, воспитавшие свои эстетические потребности самыми утонченными средствами». С нескрываемой болью он писал брату Морицу о новых погромах черносотенцев, о расправах над бастовавшими рабочими, об отлучении от церкви Л. Н. Толстого и о связанном с этим событием открытом письме («вероятно, ты его еще не знаешь») жены писателя Софьи Андреевны.

Наконец, к этому времени революционного предгрозя относится один из самых эмоциональных романсов композитора «Слезы людские» (1902), написанный на слова Ф. И. Тютчева:

Слезы людские, о слезы людские,
Льетесь вы ранней и поздней порой...
Льетесь безвестные, льетесь незримые,
Неистощимые, неисчислимы,—
Льетесь, как льются струи дождевые
В осень глухую, порою ночной.

Широкая напевность скорбной вокальной мелодии, ее эмоциональная насыщенность в начале, неожиданный взлет к кульминационному звуку, словно вырвавшийся крик боли, и последующие угасающие всплески создают впечатляющий образ человеческих страданий, тоски и печали, которые видел вокруг себя молодой художник. Не позволяя

себе отражать в музыке свои собственные переживания, он в то же время не мог не откликаться на страдания других.

В первый же год после окончания консерватории, то есть в 1901 году, Глиэр начал преподавать гармонию в недавно открывшейся музыкальной школе сестер Гнесиных, в советскую эпоху преобразованную сперва в техникум (1936), а затем в Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (1944). «Первое время, вследствие моей молодости, ко мне как к преподавателю относились несколько скептически, зачастую задавая мне „коварные“ вопросы», — вспоминал Глиэр. Но ученик Танеева очень скоро завоевал себе прочную репутацию знающего и образованного музыканта.

В стенах школы Гнесиных Глиэр встретил девушку, которую полюбил нежно и на всю жизнь. Звали ее Мария Робертовна Ренквист. Предки отца ее вышли из Скандинавии, мать была русской. Мария Робертовна отличалась красотой, была воспитанна и увлечена музыкой. Она играла на фортепиано, изучала теорию и пробовала сочинять. Глиэр всячески это поощрял. Уезжая на лето в Киев, он просил ее без стеснения присылать ему сделанные ею задачи по гармонии, которые, выправив, тут же обещал возвращать. «Если у Вас есть какое-нибудь сочинение, то и его пришлите, — писал он с дачи. — Я не замедлю его просмотреть и обратно Вам выслать».

Очень скоро писать письма Марии Робертовне, делиться с ней своими впечатлениями от прослушанной музыки, от встреч с людьми, рассказывать о своих планах или просто описывать, как проведен им день, что прочитано, что написано, стало для Рейнгольда Морицевича жизненной необходимостью. Письма писались не только летом, а на протяжении всего года и даже в те дни, когда молодые люди встречались и беседовали. К чести Марии Робертовны следует отметить, что она рано поняла, с каким незаурядным человеком свела ее судьба, поняла, что написанное им будет когда-нибудь представлять широкий интерес, и потому бережно сохраняла его письма. А те, которые Глиэру

случалось в спешке или в дороге набросать карандашом, она даже аккуратно наводила чернилами.

21 апреля 1904 года М. Р. Ренквист стала женой Глиэра, и, конечно, эта переписка перестала носить такой регулярный характер. А пока роман только развивался, Рейнгольд Морицевич писал своей возлюбленной, что составил себе программу на всю жизнь под влиянием чтения различных биографий и мемуарной литературы. Так, прочитав в одном из писем Н. В. Гоголя жалобу на то, что после сорока лет он уже не чувствовал прибавления силы и «все им производимое» было не только не лучше, «но даже слабее и холоднее прежнего», Глиэр решил разделить свою жизнь на этапы. Переломным годом (опять же в соответствии с Гоголем) он считал 28-й год жизни. «До этого рокового перелома я должен буду в себя впитать как можно больше звуков... от тридцати до сорока, если я сохраню бодрость и здоровье, я сделаю все, что хочу сделать. Если я сохраню бодрость лет до 50, то я сделаю больше того, что хочу сделать, несмотря на то, что ни у кого в мире нет таких широких планов, как у меня».

Глиэр работает по многу часов подряд, как ученик пишет задачи, анализирует, тут же делает какой-нибудь набросок и множество вариантов к нему. «Я страшно спешу, так как боюсь, что скоро начнется весна моей жизни, а я в своей музыке буду говорить вовсе не то, что творится в моей душе». Композитору все кажется, что он слишком мало знает, мало умеет. «Сделать свою жизнь интересною зависит вполне от нас, от сильных людей, к которым я имею смелость себя причислять». Интересная жизнь в представлении Глиэра — это не просто обилие развлечений, молодежные пирушки, веселье. Интересная жизнь — это прежде всего созидание, возможность удовлетворять свои творческие стремления, но Глиэр ждет, когда знания его достаточно окрепнут, и тогда «...я при помощи их сделаю то, о чем думал, когда решил бросить гимназию, когда почувствовал около себя присутствие моей музыки».

Все чаще Рейнгольд Морицевич жалуется на чувство усталости и раздражительности, но тут же

отмечает, что, когда его «нервы развинчиваются», работа идет гораздо легче. Беспокоят его участвовавшие головные боли и зрение. «У меня начинают болеть глаза», — жалуется он и добавляет: «Это заставит меня немножко разумнее жить и немножко больше заботиться о здоровье». Однако чувство молодости и безграничности своих сил берет верх, и напряженность работы не снижается. «Лет десять тому назад я сжег целую кучу своих сочинений, — сообщает он невесте. — А в начале этого года сжег три тома своих самых головомомных работ. Я не хочу, чтобы кто-нибудь знал, по какой дороге я пришел к тому, к чему я приду... После того, как я сжег в этом году свои работы, я почувствовал, как будто я поднялся на несколько ступенек... Мне нужно еще много ступенек перешагнуть...»

В иной день Глиэр посещает по три концерта. К этому времени относится его первое знакомство с дирижерским искусством приезжавшего на гастроли в Москву Артура Никиша. «Видеть, слышать Никиша и не влюбиться в него — невозможно», — с восторгом отмечает он.

Вечерами Рейнгольда Морицевича можно было увидеть в театре, если шло что-то его интересующее. «Драму люблю и понимаю гораздо больше, чем оперу, — признается он. — В драме на сцене происходит все то, что может совершиться в жизни». В опере же он видит много искусственного («хотя бы само пристегивание музыки к тексту»). Не ослабевает интерес к духовной музыке, и его часто можно увидеть на концерте в Синодальном училище. Наибольший же восторг по-прежнему вызывает в нем народное творчество. Побывав однажды на этнографическом вечере, он писал: «Я слышал очень много интересных концертов, и все-таки сегодня хочется сказать: ах! такого концерта еще никогда не было. Башкиры, поляки, татары, русские, малороссы, евреи — шли друг за другом, пели свои то задушевные, то веселые песни и переносили слушателя в тот лучший мир, которого еще не коснулась проза жизни, который живет в душе каждого целого народа и в котором бы я хотел постоянно жить».

Строгая самодисциплина и потрясающая целеу-

стремленность молодого Глиэра уживались в нем с поэзией и романтическими порывами, что придавало яркую окраску его мыслям и чувствам. Вот, к примеру, страничка из его письма к Марии Робертовне с описанием своих уединенных часов упорных занятий: «...Прелестный друг приходил опять ко мне, вливал в мою душу свою живую струю жизни, заставлял меня много работать и обещал когда-нибудь, не скоро еще, рассказать ту тайну, которую я стараюсь разгадать. Те минуты, когда я чувствовал ее около себя, были самыми лучшими в моей жизни. Прелестная, красивая, она становилась иногда с распущенными волосами около меня и начинала петь свои песни. Я слушал, слушал, впитывая в себя их, и думал, что когда-нибудь в состоянии буду их перенести в свои сочинения... Те несколько лет, которые я провел в страшной работе, она почти не расставалась со мною... Она меня удерживала от многих дурных привычек и поступков... Это моя муза... Она мне рассказывала о том мире, в котором теперь живут и Моцарт, идеальная для меня личность, и строгий Бетховен, и Чайковский, и дедушка Гайдн. Она мне рассказывала о том оркестре, в котором Паганини не гнушается вторую скрипку играть, которым дирижирует и Вагнер, и Берлиоз. Она мне сказала, что в ту минуту, когда я услышу первые аккорды этого оркестра, я узнаю тайну, которой она не может пока мне сказать. Я давно прислушиваюсь, и я верю в то, что скоро услышу те дивные звуки, которыми будет дышать моя музыка. А пока моя музыка бездушна... Мне нужно много еще работать». Нужно было обладать поистине большим мужеством и верой в свои силы, чтобы в письме к невесте, перед которой молодой человек всегда старается предстать в наилучшем виде, назвать свою музыку «бездушной».

Описание природы у Глиэра, проявление возматившего нежного чувства к Марии Робертовне — единственной, ненаглядной Манжурочке, — все полно поэзии, романтизма: «Ходил по саду, довольно темно уже; сорвал несколько цветков, простых, которые пошлю Вам с письмом. Остановился около молоденькой сосны, прислушался: она жаловалась на то, что

как скучно одной быть постоянно; не с кем поделиться мыслью; не с кем порадоваться жизни». В другом письме он пишет, что, вернувшись от бабушки в Киев, привез красивую душистую розу. «Завтра вброшу в это письмо несколько лепестков и пошлю его Вам. Помните, придет время, и я заброшу Вас всю чудесными пахучими розами, вплету в ваши волосы душистые ландыши... и буду вами любоваться».

Тем временем, пока молодой Глиэр со всей тщательностью готовил себя к будущей деятельности — совершенствовал технику, изучал музыкальную литературу, учитель его Сергей Иванович Танеев старался познакомить общественность с сочинениями молодого композитора. 25 сентября 1900 года он пишет в Петербург крупнейшему музыкально-общественному деятелю тогдашней России Митрофану Петровичу Беляеву: «Два года тому назад у меня в классе окончил ученик Глиэр, написавший к экзамену 1-ю часть струнного секстета. Остальные части этого секстета он написал при переходе в класс Ипполитова-Иванова... Зная Глиэра как человека, приобретшего прекрасную технику в камерном стиле..., я бы очень хотел, чтобы с этим секстетом и вообще с его камерными вещами познакомились петербургские композиторы, и очень был бы Вам признателен, если бы Вы проиграли его сочинения на одном из Ваших вечеров. Он пошлет ноты секстета и струнного квартета г. Крыжановскому, участвующему в Вашем квартете».

Ничего не зная тогда об этом письме Танеева, Глиэр крайне удивился, получив от Крыжановского весть о том, что Беляев интересуется его камерными сочинениями, однако ноты аккуратно переписал и выслал. Еще больше его поразило и, конечно, обрадовало следующее извещение друга: «Ваш секстет дважды исполнялся на „пятницах“. Глазунов очень хвалит...»

Беляев весьма считался с мнением Глазунова. Да и ему самому, видимо, понравился секстет. Во всяком случае, он передал ноты для исполнения в так называемом квартетном собрании, а Глиэру отправил телеграмму с сообщением, что «репетиция

понедельник утром», просил приехать в воскресенье и приглашал остановиться у него.

«Митрофан Петрович встретил меня очень радушно, по-отечески...» — вспоминал Глиэр. С первого взгляда Беляев произвел на него сильное впечатление своей внушительной и красивой внешностью, образной речью, обнаруживавшей острый, самобытный ум и сильную волю. «Наша первая с ним беседа была о музыке, точнее — о камерной музыке, которую Беляев страстно любил и отлично знал. Будучи неплохим альтистом, он являлся постоянным участником любительского квартетного ансамбля, собиравшегося у него с большой аккуратностью каждую пятницу».

По совету Беляева на следующий день Глиэр отправился с визитами к Римскому-Корсакову, Лядову и Глазунову. Визиты были очень краткие, носили почти официальный характер, но Глиэр успел ощутить то глубокое уважение, с каким они все относились к его учителю С. И. Танееву. В пятницу Рейнгольд Морицевич присутствовал на очередном домашнем музицировании у Беляева и снова встретился с тремя прославленными мастерами. Были там еще Н. Черепнин, Скрябин, Блуменфельд, ученик Римского-Корсакова Витоль, Крыжановский и другие. Слушали камерную музыку Бетховена и Глазунова, потом ужинали. Обстановка была непринужденная, шутили, смеялись. И хотя гости разошлись поздно, утром в восемь часов Митрофан Петрович, как и во все предыдущие дни, вошел в кабинет, где спал Глиэр, чтобы пригласить его на очередную репетицию. Кроме репетиций своего секстета Рейнгольд Морицевич посещал с Беляевым еще репетиции симфонических концертов.

Наконец наступил долгожданный день 6 декабря 1900 года. Секстет сыграли, по мнению автора, превосходно, и он имел хороший успех у публики. А в зале находились Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов, Стасов и многие другие петербургские музыканты, с интересом присматривавшиеся к молодому московскому композитору. «Я, разумеется, сильно волновался за свое детище, — вспоминал Глиэр, — но

Беляев волновался еще больше. Он переживал каждую фразу, каждый аккорд...

После концерта Беляев сам заговорил с Рейнгольдом Морицевичем об издании секстета, предупредив, что он, как человек коммерческий, печатает только в комплекте: партитуру, голоса и фортепианное переложение для четырех рук. Нужно было найти кого-нибудь, кто бы взялся сделать такое переложение. Сам Глиэр не хотел на это тратить время. Кроме того, он считал, что для такой работы недостаточно хорошо владеет фортепиано. И Беляев, поняв затруднения молодого композитора, едва тот уехал в Москву, взялся сам с помощью своих связей разыскивать нужного человека. Проходит совсем немного времени, и он уже спрашивает Рейнгольда Морицевича, под каким опусом надлежит печатать секстет, уточняет обозначения и итальянские названия темпов, придавая, как всегда, большое значение тщательности подготовки своих изданий, и подписывает письмо — «Доброжелатель Ваш М. П. Беляев».

Вслед за секстетом внимание Беляева привлек Первый квартет Глиэра. Композитор был еще полон впечатлений от исполнения в Петербурге его первенца, как получил сообщение, что там репетируют квартет, который намечен к исполнению 20 декабря. Всего две недели разделяли два памятных для Глиэра концерта. Затем заботливый «доброжелатель» сообщал: «Один пианист принялся за переложение Вашего квартета (по своей инициативе) и довел уже до финала, чему я порадовался. Когда он кончит, то не прислать ли Вам на Ваше одобрение?»

Неожиданный успех произведений у музыкантов и издателя несколько смутил Глиэра. Он боялся радоваться ширившейся известности, ибо считал, что ему еще многое следует познать, обратив максимум внимания уже не на классику, которую он изучил досконально, а на современную музыку. «Нужно будет просмотреть массу новейших сочинений и все места, в которых особенно ярко выразились ум и талант композиторов, и переработать их в своем уме. Делая эти работы, я буду еще с одной стороны спокоен». Думалось также, что лучше бы

написать что-то новое, чем заниматься старыми сочинениями, ведь от создания Первого секстета времени уже прошло достаточно много. И Глиэр принялся сочинять новый секстет. «Некоторые места, кажется, мне удались»,— сообщил он вскоре Марии Робертовне.

Но Беляев не отступал, не позволял тормозить предпринимаемые им издания. В октябре 1901 года Рейнгольд Морицевич получил корректуру Первого секстета, и, естественно, восторг охватил его. «Предомно лежит партитура секстета, и мне кажется,— писал он Марии Робертовне,— что из напечатанных строчек выглядывает кто-то, улыбается, манит меня...» А Митрофан Петрович уже хлопотал о подготовке к печати квартета и октета Глиэра. «Добрый Рейнгольд Морицевич!— писал он.— Эврика! Нашелся музыкант, который *ищет* переложений! Это Иван Иванович Чернов... Он ученик здешней Капеллы, кончивший курс при Николае Андреевиче Римском-Корсакове, и отзывы о нем как о музыканте — похвальные. Теперь от Вас зависит войти с ним в переписку... и передать Ваш октет для переложения». Беляев интересуется также партитурой 1-й симфонии, романсами, спрашивает, не написано ли еще что-нибудь. Он платил хорошие гонорары, и Глиэр даже шутливо заметил: «Есть серьезная опасность сделаться обеспеченным человеком».

Через полгода камерные сочинения Глиэра, включая октет, уже красовались на Большой Морской в витрине нотного магазина Юргенсона, где продавались и беляевские издания. Публикация нот, естественно, способствовала исполнению произведений. Известно, например, что программа очередного квартетного собрания была уже составлена, когда в руки профессора Петербургской консерватории, знаменитого скрипача Леопольда Семеновича Ауэра попала тетрадь с секстетом Глиэра. Ознакомившись с ним, он и его коллега по консерватории — прославленный виолончелист Александр Валерианович Вержбилович решили перестроить программу концерта, чтобы исполнить это свежее произведение. И Глиэр снова поехал в северную столицу, вызванный письмом Беляева. «Секстет прошел луч-

ше, чем я ожидал,—писал он.—Я познакомился с Ауэром и Вержбиловичем, и мне пришлось много краснеть от комплиментов, которые они мне говорили».

Хороший прием у публики и музыкантов, вызванная этим приподнятость настроения побуждали к творчеству. У Глиэра рождается много романсов. Отметим сразу же, что в творческом наследии композитора их около ста тридцати, причем большая часть написана именно в этот ранний период. Тексты Глиэр брал в основном у современных ему поэтов — Бальмонта, Бунина, Ратгауза, Скитальца, Мережковского, Лохвицкой. Особенно часто обращался к Ратгаузу, с которым встречался в Киеве. Возможно — потому, что к поэзии Ратгауза в свое время довольно часто обращался Чайковский, а может, просто Глиэру импонировали круг образов, созданный поэтом, любовно-лирическое содержание его стихов, переплетающееся с картинами природы («Ночь серебристая», «О, не вплетай цветов душистых», «Темные тучи» и другие). Нередко композитор вдохновлялся стихами Пушкина, Огарева, Плещеева, Байрона. Набросав романс «Не верь», он писал: «Какие удивительные слова Байрона! Я его начинаю страшно любить».

Кроме романсов, написанных в классических традициях русского вокального искусства, Глиэром довольно много создано романсов-песен. Это «Сладко пел душа-соловушка», «Дуют ветры», «Коль любить, так без рассудку» и другие, а также ориентальные вокальные миниатюры («Восточная песня», «Берберийская песня», цикл на слова Вячеслава Иванова «Газели о розе»), о которых речь пойдет позже.

Подобно Чайковскому, композитор охотнее всего сочинял лирические или лирико-психологические романсы. Причем круг образов их был очень широк — от чисто элегических («Как ночь темна», «О, если б грусть моя») до патетически-взволнованных и даже драматических, как, например, «Я больше ее не люблю», «Нет, не могу я заснуть», «В порыве слез неудержимых». Наиболее значительную часть составляют, однако, романсы лирически-

повествовательные, передающие картины природы,—расцветающей весны, утра, моря, где в акварельных зарисовках пейзажа Глиэр приближается к Рахманинову, а также романсы, отражающие раздумья молодого человека, мечты («Мы плыли с тобой», «Звездочка кроткая»), и конечно, те, что проникнуты пафосом жизнеутверждения, как, например, «Жить, будем жить!» или «Проснись, дитя», воспринимаемые как радостный гимн жизни, любви, искусству.

Партию фортепиано в романсах Глиэр обычно трактует более значительно, чем просто аккомпанемент, беря пример с Танеева, который, как известно, художественно равноценные роли голоса и фортепиано подчеркивал даже в названии, обозначая свои романсы как «стихотворение для голоса и фортепиано». Примеру Танеева следовали Рахманинов, создавший великолепные вокально-фортепианные дуэты, Метнер, Гречанинов и другие. По стопам Танеева пошел и Глиэр. Фортепианное сопровождение в его романсах всегда тесно сопряжено с вокальной партией, естественно дополняет ее и написано так, что облегчает голосу точное интонирование, в то же время фактура аккомпанемента богато развита гармонически и красочна. Стремясь, подобно Танееву и Рахманинову, к симфонизации жанра романса, Глиэр нередко поручает фортепиано продолжение развития вокальной мелодии и насыщение ее эмоциональным напряжением, используя для этого различные приемы техники и многорегистровое колоритное звучание. Порой у фортепиано возникает и самостоятельный тематический рисунок, контрастный вокальной партии и создающий с ней свободное контрапунктическое сочетание.

Мелодичные, легко запоминающиеся, эмоционально насыщенные, написанные с великолепным знанием возможностей человеческого голоса (в большинстве своем для высоких голосов—сопрано и тенора), романсы Глиэра сразу же завоевали широкую популярность, вошли в практику домашнего музицирования (вспомним, что у М. А. Булгакова в романе «Белая гвардия» Елена слышит именно романс «Жить, будем жить!») и заняли прочное

место в постоянном концертном репертуаре выдающихся русских и зарубежных исполнителей, среди которых были Шаляпин, Собинов, Нежданова, Дейша-Сионицкая, Кошиц и многие другие.

Помимо романсов, которые появлялись один за другим, хотя еще совсем недавно жанр этот вовсе не привлекал композитора, Глиэр по-прежнему большое внимание уделял камерной музыке: задуман был второй секстет, сделаны наброски третьего. Но реализация этих планов подвигалась с трудом. Глиэр стал вдруг жаловаться на «какое-то умственное затишье, которое ничем не расшевелишь». Он вспоминал, как прежде у него работа кипела, «карандаши ломались, чернила проливались, а сочинение росло и росло». Что случилось? Он спрашивал себя: «Почему я теперь меньше пишу? Очень может быть, что я более критически... стал относиться к себе». Но поразмыслив, приходит к правильному выводу: для того чтобы так же быстро сочинять, как два года тому назад, нужно хоть одно лето основательно отдохнуть. Длительные занятия по программе самоусовершенствования (в иной день по 10—12 часов), ибо хотелось встретить «весну своей жизни» во всеоружии знаний, уроки в школе Гнесиных и частные уроки, волнения, связанные с первыми успехами в Петербурге и первыми изданиями,— все это привело к страшному переутомлению.

Поэтому, когда Рейнгольду Морицевичу предложили занять на летние месяцы место учителя музыки в семье Прокофьевых, проживавших в деревне, где можно было легко совмещать исполнение обязанностей с отдыхом на лоне природы, он без колебания решил отправиться в Сонцевку. Предложение это было сделано по совету Танеева, с которым Мария Григорьевна Прокофьева консультировалась по вопросам музыкального воспитания своего сына Сережи.

В начале лета 1902 года Глиэр с весьма скромным багажом, включавшим, по его словам, толстую пачку нотной бумаги и скрипку, высадился на маленькой железнодорожной станции Гришино. У платформы его ожидала коляска, присланная из Сонцевки, расположенной в 25 километрах.

«Быть на положении учителя, которого кормят и поят, мне немножко неприятно», — признавался Глиэр. Но приехав в имение, он сразу же почувствовал себя там хорошо. Ему отвели небольшую, но светлую комнату. Стол украшали великолепные розы, поставленные заботливой хозяйкой. Через распахнутое окно вливался пьянящий аромат сада. Играть можно было сколько угодно. Занятиям с Сережей отводилось два часа в день. Один час — игра на фортепиано, другой посвящался теории музыки, когда Рейнгольд Морицевич знакомил своего одиннадцатилетнего ученика с основами гармонии и сообщал некоторые сведения об инструментарии, что было, впрочем, довольно затруднительно, так как мальчик еще не имел никакого представления о доброй половине инструментов, входивших в состав оркестра. Убедившись в исключительных способностях своего ученика, Глиэр коснулся и учения о форме. Прокофьев писал потом: «Он объяснил мне песенную форму, что положило начало серии фортепианных пьес, которые я под довольно неудачным названием „Песенок“ сочинял затем в продолжении шести лет... Играя сонаты Бетховена, Глиэр „начерно“ объяснял мне сонатную форму...»

«После занятий, — читаем у Прокофьева, — он не прочь был сыграть партию в шахматы или крокет или принять вызов на дуэль на пистолетах, стрелявших при помощи пружины, чем окончательно покорило мое сердце».

Действительно, будучи добрым человеком и рожденным педагогом, Рейнгольд Морицевич понимал, что для успешных занятий необходим контакт с учеником, а раз перед ним ребенок, следовало с должным вниманием относиться к его игрушкам и забавам. И он со всей тщательностью приветствовал любимую Сережину куклу по прозвищу Господин, которую тот приносил к нему (что делал и позже в Москве), справлялся об успехах оловянного войска и принимал участие во многих детских забавах. «Сегодня был опять спектакль, — писал он невесте. — Мой мальчик отличается богатой фантазией. Было представлено крушение поезда в трех действиях с разбоем, убийством, грабежом и т. п.»

Поднимаясь по привычке рано, Глиэр до завтрака работал над своими сочинениями. Затем при встрече с гувернанткой Сережи практиковался в немецком языке. Он возобновил занятия французским, что очень одобрила Мария Григорьевна, снабдив его всеми необходимыми учебниками, книгами, и даже предложила свою помощь, так как хорошо знала этот язык.

Остававшееся время Глиэр отводил активным формам отдыха. Прошло совсем немного времени, и он уже хвастался: «Какой я теперь разносторонний спортсмен! Считайте: танцую, верхом езжу, на велосипеде езжу, правлю и гребу на лодке, плаваю».

По вечерам в Сонцевке музицировали. Глиэр играл на скрипке или импровизировал за фортепиано. Потом к роялю садился Сережа. Иногда приезжали гости из соседних деревень, и тогда устраивался большой концерт. Играли Гайдна, Моцарта, Бетховена, Чайковского.

Занимаясь с Сережей игрой на фортепиано, Рейнгольд Морицевич остро почувствовал недостатки своего пианизма. Поэтому, вернувшись в Москву в сентябре к началу занятий в школе, он решил ликвидировать и этот пробел, договорившись с Гольденвейзером о платных уроках. Первый состоялся уже 28 сентября, после чего Глиэр радостно сообщил невесте: «Он сказал, что если я в течение года буду по часу в день играть, то могу сделаться порядочным пианистом». Гнесины обратили внимание на зажатость мышц в кисти и локте у Глиэра во время игры. С помощью специально придуманных Еленой Фабиановной упражнений они также старались помочь Рейнгольду Морицевичу и очень радовались, когда общие усилия стали приносить успех. Как известно, потом, во время своих концертных поездок, Глиэр не только аккомпанировал певицам, но и легко исполнял свои фортепианные пьесы.

В Москве Глиэр снова установил себе адски напряженный жизненный ритм. Обнаружив, что Сафонов выписал для консерватории новые издания всех сочинений Берлиоза, он принялся за тщательный разбор партитур этого «полководца оркестровых сил» (так назвал его А. Н. Серов), мечтая в совер-

шенстве овладеть оркестровым письмом. Много сочинял, уделяя основное внимание Второму секстету, и шлифовал уже написанное, в частности «Балладу» для виолончели и фортепиано и «Романс» для скрипки и фортепиано, Вариации на тему из октета. По-прежнему Глиэр давал частные уроки и не отказывался ни от какой работы, связанной с музыкой. По просьбе С. А. Кусевицкого, например, который часто выступал в концертах как контрабасист, Рейнгольд Морицевич за пять дней инструментовал Концерт Генделя.

Не забывал Глиэр и о театрах. Увидев афиши, возвещавшие о новой постановке «Мнимого больного» Мольера и фонвизинского «Недоросля», он спешил обеспечить себя билетами. Не пропускал и вечеров у Гольденвейзера, особенно когда ему говорили, что будут исполнять, например, новое трио Гедике и сонату Рахманинова, Шаляпин споет «Балладу» Аренского. Частым гостем стал Глиэр в доме певицы Е. А. Лавровской, чей низкий, бархатный голос приводил в восторг еще Чайковского. У Лавровской Глиэр встречался с Умберто Мазетти, А. В. Неждановой, приезжавшей из Петербурга Н. Н. Римской-Корсаковой, многочисленными учениками и ученицами Мазетти и Лавровской (тогда уже — профессора Московской консерватории). Известность молодого композитора росла в немалой степени благодаря романсам, а личное обаяние привлекало к нему многих людей. Круг знакомых быстро расширялся. В среде московских музыкантов Глиэр стал совсем своим и, естественно, поэтому принял участие в чествовании Аренского; он неизменно присутствовал на так называемых рубинштейновских обедах, проводившихся ежемесячно с целью тесного общения и обсуждения событий в мире искусства, на которых собирались деятели культуры Москвы во главе с почитаемым всеми Танеевым.

На одном из таких собраний Юлий Энгель сказал, что имеет сведения об исполнении в Вене квартетом Розе Первого квартета Глиэра. Услышав это, темпераментный Сараджев, которому, как известно, было посвящено произведение, чуть не начал

прыгать. Вскоре пришло еще сообщение об исполнении в Берлине секстета.

Таким образом, сочинения Глиэра уже осенью 1902 года перешагнули границу родины.

В начале декабря Рейнгольд Морицевич снова посетил Петербург по приглашению Беляева, организовавшего новое исполнение его квартета и секстета. В это время в Петербурге находился и Танеев, так как 7 декабря в симфоническом собрании Лядов ставил его до-минорную симфонию. «Я очень много ходил по Петербургу с Танеевым под руку», — сообщал Рейнгольд Морицевич, рассказывая, что 5-го они обедали у Смоленского, который тогда уже переехал из Москвы в северную столицу, а вечером вместе были на собрании «Общества по распространению современной музыки». «За эти дни я очень сблизился с Танеевым и много наблюдал, как он говорит с разными людьми. Он до того искренен, до того правдив, что, разговаривая с ним, самый наглый лгун стал бы говорить одну только правду».

На обратном пути в поезде Рейнгольд Морицевич и Танеев разбирали Седьмую симфонию Глазунова, говорили о контрапункте — Танеев тогда завершал свою книгу «Подвижной контрапункт», и тема эта его очень занимала. Глиэр восторгался техникой оркестрового мастерства Глазунова. «С такой техникой, — утверждал он в восторге, — можно мир покорить... можно в души людей влить счастье и радость».

В Москве Глиэра ждала новая встреча с искусством Никиша и знакомство с ним самим. Охотно откликнувшись на предложение сесть за пульт оркестра, чтобы увеличить его состав, Рейнгольд Морицевич таким образом принял участие в концерте гастролера, а потом Сафонов представил его Никишу и говорил о нем в таких лестных выражениях, что композитор, очень высоко ценивший венгерского дирижера, был даже несколько смущен.

С волнением ожидал Глиэр день 21 декабря 1902 года, на который было назначено первое исполнение (в Пятом симфоническом собрании РМО) его пока единственной симфонии. Он видел, как

Сафонов, готовясь к репетиции, несмотря на то что симфония была ему посвящена, прежде всего наметил большие купюры. Но возражать Василию Ильичу не полагалось — крутой нрав его всем хорошо был известен. Глиэр лишь робко попытался выразить свое несогласие, на что Сафонов ответил: «Вы бы посмотрели, сколько купюр я сделал в рахманиновском „Утесе“!» — и продолжал расправляться с партитурой по собственному разумению.

Несмотря на всю резкость в обращении, Сафонов оставался великолепным музыкантом и дирижером. В симфонии Глиэра он подчеркнул ее русский характер и постарался максимально придать ей красочную контрастность. Музыка прозвучала легко и жизнерадостно и была с восторгом принята слушателями. Композитора много раз вызывали и даже поднесли ему лавровый венок.

Уже через день в «Московских ведомостях» появился отклик, в котором отмечались «легкость и богатство музыкальной фантазии автора». Вскоре Глиэр получил письмо от Беляева, в котором тот спрашивал, не желает ли Рейнгольд Морицевич, чтобы в будущем сезоне его симфония была исполнена в Петербурге в Русском симфоническом концерте. Потом пришло и письмо от Н. Н. Черепнина с извещением о том, что симфония намечена к исполнению во втором из его концертов и что ему «очень по душе» творчество Глиэра.

Молодой композитор был счастлив. Наступал тот рубеж — 28-й год его жизни, — когда у него, как он твердо верил, должны были произойти существенные перемены в жизни. «Хочу, чтобы обо мне все в Москве трещали», — по-мальчишески задорно написал он невесте. Возникла мысль организовать концерт в Киеве, где много людей знало его с детства. Но, как выяснилось, аренда зала стоила 450 рублей — слишком большой расход для человека, жившего в основном на заработки от уроков. После переговоров с друзьями решено было программу киевского концерта составить из произведений трех композиторов-киевлян — Глиэра, Крыжановского и Николаева — и все расходы, а также и доход, если таковой будет, поделить между авторами. Начались

организационные хлопоты, в которых неоценимую услугу композиторам оказал многоопытный В. Л. Идзиковский, сын основателя киевского нотного издательства Леона Идзиковского, печатавшего сочинения всех украинских композиторов, включая Лысенко. Он прекрасно знал, как важна в таких случаях реклама, и благодаря его помощи еще до концерта в «Киевской газете» появилась статья друга детства Глиэра, обосновавшегося в Москве литератора и журналиста А. Ф. Струве «Композиторы-киевляне» с подзаголовком «от нашего московского корреспондента». Там прежде всего сообщалось об исполнении Сафоновым симфонии Глиэра, о том, что она имела большой успех, и напоминалось, что Глиэр киевлянин, бывший ученик Киевского музыкального училища, что всего два года прошло, как он окончил Московскую консерваторию с золотой медалью, но «имя его уже часто появлялось в программах концертов как в России, так и за границей (в Вене, Берлине, Гамбурге)». Короче говоря, сообщалось о его необычайно стремительном взлете. Далее рассказано было об успехах других двух киевлян — И. Крыжановского и Л. Николаева.

Концерт назначили на 16 марта 1903 года. К участию были привлечены Сараджев, певица С. Демидова, всегда охотно пропагандировавшая сочинения молодых композиторов, пианистка С. Полоцкая.

Глиэр, Сараджев и Николаев выехали из Москвы вместе. На вокзале в Киеве их встречал Крыжановский, приехавший из Петербурга на два дня раньше. Начались старательные, длительные репетиции. В одном из писем — отчете невесте — Рейнгольд Морицевич писал: «Целых три часа без отдыха зубрили... Я буду во фраке. Буду сидеть с левой стороны, первым к публике. Ух, как подумаю, мороз по коже пробегает...» Для отдыха после репетиции молодые композиторы и Сараджев отправлялись к Днепру. «Опять эта манящая к себе даль, крутые берега... Дышать, дышать и не надыхаться. Как хорош Днепр! Как хорош мир!» — восклицает Глиэр. Природа всегда волновала его, приводила в восторг: «В ней самая чистая, самая правдивая и живая поэзия. Прислушайтесь к ее

голосу, которым говорит и маленькая травка, и дуб-исполин, и ручей скромный, и широкая река».

Как прошел концерт, легко себе представить по рецензии, появившейся неделю спустя в «Киевской газете» и написанной весьма авторитетным критиком и композитором В. А. Чечоттом. «Группа трех композиторов, устроивших на свой страх и риск авторский дебют в родном городе, может похвалиться полным успехом, если не материальным, то артистическим», — писал он, отмечая, что «капитальной пьесой» длинной программы был смычковый октет Глиэра, в исполнении которого кроме киевских музыкантов (Безман, Котляр, Пятыхорович, Шебелик, Поспишил) приняли участие также автор, скрипач из Москвы Сараджев и Крыжановский (альт). «Ансамблисты сыграли превосходно под непосредственным контролем автора; ...каждая часть октета произвела впечатление и возбуждала шумное одобрение аудитории с требованием повторения после второй части (скерцо)...» Отмечая естественность развития мысли, плавность переходов, широту и певучесть тем, насыщенных русским колоритом, Чечотт все же обратил внимание на то, что сильная личность творца «Князя Игоря» держит пока Глиэра в плену, хотя это и не уменьшает достоинств его музыки. Затем он остановился на двух дуэтах Глиэра — виолончельной балладе, исполненной Шебеликом, и приобретавшем все большую популярность «Романсе» для скрипки, сыгранным Сараджевым. Эти произведения, отмечал Чечотт, свидетельствовали о великолепном знании автором всех возможностей указанных струнных инструментов, а Сараджев — «превосходный ансамблист» — продемонстрировал «темперамент, экспрессию и увлечение». Не остались без внимания и романсы Глиэра («Слезы людские» на слова Тютчева и байроновские «Не верь» и «В порыве нежности сердечной»). «Они необыкновенно сильны, целны и увлекательны», — написал рецензент. Далее подверглись разбору исполнявшиеся сочинения Крыжановского и Николаева.

Это выступление Чечотта с оценкой произведений Глиэра, а также его исполнительского искусства

и организаторских способностей в сочетании с еще не забывшейся корреспонденцией из Москвы Струве и свежим впечатлением от квартета, сыгранного квартетом Розе всего лишь две недели назад (2 марта 1903 года) во время гастролей в Киеве, создали Глиэру на родине уже некоторый ореол славы. Даже председатель Киевского отделения РМО дирижер А. Н. Виноградский, который какое-то время не скрывал своего неудовольствия тем, что молодые композиторы, устраивая концерт, обошлись без его помощи и участия, даже он, видя результаты, сменил гнев на милость и сам предложил организовать новый концерт и с его программой поехать также в Одессу, может быть, в Харьков и Саратов.

Известность Глиэра росла и в Москве, где в программы концертов все чаще стали включать его вокальные миниатюры, «Романс» для скрипки и другие произведения. «Я чувствую, как будто бы я начинаю находить дорогу к душам тех, кто слушает мои сочинения», — записал композитор. Музыкальные мысли теснятся в его голове. Их хватит на много камерных и симфонических сочинений, только нужно спешить, ибо, если верить Гоголю, дальше, после сорока лет все будет хуже. И Глиэр спешит. А тут с почтой из Лейпцига пришла «целая кипа» корректур, и просили их не задерживать.

На лето Рейнгольд Морицевич, как обещал, снова отправился в Сонцевку. Но даже украинская природа, щедрая на тепло и красоту, не могла дать ему необходимый отдых, снять с него напряжение. И это сказывалось на его самочувствии. Прокофьевы даже пригласили как-то в Сонцевку врача к Глиэру, так как Рейнгольд Морицевич постоянно жаловался на шум в ушах и боль в груди, жаловался на то, что его лихорадит. Однако доктор, осмотрев, прописал лишь успокоительную микстуру, разрешил и ездить верхом, и купаться. Посоветовал больше гулять, отвлекаться от своих мыслей. Но разве можно отвлечься от мыслей о музыке, если в кустах заливается сладкоголосый певец? «Я ходил по саду и все хотел схватить, как поет соловей... Вот кое-какие отрывки из его бесконечной песни: чёх-чёх-чёх, пиу-пиу, крути-крути, а потом вдруг про-

тяжно, что-то похожее на: чийжик-пыйжик, а потом опять: пиу-пиу-крути-крути, чёх-чёх-чёх...»

Занятия с Сережей шли своим чередом. Успехи мальчика радовали Рейнгольда Морицевича и, конечно, Марию Григорьевну, которая написала Таневу, что как учитель Глиэр «незаменим... Чувствуется, что Сережа поставлен на верную дорогу».

Один из последних дней 1903 года принес горькую весть о кончине столь преданного делу русской музыки Митрофана Петровича Беляева. Как писала Глиэру Валентина Митрофановна — дочь Беляева, он еще в день своей смерти занимался делами по организации исполнения его симфонии в Петербурге.

Прозвучала эта симфония три месяца спустя — 11 марта 1904 года — в третьем Русском симфоническом концерте под управлением Н. Н. Черепнина и принесла автору много радостных минут. Счастливый, взволнованный ласковым приемом петербургских музыкантов, — а в тот вечер в зале Благородного собрания опять были Римский-Корсаков с женой, Стасов, Глазунов, Лядов, — Глиэр писал невесте об успешном исполнении его произведения и просил полюбить его музу: «Она прекрасна и вдохновенна. Она знает тайну проникать в душу людей и вносить туда свет и жизнь».

От слуха многоопытнейшего мастера, каким был Римский-Корсаков, конечно, не укрылись некоторые просчеты оркестровки симфонии (устраненные автором с помощью Глазунова в новой редакции), недостаточность динамических контрастов и индивидуализации отдельных голосов. В дневнике («Летопись моей музыкальной жизни») по поводу симфонии Николай Андреевич записал: «Недурно, но ничего особенного». Однако высоко оценил в музыке Глиэра, как в камерных сочинениях, слышанных ранее, так и теперь в симфонии, явно ощутимое русское народно-песенное начало. Опасаясь модернистских влияний, начавших проникать в русскую музыку, стремясь всеми силами способствовать утверждению своеобразия национальной культуры, Римский-Корсаков, а также Глазунов и Лядов поверили в будущее композитора и поддержали его. Да

не только добрым словом, что само по себе давало уже много молодому музыканту. Оказавшись по воле М. П. Беляева во главе распорядителей той части капитала его, которая предназначалась на развитие отечественной музыкальной культуры (устройство «Русских симфонических концертов», конкурсов по сочинению камерной музыки, работу издательства, вознаграждения композиторов, премии имени Глинки), Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов, помня к тому же и отношение самого Беляева к творчеству Глиэра, сочли необходимым выдвинуть его секстет на Глинкинскую премию.

В памятный день 27 ноября — Глинкинский день, когда впервые даны были оперы «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», — выдавались Глинкинские премии, учрежденные Беляевым. В 1905 году их получили А. Н. Скрябин — за Вторую симфонию и Р. М. Глиэр — за Первый секстет.

К новым высотам

Количество поздравительных телеграмм, полученных Глиэром по случаю женитьбы, красноречиво свидетельствовало о его возраставшей популярности. Глазунов, Лядов, Энгель и многие другие музыканты и музыкально-общественные деятели, желая композитору семейного счастья, выражали надежду, что радостное событие в его жизни послужит дальнейшим его творческим успехам.

После торжественного бракосочетания в Николаевской церкви при Московском инженерном училище (где работал отец невесты) молодые отправились в свадебное путешествие по странам Европы. Вот когда особенно пригодилось знание немецкого, французского, польского языков. Первым пунктом на их пути была Варшава. Там нужно было ожидать поезда, следовавшего на Запад, более восьми часов, и Глиэр с молодой женой смогли не только полюбоваться городом, но и навестить его дальних родственников. Затем намечено было посетить Прагу, Вену, города Италии, Швейцарию. Такой маршрут выбран был не только потому, что обоим хотелось посмотреть прославленные памятники искусства и архитектуры. Жажда познаний как общекультурных, так и чисто профессиональных у Рейнгольда Морицевича все еще не была удовлетворена. Его ориентация на Танеева, Глазунова, Рахманинова, Скрябина (о Второй симфонии которого он записал: «Она мне страшно нравится») побуждала его к непрерывному расширению кругозора. Ведь даже после присуждения ему Глинкинской премии, а то был акт признания, которого удостаивались тогда немногие, Глиэр заметил: «И все-таки я не смел считать себя зрелым композитором. Продолжались годы ученичества». Это стремление к совершенствованию и побудило Глиэра при первой же возможности посетить столицы тех европейских стран, где

музыка была в особом почете. В Праге тогда еще жил Антонин Дворжак, квартеты которого Глиэр играл в юные годы, и при удаче можно было бы с ним встретиться. Во всяком случае, в Праге не трудно было повидаться с участниками знаменитого Чешского квартета, мастерство которых высоко ценил Танеев, не раз выступавший с ними. Окунуться в музыкальную жизнь этого города, потом — Вены, что могло быть приятнее для молодого композитора. Но мечтам не суждено было осуществиться. Невероятное напряжение последних лет истощило силы Глиэра. Все чаще беспокоили серьезные недомогания. И врач, к которому он вынужден был обратиться в Праге, посоветовал, не задерживаясь, отправиться в Италию и пожить там какое-то время в уединении, скажем, на острове Лидо у Венеции. Глиэр, еще два года тому назад говоривший, что его страшно тянет к морю, которого он никогда не видел, охотно последовал совету врача.

Обосновавшись на Лидо, Глиэр уговорил молодую жену, чтобы не скучать с ним, отправиться в Цюрих, где жили их знакомые. А сам принялся настойчиво и целеустремленно, как прежде накапливал профессиональные знания, восстанавливать свое здоровье. Уединенный домик на острове у моря, прогулки по берегу, у самой кромки набегавшей волны, морские купания и вечер в тишине при свечах — все это оказало благотворное влияние на молодой организм. Начались поездки с острова в центр Венеции. Глиэр осматривал Дворец Дожей, слушал мессу в соборе св. Марка, посещал те виллы, где собраны были богатейшие коллекции картин. От Тициана у него «прямо дух захватывает», но другие мастера большей частью оставляют его равнодушным: «Слишком далеко от нашей жизни. Право, когда посмотришь такую академию, то еще больше станешь ценить нашу Третьяковскую галерею, Эрмитаж и музей Александра III [Русский музей. — З. Г.]». Ездил Глиэр и в Мурано, где с восторгом наблюдал за работой прославленных стеклодувов и мастеров других ремесленных цехов.

Спокойная, созерцательная жизнь возрождала к труду. «Как приятно будет забраться в Цюрихе в

библиотеку или в читальню!» — мечтательно восклицает он. Появилось и желание сочинять. Мария Робертовна подала мысль написать симфоническую поэму «Сирены». Рейнгольд Морицевич начал обдумывать этот сюжет и даже сделал кое-какие наброски. Но время быстро бежало, особенно в Цюрихе, куда Глиэр из Венеции последовал за женой. Приближался учебный год, нужно было возвращаться домой. Не успев еще ознакомиться со многими достопримечательностями Европы, приняв решение продолжить путешествие при первой же возможности, молодая чета Глиэров вернулась на родину.

В России обстановка все накалялась. Трагические события 1904—1905 годов — русско-японская война, Кровавое воскресенье, вызвавшее повсюду волну возмущения, — не могли не отразиться и на культурной жизни столицы и других городов страны. Царское правительство в период, непосредственно предшествовавший первой русской революции, старалось максимально ограничить всякие публичные собрания, даже такие, как рубинштейновские обеды московских музыкантов. Особенно после того, как в петербургской газете «Наша жизнь» (18 января 1905 года) в разделе «Хроника» под названием «Обед художников» было опубликовано сочиненное на этом обеде письмо крупнейших мастеров русского изобразительного искусства во главе с Иваном Билибиным. В нем выражалась солидарность с теми представителями русского общества, «которые мужественно и стойко борются за освобождение России...»

Вслед за художниками подняли голос музыканты. Их письмо-декларация, составленное, судя по дневниковой записи Танеева, на рубинштейновском обеде в Эрмитаже, на котором присутствовал и Глиэр, напечатано было 3 февраля 1905 года в газете «Наши дни», а тремя днями позже в «Русских ведомостях». Там говорилось: «Когда в стране нет ни свободы мысли и совести, ни свободы слова и печати, когда всем живым творческим начинаниям народа ставят преграды — чахнет и художественное творчество. Горькой насмешкой звучит тогда звание свободного художника. Мы — не свободные художники, а такие же бесправные

жертвы современных ненормальных общественно-правовых условий, как и остальные русские граждане, и выход из этих условий, по нашему убеждению, только один: Россия должна наконец вступить на путь коренных реформ...» Среди подписавших это письмо — а там стояли имена Танеева, Рахманинова, Кашкина, Кастаньского, Гречанинова, Шаляпина — был и Глиэр.

Подписал Глиэр и письмо большой группы деятелей культуры в адрес дирекции Петербургского отделения Русского музыкального общества в защиту Н. А. Римского-Корсакова, уволенного из состава профессуры Петербургской консерватории за то, что он воспротивился исключению и аресту студентов, замешанных в столкновениях с полицией. Как известно, в результате многочисленных выступлений общественных групп, союзов, объединений Римского-Корсакова вернули в Петербургскую консерваторию. Но все это создавало нервную, гнетущую атмосферу, и для нормальной работы требовалось большое усилие воли. Несмотря на тревожные вести, приносимые буквально каждый день, Глиэр в этот период тщательно отделал Второй секстет, посвященный Ипполитову-Иванову, завершил работу над Третьим секстетом — дань памяти М. П. Беляева — и Вторым квартетом, посвященным Н. А. Римскому-Корсакову. Эти три камерных ансамбля в сравнении с предыдущими, естественно, обнаруживают большую зрелость и самостоятельность композиторского мышления, значительно более сложны технически, что представляет определенную трудность для исполнения. Но их форма еще более ясная, четкая. Инструментованы они с изобретательностью и выразительностью, а характер музыки все тот же, насыщенный интонациями русской народной песенности. За исключением, правда, финала Второго квартета, который написан, по обозначению автора, «в восточном стиле» и хорошо передает характер восточной музыки. Это типичная «русская музыка о Востоке», уходящая корнями в творчество Глинки, развивавшаяся потом Бородиным, Римским-Корсаковым и другими русскими классиками.

Кроме того, Глиэр много работал над фортепианными пьесами, объединяя их в циклы по две, три, пять, шесть и более миниатюр. Продолжал писать романсы, в частности, в этот период написан был романс «Кузнецы», посвященный Шаляпину.

В июне 1905 года у композитора появились на свет две дочери — близнецы Нина и Лия. Несмотря на это, а может быть, именно поэтому (Лия была очень слабенькой и все время болела) Глиэр с семьей в начале зимы уехал в Германию, договорившись с А. Т. Гречаниновым, что на время его отсутствия тот будет вести у Гнесиных уроки по гармонии.

В Берлине тогда собралось великолепное созвездие музыкантов. В салоне Кусевицкого, обосновавшегося там на какое-то время, можно было встретить, например, Рахманинова, Шаляпина, Собинова, пианиста Годовского, дирижеров Блеха, Фернова и часто наезжавших Никища и Вейнгартнера; Глиэр легко вошел в эту среду и со многими музыкантами крепко подружился. Глинкинская премия и гонорары от издательства, где печатали все, что композитор успел приготовить к печати, обеспечивали его материально. А потом и в Берлине появились ученики, некоторые по рекомендации Рахманинова, очень высоко ценившего знания Глиэра и его педагогический дар. Кстати сказать, в числе учеников Рейнгольда Морицевича был тогда и Кусевицкий. Не довольствуясь славой контрабасиста-виртуоза (для его концертных выступлений Глиэр написал несколько пьес для контрабаса и фортепиано), Кусевицкий решил стать дирижером. Но он понимал, что для осуществления задуманного ему необходимо овладеть глубокими теоретическими знаниями. Помощь Глиэра в этом отношении была неоценимой, и Кусевицкий многое делал, чтобы надолго с ним не расставаться. Когда выяснилось, что Глиэр хочет лето провести с семьей в Швейцарии, он также решил поехать туда с женой и даже предложил похлопотать о найме жилья для них. «Вы только не беспокойтесь, что квартира будет неподходящей,— писал Сергей Александрович,— мы приблизительно знаем Ваши требования и постараемся

удовлетворить Вас со всех сторон». На следующее лето, когда врачи стали советовать Кусевицкому поехать в Биаррице, он настоял на том, чтобы и Глиэр поехал на этот прославленный французский курорт, оплатил проезд всего его семейства, увеличившегося еще на одного члена (в Берлине у Глиэра родился сын Роман), и снял на весь сезон для них дом рядом с арендованной себе виллой.

За рубежом Глиэр не переставал сочинять фортепианные миниатюры по просьбе Евгении Фабиановны Гнесиной и сразу отсылал ей в Москву. По поводу «Двенадцати детских пьес» Евгения Фабиановна писала 8 октября 1907 года Глиэру в Берлин: «Этому opus'у предстоит популярность, и в частности он получит громадное распространение в нашей школе». Особый восторг у нее вызвала пятая пьеса — «Народная песня», которую она считала одной из самых удачных: «Это настоящая песня, с очаровательным контрапунктом, прямо хорик». Через месяц Евгения Фабиановна благодарила Глиэра за присылку детских двухголосных хоров: «Знаете, это удивительный успех в том отношении, что это *настоящие детские хоры, удобоисполняемые, легкие... и поэтому все они представляют большой художественный интерес*». Они были включены в программу ближайшего концерта учеников и имели огромный успех. «Зима», как сообщала она Глиэру, «привела всех в восторг, и мы ее повторяли по *настоятельному требованию*». Имея доказательства творческой активности Глиэра, получая вести о его успехах за рубежом, Евгения Фабиановна писала: «Я хочу надеяться, что Вы не порвете связи со школой, не утратите интереса к ней и останетесь почетным членом нашего маленького *товарищества и нашим любимым другом*».

В Москву доходили сведения о множившихся исполнениях камерных сочинений Рейнгольда Морицевича. Так, 4 января 1906 года в Америке (в одном концерте с произведениями Гайдна и Дворжака) впервые был сыгран Первый квартет Глиэра. Звучала его музыка во многих городах Германии, в Англии. Берлинские концерты в феврале и марте 1907 года, проходившие в Бетховенском зале, осо-

бенно широко отмечались прессой. В одном исполнялся Первый квартет, в другом — Второй квартет и Третий секстет, а также романсы (их пела певица, специально приглашенная Кусевицким из Парижа) и фортепианные пьесы — прелюдии и мазурка, блестяще сыгранные Леопольдом Годовским. Певице Глиэр аккомпанировал сам. Это было его первое выступление в таком амплуа, и, как сообщала Мария Робертовна матери, ему это настолько понравилось, что он решил и впредь выступать, даже в качестве дирижера, только, конечно, своих вещей.

Об успехах Глиэра в Европе знали и в северной столице России. «Последние дни в Петербурге слышал от многих о Глиэр-абенде, — писал С. Прокофьев учителю, с которым старался поддерживать связь, — но никаких подробностей узнать не мог. Знаю только, что был очень удачный и что на программах был портрет автора. Обращаюсь к Вам как к человеку, близко стоящему к делу, и если у Вас осталась программа, то, ради бога, пришлите ее мне». Первый квартет и Первый секстет Глиэра прозвучали во Франкфурте-на-Майне (фортепианные вещи там, как и в Берлине, играл Л. Годовский). В Мюнхене, Вене, Лейпциге звучал Первый квартет. В Дрездене исполнялись Первый квартет и октет. Кусевицкий, гастролировавший во многих городах Европы, привез сведения об исполнении секстета в Будапеште.

Музыку Глиэра западноевропейские музыканты и общественность воспринимали как частицу того великого самобытного искусства, которое с новой покоряющей силой заявило о себе в начале столетия. Вспомним потрясшие парижан дягилевские сезоны и концерты русской симфонической музыки в Париже, на которых за дирижерским пультом появлялся Римский-Корсаков. Вспомним триумфальные выступления великих русских певцов, а также Скрябина и Рахманинова. Глиэр был одним из тех, кто продолжал и развивал классические традиции русской музыки. Один из участников квартета из Шеффилда (Англия) Джон Паркер, восторгаясь исполняемым ими Вторым квартетом Глиэра, писал: «Эта русская музыка совсем свежа и оригинальна;

мелодия, гармония и ритм, будучи странны и новы, сразу вызывают к человеческим чувствам наиболее проникновенно и остро. С самого первого такта... это — смесь пафоса и простоты».

Воодушевляемый успехом, веря в силу и красоту своей музыки, Глиэр самозабвенно сочинял. Кроме инструментальных и вокальных миниатюр в этот период у него рождались Вторая симфония и симфоническая поэма «Сирены». Этим крупным формам он уделял максимум внимания, позволяя себе в виде отдыха тратить время лишь на занятия у Оскара Фрида, с помощью которого он хотел овладеть дирижерским искусством. В конце 1907 года Вторая симфония была завершена. Глиэр посвятил ее С. А. Кусевицкому, с которым очень подружился последнее время и даже перешел на *ты*, а тот выбрал это сочинение для своего дирижерского дебюта и тотчас же принялся разучивать по рукописи.

Концерт, когда Кусевицкий впервые публично появился за дирижерским пультом, состоялся в Берлине в Бетховенском зале 23 января 1908 года. Программа включала только русскую музыку: «Ромео и Джульетта» Чайковского, антракты к «Орестее» Танеева, Второй концерт для фортепиано с оркестром Рахманинова и Вторая симфония Глиэра. Исполнял оркестр Берлинской филармонии. Солировал Рахманинов. «Кусевицкий вел оркестр крайне неуверенно,— вспоминал Глиэр,— и дело спасало только высокое профессиональное умение артистов оркестра. Рахманинов, сидя за роялем, помогал дирижеру головой, ведя за собой оркестр своей необыкновенно энергичной, ритмически точной игрой». В сочинениях других авторов помогать Кусевицкому было некому. И конечно, от неопытности дирижера новое произведение пострадало более всего. «Я такой скверной критики не ожидал...— писал две недели спустя Рейнгольд Морицевич теще Марии Николаевне Ренквист.— Это для меня хороший урок: давать свои новые сочинения в руки неопытному дирижеру...» С чувством глубокой благодарности вспоминались Сафонов и Черепнин, столько радости доставившие ему исполнением Первой сим-

фонии. Кашкин, приехавший в Берлин, утешал Глиэра и всячески поддерживал его намерение начать самому выступать с оркестром.

Утомленный долгим пребыванием за границей, огорченный неудачной премьерой Второй симфонии, Глиэр решил больше не откладывать свое возвращение в Россию. Он достаточно хорошо узнал уже европейскую музыку, и «новейшие западники» вовсе не привели его в восторг. «Их стиль сам по себе одряхлел, а содержательность их душ сомнительна», — писал он. Получив возможность сравнивать достижения отечественной культуры, в частности музыкальной, со многим из того, что делалось на Западе, Глиэр теперь особенно оценил все сделанное русскими мастерами. Сердце его наполнялось чувством гордости от сознания, что и он принадлежит к числу наследников и продолжателей великого искусства. «Я верю, — писал композитор, — в то, что мы, то есть наш народ, будет жить страшно долго. Не сто, не двести, не тысячу лет, а гораздо дольше. Я верю, что он станет лучше, ближе к идеалу и в конце концов станет совершенным. Так же и с музыкой». Радостно было сталкиваться с фактами признания самобытности русской музыки. Дальнейшее ее развитие представлялось Глиэру как продолжение подъема.

Несмотря на грандиозные впечатления от богатейшей европейской культуры, Глиэр писал Прокофьевым из Берлина, что все же симпатия его сохранилась за Россией, что в ней лучше и легче живется, а очутившись наконец в начале лета 1908 года в Москве, сообщил, что «великолепно чувствует себя на родине».

В привычной московской обстановке Глиэру хорошо работалось. Детские хоры и фортепианные пьесы, которыми он продолжал щедро снабжать гнесинцев, а также романсы создавались, казалось бы, без труда. Заметно подвинулась и работа над «Сиренами». Жене, которая с детьми проводила лето в Прибалтике, Глиэр писал: «Шум волн у меня теперь в ушах, гибель корабля тоже сумею изобразить. А вот образ „сирены“, прекрасной и обольстительной сирены... придется тогда изображать, когда

я опять увижу тебя, твои волосы и твою дорогую улыбку. Манюточка, в моих „Сиренах“ ты будешь самой очаровательной и обольстительной...”

Симфоническая поэма «Сирены» — первое программное сочинение композитора, задуманное в 1904 году еще при первом знакомстве с Адриатикой, завершено было в конце 1908 года и посвящено Марии Робертовне. В основу поэмы положены образы Гомера из двенадцатой песни «Одиссеи», в которой рисуется страшная картина, ожидающая Одиссея, если его корабль приблизится к острову Сирен:

Прежде всего ты увидишь Сирен; неизбежно чарой
Ловят они подходящих к ним близко людей мореходных.
Кто, по незнанию, к тем двум чародейкам приблизясь, их сладкий
Голос услышит, тому ни жены, ни детей малолетних
В доме своем никогда не утешить желанным возвратом:
Пением сладким Сирены его очаруют, на светлом
Сидя лугу; а на этом лугу человеческих белеет
Много костей, и разбросаны тлеющих кож там лохмотья.

(Перевод В. А. Жуковского)

Обращение Глиэра к античному сюжету не удивит, если вспомнить, что русская художественная интеллигенция уже давно проявляла живой интерес к древнегреческим преданиям, послужившим основой для многих произведений литературы и искусства. Еще в середине XIX столетия в нашей стране начали появляться переводы греческой и римской классики, исследования и популярные работы об античной литературе и искусстве. Мусоргский, как известно, сочинял музыку к трагедии Софокла «Царь Эдип». Римским-Корсаковым написана была прелюдия-кантата «Из Гомера». Наконец, учитель Глиэра — Танеев, когда стал искать сюжет для оперы, остановил свой выбор на «Орестее» (по Эсхилу).

Кроме естественного интереса к сюжетам античности Глиэру не были безразличны и этические проблемы в искусстве, которым огромное значение придавал Танеев. Вспомним, как еще в юные годы Глиэр стал задумываться над тем, каким должен быть моральный облик человека вообще и человека-творца, создающего художественные ценности. И теперь в своей поэме он постарался изобразить картину гибели, ожидающей того, кто попадет под

действие чарующего пения сирен, кто неспособен устоять против «соблазнов жизни».

Начинается симфоническая поэма «Сирены» картиной спокойного, озаренного ярким солнцем моря (такой водную стихию Глиэр увидел впервые с берега острова Лидо). Но вскоре тема моря оживляется, звучность растет, создавая впечатление усиливающегося шума волн. Все более грозными становятся всплески. И на фоне этой разбушевавшейся стихии в музыке появляются фантастические очертания сказочного острова. Слышны мягкие, завораживающие звуки валторн—это призывное пение коварных Сирен, привлекающих мореходов. Их призывные возгласы становятся все отчетливее и яростнее по мере того, как корабль приближается к скалам, окружающим «остров Сирен смертоносный». Наконец музыка достигает кульминационного напряжения. Причудливо переплетаются темы моря и острова. Стремительные взлеты хроматических ходов, резкие аккорды рисуют картину разбивающегося в щепы корабля и трагической гибели мореплавателей, не устоявших перед чарами Сирен. Но вот все стихает, и снова мерно плещутся волны моря.

Музыка поэмы очень выразительна и красочна. В ней проявились в полной мере талант Глиэра, его зрелая оркестровая техника и великолепное мастерство звукописи. Симфоническая поэма «Сирены» Глиэра стоит в одном ряду с поразительными по красоте картинами моря, созданными Римским-Корсаковым,—вспомним «Садко», «Шехеразаду», прелюдию-кантату «Из Гомера», рисующую бурное море и носящийся по волнам корабль «хитроумного» и мужественного Одиссея, находчивость которого помогла противостоять чарам коварных обольстительниц.

Первое исполнение поэмы состоялось в Москве 30 января 1909 года в Седьмом симфоническом собрании РМО под управлением Эмиля Купера. Летом поэма прозвучала в Павловске под управлением автора. Сочинение имело большой успех. В 1912 году партитура и авторское четырехручное переложение были напечатаны беляевским издательством. Партитуре Глиэр предпослал пояснение:

«Сирены, мифические существа, представлялись воображению древних греков живущими в море на цветущем острове. Своим чарующим пением они привлекали мимо плывущих моряков. Забывая все на свете, не в силах противостоять роковому пению, моряки направляли корабль свой к острову страшных Сирен и погибали, разбиваясь о подводные прибрежные утесы».

В том же 1912 году за симфоническую поэму «Сирены» Глиэру была присуждена Глинкинская премия.

Появление Глиэра за дирижерским пультом в Павловске, когда под его управлением прозвучали «Сирены» и Первая симфония, не было первой пробой его дирижерского искусства. Дебютировал он в Киеве за три недели до этого (6 июля 1909 года) на летней эстраде Киевского городского сада, сыграв только свою Первую симфонию.

Дирижировал Глиэр красиво, с благородной сдержанностью. Взмах его был достаточно плавным и тонко очерченным, хотя, может быть, и не достигал той пластичности и четкости, которая отличает профессионального дирижера от дирижирующего композитора. Управлять оркестром Глиэру нравилось, и он охотно откликался на все предложения. 5 марта 1910 года в Десятом собрании РМО в Москве он поставил свою Вторую симфонию, справедливо полагая, что он сам должен постараться исправить репутацию этого произведения после неудачной премьеры в Берлине. То было первое исполнение в России, весьма одобрительно встреченное московской публикой и прессой. Н. Кашкин в «Русском слове» писал, что в музыке «много жизни и свежести», Ю. Энгель на страницах «Русских ведомостей» утверждал, что симфония является «шагом вперед в смысле овладения симфоническими формами».

Летом на Рижском взморье в Майоренгофе (Майори) Глиэр познакомился с польскими музыкантами Каролем Шимановским и Гжегожем Фительбергом и показал им партитуру своей симфонии. Несмотря на то что молодые поляки были тогда увлечены Рихардом Штраусом, Фительбергу так

понравилось сочинение Глиэра, что он разучил его в одну неделю и там же, на курорте, исполнил, а возвратившись после летнего отдыха в Польшу, вскоре сообщил Глиэру, что в запланированном им на 15 октября концерте он будет играть его Вторую симфонию и «Сирены», и приглашал композитора приехать в Варшаву. «Я буду счастлив представить Вас нашему артистическому свету»,— писал он 10 октября. А после концерта, выражая сожаление, что Глиэр не смог приехать, сообщал об «огромном успехе» симфонии и о том, что критика приняла ее «с большим пониманием».

С тех пор Вторая симфония Глиэра не сходит с эстрады. Сам композитор очень любил ее играть, исполняли ее и многие другие дирижеры. По образному строю Вторая симфония близка Первой. В ней так же ярко ощущается национальный характер. Но музыка значительнее и содержательнее, а связь с традициями русского эпического симфонизма выражена еще сильнее. В отличие от Первой, где в эмоциональном плане темы мало отличаются одна от другой, во Второй симфонии композитор вводит более яркие контрасты. Так, в первой части распевная, героического характера тема главной партии, порученная вначале фаготу и валторнам, а затем проведенная в различных группах инструментов и по мере развития все более приобретающая черты волевой активности, противостоит лирической, грациозной мелодии побочной партии. Развитие этих контрастирующих тем позволило композитору создать значительное драматическое напряжение в разработке, в результате которой побеждает основная героическая тема. Массивное и светлое звучание этой темы создает образ мощи родного народа, к которому неизменно обращались мысли Глиэра, особенно когда он был за рубежом.

Эмоциональный подъем первой части симфонии продолжается в жизнерадостном скерцо. Здесь также сопоставляются разные по характеру темы: легкая, светлая, типа свирельного наигрыша и задумчивая, созерцательная, красота которой подчеркнута выразительной кантиленой валторн.

Третья часть — лирическая — написана в форме

вариаций на интонируемую английским рожком протяжно-распевную тему, близкую по складу к русской народной песне. Очень красивы вторая, третья и особенно четвертая вариации, когда сочетаются колокольчики и флейты со струнными. По своей звуковой картинности, яркости красок и изобретательности приемов оркестровой техники музыка эта может быть причислена к лучшим страницам творчества Глиэра.

Завершается симфония эффектным финалом, который начинается стремительной, темпераментной танцевальной мелодией восточного склада. «В ее кипучем веселье проступает пульс лезгинки», — пишет советский музыковед М. Ф. Леонова, которой, кстати сказать, принадлежит глубокий и тщательный анализ всех симфонических произведений Глиэра. Последующие темы финала, как и вся музыка симфонии в целом, насыщены русскими народно-песенными интонациями. Кончается произведение торжественной кодой — звонкими фанфарами, возгласами и победным звучанием темы могучей силы народа.

Воспользоваться приглашением Фительберга и поехать в Варшаву на исполнение там Второй симфонии Рейнгольд Морицевич не мог, так как был захвачен сочинением Третьей симфонии. Работа спорилась. Давно продуманные эпизоды один за другим ложились на бумагу. Оторваться не было сил.

Третья симфония — «Илья Муромец», написанная для расширенного (особенно в медной группе) состава оркестра, — самое монументальное (1 час 10 минут) оркестровое сочинение Глиэра. В основу ее программы (напечатанной в первом издании партитуры) положен былинный «Сказ о богатыре Илье Муромце — крестьянском сыне». Симфония посвящена А. К. Глазунову, чье оркестровое мастерство всегда так восхищало Глиэра.

Образный строй Третьей симфонии продолжает линию первых двух, являя пример достойного развития «богатырских» традиций русской симфонической музыки. Эпически-величавые образы «Ильи Муромца» призваны восславить неодолимую силу

русских богатырей и борьбу за правду и справедливость.

Симфония состоит из четырех частей. Три первых написаны в сонатной форме. Заключительная — в свободной рапсодической форме с введением новых тем.

Начинается симфония небольшим вступлением, создающим картину пробуждения Ильи Муромца, который «сиднем сидел тридцать лет». Музыка звучит глухо, тяжело — Илья не ощутил еще свою силушку, ничего не знает о ней. Но вот появляются два странника — калики перехожие. Характеризует их дважды проведенный в оркестре духовный напев. Они предсказывают Илье — «быть ему великим богатырем». Нарастающая звучность оркестра, подключение новых групп инструментов, мощное звучание меди создают впечатление мужающей силы богатырской. «Встал Илья Муромец, выходил во чисто поле, доставал коня богатырского, отправлялся к славному Святогору-богатырю». Могучая тема Ильи — главная партия, размашистая вначале, видоизменяется, приобретает ритм, напоминающий конский топот. Она звучит то в глубоких низах, проводимая струнными, то переходит в верхние голоса и подхватывается духовыми инструментами. Едет Илья к Святогору «с поклоном низким», чтобы обучил тот его «играм богатырским». Внезапно музыка обрывается и в звучании меди возникает хоралоподобная тема Святогора. Развитие этой побочной темы первой части в переплетении с главной — темой Ильи — приводит к первой кульминации, создающей картину забав богатырских. Музыка звучит буйно, неукротимо, до предела насыщено, и пронизана она ощущением великой мощи русских былинных витязей. Однако стар уже Святогор и близится его конец. Перед смертью дал он Илье «советы мудрые», и «перенял Илья Муромец силу богатырскую». В медленном движении в музыке восстанавливается тема Ильи, она ширится, расцветается красками и наконец приобретает характер буйной скачки — то едет Илья «в стольный Киевград. У него конь бежит, как сокол летит, реки и озера промеж ног берет, хвостом поля устилаются».

Вторая часть симфонии повествует о встрече Ильи Муромца с Соловьем Разбойником. В самом начале трепетная мелодия скрипок, легкие трели, пассажи передают таинственную атмосферу дремучего леса, где «на семи дубах залег Соловей Разбойник». Устрашающе мрачно звучит его тема в низком регистре у контрафагота, а по временам появляются пронзительные звучания: «От посвисту его соловьиного, от покрику звериного темные леса к земле все преклоняются, а что есть людей, то все мертвы лежат», — написано в программе. «И живут в лесу три дочери Соловья любимые, и много у них золота, серебра и скатного жемчуга, — прельщают они людей дорожных своими дарами великими». Все красочнее разворачивается в музыке фантастическая картина леса и его коварных обитателей. Это своего рода Кашеево царство, могучее, но злое, мешающее жить добрым людям.

Путь Ильи Муромца лежит через лес. Как бы издали в оркестре возникает знакомая уже его тема — это побочная партия второй части. «Услыхал Соловей богатырский топ, засвистал по-соловьиному, закричал Разбойник по-звериному...» В сложной разработке темы «царства лесного» меняются ритмически, приобретают новые краски. Предельно насыщенное звучание оркестра прорезает злобещий посвист Соловья Разбойника. Но не дремлет русский богатырь. «Натягивал Илья тугой лук, накладывал калену стрелу. Пала та стрела Соловью в правый глаз, обронила она его о сыру землю». Достигающий яростной силы посвист Разбойника стихает. Тема приобретает медленное движение. Слышны стонущие попевки — то рыдают дочери Соловья. А среди таинственного шелеста умиротворенного леса раздаётся снова «богатырский топ». Илья, пристегнув Соловья «ко стремени булатному», везет его в Киев ко двору князя Владимира.

У Владимира Красна Солнышка «идет почестен пир». Красочной сценой народного праздника начинается третья часть симфонии. Здесь композитор, искусно используя различные сочетания инструментов, имитирует звучание дудки, жалейки, балалайки. Веселый плясовой мотив прорезается скоморошь-

ими наигрышами и песнями: «Приезжал Илья на широкий княжий двор; велит Соловью Разбойнику засвистать по-соловьиному, закричать по-звериному...» Пляска прекращается, движение замедляется, слышны злобная тема Соловья, его устрашающий посвист. «Покривились маковки на высоких теремах, попадали все сильны могучи богатыри, все знатные князья-бояре, а Владимир-князь едва жив стоит». Медленные аккорды духовых, тремоло струнных передают ужас собравшихся. Но Илья-богатырь срубил голову Соловью. Враг повержен. Испуг собравшихся быстро проходит, и праздничное настроение воцаряется еще с большей силой. Разнообразными оркестровыми приемами, подключив звучание челесты, композитор создает впечатление переборов гусель и перезвонов праздничных колоколов, призванных прославлять славного богатыря и его победу.

Начало финала резко контрастирует с ликующей музыкой предыдущей части. Глухо рокочут литавры и большой барабан, тревожно звучит засурдиненная медь, беспокойно перекликаются струнные в низком регистре, прерываемые ударами тамтама,— все создает чувство тревоги и настороженности. Эпизод этот посвящен картине нашествия врагов на землю русскую. «Из Орды, золотой земли, подымался злой Батыга со своею силою поганою». Навстречу врагу выезжает Илья Муромец со своею дружиной. Энергично и размашисто звучит его призывная тема. Не на жизнь, а на смерть сражаются богатыри. «И бились они двенадцать дней и прибили всю силу неверную».

На смену выразительной батальной сцене, созданной композитором сочными оркестровыми красками, у валторн и альтов возникает широкая мелодия русского склада. Это богатырь Поленица Уда-лая. Илья и с ним решил сразиться, помериться силою. «Ударились они первым боем—тем боем друг друга не ранили; тянулись через гривы лошадиныя—друг друга не перетягивают; сходили со добрых коней, хватались плотным боем, рукопашною. Бились, дрались день до вечера, с вечера бьются до полуночи, с полуночи бьются до бела

света». В музыке эпизод этот построен на параллельном проведении и контрапунктическом противопоставлении двух тем, характеризующих богатырей, а завершается он победным звучанием темы Ильи Муромца, который, одолев наконец Поленицу Удалую, отправляется на заставу «при всей братьи» похвалиться. Здесь в музыке проносятся уже хорошо знакомые мотивы из предыдущих частей — это воспоминание о прошлом витязя, его дремлющих силах, каликах перехожих, возвестивших о высоком призвании богатыря — служить своему народу, быть ему защитником, наконец, о подвигах героя.

Славит дружина Илью Муромца. Расходились, разыгрались богатыри — «Подавай нам Силу нездешнюю, мы и с тою Силою, богатыри, справимся». Забыли богатыри, что дело их быть на страже земли родной, а не похвальбой заниматься. «Как промолвили они то слово неразумное, так и слетало двое воителей... Налетает на них один богатырь — стало четверо и все живы; рубит Илья Муромец — стало вдвое больше и живы все... Сила та растет, все на богатырей с боем идет. Побежали могучие богатыри в каменные горы, в темные пещеры. Как побежит один — так и окаменеет, как побежит другой — так и окаменеет. Побежал к горам Илья Муромец, да и тут-то Илья окаменел». После драматического напряжения картины жаркой схватки в эпилоге симфонии снова глухо звучит музыка вступления — опять скованы силы богатыря Ильи Муромца. Он спит, он окаменел до нового пробуждения для ратных подвигов.

Эпилог симфонии вызывал недоумение у части исследователей, особенно тех, кто плохо был знаком с народным эпосом. Некоторые даже упрекали композитора в пессимизме. А нужно сказать, что обстановка в России после поражения революции 1905 года и в преддверии империалистической войны вполне к этому располагала. Но Глиэр не был пессимистом. Он искренно и глубоко любил русский народ и его культуру. «Моя любовь к этому народу, — писал он, — выразилась в том, что я стал изучать народную музыку, когда-то думал выработать специально русский музыкальный язык и бо-

лел, болел страшно тем, что по крови я не русский (хотя по матери и славянин)». Глиэр верил в силы русского народа, в его будущее и потому, подобно Бородину, автору «Китежа» Римскому-Корсакову, создателю картины «Три богатыря» Васнецову, Гречанинову, чья опера «Добрыня Никитич» шла в Большом театре в начале века, и многим другим, изучал далекое прошлое и образы героев воскрешал в своих произведениях.

Нашествия врагов на Русь, битвы при Калке, на поле Куликовом стоили жизни многим русским богатырям. Особенно много их полегло, когда пала Киевская Русь. Но народ не хотел мириться с их гибелью, верил, что придет время, восстанут богатыри, освободят родину, и в соответствии с этим слагал легенды. В ту пору родился и сказ об окаменении Ильи и его дружины.

Следует отметить, что былинный эпизод, положенный в основу эпилога симфонии «Илья Муромец», характерен не только для русского, но и вообще для славянского эпоса. На это в свое время обратил внимание Игорь Балза, указав, в частности, на чешскую легенду о «бланицких рыцарях», использованную Б. Сметаной в симфоническом цикле «Моя Родина». Согласно этой легенде, рожденной после поражения (в середине XV века) народно-освободительного гуситского движения, часть воинов-гуситов все же уцелела в смертельной схватке с королевскими войсками. Воины вошли в недра расступившейся перед ними горы Бланик и спят там, набираясь сил перед новым боем, когда они снова выступят на защиту родины и завоюют наконец ей свободу и счастье.

Создавая в музыке повествование о жизни и подвигах народного героя Ильи Муромца, композитор не считал возможным отойти от наиболее распространенной былинной версии, не захотел и прерывать повествования на победной ноте. Кроме того, помимо идеи патриотизма, красной нитью проведенной через все произведение, для Глиэра важны были и этические моменты, в частности заложенные в эпилоге, когда богатыри потехи ради вздумали вызвать на бой «Силу нездешнюю». Об этом свиде-

тельствует эпиграф к симфонии. Для него композитор выбрал мелодию и слова духовного песнопения (стихиры) малого знаменного распева, где говорится о том, что только смерть во имя жизни, только подвиг, совершенный для блага людей, достоин почитания.

Третья симфония Глиэра исполнена была впервые 23 марта 1912 года в Москве в Большом зале консерватории в Десятом симфоническом собрании РМО под управлением Эмиля Купера и произвела очень сильное впечатление. Некоторые, правда, искренне удивлялись смелости композитора, взявшегося после Бородина (!) за «богатырскую» тему, и пытались, сравнивая произведения двух композиторов, искать недочеты в «Илье Муромце». Но это не помешало симфонии приобрести огромную популярность. В Петербурге она прозвучала под управлением Гуго Варлиха. За рубежом ее исполняли Леопольд Стоковский, Юджин Орманди, Фредерик Сток, Димитрий Митропулос. Стоковский писал Глиэру: «Я думаю, что этой симфонией Вы создали памятник славянской культуре,—музыку, которая выражает силу русского народа». Высоко оценив образный строй симфонии, ее эмоциональное воздействие, он еще отмечал, что произведение это является также «замечательным образцом архитектуроники большого масштаба, подобным силуэту огромной горной цепи, наблюдаемой на расстоянии». Симфония вызывала интерес у самой широкой аудитории. «В Голливудской чаше,—писал Стоковский,—присутствовало 22 тысячи зрителей. Реакция аудитории в конце исполнения симфонии была чем-то весьма исключительным». Стоковский очень часто играл симфонию. В ноябре 1943 года он написал композитору, что нигде не может достать новые голоса (старые оркестровые партии совсем истрепались), очень просил Глиэра помочь ему и сообщал: «Я только что опять продирижировал вашим „Ильей Муромцем“ в Сан-Франциско, и, как всегда, для меня было радостно слушать и дирижировать эту эпическую музыку». А получив от композитора комплект нот, он благодарил его, называл симфонию «уникальной» и далее писал: «Я часто

дирижировал ею и скоро снова собираюсь исполнить ее в Техасе».

В 1914 году решением Попечительного совета за симфонию «Илья Муромец» Глиэру была присуждена Глинкинская премия.

Издана партитура Юргенсоном в 1914 году и Музгизом в 1948 году. После Октябрьской революции симфония звучала во многих городах нашей страны под управлением автора.

Симфония «Илья Муромец» записана на пластинки Филадельфийским оркестром под управлением Ю. Орманди, Нью-Йоркским — под управлением Д. Митропулоса, Венским — под управлением Г. Шерхена, Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Н. Рахлина.

В центре музыкальной жизни Киева

В начале своего творческого пути Глиэр, как мы уже знаем, охотнее всего работал над камерными ансамблями и добился в этой области истинного мастерства. С годами сфера интересов композитора расширялась. Его начали привлекать другие жанры, сочетание слова и музыки перестало, как было одно время, казаться неестественным. «Я покидаю берега материка, на котором мог бы спокойно прожить до конца жизни. А море шумело бы и бурлило где-то далеко в стороне. А теперь я бросаюсь в это море», — написал Рейнгольд Морицевич в 1902 году. Это погружение в «море» музыкальных жанров и форм принесло в первые же годы множество сольных и хоровых вокальных сочинений, симфонии, потом симфоническую поэму «Сирены».

В 1911 году Глиэр задумал даже писать оперу, настолько сильным было желание попробовать свои силы в разных областях музыкального творчества. Получив предварительно разрешение А. И. Куприна, он принялся сам на основе его произведения «Суламифь» делать наброски оперного либретто. Рассказу о жизни Суламифи и ее встрече с Соломоном отводилось первое действие. Второе должно было перенести зрителей во дворец Соломона. Здесь намечались большие хоры и танцы. В третьем действии задуманы были картины счастливой любви и смерти Суламифи. «По-моему, это вечная тема: любовь, погибающая от ревности... мне бы давно следовало уже написать эту оперу», — заметил композитор. Однако либретто осталось незаконченным. Внимание Глиэра привлекла пушкинская «Песнь о вещем Олеге», и он решил написать на ее сюжет симфоническую поэму «Тризна». По первоначальному замыслу это должна была быть эпическая картина похорон древнерусского богатыря с «узорно-

мелодическими» причитаниями вдовы и тризненным пиром в заключение. Но работа что-то не спорилась. Композитор несколько раз брался за осуществление своего замысла и, не завершив, откладывал. Летом 1916 года он писал жене в Евпаторию, где она отдыхала: «Тризна почти вся сочинена, но на отделку пойдет масса работы; и все так хорошо выходит, что я теперь ни времени, ни усилий не жалею и если кончу так, как представляется в мыслях, то это будет лучше „Ильи Муромца“ и „Сирен“». К сожалению, многое так и осталось только «в мыслях» композитора. В архиве сохранились программа произведения и ряд музыкальных эскизов. Одна из тем воинственного склада, несколько напоминающая музыкальную характеристику Ильи Муромца, впоследствии была использована композитором для создания образа основного героя в балете «Тарас Бульба». Ни полного клавира, ни партитуры «Тризны» нет, хотя в списке сочинений эта симфоническая поэма сохранена автором, из чего можно сделать вывод, что композитор рассчитывал когда-нибудь все же ее завершить.

Летом 1912 года, находясь в Крыму, в Алушке («здесь гораздо лучше, чем в Швейцарии»), Глиэр работал над балетом «Хризис». О содержании этого балета и его судьбе будет сказано дальше, а пока отметим, что, хотя балет Глиэру не удался, все же это было началом освоения еще одного жанра, в рамках которого в дальнейшем композитор добился больших успехов. И если уже теперь попытаться подвести некоторые итоги, то нужно констатировать, что за двенадцать лет после окончания консерватории Р. М. Глиэр вырос в значительную фигуру русской музыкальной культуры. Об исполнении его произведений за рубежом уже говорилось. На родине имя его постоянно появлялось на концертных афишах. Сочинения его привлекали солистов и музыкальные коллективы. Второй квартет, например, много лет подряд не выходил из репертуара прославленного петербургского камерного ансамбля — Мекленбургского квартета, о котором английская «Дейли Телеграф» в ноябре 1913 года писала, что это один из самых замечательных музыкальных

коллективов Европы. Этот коллектив концертировал в городах России и Западной Европы — в Лондоне, Париже, Копенгагене, Лейпциге. «Петроградский квартет имел в Париже сенсационный успех у самой избранной публики,— писала газета «Фигаро» в 1913 году.— Произведения Танеева, Бородина и Глиэра передавались с восхитительным ансамблем».

В исполнении женского хора под управлением Н. А. Соколова в Малом зале Московской консерватории звучали хоры Глиэра («Над гладью зеркальной», «Из моря смотрит остров»). М. А. Дейша-Сионицкая охотно исполняла романсы Глиэра. Устраивая, например, в зале Синодального училища так называемую «Музыкальную выставку» из произведений русских композиторов, она восхитительно спела романсы Глиэра «Падают капли печальные», «Я больше его не люблю».

Программы симфонических концертов также не обходились без музыки Глиэра, чему, конечно, способствовала и его деятельность как дирижера. Приехав летом 1912 года на гастроль в Одессу и увидев на центральных улицах в витринах магазинов свои портреты, Глиэр имел все основания подумать, что его детская мечта, зародившаяся во время киевского концерта Чайковского и первой встречи с ним, мечта о завоевании симпатий своим творчеством, о славе, начинала сбываться.

У скрипачей редкие программы обходились без популярнейшего «Романса» Глиэра. Пианисты играли его фортепианные миниатюры, виолончелисты — «Балладу» и другие пьесы. Издательство Юргенсона, перехватив инициативу у беляевского издательства после смерти Митрофана Петровича, печатало все, что сочинил Глиэр,— от романса до большой партитуры. В 1912 году Брейткопф и Гертель выпустили на английском языке брошюру-каталог с портретом Глиэра, где после краткой биографии на шести страницах помещен был перечень предлагаемых их издательством произведений композитора.

Глиэр пользовался всеобщим уважением. Его ценили не только как высокообразованного музыканта, но воздавали должное и его человеческим качествам. Об этом говорит хотя бы такой факт.

Когда 11 октября 1912 года преждевременная смерть оборвала жизнь Ильи Александровича Саца, руководство Художественного театра, где работал композитор, и его друзья—музыканты задумали сразу же организовать концерт из его произведений. Нужно было за короткий срок разобраться в рукописях композитора и доработать незаконченные сочинения так, чтобы их можно было исполнить. По инициативе Рахманинова обратились к Глиэру, и он, отложив все свои дела, погрузился в работу.

Прошло немногим более месяца, и 23 ноября в Большом зале Благородного собрания (ныне Колонный зал Дома союзов) состоялся задуманный вечер. В исполнении оркестра Кусевицкого под управлением Сергея Васильевича Рахманинова, принимавшего горячее участие, прозвучали фанфары и хор «На смерть Гамлета» из музыки к «Гамлету», Сюита из музыки к сказке М. Метерлинка «Синяя птица» и сюита к «Драме жизни» К. Гамсуна, а также сверкающая юмором вещица — «Танец козлоногих», — все в оркестровке Глиэра для большого симфонического оркестра. Через день газета «Раннее утро» писала: «В программу концерта, данного в память покойного И. А. Саца, включено все значительное, все характерное для творчества этого одаренного композитора. Заботливой рукой преданного друга, рукой образованного человека, чуткого музыканта Р. М. Глиэра обработаны и сведены воедино все оставшиеся после покойного материалы и отрывки».

Неудивительно, что в 1913 году, когда Киевское отделение РМО приняло решение создать (на базе Музыкального училища) консерваторию, Глиэру предложили войти в состав ее профессуры.

Конечно, Рейнгольду Морицевичу было приятно вернуться к родным пенатам уже признанным композитором, и он согласился взять на себя руководство классом композиции. Он простился с коллективом гнесинцев, с московскими друзьями и коллегами и переехал с семьей в Киев. Вначале их приютила Жозефина Викентьевна, а затем они расположились в просторной квартире в доме № 23 по Кузнечной улице, подысканной Глиэром с расчетом на то, что у них «станут бывать люди».

Директором новой консерватории назначен был Владимир Вячеславович Пухальский, отличный пианист, композитор, выдающийся педагог, тридцать семь лет возглавлявший Киевское музыкальное училище и зарекомендовавший себя как опытный организатор. Кроме Пухальского, которого Глиэр знал еще в свои ученические годы, среди профессорско-преподавательского состава консерватории он нашел много старых знакомых. Особенно он рад был встрече со своим первым педагогом по музыкально-теоретическим предметам Е. А. Рыбом.

В первый учебный год к Глиэру поступили только три ученика (в том числе Л. Н. Ревуцкий), поэтому много времени он мог уделить исполнительству. Концертная жизнь Киева тогда очень отставала от московской — РМО проводило только пять симфонических собраний в сезон. Задумав оживить концертную жизнь родного города, Глиэр для начала решил создать студенческий симфонический оркестр. На вступительных экзаменах инструменталистов он сразу же старался определить, кто из поступающих может быть привлечен к работе в оркестре.

А тем временем общественность города готовилась торжественно отметить пятидесятилетие Киевского отделения РМО и, как одно из существенных достижений этого отделения, — открытие консерватории. Торжества назначили на 3, 4 и 5 ноября 1913 года. В концерте 4 ноября под управлением Пухальского должна была прозвучать его симфония «В горах», но Владимир Вячеславович, человек уже не молодой, почувствовал, что организационные хлопоты в консерватории и вступительные экзамены совсем истощили его силы, и попросил Глиэра продирижировать его сочинением. Рейнгольд Моричевич весьма успешно с этим справился. Руководство РМО осталось довольно и предложило ему выступить в одном из пяти проводимых в сезоне симфонических концертов. Выступление намечено было на конец сезона — 5 марта 1914 года. Но вдруг выяснилось, что и открывать сезон некому, так как приглашенный дирижер А. Б. Хессин не мог приехать. Обратились к Глиэру с просьбой заменить его

и провести уже объявленную программу. Времени оставалось мало, но Глиэр не отказался и от этого. Сам факт такого предложения, конечно, говорил уже о признании. Таким образом, после исполнения симфонии Пухальского в том же месяце (22 ноября) Глиэр в помещении городского театра продирижировал Первым симфоническим собранием РМО. Исполнены были Пятая симфония Глазунова, баллада «Про старину» и «Кикимора» Лядова, две оркестровые пьесы (Прелюдия и «Колыбельная») А. Иернефельда, ми-минорный фортепианный концерт Шопена и «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса. Солировала Е. А. Бекман-Щербина.

Для закрытия сезона Глиэр уже сам составлял программу. В первом отделении прозвучала его Вторая симфония,— то было первое исполнение в Киеве. Во втором публика услышала концерт для скрипки с оркестром М. М. Сикарда (солировал автор, хорошо известный киевлянам как скрипач-виртуоз и преподаватель Музыкального училища) и оркестрованные Глиэром Прелюдию (ор. 27 № 1) Скрябина, Прелюдию (ор. 23) Рахманинова и «Танец козлоногих» Саца. Пресса высоко оценила достижения молодого композитора-дирижера. Отмечалось его тяготение к «бессмертным канонам», положенным в основу лучших произведений Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, говорилось о его «безукоризненной технике» и «гармоническом мастерстве». Что касается переложений пьес Скрябина и Рахманинова, то они показались несколько тяжеловесными, утратившими в оркестре нежность фортепианного звучания. Зато оркестровка «Козлоногих» признана была «изумительной».

Несмотря на подготовку и проведение этих концертов, Глиэр так рьяно принялся за организацию студенческого симфонического оркестра, что к началу 1914 года состав был вполне сформирован. Январь ушел на усиленные репетиции, а в феврале, вопреки ожиданиям скептиков, состоялось первое выступление. Собравшиеся были просто поражены, что за два месяца Глиэру удалось добиться от юных, совсем еще «зеленых» музыкантов такой слаженности звучания. Чего это стоило Рейнгольду Морице-

вичу, знали он да его мать, которой он иногда жаловался на усталость и головные боли. Учащиеся, ощутив свои возможности, тоже были в восторге и в благодарность своему руководителю поднесли венок. Исполнялась, конечно, классика: Моцарт, Бах, Бетховен, Глюк. Через два месяца была готова и показана вторая программа, в которую входили сочинения Шуберта, Мендельсона, Вебера, Мейербе-ра.

Даже трудно себе представить, что при такой напряженной деятельности Глиэр находил еще время для творчества. Однако и в эти трудные месяцы список сочинений его продолжал пополняться, правда, преимущественно миниатюрами. Написаны были, в частности, семь романсов на стихи Вячеслава Иванова «Газели о розе». 1 марта 1914 года в зале Купеческого собрания (ныне зал филармонии) их как новинку исполняла певица Е. И. Мусатова-Кульженко, программа которой в тот вечер состояла из романсов французских композиторов (Дебюсси и др.) и мастеров «Молодой Польши» — Л. Ружицкого, К. Шимановского и М. Карловича. «Газели о розе», своими ориентальными интонациями и смелостью гармонических оборотов заставляющие вспомнить корсаковского Звездочета из оперы «Золотой петушок», потом вошли в репертуар многих певиц. А Вячеслав Иванов, с которым Глиэр впоследствии не раз встречался и в Киеве, и в Баку, где тот был профессором, а затем ректором университета и заместителем наркома просвещения, в 1924 году поднес композитору стихи, ясно говорящие об его оценке романсов:

Глиэр! Семь роз моих фарсийских,
Семь одалиск моих садов,
Волшебств владыка мусийских,
Ты превратил в семь соловьев.

В конце первого учебного года заканчивались и полномочия Пухальского. Согласно уставу, проведены были выборы нового директора. Кандидатура Глиэра, выдвинутая одним из руководителей РМО, Ю. Л. Давыдовым (племянником Чайковского), получила единодушную поддержку всего коллектива консерватории. 3 июня 1914 года решением Ученого

Совета Глиэр стал директором Киевской консерватории. Узнав об этом событии, сын издателя Б. П. Юргенсон писал композитору: «За самую консерваторию можно во всяком случае порадоваться — в лице Вашем ее судьба в верных руках!» Со всем присутствующим ему пылом Глиэр принялся за работу.

6 июня многие киевские газеты опубликовали изложение его беседы с представителями прессы. Глиэр сообщил, что главной задачей, решением которой намерен заняться возглавляемый им Художественный совет консерватории, является приобщение Киева к современной музыкальной культуре. Чтобы поднять уровень музыкального образования, состав преподавателей и профессоров консерватории значительно расширится. Максимальное внимание будет уделяться общеобразовательным дисциплинам (сольфеджио, элементарной теории, гармонии), откроется класс органной музыки, преподавать в котором приглашен органист лютеранской кирхи Ульпе, и так как консерватория не располагает еще своим органом, занятия будут проходить в кирхе. Расширится класс оперного пения. При этом Глиэр напомнил, как еще Рубинштейн утверждал, что оперные певцы должны выходить из Киева, где сама природа способствует хорошему развитию голосовых средств.

Глиэр считал, что Киев может и должен стать одним из крупных музыкальных центров страны, а для этого Киевская консерватория в своем развитии должна равняться на столичные, где не только дают фундаментальные профессиональные знания, но используют все возможности для воспитания всесторонне образованных музыкантов-артистов. Киевская консерватория, сообщил Глиэр, намерена в будущем систематически давать симфонические концерты силами учеников и преподавателей, для чего будет реформирован студенческий оркестр. Следующим этапом станут оперные спектакли.

Вот такие грандиозные планы перестройки наметил Глиэр. Перейдя от творческих дел к бытовым, Глиэр сказал, что консерватории необходимо новое помещение с хорошим концертным залом, что он уже посетил городского голову и просил о выдаче

городом субсидии в добавление к тем деньгам, которые ранее удалось собрать среди состоятельных жителей Киева.

Вскоре Художественный совет выработал новую учебную программу, которую с просьбой просмотреть Глиэр послал в Петербург Глазунову и в Москву Ипполитову-Иванову. Получив замечания этих двух опытных руководителей высших музыкальных учебных заведений, Глиэр доработал программу, хотя, нужно сказать, у него было уже достаточно четкое собственное представление о том, как надлежит строить учебный процесс, и далеко не со всеми замечаниями он соглашался. Так, например, Глазунов был против того, чтобы делить на курсы программу того или иного предмета. Глиэр же считал, что такое деление вносит определенный порядок в систему преподавания, дает возможность ежегодно контролировать успехи студентов.

Как педагог Глиэр решил не довольствоваться классом композиции, где, кстати сказать, заметно прибавилось учеников, в частности принят был Б. Н. Лятошинский, ставший впоследствии близким другом Глиэру. Рейнгольд Морицевич взял на себя еще руководство классами оркестрового и камерного ансамбля, а также, как ни покажется это на первый взгляд странным, оперным классом.

Директор консерватории, руководитель нескольких классов, известный композитор, великолепный знаток камерно-инструментальной музыки, готовый как альтист всегда принять участие в ее исполнении, дирижер — Р. М. Глиэр, конечно, сразу же был введен в состав Художественной комиссии РМО. Туда входили также Беклемишев, Пухальский и Рыб. Таким образом, группе ведущих профессоров консерватории во главе с Глиэром, помимо руководства учебным процессом, воспитания артистической молодежи, доверена была и организация музыкальной жизни города. Поэтому, чтобы не упустить время, одновременно с составлением учебной программы Глиэр и его коллеги трудились и над выработкой плана камерных и симфонических концертов РМО, стараясь значительно расширить репертуар. Когда все было готово, остававшиеся до

начала учебного года несколько недель Глиэр провел в концертной поездке.

Свою исполнительскую деятельность теперь он уже рассматривал не просто как нечто эпизодическое, а считал одной из неотъемлемых частей своей художественной жизни. Он впервые появился в Баку, концертировал в Екатеринославе, Феодосии. Репертуар его еще не был обширен. Вначале он играл Первую или Вторую свою симфонию, потом сочинения Рахманинова, Саца, иногда небольшие оркестровые пьесы Крыжановского и Николаева. Если случалось заполучить солиста (так было в Баку), охотно дирижировал скрипичным концертом Глазунова.

В Одессе, гостеприимно встретившей композитора год назад, кончался маршрут поездки. Но здесь Глиэра настигло сообщение о начале первой мировой войны. Объявлена была мобилизация. Намеченный концерт пришлось отменить. Выехать из города было не просто: железная дорога стала работать в основном на военные нужды. Но как только Рейнгольду Морицевичу представилась такая возможность, он возвратился в Киев и сразу же стал организовывать концерт в пользу санитарного отряда, который был проведен в Большом зале Купеческого собрания в сентябре 1914 года. Несколько позже (2 января 1915 года), зная доброе сердце Танеева, Глиэр писал ему: «Может быть, Вы не откажетесь выступить в этом полугодии в камерном собрании Музыкального общества, которое мы устраиваем в пользу раненых... Я, да и все киевские музыканты были бы очень счастливы увидеть и услышать Вас в Киеве. Я лично очень желал бы с Вами повидаться, посоветоваться, поговорить о консерваторских делах».

Учебный год в Киевской консерватории, несмотря на то что некоторые ученики были призваны в армию, начался вовремя. Глиэр в этот первый год директорства, как, впрочем, и во все последующие, проявлял большую активность. Внешне спокойный, мягкий в обращении с коллегами и учащимися, деликатный, он, по существу, был очень тверд, настойчив и требователен. Ровно в 9 часов он

появлялся в классе (такой же пунктуальности требовал и от всех остальных) и начиналась работа. «Пока у меня только два курса: строгий стиль и fuga, а в будущем прибавится класс форм», — писал он Танееву в упоминавшемся выше письме. Индивидуальные занятия в классе композиции, как вспоминал Б. Н. Лятошинский, не были особенно продолжительными. Рейнгольд Морицевич умел буквально с одного взгляда оценить принесенное учеником новое сочинение, тут же дать ряд советов, одним-двумя вопросами выяснить, над чем работал, что изучал студент, и, таким образом, быстро отпадала надобность в дальнейшей беседе. Воспитывая учеников в традициях русской музыкальной классики, он со вниманием относился к интересам своих воспитанников, никогда не мешал развитию индивидуальных склонностей, но не любил надуманности, требовал искренности высказывания и глубоких профессиональных знаний. Во всем этом сказывалась крепкая танеевская школа. Очень любил Глиэр заниматься с оркестровым классом и классом камерного ансамбля. Он учил вслушиваться в общее звучание произведения, как бы ни была сложна исполняемая партия, знакомил с обширной музыкальной литературой.

Придавая большое значение исполнительской практике студентов, Глиэр считал нужным организовать два вида ученических концертов: закрытые, только для своего коллектива, с большим количеством выступающих, и открытые — публичные, к участию в которых допускались отличившиеся ученики. Рейнгольд Морицевич неизменно присутствовал на всех концертах, хотя закрытые иногда длились по многу часов, организовывал обсуждение и сам принимал в нем живейшее участие. На всех переводных и выпускных экзаменах он председательствовал и своей активностью подавал пример экзаменаторам.

Глиэр был великолепным организатором. Свой энтузиазм, увлеченность он умел передать окружающим, умел возбудить интерес к какому-нибудь начинанию, заставить верить в достижимость цели, даже если вначале бывало трудно.

Добившись заметных успехов со студенческим симфоническим оркестром, концерты которого стали пользоваться признанием у киевской публики, Глиэр, действуя в соответствии с намеченным планом, начал вскоре привлекать к выступлениям вокалистов консерватории, а затем и созданный им хор.

Помимо желания расшевелить музыкальную жизнь города, увидеть как можно скорее плоды своих трудов, Глиэру, видимо, нравилось лепить из молодежи, этого податливого материала, будущих артистов-музыкантов, шлифовать их искусство, воспитывать вкус. Не жалея сил, он репетировал почти каждый день, и уже первый (7 декабря 1914 года) концерт с участием студенческого хора и солистов-вокалистов очень порадовал любителей музыки как свежестью программы, составленной целиком из произведений А. Рубинштейна (в память 20-летия со дня его смерти), так и художественным уровнем исполнения.

Третий симфонический концерт учащихся консерватории посвящен был творчеству Сен-Санса. «Киевская мысль» (15 марта 1915 года) писала, что концерт «оказался интересным не только как показатель очередного успеха, достигнутого ученическим оркестром и хором... за небольшой период времени..., но и как опыт—сравнительно удачный в смысле разрешения высших задач выразительной экспрессии. Такой вывод основывается главным образом на вполне удовлетворительном для юных сил исполнении капитального номера программы—оратории „Потоп“. Эта сложная пьеса требует усиленной подготовки и тщательной, дружной работы всех исполнителей, особенно оркестра, на долю которого выпала здесь самая ответственная роль. Включение оратории в программу ученического оркестра связано было поэтому с вполне понятным риском. Исполнение ее, однако, показало, что участвовавшие силы получили достаточно хорошую выправку, чтобы побороть все трудности партитуры... Общий успешный результат концерта указывает на большую продуктивность неустанного труда, положенного Р. М. Глиэром».

Еще не улеглось радостное возбуждение консер-

ваторцев от успешного проведения концерта, как Глиэр стал увлекать их новой идеей — поставить своими силами в городском театре оперный спектакль. Опять начались репетиции с утра до ночи. «Все эти дни было так много хлопот, что я не успевал выспаться», — жаловался Глиэр жене, которую уговорил поехать в Петроград, чтобы она немного отдохнула от домашней суеты и детей, которых у них уже было пятеро (в 1913 году родились Леня, ставший любимцем старой бабушки Глиэра, и веселая, жизнерадостная Тиночка — Валентина).

5 апреля 1915 года на сцене городского театра под управлением Глиэра были показаны две сцены из оперы «Аида» Верди (заклучительная ария Аиды из первой картины и вся первая сцена второго акта), первый акт «Травиаты» и «Вера Шелога» — пролог к опере Римского-Корсакова «Псковитянка», построенный композитором как самостоятельная музыкальная драма. Это было исключительным событием в музыкальной жизни Киева. К Глиэру за кулисы приходили «люди серьезные», благодарили за его труд, за переживаемую ими радость, говорили, что они уже сорок лет (очевидно, считая со дня открытия в Киеве профессионального музыкального заведения, так называемых музыкальных классов РМО) ждали того, что наконец произошло сегодня, — выступления в опере собственных сил. Рецензенты всех местных газет особо отмечали колоссальный труд, который вложен был во все это поистине неустомимым директором консерватории.

Рейнгольду Морицевичу приятно было, что в тот вечер среди собравшихся, волею случая, был и его воспитанник из Сонцевки. «По дороге из Рима к нам заехал Сережа Прокофьев, — писал Глиэр жене, — и хотел вчера ехать в Москву, но я его уговорил остаться послушать нашу оперу. После оперы у нас обедали Беклемишевы и Брискин, который приехал на несколько дней и тоже остановился у нас. После обеда пришли наши консерваторские пианисты (Турчинский, Пухальский, Тарновский, Короткевич, Штосс-Петрова, Добкевич, Михайлов с букетом цветов от жены мне за оперу),

заехали случайно Балаховские... Сережа много играл. После все отправились в концерт Шимановского и Коханьского. А после концерта в клуб...»

Стремление Глиэра поднять значение консерватории в культурной жизни города буквально не знало границ. «Сегодня иду в Литературный клуб,— сообщал он жене,— где по примеру московского Художественного кружка устраиваются доклады и собеседования. Иду и для того, чтобы показать пример консерватории, которая этими собраниями совсем не интересуется. Сегодня нарочно даже членом запишусь. Я хочу, чтоб в Киеве основали музыкально-этнографический кружок. Не знаю, что нужно сделать, чтобы поспеть все это осуществить. Знаю только, что все это нужно и что если я не начну, то и консерватория будет киснуть...»

Много усилий приложил Рейнгольд Морицевич, чтобы привлечь к преподаванию выдающихся музыкантов. За годы его директорства в Киевскую консерваторию были приглашены пианисты Г. Г. Нейгауз, Ф. М. Блуменфельд, И. А. Турчинский, теоретик Б. Л. Яворский, виолончелист С. М. Козолупов, скрипачи М. Г. Эрденко и Павел Коханьский (с которым так любил выступать и советами которого пользовался Кароль Шимановский). Вел Глиэр переговоры и с самим Шимановским, предлагая ему профессию, но композитор считал это для себя неприемлемым, опасаясь, что педагогическая деятельность отнимет у него много времени от творчества. «Если война кончится скоро и благополучно, то в будущем году ты консерватории не узнаешь»,— писал Рейнгольд Морицевич жене.

Не менее активно протекала деятельность Глиэра и в рамках РМО. Несмотря на всю загруженность в консерватории и трудности, связанные с войной, он в том же сезоне 1914/15 года провел три симфонических концерта с городским оркестром, знакомя публику с русской и западноевропейской музыкой, включая Вагнера. Глиэр вел переговоры о гастрольных выступлениях с дирижерами, в частности с Г. Фительбергом, А. Глазуновым (с которым он тогда уже был на ты), с Сафоновым, сразу же

предложившим программу из сочинений Скрябина, чему Глиэр был особенно рад. Он высоко ценил гений Скрябина и всячески старался, чтобы его полюбили и киевляне. Два дня спустя после своего концерта в Киеве, 3 марта 1915 года Александр Николаевич Скрябин писал жене: «Не сообщил тебе о самом важном. Представь себе, что киевская консерватория прислала мне венок!! (Времена меняются!) Оказалось, что Глиэр и Беклемишев проводят настойчивую пропаганду моих сочинений и приобрели мне много друзей. Признание консерваторией меня очень тронуло, и через Глиэра я всех поблагодарил». Через месяц смерть безжалостно оборвала нить жизни великого композитора. Весть об этом болью отозвалась в сердце Глиэра. Он был одним из первых, кто почтил память Скрябина концертом из его произведений. 16 октября под его управлением прозвучали Третья симфония («Божественная поэма»), «Поэма экстаза» и фортепианный концерт. Солировала Бекман-Щербина. С нежностью и добрым вниманием относился Глиэр к сыну Скрябина Юлиану, когда тот поступил к нему в класс. Исключительная музыкальная одаренность мальчика позволяла надеяться, что, возмужав, он продолжит художественные завоевания отца. Неожиданная гибель его воспринята была как подлинная трагедия.

Для полноты картины многогранной деятельности Глиэра еще следует сказать, что по-прежнему нередко в воскресенье на камерном утреннике в зале Купеческого собрания его можно было увидеть на эстраде в составе квартета профессоров консерватории. Он продолжал любить камерную музыку и эти выступления считал для себя удовольствием, даже отдыхом.

А тем временем пламя войны разгоралось. Недолгая радость от взятия русскими войсками Перемышля сменилась горечью отступления. Фронт военных действий стал перемещаться на восток. В конце августа пришло правительственное распоряжение начать эвакуацию из Киева ряда учреждений и учебных заведений, в том числе консерватории. На Глиэра обрушились новые заботы. 1 сентября 1915 года в Ростов-на-Дону был отправлен товар-

ный эшелон с библиотекой, роялями и другим имуществом консерватории. Туда же выехал основной состав преподавателей во главе с директором и учащиеся. Детей и жену Рейнгольд Морицевич отправил в Москву к родным Марии Робертовны, а с собой в Ростов забрал мать и племянников (детей покойной сестры).

По прибытии на место Глиэр и его помощники занялись подыскиванием нужных помещений, оборудованием классов, общежития для воспитанников, квартир для педагогов и служащих. В газетах Ростова и близлежащих городов сразу же были помещены объявления о приемных экзаменах. Не забывал Рейнгольд Морицевич и о концертной деятельности, несмотря на то что консерваторский оркестр распался, так как многие студенты были призваны и ушли на фронт. «Сообща со здешним музыкальным училищем собираемся здесь составить оркестр и дать несколько концертов», — писал он вскоре жене. А пока формировался этот коллектив, педагоги подготовили и провели 1 ноября в зале ростовской Городской думы большой благотворительный камерный концерт. «Сижу еще во фраке, хотя уже два часа ночи... — писал Глиэр в Москву усталый, но довольный. — Концерт прошел с большим блеском... Публики было битком набито... Сегодня я воспрянул духом, да и наши тоже. Почуяли запах эстрады, о чем я всегда говорю, что это должно быть на первом плане».

Подготовка симфонического концерта, которого с нетерпением ждала ростовская публика, проходила в трудных условиях. Репетировали в помещении бывшего магазина, где вместо стульев стояли простые скамьи. Пультов не было. Но Глиэр не унывал.

И уже в декабре ростовчане слышали его Первую симфонию, фортепианный концерт Пухальского в авторском исполнении, оркестрованную Глиэром прелюдию Рахманинова и увертюру к трилогии Эсхила «Орестея» Танеева, — дань памяти скончавшегося учителя. В городской газете появилась восторженная рецензия. Там много хороших слов было сказано в адрес Глиэра, а в заключение говорилось, что, несмотря на краткое пребывание Киевской

консерватории в Ростове, благодаря энергии директора «ее деятельность будет занесена на лучшие страницы музыкальной летописи» города.

С января 1916 года консерватория возобновила свою деятельность в Киеве в прежнем помещении, освобожденном от временно размещившейся там воинской части. В феврале, получив приглашение от Тифлисского отделения РМО, Глиэр весьма успешно провел симфонический концерт в Тифлисе и, воспользовавшись случаем, познакомился там с местным театром, где давались различные спектакли, включая «мусульманскую оперу». «Можно было бы, не скучая, еще недельку здесь пожить. Но, разумеется, я страшно спешу в Киев,— сообщал он жене и добавлял: — ...Все просят написать и фортепианный концерт, и виолончельный, и скрипичный, романсы, сонаты и оперу, так что можно было бы с утра до ночи заниматься сочинением...» Но увы, на творчество, на создание какой-нибудь крупной вещи у Глиэра не хватало времени, и это начинало его угнетать. Еще из Ростова, где максимум сил уходило на преодоление всех сложностей, связанных с неустроенной жизнью в эвакуации, Глиэр писал жене: «Когда я окончил Илью Муромца, я почувствовал в себе страшную пустоту, как будто я вырвал и бросил в мир всю свою душу. И с тех пор я опять набираюсь и коплю тот запас мыслей, впечатлений и переживаний, которые выльются в новой симфонии, которая чудится мне необыкновенной, непохожей на прежние...»

Никакие заботы не могли отогнать мыслей о творчестве. «Очень хочется взяться за сочинение,— доверительно сообщает он.— Если сочиню Суламифь, 4-ю симфонию, Тризну, балеты и три концерта — спокойно могу умереть». Программа, намеченная Глиэром в те годы, как видим, совсем не малая. Но жизнь внесла свои коррективы. Ни «Суламифь», сюжет которой, видимо, долго занимал Глиэра, ни «Тризна», к работе над которой он возвращался много раз (еще в марте 1917 года он писал, что для «Тризны» ему «нужно месяца полтора»), наконец, ни Четвертая симфония, «необыкновенная», «непохожая на прежние», так и не были сочинены.

Вскоре после возвращения из Ростова силами учащихся Глиэр проводит два монографических концерта — один из произведений Бетховена, другой — Скрябина, ставит оперу «Севильский цирюльник». В программах камерных концертов начинают звучать сочинения молодых композиторов — учеников Глиэра. В 1916 году, в частности, исполнен был струнный квартет Б. Лятошинского.

Усилиями Рейнгольда Морицевича музыкальная жизнь Киева неузнаваемо преобразилась, стала разнообразной, интенсивной. Концерты проходили почти каждый день. Вот как сам Глиэр описывает одну неделю в декабре 1916 года: «В прошлое воскресенье было камерное утро, а вечером концерт Гречанинова и М.-Кульженко; в понедельник — концерт Беклемишева и Козолупова, во вторник — Альпериной (играла мои сочинения), в среду — закрытый ученический вечер, в четверг — концерт Брона и Сатановского (играли мои сочинения), в пятницу симфонический (Млынарский и Пресс), вчера — открытый ученический вечер, а сегодня днем — камерное утро с Гречаниновым, а вечером концерт Ауэра. Иногда доходишь до отупения, а не пойти нельзя... Если я так занят, то и не думаю о сочинении».

В эту пору особенно много Глиэр делает для приглашения на гастроли в Киев музыкантов из других городов. 7 марта 1916 года он пишет Гольденвейзеру: «Дорогой Александр Борисович... Искренне радуюсь, что ты и Вячеслав Иванов принципиально согласны приехать в Киев дать концерт-лекцию, посвященную памяти Скрябина... Цель этого концерта, помимо популяризации творчества Скрябина, отдать весь чистый сбор в пользу его семьи». 17 апреля в зале Купеческого собрания состоялся этот концерт. Гольденвейзер исполнил фортепианные произведения Скрябина. Лекцию на тему «Взгляды Скрябина на искусство» прочитал Вячеслав Иванов (позже, в 1919 году, изложение этой лекции было напечатано в Киевской газете «Театр»).

Благодаря Глиэру состоялись в Киеве авторские концерты Глазунова и С. Василенко, выступления дирижеров Эмиля Купера, Эмиля Млынарского,

С. Кусевицкого, скрипачей Л. Ауэра, Я. Хейфеца, пианистов Н. Орлова, И. Славинского, певец Н. Кошиц и Е. Степановой. По просьбе Глиэра приезжали концерттировать в Киев Рахманинов, Гречанинов, Прокофьев. Успехам последнего Глиэр необычайно радовался, видя, в какого крупного и своеобразного музыканта вырастает его бывший маленький ученик. Когда Прокофьев приехал в Киев, чтобы он мог, когда захочет, сесть к роялю, Глиэр поместил его у себя дома, в своем кабинете. «Сережа был у нас три дня, и мы провели время очень приятно,— писал он жене после симфонического собрания в городском театре, в котором Прокофьев исполнил свой Первый фортепианный концерт с оркестром под управлением Глиэра.— В день концерта днем он играл много в консерватории для учеников и, несмотря на то что утром была генеральная репетиция, вечером „на бис“ играл много трудных вещей. Им тут все, даже Пухальский, очарованы. Сейчас Сережа стал гораздо скромнее и не производит отталкивающего впечатления своим самомнением, которое раньше сквозило при всяком разговоре».

У Рейнгольда Морицевича были все основания испытывать удовлетворение своей деятельностью в Киеве, но временами мысли его все-таки тянулись к Москве. «Мне очень хотелось знать, что делается у Вас в школе и как идут мои бывшие классы,— обращается он к Евгении Фабиановне Гнесиной.— Пожалуйста, напишите. Очень соскучился по Москве и московской жизни». Естественно, что полученное им приглашение приехать в столицу и провести с оркестром Кусевицкого концерт из своих произведений Глиэр воспринял с радостью, но это не отвлекло его полностью от киевских дел. Отправляясь в Москву, Глиэр захватил с собой подписной лист, чтобы среди состоятельных москвичей собрать недостававшие (до пяти тысяч) деньги, необходимые для стипендии имени Скрябина, которую он задумал учредить в поощрение учащихся композиторского класса Киевской консерватории.

Концерт в Москве состоялся 28 октября 1916 года. В первом отделении прозвучала Вторая симфония, во втором — симфоническая поэма «Сирены» и

романс «Русалка» (на слова К. Д. Бальмонта) в сопровождении оркестра. Пела А. В. Нежданова (для нее романс был написан еще в 1910 году и ей посвящен). По требованию публики «Русалка» была повторена, а затем певица спела еще сверх программы несколько романсов Глиэра («Ночь идет», «На цветах дрожат слезинки», «Взор твой безмолвен»). Автор аккомпанировал ей на рояле. «Трудно передать то наслаждение, которое я испытал, слушая „Русалку“ в исполнении Антонины Васильевны. Легкость, абсолютная чистота интонаций, с какой были исполнены колоратурные фразы, теплота и выразительность всего вокального рисунка были неподражаемы», — вспоминал позже Глиэр, воскрешая в памяти и первые встречи с певицей в стенах Московской консерватории, где ее появление вызвало восторженные толки.

В дальнейшем, начиная с 1920 года, когда Глиэр окончательно обосновался в Москве, встречи с Антониной Васильевной были довольно частыми. «Я счастлив, — писал Глиэр в известных воспоминаниях об артистке, — что Антонине Васильевне близка была музыка моих романсов, которые она неоднократно исполняла в концертах. Своим замечательным исполнением она много содействовала популярности этих романсов». К этому следует добавить, что великую певицу интересовали не только романсы Глиэра, но и его балеты и оперы. Она принимала близко к сердцу всякие осложнения с постановками, если нужно было, старалась ободрить композитора, а на премьерах была в числе тех, кто искренне радовался его успеху.

Каждый человек, знакомый с историей нашей страны хотя бы в малой степени, знает, какими напряженными и беспокойными были месяцы, предшествовавшие февральской, а тем более Октябрьской революции 1917 года. На фронтах империалистической войны продолжались сражения, и эта бессмысленная «мясорубка» требовала все новых жертв. В городах бастовали рабочие, волновалась студенческая молодежь, все чаще вспыхивали революционные выступления солдат.

В Киеве, как и в других крупных городах,

атмосфера накалялась. И тем не менее музыкальная жизнь здесь не замирала — в значительной степени благодаря Глиэру. В частности, он прилагал героические усилия, чтобы сохранить оркестр. На места призываемых в армию разыскивал новых музыкантов, проводил с ними дополнительные репетиции, но концерты шли почти по плану. 12 января 1917 года под управлением Э. Купера в Киеве впервые прозвучала Третья симфония Глиэра «Илья Муромец». Затем состоялись концерты Рахманинова с участием Нины Кошиц, гастрольные выступления пианиста Н. Орлова. В связи с 25-летием со дня смерти Чайковского Глиэр провел концерт из его произведений, обширная программа которого включала Первый фортепианный концерт (солировал Г. Беклемишев) и арии из оперы «Чародейка» в исполнении Н. Кошиц.

Нелегко устанавливалась Советская власть на Украине, особенно в Киеве. Сейчас это можно проследить даже по литературным произведениям, в первую очередь по роману М. Булгакова «Белая гвардия». Старый мир из всех сил держался за свои прерогативы, пытаясь в потоках крови утопить тех, кто поднимал голову и требовал свободы и справедливости. Особенно пострадали, как известно, рабочие киевского завода «Арсенал», восставшие против Центральной рады, захватившей на время власть после Октябрьских событий. И пока в Киеве шла ожесточенная борьба за власть, на Украину со всех концов, как шакалы, учуявшие поживу, начали ползти интервенты разных мастей. Разбойничали многочисленные банды. Враги появлялись отовсюду. Власть в городе менялась с устрашающей быстротой. Случалось, что, ложась спать при одном «правительстве», люди просыпались при другом. И так длилось почти три года.

Несмотря на все ужасы того времени, консерватория, руководимая Глиэром, не прекращала занятий, а кроме того, и это главное, вся деятельность директора и руководимого им коллектива с первых же дней установления Советской власти стала отличаться исключительной демократичностью, гражданственностью. Симпатии Глиэра — этого великого

труженика, были, разумеется, на стороне тех, кто своими руками создавал ценности и знал цену труду. Всем сердцем он принял великие свершения Октября и старался, где можно было, вносить сильную лепту в создание той новой жизни, о которой мечтал народ. Понимая, может быть даже лучше других, что люди, лишённые прежде возможности наслаждаться искусством, с переменой обстоятельств обязательно устремятся в театры, концертные залы, Глиэр считал своим долгом помочь этим широким массам. Он стал устраивать концерты по «доступным ценам». Не всегда это удавалось. Бывали случаи, когда в последний момент ему сообщали, что помещение театра на несколько дней реквизировано военными. Тогда Глиэр изыскивал иные пути для встречи со слушателями. Он отправлялся в рабочие клубы, к молодежи, играл свои фортепианные сочинения, аккомпанировал певцам. А сохранять спокойствие порой бывало очень трудно. 28 января 1918 года Глиэр писал жене, остававшейся в Москве с двумя детьми: «В наш дом каменный попало несколько снарядов, и три квартиры в 4-м и 3-м этажах все выворочены, причем одна женщина убита... В консерватории в семи классах окна совершенно выбиты, а в зал попал снаряд и разрушил стенку». Но тут же, чтобы Мария Робертовна не очень волновалась, сообщал, что проводит время с пользой: «Я писал свои номера балета, с Лилей занимался по-французски... Последние два дня было только невмоготу...»

6 июня 1918 года страшный взрыв оружейных складов на Зверинце потряс Киев. Несчастье это стоило жизни многим киевлянам.

Глиэр, как истинный гуманист, не остался в стороне. Он немедленно организовал концерт в пользу пострадавших от катастрофы, раненых, лишившихся крова.

Наступивший 1919 год не принес существенных перемен. Петлюровцы и Деникин со своей ордой рвались к стольному граду Киеву. (Как не вспомнить здесь строки из былины: «Подымался злой Батыга со своею силою поганою».) Нужна была крепкая дружина, чтобы защитить город от враже-

ских полчищ, спасти молодую Советскую Республику. И раздался клич—Политическое управление Киевского военного округа призывало всех трудящихся пройти краткое военное обучение. Объявлена была «Неделя Всевобуча». К ее началу город украсился красными флагами, транспарантами. В здании цирка его артисты и певцы оперы день и ночь репетировали революционную феерию «Все к оружию» («За власть Советов»), срочно написанную Львом Никулиным. Автор позже охарактеризовал феерию как произведение, которое «теперь называют пренебрежительно „агитка“». Но тогда иного и не надо было. Поднять народ, сплотить, сделать из мирных горожан ту несокрушимую силу, о которую разобьются осаждавшие город банды,—вот была задача. Этому призвана была служить и феерия.

В воспоминаниях Л. В. Никулина можно прочитать, как метался по городу человек, отвечавший за музыкальную часть «недели», уговаривал, кипел, убеждал. Но Глиэра убеждать не пришлось. Он без малейшего колебания взялся сочинять музыку к той сцене революционной феерии, где символически изображался поединок красных и белых. Это был «не только пример отзывчивого искусства, но, пожалуй, и акт героизма в то время, когда контрреволюция собиралась с силами и враг буквально стоял у ворот Киева...» — написал Никулин. В кабинете, где работал Глиэр, до слуха его долетали звуки перестрелки и оружейных залпов, но он твердо верил в победу добра над злом. Музыку к феерии «За власть Советов» сам Глиэр считал своим первым произведением на советскую тему.

Как только укрепилась Советская власть на Украине, Глиэр начал перестраивать работу Киевской консерватории в соответствии с новыми требованиями времени, широко распахнув ее двери для детей рабочих, крестьян, трудовой интеллигенции. В Петрограде этой перестройкой занимался Глазунов, в Москве — Ипполитов-Иванов.

В 1920 году Глиэр получил приглашение занять место профессора (по классу композиции и полифонии) в Московской консерватории. Полагая, что, отказавшись от директорства («самые трудные сим-

фонии легче и приятнее писать, чем быть директором консерватории»), он сможет больше времени уделять творчеству, Глиэр переехал в Москву.

За семь лет пребывания на Украине композитор глубоко и всесторонне изучил украинское народное творчество, о чем свидетельствуют его великолепные обработки украинских народных песен. И это постижение самобытных черт украинской музыки позволило ему в будущем создать такие симфонические произведения, как «Запорожцы», «Заповіт» и балет «Тарас Бульба». Значительным вкладом в украинскую музыкальную культуру были сделанные Глиэром новые оркестровые редакции двух опер Н. В. Лысенко — «Наталка Полтавка» и «Черноморцы», что, по существу, возродило их к жизни. Как педагог Рейнгольд Морицевич на Украине заложил прочные основы профессиональной композиторской школы, организовал в консерватории оперный класс и поднял его работу до высокого художественного уровня, создал хор.

Б. Н. Лятошинский так резюмирует итоги пребывания Глиэра на Украине: «Безо всякого преувеличения можно сказать, что разносторонняя и неутомимая деятельность Глиэра в Киеве сыграла громадную роль в музыкальной жизни города. Он завоевал огромный авторитет на Украине как композитор, дирижер, педагог и общественный деятель, как талантливый, чуткий музыкант, советами которого пользовались многие».

«В сплошной лихорадке буден»

«В Киеве я родился, в Москве я увидел свет духовный и свет сердца, а в Петрограде меня впервые признали (Беляев, Глазунов и другие)» — так написал Глиэр в середине своего жизненного пути. С 1920 года Москва, давшая композитору «свет духовный», Москва с ее театрами, великолепными концертными залами и бесконечно множившимися после революции клубами и Домами культуры стала до конца жизни основным местом его начинаний и выступлений.

Более всего композитору хотелось заниматься творчеством, но от преподавания он пока не мог, да и не хотел совсем отказываться. Страна возрождалась к новой жизни. Для культурного строительства нужны были профессионально подготовленные кадры. Глиэр считал своим долгом передать молодому поколению накопленные знания и опыт. Его педагогическая деятельность теперь протекала в Московской консерватории, в школе Гнесиных (куда он снова вернулся преподавать гармонию) и во вновь открывшемся III Московском государственном музыкальном техникуме, где он, правда, проработал только до 1923 года. С Киевской консерваторией Рейнгольд Морицевич поддерживал тесную связь и охотно принимал к себе учеников, направляемых оттуда, особенно если их рекомендовал Беклемишев. Так, в 1932 году был зачислен в его класс закончивший Киевскую консерваторию как пианист Б. Терентьев, о котором его руководитель Григорий Николаевич писал: «...честный хороший юноша и, по моему, с большими композиторскими данными, есть изобретательность... Послушай его опыты, и если найдешь возможным, посодействуй ему в налаживании его музыкального пути...» У Глиэра учились также Б. Александров, В. Виноградов, Ф. Витачек, А. Давиденко, Н. Иванов-Радкевич, З. Компанеец,

Б. Левик, Г. Литинский, А. Мосолов, А. Новиков, Л. Половинкин, Н. Раков, С. Рязов, Д. Салиман-Владимиров, И. Способин, В. Соколов, В. Фере, Б. Хайкин, А. Хачатурян, В. Ширинский и многие, многие другие. Прав был Прокофьев, отмечая, что трудно назвать имя советского композитора или теоретика, который не был бы так или иначе связан со школой Глиэра или не пользовался бы советами его самого или его многочисленных учеников.

В Москве Глиэр продолжал и концертную деятельность. Пока еще не были ликвидированы последствия гражданской войны и передвижение по стране было сопряжено с большими сложностями, он выступал только в Москве. В качестве заведующего музыкальной секцией Московского отдела народного образования Наркомпроса Глиэр возглавил созданную по его инициативе организацию общедоступных концертов в столице и ее области и стал проводить в рабочих клубах, на предприятиях и в воинских частях камерные и даже симфонические концерты.

Узнав, что много детей, лишившихся родителей, объединено в колонии, Глиэр взял шефство над одной из таких колоний, обосновавшейся в окрестностях Москвы на Клязьме. Летом и зимой, в дождь и стужу он отправлялся в условленные дни к своим подшефным. Несколько лет он учил там детей хоровому пению, помогал ставить сказочные спектакли. А иногда просто собирал ребят в зале, тускло освещенном керосиновой лампой, садился за рояль и, рассказав или прочитав какую-нибудь сказку, начинал импровизировать, воссоздавая в музыке ее образы. Будучи убежден, что искусство прежде всего должно приносить радость, он старался, чтобы его музыка для детей была особенно светлой, лучезарной, помогала забыть горе, вселяла веру в будущее.

В это же время Рейнгольд Морицевич начал работать в Коммунистическом университете трудящихся Востока. Пять лет он руководил здесь студенческими хоровыми кружками. Встречи с молодыми китайцами, индусами, азербайджанцами, узбеками, татарами, знакомство с их манерой исполнения своих национальных песен, особенностью звучания их голосов, дали композитору много интересных

впечатлений, которые позже очень пригодились в работе над балетом «Красный мак» и операми «Шахсенем» и «Гюльсара».

Первые шаги музыкального радиовещания в нашей стране также были связаны с творчеством и деятельностью Рейнгольда Морицевича. В 1924 году, когда только началось регулярное радиовещание в Советском Союзе, «Рабочая газета» от 2 ноября сообщила, что в 18 часов 20 минут по станции имени Коминтерна будет передаваться первый камерный радиоконцерт из произведений Глиэра, в котором участвует и сам автор.

Как только налажился железнодорожный транспорт, Глиэр начал выезжать с концертами в другие города. Уже в 1923 году он выступал в Баку с программой, включавшей обработки тюркских народных песен (в исполнении Шевкет Мамедовой). Затем он навестил свой родной Киев, исполнил оркестрованный им Торжественный марш Н. Лысенко, сочинения И. Крыжановского, С. Халатова и двух своих бывших киевских учеников — Анданте из Первой симфонии Б. Лятошинского и Концерт-поэму для фортепиано с оркестром М. Фролова (впоследствии директора Свердловской консерватории). Солировал автор. Затем Глиэр появляется в Саратове, Днепропетровске, Кисловодске, Самаре, неся людям радость от встречи с большим искусством, довольствуясь при этом порой весьма скромным вознаграждением.

Общение с широкими массами трудящихся помогло композитору хорошо узнать художественные запросы народа. И в творчестве своем и в просветительской деятельности он пошел навстречу этим запросам, стал откликаться на них быстро, импульсивно.

Первой попыткой передать в музыке атмосферу той поры, чувства и мысли окружавших его людей — в большинстве своем голодных, плохо одетых, но воодушевленных чистыми и высокими устремлениями, — явилось сочинение двух пьес для духового оркестра. Это «Марш Красной Армии», пронизанный русскими песенными интонациями с использованием мелодии популярной тогда революционной

песни «Смело, товарищи, в ногу» и фантазия «На праздник Коминтерна!», посвященная Пятому конгрессу Коминтерна.

В 1921 году появилась симфоническая картина-балет «Запорожцы», написанная под впечатлением от знаменитого полотна И. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Ту неколебимую веру в свои силы, ум и смекалку, которую излучают герои репинской картины, их сочный юмор, жизне-радостность и свободолобие Глиэру великолепно удалось передать в музыке. «Запорожцы» — это яркий, стремительный поток различных по характеру музыкальных образов, уместенных в одночастную симфоническую форму. Тема эпического склада, неспешная, тяжеловатая, которой начинается сочинение, сменяется колоритной жанровой сценой «писания письма». Она сделана так выразительно, что легко представляешь себе разыгравшуюся казачью вольницу Сечи Запорожской, сочинявшую издевательски-насмешливое письмо турецкому султану, возымевшему намерение подчинить их своей власти. В мелодии речитативного склада, гортанном звучании фаготов в сочетании с виолончелями и контрабасами будто слышатся отдельные словечки, возгласы, выражающие одобрение. Затем, покрывая реплики отдельных инструментов, разливается проводимая в полном звучании оркестра удалая украинская народная песня «Засвистали козаченьки», обработанная композитором с подчеркнуто воинственным характером. Она переходит в «сцену хохота», крепкого, безудержного, сменяющегося лихой пляской, где временами легко различима мелодия, близкая по характеру к задорному народному танцу «Казачок». Завершается сочинение темой вступления, которая перед этим появлялась неоднократно, цементируя все разнообразные музыкальные образы в единое красочное целое.

Симфоническая картина «Запорожцы», задуманная Глиэром (после переговоров с Большим театром) как короткий балет (всего 17 минут), никогда не была использована для сценической постановки, зато многократно исполнялась в концертах. Впервые автор дирижировал ею в Одессе в зале Биржи 23

декабря 1925 года. Партитура издана Госиздатом в 1929 году.

Стремление создать социально значимый спектакль, запечатлев в музыке образы освободительной борьбы, привело Глиэра к мысли написать балет на сюжет пьесы «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») знаменитого испанского драматурга Лопе де Вега. Композитор представил себе, как эффектно на сцене могут выглядеть красочный испанский быт, яркие костюмы и темпераментный характер героев, эпизоды народного восстания против деспотизма феодалов, и с азартом принялся за работу. Но довольно скоро выяснилось, что его замысел резко расходится с замыслом либреттиста А. Петровского, сместившего центр тяжести с темы восстания и ее героев на образы эпизодических персонажей — комедиантов. Глиэр рассердился и прекратил работу.

В 1930 году Глиэр вспомнил о своем незавершенном детище, извлек клавиш, заставил либреттиста сделать некоторые переделки, в чем-то сам пошел на уступки и завершил сочинение балета, который назвал теперь «Комедианты». 5 апреля 1931 года на сцене Большого театра под управлением Ю. Файера состоялась премьера, но жизнь этого спектакля была весьма недолгой.

Четверть века спустя, накануне своего восьмидесятилетия Рейнгольд Морицевич снова вернулся к сюжету «Фуэнте Овехуны», хотя в то время пользовался большой популярностью созданный (1939) на этот же сюжет балет «Лауренсия» А. А. Крейна. На основе либретто Алексея Чичинадзе, больше отвечавшего представлению композитора, каким должен быть этот балет, Глиэр создал новую редакцию. Ведущее положение в драматургии балета на этот раз занял центральный женский образ, и потому произведение назвали «Дочь Кастилии». 28 мая 1955 года спектакль «Дочь Кастилии» в постановке А. Чичинадзе был показан на сцене Московского театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (дирижировал В. А. Эдельман). В роли героической дочери Кастилии — Лауренсии выступила Элеонора Власова. Позже она написала:

«Пусть балет наш прожил недолгую сценическую жизнь, он до сих пор остается дорогим моему сердцу. И для меня Глиэр — это прежде всего музыка, чудесная, мелодичная, волнующая... В этом балете решительно во всем мы шли от музыки. Она диктовала нам эмоциональное, драматическое прочтение образов, характер танца, подсказывала правду индивидуального в каждом герое».

В 20-е годы Глиэром было написано много музыки к драматическим постановкам. Первым опытом такой работы еще в начале века была музыка для спектакля недолго просуществовавшей студии Художественного театра «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана. К сожалению, почти готовый спектакль, доведенный руководителем студии Мейерхольдом до генеральной репетиции, так и не был показан публике. Студия в 1905 году распалась. Музыка Глиэра использована не была.

Иначе сложилась судьба следующей работы для театра. В 1920 году в Киеве Рейнгольд Морицевич написал музыку к пьесе Т. Г. Шевченко «Гайдамаки», и она успешно исполнялась в Киевском городском драматическом театре. По возвращении в Москву Глиэр для начала написал музыку к «Вихрю» Э. Верхарна, ставившемуся театром Пролеткульта. Затем к «Царю Эдипу» Софокла — спектаклю Московского драматического театра (бывший Корша). На эти работы композитора обратил внимание Немирович-Данченко, тонко ощущавший роль музыки в спектакле. В 1923 году он попросил Глиэра написать сопровождение к комедии Аристофана «Лисистрата». Причем не только подробно изложил свое понимание идейной и литературно-философской сущности произведения, но и наметил четкие и ясные установки для работы композитора. «Создать по этому сценарию свой, композиторский план спектакля, отражая задуманные им драматические настроения, было уже легко и творчески интересно», — писал Глиэр. Следуя пожеланиям Немировича-Данченко, композитор ограничил себя весьма скромными средствами, но постарался передать «дух античности». Перед началом пьесы звучит маленькое вступление, которое исполняет не-

большой оркестр. По ходу действия раздаются звуки фанфар, временами слышно пение. И лишь к концу, где даны развернутые хоры, музыкальные образы приобретают широкое развитие.

Успешно начатое сотрудничество с Немировичем-Данченко и руководимой им музыкальной студией Художественного театра продолжилось в работе над созданием одноактного балета-пантомимы «Клеопатра» («Египетские ночи») по А. С. Пушкину. Либретто для Глиэра написал сам Владимир Иванович. Балет шел в один вечер с оперой Рахманинова «Алеко» и инсценировкой поэмы «Бахчисарайский фонтан», сопровождавшейся музыкой Аренского. Ставил весь этот пушкинский спектакль, показанный не только в Москве, но и в Нью-Йорке (1925), Л. В. Баратов. Музыку Глиэр написал, по единодушному мнению, очень мелодичную, эмоционально насыщенную, с чертами восточной экзотики и новыми для композитора острыми гармониями в духе Скрябина. Она отлично сочеталась с пантомимой и нравилась Немировичу-Данченко и слушателям.

Для полного представления о том, что сделано Глиэром в области драматического театра, следует еще сказать, что в Художественном театре с его музыкой шли комедия П.-О. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1927, постановщики К. С. Станиславский, Б. И. Вершилов и Е. С. Телешев, художник А. Я. Головин), «Отелло» У. Шекспира (1930, план постановки К. С. Станиславского, режиссер И. Я. Судаков, художник А. Я. Головин) и «Мольер» М. А. Булгакова (1939, постановка Н. М. Горчакова, художник П. В. Вильямс). Интересно отметить, что ассистентами режиссера в последнем спектакле выступали автор пьесы и молодой тогда Б. Н. Ливанов, игравший роль приемного сына Мольера Муаррона. Мольера играл В. Я. Станицын, а его слугу Бутона — М. М. Яншин.

В Московском драматическом театре с музыкой Глиэра кроме упоминавшегося уже «Царя Эдипа» ставилась еще пьеса Клубунда «Чай Гай-Танг» («Меловой крут»). Как писал С. Городецкий, композитор в это свое сочинение сумел внести определен-

ный этнографический колорит, а кроме того, музыка его «подымала лирические и буффонные сцены». Танцы были поставлены К. Голейзовским.

Театр МГСПС (ныне имени Моссовета) показывал пьесу «Саранча» Е. О. Любимова-Ланского, музыкальное сопровождение которой также было написано Глиэром.

Авторитет Глиэра в театральной среде прочно укреплялся, и в 1927 году, когда музыкальная студия Художественного театра была преобразована в Государственный музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко, Правление коллектива театра предложило Глиэру войти в состав их Художественного совета.

Готовность Глиэра по первому зову прийти на помощь, отдать свои знания, опыт, если нужно — время и силы, поистине была удивительна. Факты, подтверждающие это, обнаруживаются на каждом шагу. Перед отъездом группы наших деятелей в Париж на Всемирную выставку декоративного искусства Российская филармония (РОСФИЛ) задумала в июне 1925 года организовать показательный концерт творчества народов СССР. Глиэр, конечно, согласился принять на себя львиную долю всех хлопот. Он отобрал и обработал множество различных песен, в частности гармонизовал песни народов Кавказа, прозвучавшие затем в исполнении Шевкет Мамедовой.

Глиэр был активным участником I Конференции по вопросам музыкальной и политико-просветительной работы, проведенной в марте 1926 года. Интенсивно протекала его деятельность в рамках Драмсоюза — организации, объединявшей в те годы писателей и композиторов и защищавшей их профессиональные интересы. Проведение концерта памяти Т. Шевченко в марте 1927 года, а месяц спустя — концерта памяти П. А. Кропоткина также не обошлось без помощи Глиэра.

Когда в 1927 году в связи с приближающимся 100-летием со дня смерти Франца Шуберта, которое отмечалось во всем мире, в нашей стране был создан юбилейный комитет во главе с Глазуновым и решено было провести Всесоюзный композиторский

конкурс под девизом «назад к мелодии» (кстати сказать, не утратившим своей актуальности и в наши дни), Глиэр вошел в состав жюри конкурса. Он должен был просматривать присылаемые ему различные сочинения и выносить авторитетное заключение. На это, конечно, уходило много времени, которое приходилось отнимать у творчества.

Свое пятидесятилетие Рейнгольд Морицевич встретил в полном расцвете сил. Правительство оценило его деятельность, и распоряжением Народного Комиссариата от 9 ноября 1925 года за подписью наркома по просвещению А. В. Луначарского Глиэру было присвоено звание заслуженного артиста республики. В различных городах прошли юбилейные концерты с его участием. Квартет, организованный в 1924 году и уже хорошо зарекомендовавший себя, получил имя Р. М. Глиэра. Отметим, что Глиэр был первым советским композитором, удостоенным такой чести. В ансамбль вначале входили Я. Б. Таргонский, А. С. Таргонский, М. Н. Териан и К. С. Блок. Несколько позже в составе произошли изменения: партию первой скрипки стал играть С. И. Калиновский, партию альты вместо Териана — М. Н. Луцкий. Общение с этим коллективом, забота о его художественном уровне (Глиэр обращался к Луначарскому с просьбой разрешить Я. Таргонскому через комиссию по охране струнных инструментов обменять свою скрипку на лучшую), о репертуаре побудили Глиэра после более чем двадцатилетнего перерыва вернуться к жанру камерно-инструментального ансамбля. В 1927 году он написал Третий квартет, посвятил его коллективу ансамбля (С. Калиновскому, А. Таргонскому, М. Луцкому и К. Блоку), в исполнении которого этот квартет и прозвучал впервые 29 марта того же года.

От ранних сочинений этого жанра Третий квартет отличается эмоциональной приподнятостью, обращающей на себя внимание уже в первой части, а в еще большей степени — во второй, представляющей собой блестящее скерцо, наделенное чертами танцевальности. В целом же музыка Третьего квартета типично «глиэровская» — с характерными интонациями русской народной песенности, широкой

мелодикой, мягкой, бархатной полнозвучностью и идеально чистым голосоведением. Она светла по настроению. Несколько задумчивый, созерцательный характер третьей — медленной — части воспринимается как мысли о переживаемых страной трудностях и предстоящих еще испытаниях. Но финал не оставляет сомнений в жизнеутверждающем приятии мира композитором. Он построен как двойная fuga на тематическом материале главной и побочной партий первой части, которые приобретают здесь новое, более динамичное, волевое звучание. Заканчивается финал яркой, сильной кульминацией.

Третий квартет Глиэра, как и все предыдущие камерно-инструментальные сочинения, определенной программы не имеет. Но запечатленные в нем настроения воспринимаются с легкостью и ясностью. Неудивительно, что очень быстро квартет полюбился исполнителям и публике и приобрел широкую известность. Его играли во многих городах нашей страны и за рубежом, исполняли профессиональные коллективы и кружки любителей музыки.

В 1927 году к званию заслуженного артиста республики у Глиэра добавилось еще звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

В связи с юбилеем Глиэра во многих зарубежных странах появились статьи и заметки о нем. В чикагской газете большая статья сопровождалась скитой фотографий композитора. Газета «Dresden Anzeigen» поместила публикацию, озаглавленную «От Скрябина до Глиэра». Там приводился перечень основных произведений Рейнгольда Морицевича, сообщалось, над чем он сейчас работает, и отмечалось, что он самый популярный композитор в России. Исполнения произведений Глиэра заметно участились повсюду. «Известия», например, сообщали, что в Афинах прошел ряд симфонических концертов под управлением И. Бутникова, в программы которых вошли «Прометей» Скрябина, «Кикимора» Лядова и «Сирены» Глиэра. В Америке квартет Артура Гартмана с успехом играл Первый квартет.

«Шахсенем»

В начале 1923 года Глиэр получил письмо из Баку от журналиста и общественного деятеля Я. И. Любарского и его жены певицы Шевкет-ханум Мамедовой, которые спрашивали Рейнгольда Морицевича, не сможет ли он приехать в Баку, чтобы познакомиться с культурой Азербайджана и написать оперу на местные народные мелодии.

Шевкет Мамедову Глиэр знал еще по Киеву и помнил, что она была первой, кто близко познакомил его с восточной музыкой. Это случилось зимой 1918 года, когда преподавательница пения Киевской консерватории Александра Николаевна Шперлинг пригласила его к себе в гости, пообещав «интересное знакомство с тюркской музыкой». В тот вечер ее ученица — азербайджанка пела для Рейнгольда Морицевича народные песни, стараясь раскрыть неповторимую красоту родных ей восточных мелодий. И не подозревала она тогда, какую роль в ее жизни и в истории музыкальной культуры ее народа сыграет этот вечер.

Рейнгольд Морицевич, всегда жаждавший новых музыкальных впечатлений, внимательно слушал, временами останавливал певицу и просил повторить заинтересовавший его оборот или отрывок и, начертив пять линеек на клочке бумаги, что-то записывал. Песни ему понравились. Он сказал, что эта музыка «покоряет простотой, глубиной и мягкостью». И когда Шперлинг, хлопотавшая о концертном репертуаре для своей талантливой ученицы, попросила его обработать и оркестровать несколько песен, Рейнгольд Морицевич взялся за это охотно и сделал, по мнению Шевкет Мамедовой, «с тонким вкусом и глубоким пониманием и ощущением национального мелоса».

Через три года, закончив курс Киевской консерватории, Шевкет Мамедова вернулась в Азербай-

джан, где уже была установлена Советская власть, и стала солисткой театра оперы и балета в Баку. Связь с Глиэром, тогда уже перебравшимся в Москву, поддерживалась перепиской. Певица делилась своими радостями и огорчениями, рассказывала о деятельности театра, о своих ролях и концертных выступлениях, о нехватке артистов и певцов и зародившемся у нее в связи с этим плане создания в Баку первого театрального техникума, ставила в известность о первых шагах, предпринимаемых ею и ее мужем по организации республиканского музыкального издательства. И вот теперь это письмо.

Конечно, Рейнгольд Морицевич не заставил долго ждать ответа. Быстро прикинув все, что надлежало в ближайшее время сделать, он сообщил, что согласен взяться за предложенную работу. «Писать я мог бы только летом. Август, сентябрь и октябрь я мог бы писать на Кавказе, а кончить... в Москве». Он поздравлял Шевкет с успехами на сцене и добавлял, что если будет сочинять «оперу восточную», то непременно сообразуется с ее голосом.

Вскоре Глиэр получил официальное приглашение от правительства республики и в августе 1923 года прибыл в Баку. В доме Шевкет Мамедовой собралась группа деятелей культуры и при участии народного комиссара просвещения Азербайджана и заведующего музыкальным сектором Наркомпроса намечен был сюжет будущей оперы. Сочинить либретто решили поручить совместно двум авторам — известному московскому поэту Михаилу Петровичу Гальперину (тогда заведовавшему литературной частью Большого театра в Москве) и азербайджанскому писателю и драматургу Джафару Джабарлы, завоевавшему широкое признание всей своей деятельностью, направленной на раскрепощение женщин Востока.

Чтобы понять всю сложность задачи, возникавшей перед Глиэром, следует, вероятно, хотя бы в нескольких словах напомнить, что собой представляла культура Азербайджана в ту пору. Известно, например, что лишь в первые годы нашего века в условиях общественно-политического и культурного

подъема в Азербайджане началась закладка основ для приобщения азербайджанской музыкальной культуры к единому процессу развития мирового музыкального профессионального искусства. До этого на протяжении многих веков, несмотря на то что в мире уже существовали творения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вагнера и великих русских композиторов, азербайджанская музыка развивалась лишь как фольклорное искусство. Певцы и музыканты импровизировали в рамках того или иного определенного лада (мугама), придававшего характерную национальную окраску. Если составлялся ансамбль, то, как правило, солист, хор, инструменталисты — все пели и играли в унисон. Первый музыкальный спектакль («Смерть Меджнуна на могиле Лейли») был поставлен лишь в 1897 году энтузиастами, стремившимися вывести отечественную культуру из феодального закрепощения. Причем женскую роль исполнял мужчина, ибо ислам, как известно, не позволял женщине появляться перед людьми с открытым лицом.

Усилия передовых людей Азербайджана организовать у себя профессиональный театр, их мечты о создании национальной оперы побудили в начале XX века молодого музыканта Узеира Гаджибекова попробовать свои силы в этом жанре. Родилась первая так называемая мугамная опера. В основу ее был положен импровизационный принцип народной музыки. Арии действующих лиц не сочинялись, не фиксировались нотами, а только указывалось название лада (а их семь основных) и исполнитель знал, какого характера должна быть его импровизация, в какой последовательности развиваться, ибо каждый лад — эта сумма определенных попевок, интонаций, каденционных завершений — имел известный образно-эмоциональный смысл. Так, например, «лад любви» (сегях) являлся интонационной основой большинства любовно-лирических излияний. Другой лад воплощал мужество, энергию. Сочинялись и записывались композитором только небольшие оркестровые интермедии, танцы, для чего Гаджибеков использовал подлинные народные мелодии.

Первая мугамная опера «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова была исполнена в 1908 году. Но и тогда азербайджанская женщина все еще не смела появиться на сцене. И так было долго. В 1912 году, когда друзья юной Шевкет Мамедовой организовали ее концертное выступление в Баку, чтобы на собранные деньги она могла продолжать музыкальное образование, разыгрался страшный скандал. Реакционно настроенная местная буржуазия, опасаясь дурного примера для своих жен и дочерей, при поддержке религиозных фанатиков сделала все, чтобы заставить юную азербайджанку, осмелившуюся подняться на подмостки эстрады, бежать из Баку. И это несмотря на то, что европейская культура уже проникала в город: существовало отделение Русского музыкального общества, организованы были небольшой симфонический оркестр и частная оперная труппа.

Даже любимый певец Муртаза Мамедов, прозванный за свой звонкий, сладостный голос соловьем — Бюль-Бюль, — вернувшись из Италии, столкнулся с косностью и консерватизмом соотечественников, которые не хотели слушать оперные арии, их раздражало итальянское бельканто, и они покидали зал. И чтобы иметь возможность концерттировать, Бюль-Бюлю пришлось сочетать усвоенные им приемы итальянской вокальной школы с национальной манерой пения.

Положение изменилось лишь после установления Советской власти в Азербайджане. Открывшаяся в 1921 году консерватория, воспитывая местные национальные кадры певцов и музыкантов, вооружала их глубоким знанием европейской культуры и мастерства. Женщине законом были обеспечены равные права с мужчиной. И хотя процесс раскрепощения проходил довольно болезненно, все же азербайджанки вскоре начали играть активную роль в развитии культуры своего народа.

Мугамные оперы (вслед за «Лейли и Меджнун» появились вторая опера Гаджибекова — «Ашуг-Гариб» и «Шах Исмаил» М. Магомаева) уже не могли удовлетворить возраставшие запросы. Чтобы сделать следующий шаг на пути создания нацио-

нальной оперы с применением европейской техники, нужна была помощь. Вот и решили обратиться к Глиэру.

В ту пору еще даже не существовало сборников тюркских народных мелодий. Первые опубликованные записи относятся к 1927 году. И Глиэру самому пришлось собирать музыкальный материал и фиксировать его на бумаге. Для этого он неоднократно выезжал в отдаленные районы республики, слушал там народных певцов, знакомился с народными танцами. «Только живя среди народа, слушая изо дня в день народную музыку, можно проникнуться истинным духом национального искусства», — напишет позже Глиэр в статье «Народ — великий учитель». Около двух месяцев он провел в Азербайджане, изучая незнакомые ему мелодии. Очень помогли ему в этом народный певец Джабар Карьягды, хорошо знавший не только музыку, но и поэзию, и прославленный тарист Курбан Примов. А частые встречи и общение с Узеиром Гаджибековым, другими композиторами и такими певцами, как Бюль-Бюль и Шевкет Мамедова, способствовали систематизации полученных сведений.

В Москву Глиэр вернулся полный новых музыкальных впечатлений и немедленно приступил к работе над оперой. Он встречался с Гальпериным, консультировался по вопросам драматургии с Немировичем-Данченко и Ипполитовым-Ивановым. «Надеюсь, что к лету клавиш будет готов, — писал он в декабре 1923 года Любарскому. — У меня обдумано и намечено уже много». Все, казалось бы, шло гладко, но композитор углубился в область совсем еще незнакомую ему, прокладывал абсолютно новый путь, и порой его мучили сомнения. Чтобы избавиться от них, нужно было посоветоваться с азербайджанскими музыкантами, узнать их мнение о проделанной работе. И в начале 1924 года Глиэр снова едет в Баку. В доме Гаджибекова, потом у Мамедовой он играет многие отрывки из оперы. А получив приглашение выступить в нескольких камерных концертах (на вечере фортепианных дуэтов в паре с профессором консерватории пианистом М. Л. Пресманом, некогда учившимся вместе со Скрябиным,

на «вечере романтики» и других), он в одном из них исполняет на рояле фантазию из музыки к «Шахсе-нем». Весьма ободренный коллегами и слушателями, Глиэр покидает город, увозя с собой, между прочим, письмо студентов консерватории (врученное ему после концерта), где выражалось удовольствие по поводу встречи с ним, а в конце было сказано: «Еще более радостным и ценным для нас событием было бы видеть Вас не как гостя, но как постоянного члена корпорации наших педагогов».

Проведя два концерта в Тифлисе и три в Москве, Рейнгольд Морицевич снова погружается в творчество. «Все время занят только сочинением,— сообщает он в Баку.— Чаще всего сочиняю от 12 до 6 ночи, когда нет телефонных звонков и никаких других мешающих обстоятельств. Сочиняю все три акта сразу. Много сделано и, кажется, хорошо. Но раньше половины декабря окончить не успею... Инструментовку с половины же декабря начну — это работа спокойная. Сейчас же нужно мучиться и искать, помимо красивого и правильного музыкального изображения текста, еще и верного стиля. На днях написал арию Ашика из 4-го действия („Намаз я трижды совершил“). Вышло очень хорошо, и думаю, что будет часто исполняться отдельно... Хороший танец получился из той песни, что напевала Шевкет Ханум».

А тем временем в Баку начала разгораться полемика о путях развития азербайджанской оперы. Многие газеты посвящали ей свои полосы. «Азербайджанская опера переживает состояние агонии»,— писала газета «Коммунист». Печатались письма рабочих-нефтяников, железнодорожников, в которых они заявляли: «Нам нужны новые азербайджанские оперы». Раздавались голоса, требовавшие запретить исполнение старых мугамных опер: «Либо культурная, современная опера, либо — ничто!» Другие же утверждали, что азербайджанская национальная музыка лишена якобы тех элементов, которые позволили бы поднять ее на вершины многоголосной, многогранной, обогащенной всеми средствами современной композиторской техники. Приглашение Глиэра и поручение ему написать

азербайджанскую оперу расценивали как «подкоп» под самые основы национальной культуры, а композитора называли «варягом», вкладывая в это оскорбительный смысл.

У Глиэра стали опускаться руки. Тем более что Шевкет Мамедова уехала на три года в Италию и он лишился ее весьма активной поддержки. Но договор был подписан, и Глиэр считал, что он обязан выполнить взятые на себя обязательства.

В марте 1926 года, в дни Первого тюркологического съезда в Баку, композитор решил показать увертюру и первый акт оперы. Они были исполнены дважды и приняты хорошо. Во всяком случае, отклики прессы были положительные. Через год — в марте 1927 года — состоялась премьера всей оперы на русском языке. Главные роли исполняли артисты русской оперы, дирижировал А. В. Павлов-Арбенин. Зрители тепло встретили спектакль, но давление националистически настроенных музыкальных кругов, очевидно, было настолько сильным, что оперу больше не повторяли. Конечно, это не могло не огорчить Глиэра, но он не стал унывать. Его увлек новый большой замысел — создание балета «Красный мак», — требовавший нового напряжения сил.

Возвратившуюся на родину Шевкет Мамедову судьба оперы «Шахсенем» очень огорчила, и она предложила друзьям-коллегам, изменив либретто с учетом высказывавшихся замечаний, поставить оперу на азербайджанском языке. В ноябре 1931 года Глиэр вновь приехал в Азербайджан, чтобы на месте сделать все необходимые переделки. Энтузиасты рассчитывали показать оперу уже в следующем году, но работа затянулась. То мешала болезнь Джафара Джабарлы, перерабатывавшего либретто и переводившего его на азербайджанский язык, то менялись режиссеры, художники. Но Рейнгольд Морицевич проявлял необычайное упорство. Он все время оставался в Баку, лишь эпизодически выезжая в Москву для занятий со студентами консерватории или для концертных выступлений в других городах. Так прошло два с половиной года. Даже новый 1932 год он встречал не дома в кругу семьи, а в Баку.

Оркестровка оперы еще не была полностью закончена, когда начались репетиции. С оркестром Глиэр работал сам, назначая каждый день по две репетиции. Параллельно проводились занятия с артистами. Театр жил как бы в преддверии праздника. По ночам Глиэр дописывал, переделывал, оркестровал...

В основу оперы «Шахсенем» положен сюжет одной из самых известных на Востоке сказок о молодом певце Ашик-Керибе (он же Ашуг-Гариб) и полюбившей его дочери феодала Шахсенем. Поэтичнейшая сказка на протяжении столетий привлекала очень многих художников. В частности, ею воспользовался М. Ю. Лермонтов для своей поэмы «Ашик-Кериб».

В опере повествование об этой чистой и всепобеждающей любви разворачивается в четырех актах. Начинается действие в саду владетельного феодала Бахрамбека. Его красавица дочь рассказывает подругам о счастье быть любимой, о страстном чувстве к певцу, покорившему ее своим искусством. Он смел, благороден и хорош собой, народ его любит. Вот только отец мешает их счастью, не позволяет выйти за него замуж, а хочет отдать за богатого, знатного, но нелюбимого ею Шахвелета. Появляется Кериб. Чтобы не мешать влюбленным, девушки уходят. Отец, застав Кериба наедине с Шахсенем, велит слугам схватить его и заточить в подземелье. Верная Шахсенем с помощью подруг освобождает возлюбленного, но теперь он должен бежать в чужие края до лучших времен. Шахсенем обещает ждать любимого семь лет.

Во втором действии рассказывается о скитальческой жизни Ашик-Кериба. В знойный летний день он приходит к реке. Мысли его далеко, в родном краю, где его любимая, но он не смеет туда возвратиться. Враги зорко следят за ним. И когда он погружается в прохладные воды реки, чтобы освежить усталое тело, у него, замыслив недоброе, уносят рубашку.

Однажды Ашик-Кериб приходит на большую базарную площадь незнакомого ему княжества. Разноплеменные купцы разложили свои товары, зовут

покупателей, предлагают шелка, украшения. Шумит толпа в ожидании любимого развлечения — состязания ашугов. Победителю в награду сама ханская дочь вручит драгоценное ожерелье. Ашик-Кериб слушает певцов, под конец вступает в состязание сам и побеждает. Толпа ликует. Но радость юноши омрачена сообщением одного купца, приехавшего с его родины, о готовящейся там свадьбе Шахсенем и Шахвеледа. Как перенестись в короткий срок за много сотен верст, чтобы спасти Шахсенем? Кериб умоляет о помощи собравшихся, и люди, восхищавшиеся искусством певца, не остались безучастными к его горю. Они дарят Ашик-Керибу быстрого коня, равного которому нет в мире.

Третье действие начинается в покоях Шахсенем, где она, как в заточении, проводит свои дни, стойко снося выпавшие на ее долю испытания, но сохраняет верность своему возлюбленному, несмотря на принуждения отца. Появляется мать Ашик-Кериба. Она показывает окровавленную рубашку сына и говорит, что он, вероятно, убит. Шахсенем сражена горем. Однако перед нею, как во сне, возникает фантастическое видение. Ей грезится, что над водами рек, над вершинами гор мчится на сказочном коне ашуг. Она всматривается в его лицо, узнает своего возлюбленного и... очнувшись, отказывается верить в его смерть. Он жив, утверждает Шахсенем, и она, как обещала, будет ждать его, пока не истекут семь лет.

Но вот наступает и указанный срок, а Кериба все нет. В доме Бахрамбека начинают готовиться к свадьбе (четвертый акт). Съезжаются гости. Уже невесту ведут. Но в эту минуту издали слышится знакомый голос ашуга, а затем появляется и он сам на сказочном коне. Влюбленные снова вместе. Бахрамбек более не в силах противиться их свадьбе. «Торжествует искренняя, неподкупная любовь, торжествует справедливость и воля к свободе, поддержанная народом», — так резюмировал сам Глиэр. В статье о «Шахсенем» он писал: «В опере противостоят две борющиеся силы. С одной стороны, богатый властный восточный деспот Бахрамбек со всей толпой окружающих его приближенных, с другой —

бедный Ашик Кериб, отвергающий во имя свободного чувства все преграды, поставленные феодальным миром, гордо несущий свое звание народного певца. Силы неравные. На стороне Бахрамбека и власть, и поддержка закона, и весь сложившийся быт средневековья. Но борьба между властным феодалом и бедным певцом тем не менее кончается победой певца». К этому можно еще добавить, что такова особенность народного творчества. Народ справедлив, и в его творениях правда, справедливость, искренность всегда одерживают верх над злом, какие бы формы оно ни принимало.

В опере много действующих лиц. Помимо основных героев, выведены крестьяне, надсмотрщики, муллы, музыканты, ашуги, фокусники, свахи, служанки, танцовщицы, телохранители бека, купцы, невольницы, дервиши. Основная сюжетная линия разворачивается на фоне колоритнейших жанровых сцен.

В подборе голосов основных персонажей Глиэр следовал классическим традициям. Для лирической героини Шахсенем более всего подходило лирико-колоратурное сопрано. Для молодого певца Ашик-Кериба, конечно, тенор, тем более что издавна ашуги Азербайджана были певцами с высокими голосами. Ну, а отрицательные персонажи, как всегда, имели низкие голоса. Поэтому партия грозного Бахрамбека была поручена басу, а противостоявшего Ашик-Керибу Шахвелета — баритону.

Переделывая кардинально оперу, Глиэр постарался ярко индивидуализировать музыкальные характеристики основных героев, уделив максимальное внимание ариям, ибо именно ария, построенная на той или иной национально самобытной теме, должна была заменить мугамную импровизацию, бытовавшую в старых азербайджанских операх. Так, для Шахсенем было сочинено пять самостоятельных музыкальных номеров: это Песня (о встрече с Ашик-Керибом) в первом акте, написанная в живом танцевальном темпе, три лирические арии (в первом, втором и четвертом актах) и Баллада в финале третьего акта с ярко выраженным героическим оттенком.

Для Ашик-Кериба композитор написал три арии (не считая импровизации в сцене состязания ашугов), причем уже первая (любовная) содержит достаточно полную характеристику образа.

Одной арией наделен властный, самонадеянный Шахвелед, обрисованный пышно-торжественной музыкой маршеобразного характера. И даже для второстепенных действующих лиц были сочинены небольшие законченные номера-ариозо, комические песенки, подчеркивавшие их индивидуальные черты и делавшие запоминающимся каждый образ.

Больших ансамблей Глиэр постарался избежать, учитывая малую подготовленность слушателей. В хоровых эпизодах, особенно там, где звучал не смешанный хор, а только женский или мужской, композитор ограничился, согласно традициям азербайджанской музыки, одnogолосным пением. Зато в оркестровом сопровождении звучало широко развернутое многоголосие. В отдельных эпизодах воспроизведены особенности звучания народных инструментов. Так, альт с флейтой имитируют звук тара, малый барабан и бубен — народные ударные инструменты. В сцене состязания ашугов во втором акте, перед выступлением каждого нового певца, оркестр играет ритурнель, имитирующую наигрыш щипкового инструмента — саза, такого же неразлучного спутника ашугов, как гусли русских «вещих Баянов».

Стремясь к зрелищности спектакля, Глиэр включил в оперу много танцев и здесь показал себя мастером балетной музыки. Особенно большая танцевальная сюита во втором акте (праздник на базарной площади). Танцы разнообразны по темпу, ритму, рисунку. В построении музыкального материала исследователи находят здесь много общего с «Половецкими плясками» Бородина.

Опера богата чисто симфоническими эпизодами. Это прежде всего увертюра, сочиненная по типу больших оперных увертюр с проведением основных тем, затем шествие Шахвелета, появление Хана, свадебное шествие и другие.

Увертюра, написанная в сонатной форме, относится к великолепным образцам симфонической

музыки. Она быстро получила широкую известность и часто исполнялась на концертных эстрадах. Мелодия мугама «Чаргях» (по принятым в Азербайджане понятиям, воплощающая страстность, а иногда еще называемая «музыкой грома и молний»), которая звучит в начале увертюры, гармонизована и оркестрована композитором так, что сохраняет характер мугамной импровизации. Отмечая это, профессор Б. И. Зейдман писал: «Здесь Глиэр сделал первый шаг к симфонизации мугама, убедительно показал самую возможность осуществления этой важной для развития азербайджанской музыки и в существе своем поистине новаторской задачи». Композиторы Азербайджана теперь широко используют этот опыт Глиэра, создавая и развивая новый жанр азербайджанской симфонической музыки. В этом плане особенно велики заслуги Фикрета Амирова.

Музыка Глиэра к «Шахсенем» вобрала в себя свыше 30 подлинных народных мелодий. Однако Глиэру, глубоко изучившему азербайджанское народное творчество, удалось, бережно сохраняя основные национально-самобытные черты этих мелодий, добиться удивительной стилистической цельности всего произведения.

«Оперой „Шахсенем“, талантливо сделанной композитором, было положено крепкое начало новой оперной культуре в Азербайджане», — писал Узеир Гаджибеков.

Премьера «Шахсенем» состоялась 4 мая 1934 года в бакинском Театре оперы и балета имени М. Ф. Ахундова под управлением автора. Главные роли исполняли Шевкет Мамедова (Шахсенем), Бюль-Бюль (Ашик-Кериб), В. А. Никольский (Бахрамбек). Ставил оперу режиссер И. Н. Просторов, декорации и костюмы художника С. Б. Вирсаладзе. Успех был огромный. Даже ярые националисты, с самого начала восстававшие против идеи создания такой оперы, против того, что они называли «русификацией» азербайджанского искусства, были покорены мастерством композитора, искусством молодых певцов, красочностью спектакля и восторженным приемом публики. Пресса местная и центральная была полна хвалебных откликов. Бакинская газета

«Вышка» призывала сделать оперу достоянием самых широких кругов, «чтобы все трудящиеся нефтяного Баку смогли оценить блестящую победу национального искусства». «Бакинский комсомолец», отмечая великолепное сочетание специфики национальной музыки с высоким совершенством европейской композиторской техники, подчеркивал, что в музыке превосходно отображен основной замысел оперы — протест против произвола и насилия феодальной знати и стремление к раскрепощению восточной женщины. Далее утверждалось, что увертюра, восточные пляски, арии Кероба и Шахсенем, красочное свадебное шествие могут быть смело причислены к лучшим страницам мировой музыкальной культуры.

Именно как протест против бесправного положения женщины на мусульманском Востоке трактовала свою роль Шевкет Мамедова, испытывавшая в свое время на себе его тяготы. «Стремление к певцу любви и свободы — это стремление из мрака прошлого к светлому будущему», — писала она. За короткое время опера стала популярной среди всего многонационального населения Баку.

Работа Глиэра высоко оценена была не только профессиональными музыкантами, слушателями, но и руководителями республики. Постановлением АзЦИК и Совнаркома АзССР от 25 мая 1934 года ему было присвоено звание народного артиста АзССР — «За особые заслуги перед азербайджанскими трудящимися, за активное участие в развитии новой тюркской музыкальной культуры, за многолетнюю работу над созданием оперы „Шахсенем“». Такое же звание получила и Шевкет Мамедова.

Так усилия передовых деятелей азербайджанской культуры и действенная помощь Глиэра привели национальную оперу к новому этапу развития. А это, естественно, требовало и повышения мастерства исполнителей. Поэтому было принято решение незамедлительно командировать пять человек из тюркских молодых кадров Госоперы для усовершенствования в столичные города Союза.

В конце мая Рейнгольд Морицевич еще раз продирижировал оперой и возвратился наконец в

Москву. Он был удовлетворен результатами своего труда. Летом в авторском концерте в Киеве он исполнял отрывки из «Шахсенем» при участии Ш. Мамедовой, а затем отправился в трехмесячную поездку по Бурят-Монголии. Чтобы картина связи Глиэра с Азербайджаном была более полной, следует еще сказать, что в 1937 году, когда республика стала готовиться к Первой декаде азербайджанского искусства в Москве, к нему снова обратились за помощью. Глиэра попросили быть консультантом по всем исполняемым в декаде музыкальным произведениям, а также поручили ему сделать новую редакцию и инструментовку оперы «Нэргиз» недавно скончавшегося композитора М. Магомаева.

Глиэр хорошо знал Магомаева, ценил его работу по собиранию народных песен. После успешной премьеры «Шахсенем» Магомаев прислал Рейнгольду Морицевичу с дарственной надписью собственноручно записанные им мелодии персидской и азербайджанских песен. 10 апреля 1936 года он писал Глиэру: «Мне очень хотелось бы показать „Нэргиз“ Вам, слышать Ваше мнение о ней и иметь Ваше ценное указание о ее недочетах. Лышу себя надеждой, что этот день придет и Вы не откажете в своей любезности!»

И этот день пришел. Глиэр сделал все, что было в его силах, чтобы «Нэргиз», повествующая о борьбе за установление Советской власти в Азербайджане (показана впервые в 1935 году), возвратилась на сцену и имела успех. Он помог поэту М. Ордубады переделать либретто, соответственно дописал большие фрагменты музыки, все отредактировал и заново оркестровал. В Москве он присутствовал на всех репетициях. Опера «Нэргиз», так же как «Шахсенем» и «Кёр-оглы» (У. Гаджибекова), успешно представляла азербайджанское искусство на Первой декаде в Москве в 1938 году.

Рождение советского балета

Среди различных записей, сделанных Глиэром для себя, есть «мысли о музыке». Там, конечно, говорится о значении профессионального мастерства — «передать содержание и всецело овладеть вниманием слушателя можно только при наличии совершенной техники». Мысль эта, побуждавшая Глиэра в молодости работать до изнурения, по-видимому, не оставляла его и в зрелые годы, и он не устал повторять ее, чтобы вразумить тех молодых композиторов, которые спешат высказаться, не заложив еще прочного фундамента знаний. Но два пункта из записи представляются особенно интересными:

«1. Быть современным в том искусстве, на ниве которого работаешь, считаю первым и основным принципом жизненности творчества.

2. Впитывать и претворять материал, который дает современность, считаю залогом содержательности творения».

Руководствуясь этими принципами, композитор старался наделить чертами современности все, что выходило из его творческой лаборатории. Это заметно даже в его работе над старым (в России впервые поставлен в 1848 году) балетом Ч. Пуни «Эсмеральда». Воспользовавшись предложением Большого театра, задумавшего возобновить постановку балета на своей сцене, Глиэр не только переоркестровал всю партитуру, но и постарался максимально «осовременить» произведение, введя элементы социальной борьбы (характерные для романтического творчества В. Гюго). Для этого, конечно, пришлось переделать либретто и дописать многие страницы музыки. В новом звучании «Эсмеральда» была показана в Большом театре 7 февраля 1926 года. Однако более всего композитору хотелось перенести на сцену часть современной ему действительности. Он

мечтал воспеть лучшие черты тех людей, которые самоотверженно строили новую жизнь. Человек мудрый, шедший в ногу со временем, он понимал, что никакая музыка не заставит полюбить балет, если чувства и поступки героев не будут понятны зрителям. Неудачи с балетом «Хризис» на сцене и хороший прием его музыки слушателями во время концертов убедили его в этом.

Великий Октябрь принес социальные перемены в нашей стране. Все виды искусства стремились отразить это. В 20-е годы советскими писателями уже были созданы произведения, полные революционного пафоса. На сценах драматических театров шли современные пьесы. В оперном творчестве также была заметна струя нового. Лишь в балете все оставалось без существенных перемен.

Театральные деятели уже не раз обращались к литераторам и музыкантам с просьбой создать балет на современную тему, но заказы не выполнялись. В сезоне 1925/26 года объявить конкурс на создание такого балета решила дирекция Большого театра. Прошли месяцы, но никто из драматургов не откликнулся. Ждали композиторы, в частности Глиэр, готовый начать сочинять музыку, если получит подходящее либретто, ждал театр. На заседании Художественного совета Большого театра готовились уже подвести печальные итоги и объявить конкурс несостоявшимся, когда вдруг встал художник театра М. И. Курилко и, вынув из кармана газету «Правда», прочитал помещенное там сообщение о том, что в одном из портов Китая в результате интриг и происков англо-американских империалистов задержан советский грузовой пароход «Ленин», доставивший в подарок китайским трудящимся продовольствие. «Чем это не сюжет для либретто?» — спросил Курилко. В ответ на посыпавшиеся со всех сторон недоуменные вопросы он тут же экспромтом изложил перед собравшимися сюжет так, как ему хотелось бы увидеть его на сцене. Записанный стенографисткой, этот рассказ и лег в основу будущего либретто балета «Красный мак».

Курилко не был профессиональным драматургом, либреттистом. Весь его опыт в этой области

сводился к переделкам в либретто «Эсмеральды», и предложение Художественного совета взяться за сочинение либретто несколько его смутило. Но Е. В. Гельцер, которой Михаил Иванович на следующий день изложил пришедший ему в голову сюжет, выразила свой восторг, обещала ему всячески помогать и уговорила не отказываться от предложенной работы. Она тут же начала вспоминать свои гастроли в Харбине в 1915 году, поездку в Пекин, знакомство со старинным китайским театром, его актерами. Воодушевленно стала рассказывать о виденных ею произведениях древних мастеров вышивки, фарфора, резьбы по кости и дереву. Показывала некоторые из привезенных ею тогда произведений китайского искусства, описывала костюмы, принимая характерные позы, кланялась, двигалась по комнате мелкими шажками, как делали это китайские женщины,—словом, начала уже намечать образ своей будущей героини.

В театре Гельцер быстро нашла себе сторонников, заразив своим энтузиазмом многих артистов. Образовался тесный коллектив, задавшийся целью в короткий срок создать первый советский балет на современную революционную тему. По инициативе Гельцер, знакомой с Глиэром по работе над «Эсмеральдой», ему поручено было писать музыку, что вполне совпадало с горячим желанием композитора.

На долю Рейнгольда Морицевича в этот раз выпала исключительно трудная задача, стоившая ему неимоверного напряжения сил. Прежде всего во всех деталях он счел необходимым изучить специфику классического танца. В этом Гельцер оказала неоценимую помощь композитору—она охотно показывала рисунок движений, объясняла значение отдельных элементов и их названия. Но поскольку действие балета происходит в Китае, Глиэру пришлось погрузиться и в специфику китайской музыки, искать темы для создания образа китайской женщины и других героев. Здесь, как уже говорилось, очень помогли ему встречи с китайцами, учившимися в Коммунистическом университете Востока, где Глиэр вел хоровые кружки. («Я записал там множество народных и революционных песен...»)

Однако наибольшую трудность в этом балете на современную тему все же представляло создание еще небывалого в истории хореографии коллективного образа положительного героя — советского народа. Как в свое время героем опер русских классиков стал народ, так теперь этот обобщенный образ должен был появиться впервые на балетной сцене. Для его создания и в пластике и в музыке не могли быть использованы старые традиционные средства выразительности. Нужно было искать, экспериментировать.

«Центром, объединяющим творческие устремления всех создателей нового балета, была Гельцер, изумительная балерина и великая драматическая актриса, ученица Москвина,—вспоминал Курилко.—Все как бы писалось для нее». На репетиции какого-нибудь эпизода Гельцер вдруг говорила: «Этого в балете выразить нельзя, это не дойдет!» И либреттист, композитор, постановщик брались переделывать готовое. Требовательной Гельцер была не только к постановке как к таковой, движению, танцу. Она активно вмешивалась и в работу композитора, заботясь, конечно, прежде всего о танцевальности музыки. Порой она заставляла Глиэра играть ей свои ранние сочинения для фортепиано, для скрипки. И хотя он категорически возражал против вставных номеров в балете, она настояла, чтобы включить его популярный Романс для скрипки, который, нужно сказать, композитор очень удачно использовал в адажио фениксов во втором действии.

«Рейнгольд Морицевич со свойственным ему терпением и деликатностью мужественно переносил мой „деспотизм“»,—вспоминала позже Гельцер. Прощал он и другим актерам их нервность и нередкие капризы. Работал Глиэр самоотверженно, с энтузиазмом и буквально каждый день приносил на обсуждение новые наброски отдельных сцен. Он старался, чтобы музыка была доходчива, насыщена конкретными образами и, конечно же, пригодна для танца.

Когда постановочная работа над первым актом уже подходила к концу, Глиэра попросили переделать музыку заключительного матросского танца,

вливать в него больше задора, современности. Курилко вспоминал, как он предложил использовать мелодию песенки, которую однажды услышал у черноморских моряков, и даже напел ее. Но сделал это, очевидно, так «неквалифицированно», что Глиэр уловил только слова, вовсе не подходившие к обсуждаемому моменту, рассердился, собрал ноты и ушел. На следующий день Михаилу Ивановичу пришлось идти с повинной. А когда мир был восстановлен, он снова напел запавшую ему в память песенку, но уже без слов, только мелодию. «Это может быть забавно», — сказал Глиэр, весело улыбаясь, сел к роялю, и вскоре родился знаменитый матросский танец «Яблочко». Оркестровал Глиэр этот танец просто изумительно, красочно разработав тему во множестве вариаций.

Балету дали название по имени героини. Тао Хоа в переводе с китайского — красный мак. Сюжет был разделен на три действия (восемь картин). Первый и третий акты ставил молодой балетмейстер Л. А. Лащилин. Это был его дебют, и нужно сказать, весьма удачный. Он блестяще поставил оба матросских танца — «Яблочко» и так называемый интернациональный (в котором особенно запоминался И. Моисеев в роли негра), много выдумки вложил в танец четырех девушек с шарфами и танец на блюде в третьем акте.

Второй акт — сон Тао Хоа — ставил В. Д. Тихомиров.

Сценические репетиции были в полном разгаре, когда сменилась дирекция Большого театра. Противники рождавшегося балета, считавшие, что жизненные события не могут быть перенесены на сцену, что пляска «Яблочко» оскверняет стены «храма искусств», сумели воздействовать на новое руководство, и работу над «Красным маком» приостановили. Нужна была помощь, защита. И вот по просьбе все той же неутомимой Гельцер журналист М. М. Амшинский, руководитель объединения рабочих корреспондентов — представителей различных московских заводов, с их помощью стал организовывать на крупнейших предприятиях встречи рабочих коллективов с авторами «Красного мака». На таких

собраниях Курилко читал либретто балета, демонстрировал созданные им декорации. Рейнгольд Морицевич играл на рояле, Гельцер танцевала. А потом велась беседа, в которой активнее всего участвовала опять же Гельцер. Она говорила о непреходящем значении классического балета, о своей героине Тао Хоа, находящейся во власти старинных верований и предрассудков, женщине — игрушке в руках недобрых людей, но с чутким сердцем и большой душой. Рассказывала о том, как перерождается Тао Хоа после встречи с советским капитаном и моряками, как пытается сбросить груз многовековых традиций, как жаждет свободы и не жалеет жизни ради светлого будущего своей родины. Молодые артисты балета во главе с Лацилиным танцевали матросский танец «Яблочко», вызывавший всегда бурное одобрение зала.

В заключение на обсуждение собравшихся ставился вопрос: продолжать ли работу над балетом? И решение всегда было положительным. Более того. Многие заводы сразу же выделяли средства для покупки билетов на будущие спектакли, и об этом сообщалось в газетах. Так почти все билеты на представления «Красного мака» в сезоне 1927/28 года были распроданы еще до завершения балета.

При поддержке рабочих сметены были препятствия на пути нового советского балета, и эти же рабочие в своих горячих выступлениях и спорах помогли выявить достоинства и недостатки спектакля, что было учтено в дальнейшей работе.

Премьеру «Красного мака» на сцене Большого театра показали без предварительной генеральной репетиции, в последний день сезона — 14 июня 1927 года. Дирижировал, как и всеми последующими спектаклями, Ю. Ф. Файер.

На протяжении двух ближайших сезонов «Красный мак» ставился свыше двухсот раз и с неизменным успехом. Его смотрела широкая общественность, руководители партии и правительства. М. И. Калинин охарактеризовал балет как «прекрасное, уже советское творение». Позже высказывание это было напечатано в сборнике «О молодежи» (1940).

Еженедельный журнал «Программы государственных академических театров» за 21—27 июня 1927 года вышел с передовой статьей, озаглавленной «Победа Большого театра». В ней говорилось, что балет «надо признать самым важным событием в истории Большого театра за последние десять лет... Старая театральная культура... дала истинно революционный спектакль, снабженный всеми достоинствами большого художественного мастерства и волнующего, захватывающего содержания. Победа огромная, полная большой, исключительной значимости».

Рецензии поместили очень многие журналы и газеты начиная с «Правды». Воспроизводились снимки отдельных сцен спектакля, портреты создателей и в первую очередь, конечно, Глиэра.

Восторгались мастерством Гельцер, которой удалось создать выразительный образ китайской женщины, вначале безмолвной, поработанной, но потом активной, отважной, самоотверженной. Внешний облик Тао Хоа, созданный Гельцер, напоминал тончайшей работы прелестную статуэтку китайского фарфора, а вся пластика — жесты, походка — свидетельствовала об огромной артистической культуре. Как истинно драматическая актриса передавала Гельцер неизбывные страдания и пробуждающуюся мощь человеческих чувств и стремлений. «Казалось, что после „Эсмеральды“ трудно создать более волнующий образ, но более богатое социальное содержание роли Тао Хоа помогло Гельцер в этой роли взволновать нас, пожалуй, еще сильнее. С этой роли начинается новая жизнь классического балета», — писал С. Городецкий.

Много похвал было высказано в адрес художника. Великолепный архитектор, тонкий график и колорист, Курилко отлично использовал масштабы сцены Большого театра, чтобы широко, с размахом показать картину порта. «Среди причудливо сменяющихся картин особенно врезается в память его огромный советский корабль у китайской набережной», — писали газеты. Спущенная сетка удачно символизирует обманчивость, призрачность старой китайской красоты, прикрывающей нищету масс. В

традициях древних китайских художников был сделан задник первой картины второго акта, представлявший собой раскрытый веер с пейзажем. Полон изящества чайный домик. Восхитителен ковер с драконами. Богата и роскошна картина храма. Костюмы отлично увязаны с декоративным фоном. Воздавая должное живописным декорациям «Красного мака», С. Городецкий писал: «Здесь Курилко превзошел мольеровский спектакль Бенуа в Александринке, который в свое время считался декоративным шедевром. Здесь Курилко — мастер европейского масштаба. Большой театр должен быть ему сугубо благодарен за этот спектакль, потому что этот спектакль создан как раз на переломе от старого к новому».

Труд Глиэра расценивали как подвиг. Конечно, и здесь композитор опирался на опыт русских классиков, прежде всего Чайковского и Глазунова, обогативших старый жанр балетного искусства большими идеями, выразительностью образов и широтой драматургического развития. Но эти классические традиции русской музыки он наполнил новым содержанием, непосредственно связанным с окружающей его жизнью. Сделал это смело и талантливо.

Уже первые такты увертюры с прихотливым рисунком непривычной для слуха китайской мелодии приковывают внимание, предвещая что-то необычное. На сцене — Китай 20-х годов. Большой порт. У одного из причалов возвышается борт советского корабля. Трудятся рабочие-кули, подгоняемые плетью надсмотрщика. Движения их однообразны, усталы. В музыке разворачивается удивительно правдоподобная картина изнурительного подневольного труда. Выразительная мелодия в низком регистре, прерываемая паузами, передает неровную поступь согнувшихся под тяжестью груза людей. Один кули падает. Надсмотрщик в гневе бьет упавшего. Кули готовы взбунтоваться. Но на помощь им спешат советские моряки во главе с капитаном. Они помогают разгружать пароход. Гуманизм, доброжелательность, открытость и радушие советских людей преображают китайских рабочих. Меняется и музыка. Исчезает ее сумрачный, гнету-

щий колорит, давящая монотонность. Знакомая уже тема наполняется силой, волевым напором. И радость дружного труда выливается в конце концов в победный танец.

Но вот звучит светлая грациозная мелодия, в которой ясно слышатся интонации, характерные для китайской музыки. Это — первая тема, рисующая образ героини балета. Появляется Тао Хоа — юная танцовщица, со страхом и любопытством наблюдавшая за всем происходящим. На площади, где собралась разноликая толпа, она исполняет легкий и грациозный танец с веером и преподносит советскому капитану букет цветов. А он, выбрав из букета самый красивый красный цветок, дарит его ошеломленной девушке. Горячее чувство признательности Тао Хоа капитану, ее восторг от встречи с человеком из далекой великой страны, где воцарились свобода и братство, раскрываются в большом лирическом диалоге. Музыка этого адажио взволнованная, эмоциональная. Здесь уже появляется и вторая — лирическая тема Тао Хоа (порученная скрипке соло), отображающая мир ее душевных переживаний и чувств. В совокупности обе темы создают глубоко волнующий образ, сочетающий в себе трогательную нежность со страстным стремлением к свободе и счастью.

Заканчивается первый акт экзотическими плясками разных народов и под самый занавес — темпераментным, лихим матросским танцем «Яблочко», великолепно поставленным балетмейстером Лацилиным.

«Подъем, который был вызван в зрительном зале лихой пляской советских моряков, обусловлен не только техническим мастерством исполнителей, но главным образом обращением к советскому патриотизму», — писала после премьеры одна из центральных газет.

Здесь следует подчеркнуть роль музыки Глиэра. Используя свой опыт вариационной техники (вспомним третью часть Второй симфонии), на простенькой мелодии, изложенной в первый раз октавным унисоном, он виртуозно построил захватывающий жанровый эпизод. В каждом новом проведении в

оркестре мелодия эта обогащается и расцветивается новыми красками, ритмическими узорами и на одиннадцатый раз приобретает такой эмоциональный накал, что никто из слушателей не остается равнодушным.

Очень скоро «Танец советских матросов» из балета «Красный мак» завоевал мировую известность как в хореографических коллективах, так и на симфонической эстраде.

Второй акт балета посвящен снам или, лучше сказать, видениям Тао Хоа. Взмолвленная массой новых впечатлений маленькая танцовщица, накурившись опиума, засыпает, и возникающие во сне образы проносятся перед зрителями. Это ожившие цветы, танцующие богини и бабочки, фениксы, преследующие Тао Хоа. На короткое время появляются капитан и советские моряки.

С помощью фантастики, аллегорий постановщики балета хотели показать перерождение Тао Хоа после встречи с советским капитаном. Женщина находилась во власти бытовых условностей Китая, религиозных предрассудков, и перерождение ее не могло совершиться сразу. Этот нелегкий процесс духовного раскрепощения естественно сопровождался внутренней борьбой, отраженной в музыкально-сценических видениях.

В музыкальном отношении «видения» Тао Хоа — истинные шедевры. Средствами изумительной звукописи композитор как бы воссоздает тончайшие причудливые китайские рисунки с фантастическими существами, неизменными цветами, бабочками. Весьма своеобразна музыка торжественных «шествий», воинственной пляски с саблями. И хотя композитор немало использовал подлинных китайских мелодий, их гармоническая обработка и симфоническое развитие помогли избежать привкуса цитатного этнографизма.

Исполнявший роль капитана В. Д. Тихомиров как балетмейстер проявил исключительное мастерство в постановке танцев этого акта, широко используя ряд движений, свойственных китайским народным танцам, пластике китайского искусства. И если верно то, что балет захватывает прежде всего

танцами, то здесь все было в лучших традициях классики жанра.

В третьем акте маленькая Тао Хоа снова возвращается к реальной жизни. Английские портовые власти и представители китайской буржуазии, раздраженные проявлениями симпатии китайского народа к советским морякам, замыслили убить капитана и сделать это решили руками Тао Хоа. Ее хозяйин и покровитель Ли Шан-фу велит ей поднести капитану чай, в который сыпет яд. Приученная к покорности Тао Хоа не в силах сказать «нет». Душевное смятение и боль слышатся в музыке, сопровождающей ее «Танец с чашей». Тао Хоа приближается к капитану, протягивает ему чашу смерти, но в последний момент побеждает свою нерешительность. Дочь порта (кстати, так первоначально хотели назвать балет) больше не рабыня, не жертва авантюриста, пославшего ее на преступление. Она понимает всю несправедливость задуманного. В ней пробуждаются смелость, желание действовать, и она выбивает чашу из рук капитана, спасая его. Но Ли Шан-фу стреляет в непокорную и смертельно ранит маленькую героиню. Умирая, Тао Хоа отдает детям хранившийся у нее на груди подарок капитана — красный цветок.

На смену трепетно звучавшим темам Тао Хоа в оркестре разливается широкая, энергичная мелодия, в которой слышится хорошо знакомый оборот из «Интернационала». Эта музыка символизирует то светлое будущее, во имя которого погибла Тао Хоа и завоевать которое клянутся кули, поднявшие высоко над головами тело девушки.

О том, как принимался спектакль, можно судить по маленькому напечатанному интервью. Одного зрителя спросили: «Как вам понравилась музыка Глиэра?» Он ответил: «Я ее плохо слышал: все время мешали аплодисменты». В этом было много правды.

Успех балета превзошел все ожидания. Рейнгольд Морицевич был засыпан поздравлениями и едва успевал на них отвечать. Курилко, Гельцер, которой композитор посвятил балет, и оба балетмейстера разделяли с ним этот триумф. День 14 июня

1927 года стал исторической датой, с которой ведет свое летоисчисление советский балет. В этот день впервые в хореографическом искусстве появились образы жестокой классовой борьбы и советских людей — носителей высших идей социальной справедливости. Сделано это было так хорошо, что надолго определило дальнейшие пути развития жанра. На вопрос, может ли балет, как и другие виды искусства, служить задачам современности, воплощать революционные мысли, дан был положительный ответ. Подчеркивая непреходящее значение новаторских особенностей балета «Красный мак», В. Богданов-Березовский писал: «Все последующие массовые музыкально-хореографические характеристики восставшего народа в той или иной степени основывались на приемах, найденных и утвержденных Глиэром в балете „Красный мак“. Это можно сказать и о массовых народных картинах французской революции в „Пламени Парижа“ Асафьева — Вайнонена, и о сценах мятежа испанских крестьян в эпоху средневековья в „Лауренсии“ Крейна — Чабукиани, и о ряде других балетов».

Несмотря на восторженный прием зрителей, неизменно переполнявших зал в дни спектаклей, несмотря на утверждения рабочих коллективов, что балет «интересен, понятен и нужен», в прессе появились и критические замечания. Воздавая должное всей проделанной работе и смелости мастеров, шедших нетореным путем, критики отмечали ряд недостатков. Первый, по их мнению, заключался в недоработанности либретто, в результате чего фантастический второй акт плохо был связан с реалистическими картинами современности первого и третьего. Некоторые предлагали, чтобы избежать этой раздвоенности, просто выбросить второй акт, что, конечно, очень обеднило бы балет.

Повредил цельности спектакля, видимо, и тот факт, что постановку осуществляли два разных в своей творческой манере балетмейстера. Считая это ошибкой, С. Городецкий писал: «Не ставят же один и тот же спектакль Станиславский и Таиров». Однако все это не помешало «Красному маку» стать самым популярным спектаклем Большого театра:

через семь лет Гельцер, для которой роль Тао Хоа стала одной из лучших в ее обширном репертуаре, уже выступала в «юбилейном» трехсотом. В Москве и других городах появились кафе «Красный мак», на прилавках магазинов — конфеты, мыло и духи «Красный мак».

Вслед за Большим театром балет Глиэра поставили все театры Советского Союза, где имелись балетные труппы. Коллектив Московского экспериментального балета показывал «Красный мак» в небольших городах, где он не мог быть поставлен своими силами. Глиэр отовсюду получал приглашения, и когда позволяли обстоятельства, ездил на премьеры. Энтузиазм и изобретательность постановщиков его приводили в восторг. В харьковской постановке, осуществленной И. Моисеевым, ему особенно понравились композиции массовых сцен.

С балетом «Красный мак» связано первое появление Глиэра за пультом профессионального театра оперы и балета. Было это в Киеве 15 октября 1929 года. Спектакль прошел весьма успешно, и Рейнгольд Морицевич написал на следующий день жене: «Теперь, если бы пришлось дирижировать в Москве, могу решиться и без репетиции провести спектакль».

Поставлен балет был и в Ленинграде, но эта постановка потребовала от Глиэра дополнительного труда. Александр Васильевич Гаук, который должен был дирижировать, сообщил Рейнгольду Морицевичу, что в Кировском театре «кое в чем отошли от московской редакции», а потому необходимо... Слово «необходимо» Гаук подчеркнул четыре раза, а далее следовал перечень номеров, которые нужно было переделать или написать заново. Театр торопил. «Было бы хорошо, если бы Вы временно переселились сюда, в Ленинград», — писал Гаук. Он хорошо отзывался о работе художника Б. М. Эрбштейна («декорации... интересны как по планировке, так и краскам») и отмечал увлеченность всего коллектива: «При удаче постановка может быть и чрезвычайно интересной и любопытной, так как удалось выпрямить линию сюжета и положить в основу спектакля много новых и интересных мыслей».

Консультантами постановки были приглашены китаевед профессор Васильев и театровед И. И. Соллертинский. Как и в Москве, в подготовке спектакля участвовала широкая общественность. Вместительный зал Московско-Нарвского Дома культуры был переполнен, когда там проходило обсуждение «Красного мака», на котором с докладами выступали Васильев и Соллертинский, а о музыке рассказывал автор.

20 января 1929 года состоялась ленинградская премьера, существенно отличавшаяся от московской. «Мною сделана новая партитура, а кроме того, написан ряд танцев и сцен, отсутствующих в московской редакции»,— писал Глиэр. Постановщики Ф. В. Лопухов, В. И. Пономарев и Л. С. Леонтьев, сохранив основную сюжетную линию, очень много изменили в деталях. Они отказались от балетных приемов, принятых для изображения экзотического Китая, и предпочли показать жизнь промышленного уголка страны. Изнуряющий труд кули и жизнь эксплуатирующих их «цивилизаторов», весело протекающая под музыку чарльстона, традиционная покорность, послушание и тревожная, чреватая опасностью взрыва атмосфера нарастающей борьбы— вот фон, полный контрастов, на котором разворачивалось действие. Два месяца работал Глиэр над этой новой редакцией. Оркестровка несколько утяжелилась, но звучала весьма эффектно и временами достигала большого драматизма. Асафьев, который не знал о проделанной работе, побывав на спектакле, писал Рейнгольду Морицевичу: «...В чем дело: в звучности балета для меня большая разница от Москвы? Или Гаук лучше разучил, или я, когда слышал балет в Москве, был в гадком настроении?» Критики единодушно (а среди них был и такой известный театровед, как С. Мокульский) оценили исполнение роли Тао Хоа балериной Е. М. Люком как превосходное.

«Красный мак» в ленинградском театре, как и в Москве, стал самым любимым, самым посещаемым спектаклем.

Вести об успехе нового балета очень быстро распространились и за рубежом. Постановки стали

готовить в Софии, Вроцлаве, Бухаресте. Известный импресарио Сол Юрок, предлагая свою помощь, весьма настойчиво уговаривал Глиэра приехать с балетной труппой в Америку и показать там «Красный мак».

В 1949 году, когда московский и ленинградский театры в ознаменование победы китайского народа и провозглашения Китайской Народной Республики решили возобновить постановки «Красного мака», Глиэр принялся в третий раз перерабатывать партитуру. Существенному изменению подверглось и либретто. Действие Курилко перенес в гоминдановский Китай 30-х годов и политически заострил его. Так, когда падает кули и роняет ящик с надписью «сигареты», из него на землю вываливается оружие. Эта сцена живо напоминала о том, какую помощь оказывали американские боссы гоминдановской клике. В новом либретто более отчетливо зазвучала тема солидарности народов всех стран в борьбе за мир, против поджигателей войны. Появился и новый персонаж Ма Ли-чен — молодой китайский революционер, один из вдохновителей народно-освободительной борьбы. И маленькая героиня Тао Хоа погибает, самоотверженно закрывая его собой от пули предателя.

Аллегорические видения Тао Хоа постановщики тесно связали с действительностью. В страшном хозяине темного царства бесправия, нужды и произвола легко было узнать Ли Шан-фу — ставленника американских империалистов, угодничающего перед ними, а в вожде светлого воинства — Ма Ли-чена. Он и его воины побеждают в жестоком бою — свет побеждает тьму, носители свободы — бесправие.

Последняя картина балета превратилась в величественный апофеоз в честь одержавшего победу китайского народа. В музыке Глиэра в полную мощь зазвучала прекрасная героическая тема свободного Китая. «Сама жизнь, актуальная тема действительности, подобно солнечному лучу, засверкала в этом спектакле», — писал народный артист СССР К. Зубков.

В новой постановке Большого театра, осуществленной Л. Лавровским, роль Тао Хоа исполняли

Г. Уланова и О. Лепешинская, в Ленинграде — Н. Дудинская.

Спектакль Большого театра был удостоен Государственной премии. Он пользовался таким успехом, что его показывали даже в помещении Зеленого театра Центрального парка культуры и отдыха, вмещавшего девять тысяч зрителей. В передовой статье газета «Советский артист» утверждала: «Балет „Красный мак“ можно смело назвать произведением советской классики».

С разных концов Советского Союза стали приходить Глиэру письма с просьбами разрешить сделать переложения для тех или иных составов инструментов отрывков его музыки. Рейнгольд Морицевич обычно сам намечал номера для обработки, посылал партитуру. Для своих концертных выступлений он сам сделал сюиту для симфонического оркестра, куда вошли: Победный танец кули, Сцена, Адажио и Танец с золотыми пальцами, Танец китайянок, Танец черта, Танец с барабанчиком и «Яблочко». Сюита эта также обрабатывалась для различных составов. В Кисловодске, например, известный музыковед В. В. Пасхалов слышал ее в исполнении ансамбля из шести человек (две скрипки, виолончель, контрабас, рояль и фисгармония).

Незадолго до смерти Глиэр в четвертый раз принялся переделывать партитуру «Красного мака» с целью показать еще более выразительно активную, героическую роль народа в развитии сюжета. Дописаны были новые танцы, дополнительные номера. В последнем варианте балет, получивший название «Красный цветок», включал уже не восемь, а двенадцать картин. Поглощенный этой работой Глиэр заново переживал все связанное с рождением балета, переживал свои первые шаги на этом поприще и с благодарностью вспоминал всех ему помогавших. В первую очередь, Гельцер. В начале 1955 года он написал: «Искренне благодарю... за все то, что я получил от Вас как от великой артистки, работая с Вами над „Эсмеральдой“ и „Красным маком“».

Премьера балета «Красный цветок» состоялась на сцене Большого театра уже после смерти композитора — 24 ноября 1957 года.

Народный артист

В 1930 году Сол Юрок повторил свои предложения Глиэру. «Считаю, что Ваш приезд может явиться событием в музыкальном мире Америки», — писал он. О балетной труппе уже не было речи. Он приглашал Рейнгольда Морицевича как пианиста и дирижера, исполняющего свои сочинения, и предлагал организовать восьминедельное турне по Северной Америке и Канаде. В октябре он даже прислал договор (на 1932 год, с правом продления на 1933) и сделал соответствующее заявление представителям прессы. Вслед за этим из Нью-Йорка пришло письмо от Ивана Народного — музыкального критика и журналиста, с которым Глиэр встречался еще в Берлине и которому посвятил симфоническую картину «Запорожцы». Критик писал, что если состоится турне Рейнгольда Морицевича по согласованию с Юроком, то всю прессу он берет на себя. Он просил прислать ему фотографии, программы различных уже состоявшихся концертов, ноты, заранее готовясь широко освещать выступления Глиэра. Кроме того, развив истинно американскую предприимчивость, он сообщил Глиэру, что уже договорился с кинокомпанией о создании фильма-балета с его музыкой. В основу сюжета должна была лечь история любви американца адмирала Джона Поля Джонса и фрейлины императрицы Екатерины — Куракиной, послужившей (согласно существовавшей легенде) причиной удаления адмирала из России. И. Народный просил только узнать, можно ли будет провести некоторые съемки в Детском Селе.

Глиэр не торопился принимать решение. Ему памятливы были строки письма Рахманинова, который еще в 1922 году предостерегал и советовал «возможно подробнее выяснить все обстоятельства прежде, чем предпринимать путешествие», ибо организация концертов в Соединенных Штатах сопряжена с большими трудностями.

Что с тех пор изменилось в Америке? В 20-е годы, когда разруха в России весьма затрудняла концертную деятельность, у Глиэра одно время возникали планы зарубежных гастрольных поездок. Но он не поехал тогда даже в европейские страны, хотя документы на выезд были оформлены. В архиве его сохранилась бумага, выданная 5 октября 1923 года Особым комитетом заграничных артистических турне и художественных выставок, удостоверявшим, что Глиэру разрешена заграничная командировка на два месяца.

Теперь же, когда была полная возможность концерттировать по стране, когда театры стали забрасывать Глиэра заказами, в Америку его вовсе не тянуло. Сол Юрок был настойчив, неоднократно напоминал о своем предложении, однако Рейнгольда Морицевича занимали постановки «Красного мака», предпринимаемые то одним, то другим театром, занимала судьба «Шахсенем».

Тем временем на Соединенные Штаты обрушился экономический кризис. В июне 1932 года И. Народный писал Глиэру: «Музыкальные журналы у нас почти не выходят». Пустовали театры и концертные залы. Многим людям за океаном стало не до музыки, и вопрос о поездке отпал сам собой.

В 30-е годы Глиэр начинает работать в области киномузыки, полагая, что тем самым он будет способствовать развитию молодой советской звуковой кинематографии. С его музыкой появляются фильмы «Земля жаждет» (1930, режиссер Ю. Райзман) и «Конвейер смерти» И. Пырьева (1933). К работе над первым фильмом в качестве соавторов он привлекает молодых музыкантов С. Ряузова и В. Соколова, к работе над вторым — С. Ряузова, В. Кочетова и Н. Крюкова.

После появления двух первых фильмов Глиэр получает предложение от студии Востокфильм написать музыку к ленте «Наместник Будды». Летом 1934 года, не успев еще отдохнуть после премьеры «Шахсенем» в Баку и концертов в Киеве, он отправился с постановочной группой картины в трехмесячную киноэкспедицию по Бурят-Монголии и Восточной Сибири и, конечно, использовал эту

длительную поездку для концертных выступлений. Он играл в Улан-Удэ, Верхнеудинске, Красноярске, Иркутске, Чите, дав десять авторских концертов. Газета «Бурят-Монгольская правда» писала: «Приезд Глиэра в Улан-Удэ — это крупнейшее событие в нашей художественной жизни, а концерт 30 сентября — это редкий музыкальный праздник трудящихся нашей столицы».

С интересом ознакомился Глиэр с бурятскими и монгольскими народными мелодиями, делал записи наиболее характерных песен. Результатом новых музыкальных впечатлений и наблюдений жизни того края явился «Героический марш Бурят-Монгольской АССР». Эта симфоническая поэма написана для очень большого состава оркестра (с двумя тамтамами и увеличенной струнной группой), представляет собой красочную звуковую картину. Построена она на развитии старой бурятской народной песни и монгольских мелодий (одна из которых имеет энергичный, маршеобразный характер), а в музыкальную ткань обширной коды влетают еще интонации «Интернационала».

Близкое знакомство с бурятским и монгольским народным музыкальным творчеством, конечно, отразилось и в музыке к фильму «Наместник Будды» (режиссер Д. Бассалыго), вышедшем на экраны в 1935 году.

Три года спустя на студии Таджикфильм с музыкой Глиэра была сделана картина «Друзья встречаются вновь». Снимал ее режиссер К. Ярматов. Ему же принадлежит и фильм «Алишер Навои», выпущенный в 1948 году Ташкентской киностудией к 500-летию со дня рождения поэта, для которого музыку также писал Глиэр (на этот раз в соавторстве с молодым узбекским композитором Т. Садыковым).

В 30-е годы появляются две массовые песни Глиэра для двухголосного хора и фортепиано («Попади» и «Химтревога» на стихи С. Болотина) — дань всеобщему увлечению этим жанром. К этому же времени относятся «Симфонический фрагмент» и обработка для смешанного хора и симфонического оркестра украинской песни «Засвистали козачень-

ки», названная Богдановым-Березовским «симфонизированной песнью».

В 1935 году — в год шестидесятилетия Глиэра — ему присвоено было звание народного артиста РСФСР. В больших городах страны (Москве, Харькове, Баку, Тбилиси, Одессе) и в сельской местности, куда композитор выезжал для встречи с тружениками полей, состоялись его многочисленные концертные выступления. По радио транслировался торжественный концерт (14 февраля) в клубе завода Динамо имени Кирова, где проходило чествование юбиляра, в котором приняли участие и рабочие предприятия. Музыка Глиэра тогда прозвучала в исполнении оркестра Всесоюзного радио под управлением Гаука. Высоко ценя доброе отношение к себе рабочих, Глиэр вскоре снова появился на заводе — и с подарком, — он принес «Марш кировцев», написанный им на слова одного из заводских тружеников рабочего В. Россихина.

Концерты композитора, его музыка и общение с ним доставляли людям такую радость, что просьб и предложений выступить становилось все больше и больше от месяца к месяцу, и следующий — 1936 год по количеству выступлений Глиэра превзошел юбилейный. Рейнгольд Морицевич дал более тридцати концертов (тринадцать симфонических, остальные камерные), которые в основном были проведены во время двухмесячной поездки по Сибири и Кузбассу, когда композитор забирался в самые отдаленные, «медвежьи» уголки нашей поистине необъятной страны. С ним путешествовали певица К. Булгакова, исполнявшая его романсы, и балетная пара Г. Кениг и Н. Гаев. Танцоры под фортепианный аккомпанемент Глиэра исполняли отдельные номера из балета «Красный мак». В заключение обычно композитор играл свои фортепианные пьесы.

Гастроли начались 4 марта в Ленинске-Кузнецком, второй концерт состоялся на следующий день в Прокопьевске, третий — в центре Кузбасса, городе Кузнецком. «Так как поезда здесь запаздывают иногда на сутки, то нам пришлось, чтобы поспеть из Прокопьевска в Кузнецк, поехать на дрезине», — писал Глиэр жене в Москву. Он ни на что не

жаловался, даже если бытовые условия оставляли желать лучшего. Беспокоило его только то, что нельзя было регулярно заниматься за роялем, и потому он постоянно вертел в руках бинокль, упражняя таким образом пальцы.

Самые северные районы страны также не были обойдены вниманием Глиэра. Концертные организации, опасаясь возможных транспортных и бытовых трудностей, настойчиво отговаривали уже немолодого композитора от поездок в ряд пунктов, но Глиэр тогда обратился в редакцию газеты «Советская Сибирь» с открытым письмом, опубликованным 5 марта. Там говорилось: «Находясь в Западно-Сибирском крае с концертами, изъявляю желание обслужить северный район края и отправиться на самолете с ансамблем, состоящим из артистки К. А. Булгаковой и балетной пары Г. Е. Кениг и Н. В. Гаев,—в Колпашево. Прошу „Советскую Сибирь“ оказать мне помощь в осуществлении моего желания». Заодно Глиэр постарался объяснить сотрудникам газеты, как важно всячески способствовать развитию культуры малых народностей. Он рассказал, что его бывшие ученики, работающие теперь в Новосибирске, пытались организовать фольклорные записи, но всякий раз сталкивались с большими трудностями. Глиэр просил газету помочь им, а со своей стороны обещал поставить в Москве вопрос о посылке экспедиции для записи песенных напевов остяков, эвенков, ойротов и других.

В редакции с пониманием отнеслись ко всему сказанному Глиэром и, конечно, помогли ему осуществить его просветительскую миссию. «Была сильная метель,—вспоминал Гаев.—Уже когда мы подъезжали к аэродрому, снег так и мело целыми тучами... Самолет был небольшой, АНТ-14, и, как говорили, полет будет трудным. Но Рейнгольда Морицевича это не остановило. „Раз нас ждут, надо лететь“,—сказал он. В полете самолет „трепало“... Все мы чувствовали себя плохо уже после первых двух часов... все мы, кроме Рейнгольда Морицевича... он же, попивая маленькими глотками коньяк, вертел в руках бинокль... Вышел он из самолета сам, нас же буквально выводили под руки, так нас всех укача-

ло». Далее Гаев рассказывает, что, несмотря на глубокий снег, затруднявший передвижение, люди из дальних селений умудрялись все же добраться в Колпашево, чтобы послушать музыку и увидеть композитора, о котором уже кое-что знали благодаря радиовещанию.

Не только в Колпашево, повсюду Глиэра тепло встречали, и это заставляло забывать об усталости, вызванной трудными порой ночными переездами, смягчало горечь тех выступлений, когда приходилось играть на разбитом, расстроенном инструменте. Рейнгольд Морицевич всегда сохранял спокойствие и не роптал. Однажды около Читы, сбившись с дороги из-за повалившего снега, их машина простояла в овраге всю ночь в ожидании снегоочистителя. Глиэр ободрял своих попутчиков и шофера и до рассвета рассказывал о себе, о том, какие трудности в жизни приходилось преодолевать. Бессонная ночь не помешала ему в соответствии с намеченным планом в то же утро, как только они добрались к пункту назначения, провести в цеху железнодорожных мастерских концерт, обещанный местным рабочим.

«Я делаю общественно полезное дело, что требуется сейчас от каждого музыканта и композитора, и приношу пользу там, где еще никто ничего подобного не делал»,— писал Рейнгольд Морицевич домой в ответ на тревожный запрос, полученный в Новосибирске от его семьи, напуганной газетными сообщениями о предпринятой им «сибирской одиссеи». В конверт Глиэр вложил фотографию, сделанную во время одного из выступлений. «Это был дневной концерт,— пояснял он,— поэтому я в пиджаке; всюду же выступаю во фраке, и публике это очень приятно». Порой Глиэр чувствовал себя как бы миссионером, несущим людям свет и радость от встреч с искусством.

В больших городах прием был не менее радушным, и особенно приятно было, что все билеты раскупались заранее, при первом же оповещении. «Только что возвратился из концерта,— писал Глиэр из Томска.— Театр, в котором 1100 мест, был переполнен, и было еще триста приставных стульев. В

этом роде было и в Омске». В Новосибирске, где, как и в Иркутске, проводились симфонические концерты, Глиэр имел такой успех, что, уступая настойчивым просьбам, ему пришлось после Томска снова вернуться в этот город и дать еще дополнительные концерты.

В середине апреля, находясь вблизи Иркутска, Глиэр отправил домой такое сообщение: «Сегодня утром на станции Иннокентьевская мы выступали в железнодорожных мастерских во время перерыва. Площадка товарного вагона была превращена в сцену. Втащили пианино. Тут же на глазах у публики, за маленькой перегородкой, одевалась балетная пара». Вечером следующего дня в клубе был дан второй концерт.

После турне по Сибири Глиэр дирижировал симфоническими концертами в Твери, Таганроге. Затем он отправился в Ташкент и с оркестром русской оперы провел там два симфонических концерта. А так как, помимо Первой симфонии, сюиты из «Красного мака», увертюры и танцев из «Шахсенем», ему хотелось показать еще и арии из этой оперы, то из Баку была приглашена Шевкет Мамедова. С этой же программой Глиэр выступил и в Алма-Ате. И неизвестно, как долго продолжались бы еще эти поездки, если бы он не получил от Управления по делам искусств Узбекистана предложение взять на себя руководство по подготовке Декады узбекского искусства в Москве, намеченной на двадцатые числа мая 1937 года.

Как тринадцать лет назад для успешной работы над «Шахсенем» пришлось Глиэру погрузиться в специфику азербайджанской музыки, так теперь необходимо было прежде всего изучить музыкальную культуру Узбекистана. И Глиэр принялся за работу с полным сознанием ее необходимости. Здесь следует отметить, что профессиональная музыкальная культура республики в ту пору (1936) уже находилась в стадии значительного подъема. В Ташкенте уже существовала консерватория, создана была Государственная филармония, осуществлялись первые опыты по созданию музыкально-драматических произведений.

Среди отобранных к исполнению в Москве сочинений была музыкальная драма «Гюльсара», повествующая о жизни молодой узбекской женщины, которая восстает против векового гнета феодальных пережитков, сбрасывает паранджу и, несмотря на яростное сопротивление отца, ранящего ее и убивающего ее мать, устремляется к новой жизни. Произведение было создано на основе пьесы К. Яшена и М. Мухамедова с использованием фольклорного музыкального материала, собранного Т. Джалиловым и записанного Т. Садыковым. Конечно, тема раскрепощения женщины Востока, со всей остротой вставшая после установления Советской власти в республике, требовала яркого воплощения. Это понимали передовые деятели культуры, возлагавшие надежды на блистательное мастерство Глиэра, которое должно было стать залогом решения сложной задачи создания новой партитуры «Гюльсара».

Отобрав из фольклорных записей наиболее подходящие мелодии для характеристики основных героев, Глиэр стал их гармонизовать, находил соответствующие их природе тембровые краски в оркестре, развивал симфонически. В результате одноголосные узбекские песенные напевы необыкновенно обогатились, пройдя обработку, принятую в европейской музыке, но в то же время благодаря стараниям Глиэра сохранили свежесть интонаций и присущее узбекской музыке ритмическое богатство и разнообразие. Обширные музыкальные номера — а их около сорока — перемежались задорными танцевальными сценами, которые шли в сопровождении народных узбекских инструментов — дутаров, карнаев, сурнаев, виртуозной дробы бубен — и воспринимались как драгоценные инкрустации партитуры. По выражению Богданова-Березовского, музыкальная драма у Глиэра приобрела характер «потенциальной оперы». Особенно выразительно запечатлены различные грани образа героини — ее радость, подавленность, возрастающий гнев и протест.

Почти полгода работал тогда Рейнгольд Морицевич в Ташкенте, окруженный любовью и вниманием. Там же впервые была показана «Гюльсара» на сцене Узбекского музыкального театра 24 апреля

1937 года. Причем Глиэр самое деятельное участие принимал в постановке, стараясь помочь артистам понять его замысел. А в его руках произведение претерпело большие изменения, и это касалось не только музыки, но и трактовки образов в целом. Взять хотя бы отца Гюльсары. В прежнем варианте пьесы он рисовался просто извергом. Теперь же в этом образе раскрывалась трагедия человека, находящегося в плену религиозных предрассудков. И Глиэр требовал, чтобы именно таким был показан Ибрагим. Он учил артистов вслушиваться в музыку и находить в ней нужное настроение, боролся с устаревшей традицией театра, когда сценическое действие прекращалось, как только начиналось пение. «Музыка и драма должны быть едины,— говорил он.— Они в спектакле равны».

Весть о том, что Глиэр написал на основе узбекских мелодий красивую, своеобразную музыку, быстро распространилась в музыкальных кругах. И еще за неделю до Узбекской декады увертюру к драме «Гюльсара» дважды исполнил Государственный симфонический оркестр СССР под управлением А. В. Гаука в Большом зале Московской консерватории.

21 мая 1937 года спектаклем «Гюльсара» (постановщики М. Мухамедов и М. Кариева) открылась Узбекская декада в Москве. В фойе филиала ГАБТ была развернута богатейшая выставка, на которой можно было увидеть национальные костюмы, сюзаны, искусно вышитые золотом и шелками, макеты театральных постановок, портреты артистов и писателей. Среди зрителей присутствовали руководители партии и правительства, а также деятели культуры—Немирович-Данченко, Москвин, Нежданова, Голованов, Самосуд и многие другие. Дирижировал Н. Б. Грубин. Заглавную роль исполняла Халима Насырова, роль матери—одна из первых узбекских актрис Люфти Сарымсакова, отца—М. Халмухамедов.

Отзвучала увертюра, заключавшая в себе все основные темы спектакля, поднялся красочный занавес, сделанный в виде богато украшенного национальным орнаментом бледно-коричневого сюзана, и

перед взором собравшихся стала разворачиваться картина жизни народа, где горькая правда бытовой драмы узбекской семьи, не все члены которой понимали значение новых преобразований, сплеталась с чудесной поэзией народных мелодий и плясок. Великолепно звучал серебристый голос молодой певицы Насыровой, выказавшей себя незаурядной драматической актрисой. Трогательная сцена укачивания ребенка и монолог над телом убитой матери, эта драматичнейшая сцена спектакля, в которой героиня предстает полная смертельной тоски, растерянности и страха, у многих зрителей вызывали слезы на глазах. Зато танцы возбуждали всеобщий восторг, и публика требовала повторения номеров, щедро награждая аплодисментами танцоров. Народность, простота, искренность, самобытные черты узбекской художественной культуры, ранее мало знакомые москвичам,— все это покорило зрителей. Спектакль закончился, а вокруг театра еще долго не расходились толпы радостно оживленных людей.

Ночью Николаю Яковлевичу Мясковскому позвонили из Ташкента и попросили поделиться впечатлениями. В 1903 году Мясковский по совету Танеева брал уроки гармонии у Рейнгольда Морицевича. Теперь он был уже автором семнадцати симфоний, многих других произведений. С Глиэром его связывали взаимное уважение и общность интересов: оба воспитывали новое поколение композиторов, оба стояли в первом ряду строителей советской музыкальной культуры,— неудивительно, что ташкентцев прежде всего интересовало его мнение. Через несколько дней в газете «Правда Востока» появилась статья Мясковского, где он называл спектакль «Гюльсара» увлекательным и красочным, отмечал свежесть и новизну музыкальных мелодий и подчеркнул, что композитор подошел к обработке музыкального материала не как этнограф, а более свободно, использовал народные национальные мотивы, создав яркое произведение.

Финальная сцена из «Гюльсары», в которой прославляется эпоха, принесшая новую жизнь народам Востока, прозвучала и в день закрытия декады.

Труд Глиэра, открывшего новые горизонты развития узбекской музыкальной культуры,— того развития, которое ознаменовалось позже рождением узбекской национальной оперы, был высоко оценен. Ему присвоено было звание народного артиста Узбекской ССР и вручен орден Трудового Красного Знамени.

Через год—летом 1938—Глиэр слегка переделал увертюру к «Гюльсаре», превратив ее в концертную пьесу. Программное содержание увертюры определило ее форму, кстати сказать, весьма близкую к бытующим в узбекской музыке макомам. А редкие по красоте и выразительности образцы национальных узбекских мелодий, использованные композитором как тематический материал, их контрастность, позволившая осуществить широкую разработку, торжественная праздничность финала, наделенного чертами танцевальности,— все это обеспечивало успех у слушателей. Глиэр сам очень часто исполнял увертюру, играли ее и другие дирижеры. По сравнению с увертюрой «Шахсенем», написанной с использованием рапсодических приемов, увертюра «Гюльсара» была несомненным шагом вперед в поисках Глиэра, так много работавшего над развитием национальных искусств. Однако превращать музыкальную драму в оперу Глиэр не стал, хотя многие советовали. Сделать это было довольно просто, ибо музыкальная драма «Гюльсара» уже содержала много элементов оперного жанра. Но Глиэр, помня всю историю с «Шахсенем», считал нужным выждать. Опера «Гюльсара» родилась позже.

По пути творческого синтеза

Путешествуя по стране, подолгу работая в республиках, Глиэр хорошо смог ощутить, какие плоды приносит национальная политика нашего правительства, как гаснет вражда, разжигавшаяся в свое время реакционными элементами, как крепнет дружба народов, объединенных в единое многонациональное государство. И у него появилось желание отразить все это в музыке. Работа над музыкальными источниками одного народа уже не вполне удовлетворяла его. Им собран был обильный фольклорный материал, достаточно усовершенствована техника его обработки в самых разнообразных формах, накоплен большой опыт. Можно приступить к синтезу. Кстати, одна из статей Глиэра, напечатанная в 1938 году в газете «Советское искусство», так и называется — «Творческий синтез». Рассказывая там о своем знакомстве с азербайджанской музыкой, о работе над «Шахсенем», композитор заканчивает статью словами о том, что советская музыкальная культура «создается на основе творческого синтеза культур многонационального Советского Союза».

Первым «синтетическим» произведением Глиэра была «Торжественная увертюра» для симфонического оркестра, посвященная 20-летию Октября. Это короткое произведение (его продолжительность всего 7 минут) ярко передает чувство светлой радости и патриотической гордости. Основой музыкальной ткани служат четыре народные темы — русская, украинская, азербайджанская и узбекская. Начинается произведение торжественным фанфарным вступлением, после чего, по мере включения всех групп оркестра, все шире и величественнее звучит эпически-напевная, радостная мелодия русского склада. Фанфарная каденция соединяет ее с мелодией украинской песни. Темы переплетаются, развиваются и приобретают празднично-звонкое оркестро-

вое убранство. Следующая фанфарная связка ведет к среднему эпизоду, построенному на темах узбекской бытовой песни и старинного азербайджанского танца, сопровождаемого звуками ударных. Затем снова мощно разливается эпическая русская тема, дополняемая звуками фанфар. В короткой и очень задорно звучащей коде к ней присоединяются и восточные темы.

Впервые прозвучав в канун праздника 6 ноября 1937 года под управлением А. Гаука в Большом театре в Москве, «Торжественная увертюра» Глиэра на многие годы стала неотъемлемой частью различных праздничных концертов.

С позиций «творческого синтеза» подходил Глиэр и к созданию следующего произведения — симфонической поэмы «Заповіт» («Завещание»), навеянной образами одноименного стихотворения Т. Г. Шевченко. Поэма написана была к 125-летию со дня рождения великого украинского поэта и посвящена его памяти. Рассматривая стихотворение как программу своего будущего произведения, Глиэр, еще только готовясь к работе, внимательно вчитывался в его строфы:

...вставайте,
Цепи разорвите,
Злою вражескою кровью
Волю окропите
И меня в семье великой,
В семье вольной, новой,
Не забудьте — помяните
Добрим тихим словом.

Строки Шевченко о «семье великой» невольно заставляли вспомнить пушкинские слова о «временах грядущих»,

Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.

И поиски средств для изображения этого единения народов доставили композитору много хлопот. В интервью газете «Советское искусство» Рейнгольд Морицевич сказал: «Особенно трудной казалась попытка изобразить в музыке великую вольную новую семью народов, о которой мечтал гениальный украинский поэт. Работая над кодой моего произведения, я думал о братстве народов Советского Союза, и в

этом месте в музыке моей звучат мелодии русской, украинской, узбекской и азербайджанской песен». Следует отметить, что в окончательную редакцию поэмы (сделанную композитором два года спустя после того, как она впервые прозвучала под управлением автора 9 марта 1939 года в Колонном зале Дома союзов на юбилейном концерте) восточные темы не вошли. Глиэр, поразмыслив, ограничил себя в этом сочинении лишь русской и украинской темами, что представляется оправданным, поскольку содержание определялось «Завещанием» Шевченко, написанным в середине прошлого века.

В соответствии с первыми строками стихотворения («Как умру — похороните») поэма начинается скорбным звучанием мелодии украинской песни, которая некогда была сочинена полтавским учителем Г. Гладким на слова «Заповіта» и получила очень широкое распространение на Украине, но затем автора ее забыли, а полюбившаяся песня стала восприниматься как народная. Далее возникают образы украинской природы, широких степных далей, могучего Днепра и его крутых берегов. В музыкальную ткань вплетается грустная мелодия украинской народной песни «Ой, та йшов козак з Дону». Мягкое, проникновенное звучание деревянных духовых и аккорды арф, сопровождаемые струнными, создают образ народного певца, поющего о красоте земли родной и горькой доле неправых людей. Постепенно музыка приобретает более энергичный характер. В ярком звучании меди слышится ставшая благодаря Шаляпину знаменитой мелодия русской бурлацкой песни «Эй, ухнем». И вслед за драматическими эпизодами, повествующими о героической освободительной борьбе, звучит радостное прославление той новой, счастливой эры, в наступление которой верили и Пушкин, и Шевченко, когда братские народы, окропив «вражьей злою кровью» завоеванную свободу, «в великую семью соединятся».

Радостные чувства свободных людей, строящих новую жизнь, воплощены в следующем после «Заповіта» произведении Глиэра — концерте для арфы с оркестром. Здесь нет прямых фольклорных цитат.

Однако при внимательном изучении концерта легко убедиться, что музыка его включает элементы, присущие музыкальным культурам разных народов. Подвижность и задор одной из тем отдаленно напоминают украинский гопак, склад другой выдержан в духе русской народной песни «Выйду ль я на реченьку», третья своим ритмом приближается к азербайджанским народным напевам. Глиэр так сжился с изученными им национальными музыкальными культурами, что их некоторые самобытные черты легко и естественно соединялись в его творческой лаборатории, определяя индивидуальные особенности его собственного — глиэровского — стиля 30-х годов.

В отличие от «Заповіта», где большое место в соответствии с программой отведено скорбным раздумьям, музыка концерта для арфы по-глиэровски светла и оптимистична. В этом произведении с исключительной силой проявилась лирическая сторона дарования композитора. Музыкальные темы не контрастируют, а поддерживают одна другую, служа единой цели — раскрытию радостных лирических чувств. Здесь и картины весеннего пробуждения природы, и восторг жизнеутверждения, и радость свободного труда.

В создании концерта для арфы большую роль сыграла замечательная артистка Ксения Александровна Эрдели. Глиэр познакомился с ней в начале 20-х годов, когда готовилась первая постановка балета «Красный мак». Эрдели работала тогда в оркестре Большого театра, но много усилий прилагала, чтобы пополнить концертный репертуар ее любимого инструмента. Она искренне огорчалась, что композиторы в основном используют арфу как оркестровый инструмент, что в музыкальной литературе мало сочинений для арфы соло, и мечтала сделать так, чтобы и арфа, подобно скрипке, виолончели, заняла прочное место среди солирующих инструментов. Значительность партии арфы в партитуре «Красного мака» побудила ее начать переговоры с Глиэром о создании концерта. «У нас очень мало оригинальных пьес русских композиторов», — сетовала она. И Глиэр уже тогда, казалось, поддался

на уговоры. Вот только возможности арфы он знал значительно хуже, чем скрипки, на которой играл с детства (хотя звучание двух арф красочно расцветивает многие эпизоды, например, «Илья Муромца»). Об этом он сказал без стеснения Ксении Александровне и через некоторое время получил от нее письмо: «Предлагаю поставить к Вам на квартиру свою арфу и дать Вам несколько уроков, конечно, совершенно безвозмездно,— писала она.— Это облегчит задуманную Вами задачу». Но Глиэр тогда был очень занят различными постановками «Красного мака», а кроме того, работал над первой редакцией «Шахсенем», писал музыку к драматическим спектаклям. Начинать новое большое сочинение не было никакой возможности. Шли годы, но Ксения Александровна не оставляла Глиэра своими просьбами. «Я все еще не теряю надежды иметь хорошую пьесу для арфы Вашего сочинения»,— писала она 1 декабря 1936 года. Наконец летом 1938 года, отдыхая в Кисловодске после проведения Декады азербайджанского искусства и показа «Шахсенем» в Москве, Глиэр начал сочинять концерт для арфы. Возвратившись с курорта, он привез с собой законченную первую часть. Над второй и третьей он работал, постоянно консультируясь с Ксенией Александровной. «Я была счастлива участвовать в этом творческом содружестве и дать автору несколько специальных указаний, касающихся специфики моего инструмента»,— писала позднее артистка.

23 ноября 1938 года—в день открытия Первой декады советской музыки концерт для арфы прозвучал в Большом зале Московской консерватории в исполнении К. А. Эрдели, которой сочинение было посвящено, и симфонического оркестра Московской филармонии. Дирижировал Л. П. Штейнберг.

В соответствии с традицией концерт состоит из трех частей. Состав оркестра невелик, но роль его весьма значительна и далеко не ограничивается функцией сопровождения солирующего инструмента. Стремясь передать эмоциональную глубину и насыщенность музыкальных образов произведения, Глиэр, подобно русским классикам, прежде всего Чайковскому, Рахманинову, Скрябину, рассматри-

вал жанр инструментального концерта как жанр симфонический, требующий развития образов как солирующим инструментом, так и оркестром.

Первая часть начинается мягким звучанием струнных, на фоне которых звонкими аккордами арфы излагается эпически широкая русского песенного склада тема. Затем появляется лирически-мечтательная вторая тема, которую нежно поет кларнет, сопровождаемый мягкими фигурациями арфы. Короткая разработка приводит к большому эмоциональному подъему и оркестровому нарастанию, завершающемуся обширной каденцией. В неудержимом потоке пассажей арфы возникают очертания мечтательной мелодии кларнета. По мере спада вихревых звучаний все более четко вырисовывается вторая тема, с которой и начинается реприза. А в завершении первой части снова звучит широкая раздольная первая тема.

Средняя часть концерта представляет собой цикл вариаций на оригинальную лирически-задумчивую тему, которую вначале очень кратко излагает арфа. Здесь Глиэр показал свою блестящую композиторскую технику и умение красиво сочетать звучание солирующего инструмента с отдельными оркестровыми группами.

В финале к лирическим образам второй части добавляются мелодии танцевального характера. Одна — энергичная, зажигательная, близкая к народным пляскам тема становится ведущей, и на ее основе создается жанровая картина веселого народного праздника. Музыка покоряет ощущением радостного подъема, света и жизнеутверждения. Мало кому из композиторов удавалось, перешагнув порог шестидесятилетия, сохранить такую молодость и свежесть чувств.

До конца своей артистической деятельности К. А. Эрдели много и охотно играла концерт Глиэра, нередко под управлением автора. Во время войны, находясь в эвакуации в Нальчике, она писала композитору: «Если поедете концерттировать по Сибири, как собирались, и если захотите меня взять с собой — телеграфируйте». Любители музыки Свердловска, Воронежа, Ростова-на-Дону, Краснода-

ра, Одессы, Киева слышали концерт в исполнении К. Эрдели и автора. Играли его и другие арфистки, как отечественные, так и зарубежные. «Не будет преувеличением сказать, что это произведение Глиэра является единственным русским концертом для арфы, прочно закрепившимся в репертуаре симфонической и камерной эстрады... Причину такой популярности следует искать в несомненных художественных достоинствах концерта», — писал И. Ф. Бэлза, внимательно следивший за судьбой произведений Глиэра.

Если в концерте для арфы радостно-ликующие чувства запечатлены сами по себе, то в увертюре «Ферганский праздник» эти настроения связаны с конкретным событием — строительством в Ферганской долине грандиозного оросительного канала, превратившего безводные пустыни в плодородные поля. Летом 1940 года Глиэр побывал на этой стройке и, как сам потом написал, «вдохновленный изумительным пафосом социалистического труда, единым народным порывом, огромным подъемом людей, вступивших в бой с природой», сочинил увертюру для симфонического оркестра. «Ферганский праздник» — это гимн созидательному труду и прославление братства и дружбы народов, ибо только объединенными усилиями можно осуществлять такие грандиозные замыслы.

Увертюра невелика (7 минут), но очень красочна. Начинается она призывными возгласами двух тромбонов и тубы, имитирующих звучание узбекских народных духовых инструментов — карнаев. Картина народного праздника, развертывающаяся далее, строится на песенных и танцевальных народных мелодиях. Композитор использует тему очень распространенной в Ферганской долине андижанской песни, мелодию популярной свадебной узбекской песни «Цветок на лугу», лирического памирского напева «Если не знаешь, знай!», плавное звучание которого на фоне арф и фигураций струнных на какой-то момент создает впечатление картины южной томной ночи; наконец, мелодию любовной узбекской песни «Полубил я и извелся». Гармонически несложный материал народных напевов виртуозно

разработан и одет в яркий, солнечный оркестровый наряд.

Произведение принадлежит к ранним образцам симфонической музыки, созданной на основе самобытного узбекского песенно-танцевального материала, но и по сей день не утратило своей прелести и значения. Глиэр любил узбекский фольклор, узбекскую национальную культуру считал одной из богатейших культур народов СССР, помогал ей развиваться и предвещал большое будущее. Получив предложение создать что-нибудь к 50-летию Чикагского симфонического оркестра, Глиэр решил, что «Ферганский праздник» будет хорошим подарком, — пусть за океаном подивятся незнакомым мелодиям и лишний раз убедятся, сколь богата и разнообразна культура нашего Отечества. Написав на партитуре: «Посвящается Чикагскому симфоническому оркестру и блестящему дирижеру оркестра доктору Фредерику Стоку. Москва 15/X—1940», Глиэр отправил ее в Америку. А в письме написал, что будет рад сочинить что-нибудь к их 100-летию.

Напомню, что Фредерик Сток был одним из активных пропагандистов советской музыки. Особенно часто он исполнял симфонии Мясковского. Прокофьев писал Николаю Яковлевичу из Америки: «Он каждый год жарит не менее двух Ваших симфоний, переиграл, кажется, все...»

20 марта 1941 года «Ферганский праздник» был исполнен Ф. Стоком в Чикаго. Острота ритмов, темпераментность произведения и необычайность восточных мелодий привели слушателей в восторг. Газета «Chicago Tribune» сообщала, что сочинение является «блестящей и привлекательной безделушкой, которая пригодится в будущих сезонах как гвоздь программы, чего нельзя сказать о всех новинках этого года». А «Herald American» писала: «Новость, увертюра под названием „Ферганский праздник“ с привкусом турецкого табака и ритмом, подходящим для гибких движений прекрасной Фатимы или другой восточной танцовщицы, стоит безусловно на уровне творчества великого Русского. Произведение кратко, изобразительно и благозвучно».

Осенью того же 1941 года увертюра прозвучала в Москве и по радио под управлением автора.

«Ферганский праздник» — последнее предвоенное сочинение Глиэра. Немного раньше, также на материале узбекского фольклора, создана была опера «Лейли и Меджнун», повествующая о двух молодых влюбленных — Ромео и Джульетте Востока, — погибающих в борьбе за свое счастье.

Арабская легенда о юноше Кайсе, который за свое возвышенное чувство к прекрасной Лейли прозван был безумцем — «меджнуном», — одна из самых древних и популярных на Востоке. Еще в XII веке она привлекла внимание великого азербайджанского поэта Низами Ганджеви и потом на протяжении веков продолжала волновать воображение многих творцов прекрасного, создававших на ее основе свои поэтичнейшие произведения. В 1483 году к сюжету легенды обратился великий узбекский поэт Алишер Навои, и родилась из-под его пера замечательная, пронизанная безграничной любовью к человеку поэма «Лейли и Меджнун». Изменив многие подробности сюжета, Навои постарался показать, что гибнут молодые влюбленные в результате варварского, широко распространенного на Востоке обычая заключать браки по решению родителей. Он гневно обличает бесправие женщины Востока, воспекает в ней человека, имеющего право любить и быть любимым.

Уже в первые годы Советской власти, когда борьба за раскрепощение женщин стала набирать силу, поэма «Лейли и Меджнун» ставилась на сцене ташкентского драматического театра. В 1933 году композитор Талиб Садыков и драматург Хуршид превратили ее в музыкальную драму, используя хорошо знакомые народные мелодии, что сделало спектакль еще более популярным.

В связи с приближавшимся 500-летием со дня рождения Алишера Навои решено было создать оперу «Лейли и Меджнун». Опыта не было. Существовала лишь единственная узбекская опера «Бурани», написанная М. Ашрафи и С. Василенко. Садыков, превосходно знавший узбекский фольклор, чувствовал недостаточность своих профессиональ-

ных знаний, навыков и не решался один браться за эту работу. Опять обратились к Глиэру.

Учитывая популярность музыкальной драмы «Лейли и Меджнун», Глиэр решил взять ее мелодический материал, включавший отрывки из макамов и мелодии, сочиненные Садыковым, за основу будущей оперы. Конечно, Глиэру пришлось дописывать много музыки, для чего он использовал ряд мелодий из макамов так называемого бухарского и ферганоташкентского циклов, с которыми его знакомили известные узбекские певцы. Гармонизация, работа по созданию фактурной основы оперы и оркестровка,— все это также принадлежит Глиэру. Садыков, помогавший своему учителю в работе, получил исключительную возможность углубить и расширить свои знания в овладении всеми сложными средствами музыкального искусства. В то же время Глиэр высоко ценил познания Садыкова в области родного ему фольклора и прислушивался к его советам. Рассказывая корреспондентам о том, как протекала работа над оперой, Глиэр подчеркнул, что участие Садыкова в их совместном труде «выходит за пределы того, что обычно подразумевается под соавторством». И далее отметил: «Мелодический материал арий, ансамблей, хоров и танцев почти полностью является оригинальным творческим материалом Садыкова и выдержан в подлинно узбекском народном стиле».

Глиэр, как всегда, очень бережно обработал мелодический национальный материал, сохранив и даже подчеркнув его своеобразие, и на его основе создал большую партитуру с увертюрой, ариями, ансамблями (дуэты, терцеты, квинтет), многоголосными хорами, красочными танцевальными эпизодами, динамически насыщенной сценой боя и траурным маршем. Все главные герои получили законченные музыкальные характеристики.

В отличие от «Гюльсары», в партитуру оперы «Лейли и Меджнун» композитор не включил народные узбекские инструменты.

18 июля 1940 года в Ташкенте состоялась премьера оперы «Лейли и Меджнун». Дирижировал Т. Садыков. Партию Лейли пела Х. Насырова. «Нежная

лирика, драматическая страстность, печаль и радость отражались в игре замечательной артистки, а огромный по диапазону голос давал ей возможность выразительно раскрывать богатство музыкального материала развитых оперных арий», — писал С. Векслер.

Кстати, арий в опере «Лейли и Меджнун» было много, даже слишком много — свыше двадцати. В последующих редакциях (1948 и 1954 годов) Глиэр существенно сократил огромный объем музыкального материала. Выпали многие побочные эпизоды, которыми изобиловало вначале либретто Хуршида, уменьшилось число арий. Произведение стало более стройным, законченным. А главное — изменилась, стала ближе замыслу Навои трактовка главного героя Кайса, который вначале по воле либреттиста изображался человеком с помутившимся рассудком. В окончательной редакции Кайс — прогрессивный ученый, выразитель чаяний угнетенного народа, и протест его уже не выглядит, как раньше, болезненным бунтом. Восстав против деспотизма, против насилия над чувствами человека, Кайс находит поддержку народа. И даже гибель его и возлюбленной Лейли не погружают в пессимистическое настроение. Скорбное звучание траурного марша перерастает в торжественную мелодию, полную света и жизни, ибо великая любовь бессмертна.

Опера «Лейли и Меджнун» Глиэра — Садыкова стала одним из любимейших произведений узбекского народа. Газета «Правда Востока» (22 июля 1940) в передовой статье, озаглавленной «Новая победа узбекского искусства», писала: «За последние несколько лет узбекское искусство проделало поистине сказочный путь. Совсем недавно нынешний оперный театр представлял собой полупрофессиональный музыкально-этнографический ансамбль. Уни-сонная музыка, оркестр восточных инструментов, слабо звучавший в условиях большого театра, — вот элементы, которые характеризовали тогда узбекское музыкальное искусство и сдерживали его развитие».

Тормозили развитие и близорукие, националистически настроенные деятели культуры, которые, как это было в свое время в Азербайджане, утвер-

ждали, что к узбекской музыке не могут быть применены приемы симфонизации, и всячески препятствовали введению европейских музыкальных инструментов в оркестр узбекского театра. Только бережное и умелое сочетание сложных форм европейского оперного искусства с национальными особенностями узбекской музыки могло побороть волну противодействия. Музыкальной драмой «Гюльсара», с ее великолепной увертюрой, Глиэр сделал первый шаг. Следуя намеченным им путем, старый друг Рейнгольда Морицевича С. Василенко и молодой узбекский композитор Л. Ашрафи создали первую узбекскую оперу «Буран» (1939). Появление «Лейли и Меджнуна» знаменовало собой новый этап в развитии профессионального музыкального искусства Узбекистана. И роль в этом Рейнгольда Морицевича была поистине огромна. Труд Глиэра, его имя навсегда прочно связывалось с культурой республики. Чтобы подчеркнуть это, власти республики указом от 21 июля 1940 года присвоили детской музыкальной школе в Ташкенте имя Рейнгольда Морицевича Глиэра.

Композитор не раз бывал в гостях у воспитанников этого учебного заведения, радуясь новой поросли национальных кадров, знакомился с их успехами, делился с учителями своим богатейшим педагогическим опытом. Множество фотографий запечатлело эти встречи, приносившие искреннюю радость как композитору, так и юным музыкантам и их наставникам.

Нужно еще сказать, что постановка оперы «Лейли и Меджнун» усилила интерес к одноименной поэме Навои настолько, что республиканский юбилейный комитет решил издать полный текст поэмы великого узбекского поэта в русском переводе.

Годы Великой битвы

В январе—феврале 1940 года музыкальная общественность нашей страны и поклонники таланта Глиэра широко отмечали 65-летие со дня его рождения и 40 лет его педагогической и музыкально-общественной деятельности. Во многих городах опять состоялись концерты из произведений композитора, а в Большом зале Московской консерватории 8 февраля чествовали юбиляра. Председатель юбилейного комитета А. И. Хачатурян подчеркнул в речи, что, «будучи одним из выдающихся представителей старшего поколения советских музыкантов, Рейнгольд Морицевич Глиэр сочетает в своей многогранной деятельности прекрасные традиции великого русского музыкального искусства с... широким пониманием задач развития советской музыки, неутомимой работой по строительству советской музыкальной культуры, предельной честностью и чувством гражданского долга». И высокое звание народного артиста СССР, присвоенное композитору в 1938 году, воспринимается совсем по-особому, если вспомнить сделанный им огромный вклад в культуру многих республик нашего многонационального Отечества. Арам Ильич говорил о блестящей плеяде композиторов, воспитанных Глиэром, и о той огромной роли, какую Рейнгольд Морицевич играл в сплочении рядов творческой музыкальной интеллигенции и в создании советских композиторских организаций: Глиэр был председателем Московского союза композиторов, и когда в 1939 году был образован Оргкомитет для проведения подготовительной работы по созданию Союза советских композиторов СССР и созыву Первого Всесоюзного съезда композиторов, Рейнгольд Морицевич, пользовавшийся абсолютно всеобщей любовью и уважением, возглавил и Оргкомитет.

Добавим еще, что Глиэр был заместителем пред-

седателя Комитета по Государственным премиям в области литературы и искусства (председательствовал В. И. Немирович-Данченко) и возглавлял юбилейный комитет по празднованию 100-летия со дня рождения Чайковского. Благодаря энергии Глиэра это празднование приняло очень широкий размах.

6 мая 1940 года в доме П. И. Чайковского в Клину состоялось торжественное заседание Пленума Оргкомитета Союза советских композиторов. Были там Шапорин, Хачатурян, Мурадели, Хренников, среди гостей Пленума — племянники Чайковского Ю. Л. и А. Л. Давыдовы, сын и дочь Римского-Корсакова. С докладом выступил Рейнгольд Морицевич. Рассказав о жизненном и творческом пути Чайковского, поделившись своими воспоминаниями о встрече с Петром Ильичом в Киеве, он подчеркнул глубокую народность его творчества. Неиссякаемая любовь к Чайковскому пронизывала и выступления Глиэра в печати. Естественно, в дни торжеств особенно много прозвучало музыки юбиляра. Глиэр посещал все концерты — камерные и симфонические. Его активность вызывала всеобщее удивление и восхищение. В декабре 1940 года в Доме актера открылась Всесоюзная оперная конференция. Рейнгольд Морицевич, конечно, был в числе ее участников. В эти же дни он репетировал с симфоническим оркестром детской музыкальной школы Ростокинского района Москвы свои сочинения, которые 27 декабря прозвучали в Большом зале Центрального Дома работников искусств.

В марте 1941 года Высшая аттестационная комиссия присвоила Р. М. Глиэру ученую степень доктора искусствоведения. Нагрузка увеличивалась, но труд по-прежнему приносил ему радость.

Война, вторгшаяся на нашу землю 22 июня 1941 года, нарушила мирную созидательную жизнь страны и подвергла ее народы тяжелейшим испытаниям. Глиэр был с теми, кто сразу же все силы свои и умение стал отдавать борьбе с врагом. Уже через неделю — 29 июня в газете «Советское искусство» была напечатана его статья «Наш долг», в которой он писал: «Трудно передать то негодование, которое охватило меня, когда я узнал о разбойничьем

нападении фашистских бандитов на нашу Родину... И уже давно вышел из призывного возраста. Но если этого потребуют интересы Родины, я, не колеблясь, по первому зову партии и правительства, встану в ряды бойцов нашей славной Красной Армии». Затем он, как глава корпорации, сообщил, что в Союзе композиторов кипит большая работа, что композиторы создают песни, марши. «Массовая боевая песня для Красной Армии является сейчас самой первоочередной». Но тут же он обратил внимание своих коллег на то, что нельзя ограничиваться только этим. «Надо начать работу над крупными сочинениями, связанными с образами, чувствами, тематикой, подсказываемыми Великой Отечественной войной... Композиторы должны создавать насыщенные духом военной героики, напоенные ненавистью к врагу симфонические и большие хоровые произведения, оперы, оратории... На нас лежит обязанность дать Родине музыку, которая поднимала бы дух, возбуждала патриотические чувства, была бы действенным оружием...» В заключение Рейнгольд Морицевич обратился к Союзу писателей с призывом помочь в создании таких текстов, которые будили бы творческое вдохновение композиторов и «находили бы живой отклик в сердцах народных масс». Этот патриотический призыв, конечно, имел немалое значение для того подъема, который характеризует многие страницы советской поэзии. Песни, написанные в ту пору, живут уже не одно десятилетие и волнуют по-прежнему.

События военных лет получили яркое художественное воплощение во многих произведениях самых различных жанров. Они достаточно известны, и нет надобности их перечислять. Первым произведением Глиэра, связанным с войной, была песня-марш на слова А. Доронина «Будет Гитлеру конец», напечатанная в газете «Советское искусство» (29 июня), а затем размноженная издательством Союза композиторов. То был тоже призыв, но уже обращенный ко всему народу: «На священную войну поднимайте всю страну!» Певучая, ритмически четкая, полная волевой энергии, эта песня часто звучала на фронте и в тылу.

А фронт военных действий все ширился. Ежедневные сводки военного командования сообщали горькие вести о захвате врагом наших городов и сел. Опьяненные успехом фашисты, уничтожая и круша все на своем пути, рвались к жизненно важным центрам нашей страны. Борьба с озверевшим врагом становилась все более напряженной и полной драматизма.

Стремясь отобразить эту освободительную борьбу в наиболее близком ему жанре, Глиэр снова обратился к симфоническому творчеству и написал увертюру на славянские народные темы.

В древней и богатой истории нашего отечества есть немало драматических страниц, когда особенно ярко проявилось братское, запечатленное еще в легенде о трех братьях—Русе, Лехе и Чехе—единство славянских народов. Достаточно вспомнить нашествие тевтонских «псов-рыцарей» и знаменитую Грюнвальдскую битву 1410 года, когда рекой лилась кровь поляков, русских и чехов, но продвижение врага на славянские земли было остановлено.

Эту прекрасную идею единения и солидарности народов перед лицом страшной опасности положил Рейнгольд Морицевич в основу своей Увертюры на славянские народные темы для большого симфонического оркестра. Сочинение построено на четырех темах. Прежде всего, это известная русская народная песня «Слава», на интонациях которой начинается фанфарное вступление Увертюры. Затем повстанческая песня «Гей, славяне!», бытующая у многих славянских народов. Она проходит в Увертюре как основной музыкальный образ. Третьей темой служит ставшая народной песня болгарского композитора Б. Тривкова «Родина милая». А в разработке появляется суровая, в духе гуситских песнопений героическая мелодия чешской песни «Бывали чехи» Яна ШкROUPa (брата Франтишка ШкROUPa, которому принадлежит песня «Где родина моя?», сделавшаяся национальным гимном чехов). На этой суровой героической мелодии композитор строит впечатляющую картину воинственно-победоносного шествия. Увертюра очень динамична,

насыщена светлыми и в то же время мужественными звучаниями.

Русские классики не раз обращались к музыкальным истокам других славянских культур. Достаточно вспомнить увертюру на чешские темы Балакирева и Славянский марш Чайковского. Глиэр возродил эти традиции русских классиков в советской музыке, и примеру его последовали многие композиторы. Вслед за Увертюрой Рейнгольда Морицевича появился Славянский квартет В. Шебалина, Славянская рапсодия С. Василенко, а потом сочинение с таким же названием Н. Мясковского, Славянский концерт (для фортепиано с оркестром) Б. Лятошинского и многие другие.

Вслед за Увертюрой на славянские темы в том же 1941 году появилась и вторая увертюра Глиэра — «Дружба народов». Уже само название дает представление о том, какая идея заложена в произведении. Устремленность народов нашей многонациональной страны к единой цели, их дружба, взаимное уважение и помощь, — тема эта, так привлекавшая Глиэра и уже многократно отраженная в его музыке, в годы войны, когда плечом к плечу единым фронтом стояли русский и калмык, грузин и украинец, таджик и армянин, приобрела совершенно исключительное значение. И чтобы отразить эту дружбу, о нерушимую крепость которой, как твердо верил Глиэр, неминуемо должна была разбиться военная машина гитлеризма, он не стал обращаться к отдельным национальным мелодиям, а строил свой тематический материал на интонационном сплаве, используя наиболее яркие элементы фольклора различных народов. В этой его музыке что-то родное мог услышать и русский, и украинец, и человек, рожденный на Кавказе, и выходец из Средней Азии. Но в отличие от ранее сочиненных на принципе такого синтеза произведений, в которых темы не противопоставляются, а дополняют одна другую, в новой увертюре, начало которой выдержано в лирическом характере, в среднем эпизоде вдруг появляется в низком регистре контрастирующая мрачная, монотонная тема, сопровождаемая зловещим рокотом ударных. Разрастаясь, она

приобретает угрожающий характер — это тема врага, вторгшегося на нашу землю. С ее появлением усиливается драматическое напряжение. Зловещая тема всячески стремится подавить лирическое начало музыки, но, растратив силы в борьбе, затихает, а потом и совсем исчезает. В торжественном звучании возвращаются широкие распевные мелодии.

Впервые прозвучала увертюра «Дружба народов» (под управлением автора) 5 декабря 1941 года, но уже в Свердловске, куда осенью Глиэр с семьей был эвакуирован. Здесь, однако, композитор прожил недолго — всего пару месяцев. Выхлопотав у военных властей разрешение на время вернуться в Москву, Глиэр уже 15 декабря дает там симфонический концерт в Центральном Доме Красной Армии для уходящих на фронт воинов и офицеров. Но через пять дней, получив приглашение возглавить государственную экзаменационную комиссию по оркестровому, историко-теоретическому и композиторскому факультетам Свердловской консерватории, он опять возвращается на Урал. В консерватории еще шли экзамены, когда получен был вызов из Куйбышева, куда надлежало прибыть для участия в заседаниях Комитета по Государственным премиям СССР. И Глиэр снова укладывает чемодан, как всегда заполняя его в основном нотами, чтобы партитуры и партии были под рукой на случай, если представится возможность провести концерт. Благодаря этой предусмотрительности 16 апреля 1942 года в Куйбышеве в исполнении находившегося там оркестра Большого театра СССР прозвучали Вторая симфония Глиэра, его Торжественная увертюра, «Заповіт», романсы и концерт для арфы, который впервые тогда сыграла В. Г. Дулова, в дальнейшем часто исполнявшая его.

Трудности военного времени, жизнь с постоянным чувством ответственности за судьбы коллег, очутившихся в разных концах нашей обширной страны — на Урале, в республиках Закавказья, в Средней Азии, — жизнь вне привычной домашней обстановки, тревоги, заботы и переезды не снизили творческий потенциал Глиэра. По-прежнему у него рождались богатые планы (в частности, он вел

переговоры с С. Городецким о либретто оперы «Парижская коммуна»), и он пользовался буквально каждым часом, каждой свободной минутой, чтобы сочинять.

Так, работая урывками, Рейнгольд Морицевич создавал оперу «Рашель», посвященную борьбе французских патриотов с нашествием прусских войск в 1870 году. Либретто, написанное М. Булгаковым и М. Алигер по новелле Ги де Мопассана «Мадемуазель Фифи», предполагало три действия. Глиэр его сокращал, изменял, переписывал. В результате наконец родилась одноактная опера, время действия которой хотя и относилось к XIX веку, но чувства героев были созвучны тому, что испытывали Глиэр и советские люди в годы войны. Гнев патриотов особенно ярко воплотил композитор в арии героини «О, родина моя».

Опера «Рашель» впервые прозвучала в 1943 году под управлением А. Орлова из московской студии Радио. После войны (1947) москвичи слушали ее в концертном исполнении в зале имени Чайковского.

Рядом с оперой по времени создания стоит пятичастная симфония-фантазия для оркестра русских народных инструментов. Исполненная в Москве под управлением Н. Осипова, она вызвала хорошие отклики прессы. Газеты писали, что симфония-фантазия проникнута колоритом русской песенности, мастерски инструментована автором и покоряет светлой жизнерадостностью и торжественностью.

Чувство оптимизма, вера в силы родного народа запечатлены Глиэром и в увертюре для духового оркестра, написанной к 25-летию Красной Армии, нашей славной армии-защитницы. Уже в медленном вступлении ощущается эпическая мощь, наполняющая произведение. А волевая устремленность главной темы, выразительные кульминации подчеркивают героический характер сочинения. Первое исполнение увертюры состоялось 16 марта 1943 года под управлением автора, дирижировавшего духовым оркестром, что вообще случалось не часто.

В годы войны перед лицом всеобщей опасности

возросло чувство патриотизма наших людей. И это естественно. Наряду с тем острее стали восприниматься чувство любви, дружбы, красота не изуродованных войной уголков природы. И советские композиторы воплощали в музыкальных образах не только волю к победе и радость от ее предвкушения, гневную ненависть к врагу и подвиги народа, но и великое разнообразие интимных переживаний.

Концерт для колоратурного сопрано с оркестром Глиэра, писавшийся в пору жесточайших боев, слез и страданий (1942—1943: композитор тогда в эвакуации ютился с семьей в одной комнате и для работы располагал лишь инструментом, стоявшим в столовой Союза композиторов Свердловска), воспекает радость жизни и полноту человеческих чувств. Среди произведений композитора, большая часть которых отмечена поэзией и лиризмом, концерт, пожалуй, самое искреннее, проникновенное и душевное. Музыка его бесконечно волнует. Это мир переживаний—тревожных и мечтательно-светлых, выраженный теплым звучанием человеческого голоса.

Истоки широко напевных тем концерта, конечно, следует искать в характерных особенностях русской протяжной народной песни, которую композитор так хорошо знал и любил. А вот тонкая орнаментика, богато расцвечивающая музыкальную ткань, обороты, некоторые мелодические ходы, характерные для восточных мелодий,—все это пришло в музыку концерта от древних музыкальных культур народов Закавказья и Средней Азии, познанных Глиэром и сильно расширивших его творческий опыт.

Концерт писался, когда в списке сочинений композитора уже было более сотни романсов и множество арий, что, конечно, облегчило весьма нелегкую работу автора. Нелегкую хотя бы потому, что задуманное Глиэром произведение было первым советским вокальным концертом и, не побоюсь сказать, бесспорно уникальным. В русской музыке можно найти случаи, где использован прием распевки без слов. Это вокализы Рахманинова, Метнера, Гречанинова. Но Глиэр впервые рассматривает че-

ловеческий голос как солирующий инструмент и подчиняет весь музыкальный материал законам развития инструментальной музыки крупных форм. По существу, концерт Глиэра — виртуозная двухчастная вокально-симфоническая поэма.

Первая часть его строго выдержана в форме классического сонатного аллегро. Это неторопливое повествование о тревогах и грусти, о моментах задумчивой мечтательности. Построена часть на двух близких по настроению темах. После краткого оркестрового вступления, открывающегося мягким звучанием засурдиненных струнных, солирующий голос на фоне этих инструментов излагает нежную, певучую, совершенно необычайную по мелодической протяженности тему (главная партия). По мере ее развития оркестровый фон постепенно дополняется красочными тембрами деревянных духовых, арфы, приглушенных валторн. А голос парит над этим звучанием, спускается вниз и снова в неудержимом стремлении летит к яркой кульминации на верхнем звуке. Здесь и широкие музыкальные фразы, требующие от певицы владения кантиленой, и головокружительные трели, изящные арпеджио и ажурные стаккато. Переключка кларнета и гобоя затейливым орнаментом расцветчивает эпизод, предшествующий появлению второй темы, которая, возникнув у деревянных духовых, тут же подхватывается голосом. Элегически-мечтательная вторая тема дополняет новыми оттенками лирическое звучание музыки, несколько драматизирует его. Разработка, как часто у Глиэра, очень краткая, особых изменений не приносит. Красиво звучит поэтичнейшая переключка между голосом и кларнетом. Поток пассажей постепенно превращается в орнаментальные украшения первой темы, которую вновь запевают струнные. Небольшая кода заканчивает первую, лирически-созерцательную часть.

Вторая часть концерта звонкая, мажорная. Это — большой блестящий концертный вальс, построенный в свободной форме рондо на трех четко различимых темах. Сурдины у струнных снимаются, звучность оркестра становится открытой, праздничной. Вслед за кратким инструментальным

вступлением и пассажем колоратуры солирующий голос в легком взлете излагает первую тему. В ней слышатся восторг и упоение жизнью. Мягко звучащая у струнных вторая тема пытается как бы сдержать этот радостный порыв, но, разлившись во всем оркестре, сама достигает большой кульминации. Затем на смену спадающей звучности появляется плавная, грациозная тема вальса, после чего начинается свободное развитие изложенных тем. Ярko звучит оркестр. Широкая кантиленность вокальной партии сменяется стаккатным движением. Как и в первой части, появляется переключка голоса и отдельных инструментов. Нарастают темп и динамика. Стремительность и блеск вокальных пассажей, оркестровые кульминации — все это создает под конец впечатление большого эмоционального подъема, света и радости.

Музыкальные образы концерта так выпукло и ярко очерчены, что содержание произведения определяется без труда. «Это — поэма о красоте природы нашей земли, о чистоте, благородстве и полноте чувств советских людей, горячо любящих свою Родину...» — так охарактеризовал его И. Ф. Бэлза.

Сочинение требует подлинной виртуозности от певицы. Но Надежду Аполлинарьевну Казанцеву, которой предложили исполнить концерт, это не смутило. Тем более что при первой же встрече с композитором, после проигрывания, он с готовностью сказал: «Если что трудно или неудобно, так ведь можно и переделать...» Идя навстречу пожеланиям певицы, Рейнгольд Морицевич действительно кое-что изменил в тесситуре и пассажах. 12 мая 1943 года концерт прозвучал впервые в исполнении Казанцевой и Большого симфонического оркестра Радио под управлением А. И. Орлова. Было это в Москве в Колонном зале Дома союзов и осталось в памяти слушателей как истинный праздник советской музыки. Голос певицы звучал великолепно, незабываемо. А напоенная радостью и солнечным светом музыка свидетельствовала о том, что ни приближавшееся 70-летие, ни переживания военных лет не смогли затушить юношеский жар сердца композитора. И хотя он сам казался порой, как это

отметил Ю. А. Завадский, слишком тихим, вялым и даже угрюмым, жизненные силы его не были растрачены.

«Я была счастлива, что первое исполнение... было поручено мне», — написала Надежда Аполлинарьевна, вспоминая и свои волнения в те дни, и радость от успеха. «Исполнение концерта было для меня большой творческой удачей, которая исключительно плодотворно отразилась на моей дальнейшей концертной деятельности». Позже Казанцева много раз пела концерт под управлением автора и в Москве, и во время совместных гастрольных поездок. Когда композитора не стало, Надежда Аполлинарьевна написала: «О Рейнгольде Морицевиче можно говорить и писать бесконечно и только хорошее».

За короткое время концерт приобрел популярность во всем мире. Кроме Казанцевой его пели Д. Я. Пантофель-Нечецкая (ей посвящено произведение), В. Максимова, Е. Чавдар, в Польше — знаменитая певица Эва Бандровска-Турска... По сведениям Г. М. Шнеерсона, регулярно получавшего информацию из-за рубежа через ВОКС, где он работал, более семидесяти певиц мира включили Вокальный концерт Глиэра в свой репертуар. Вскоре появились переложения концерта для различных инструментов с оркестром, в частности для трубы с духовым оркестром (вторая часть концерта). Композитор за это сочинение награжден был Государственной премией первой степени (1946).

В годы войны Глиэр возвращается к своему любимому камерно-инструментальному жанру и пополняет список сочинений Четвертым струнным квартетом (1943), отмеченным также Государственной премией первой степени (1948). Произведение это бесспорно можно отнести к числу выдающихся достижений композитора.

Музыка квартета передает живое дыхание той тревожной поры, когда она создавалась. Уже первая тема, порученная вначале альту, а затем переходящая в более светлое звучание скрипок, тема широкого мелодического дыхания, интонационно несколько напоминающая советскую массовую песню, вос-

принимается как запев, предваряющий волнующее повествование о драматических событиях, образы которых развертываются дальше.

Ни полетность трехчастного скерцо, написанного в лучших традициях русской классической инструментальной музыки, ни картины ласковой русской природы, появляющиеся в средней части скерцо, когда широко и раздольно поет виолончель на фоне журчащих пассажей засурдиненных скрипок и альт, не снижают эмоционального напряжения, заложенного в музыке. Переживания, связанные с годами войны, ярко отраженные в первой части квартета, напоминают о себе и в скерцо, и в третьей — медленной — части, представляющей собою тему с мастерски сделанными десятью вариациями, и в финале произведения. Но музыка нигде не окрашивается в мрачные трагедийные тона. Тема медленной части, претерпев десять превращений, приводится к яркой динамической кульминации и в коде широко и спокойно разливается на фоне тремолирующего аккомпанемента.

Финал квартета — одно из сложнейших музыкальных построений с четырехголосной фугой. Здесь Глиэр — достойный ученик Танеева — вновь продемонстрировал свою блестящую полифоническую технику. Волевого характера тема фуги, последовательно проводимая альт, второй скрипкой, виолончелью и, наконец, первой скрипкой, заметно мужает и набирает силу. Появляющийся в разработке тематический материал главной партии первой части квартета, который представляет собой основной художественный образ сочинения, получая подлинно симфоническое развитие, приобретает героический характер. Звучность и динамика постепенно нарастают, фактура сгущается, и завершается произведение светло и жизнерадостно.

Посвященное самому прославленному ансамблю нашей страны — Квартету имени Бетховена («профессорам Московской консерватории Д. М. Цыганову, В. П. Ширинскому, В. В. Борисовскому и С. П. Ширинскому»), отмечавшему в 1943 году свое 20-летие, произведение Глиэра исполнено было ансамблем на юбилейном вечере 30 октября. Тогда же

впервые прозвучал и девятый квартет Н. Я. Мясковского, написанный специально для бетховенцев и также отмеченный потом Государственной премией первой степени,—Глиэр имел все основания гордиться своим учеником, ставшим одним из самых выдающихся мастеров отечественной культуры.

Пять лет спустя в статье «Правда о народе», помещенной в газете «Тревога» Дальневосточного военного округа 29 июля 1948 года, Глиэр писал: «Работая над музыкой Четвертого квартета... я думал о скромном и могучем богатыре — советском народе, о его бессмертной славе, о его упорном труде и прекрасном будущем. В своей музыке я старался отобразить истинность, неподкупность, красоту и величие советского человека».

Глиэр твердо верил в «истинность и неподкупность» советского народа, верил в его героические свершения и в победу над врагом, как бы долго ни тянулась эта страшная, изнуряющая война. Уже в 1944 году, то есть за много месяцев до конца военных действий, он написал увертюру для большого симфонического оркестра «Победа». «Симфоническим дифирамбом» назвала ее М. Леонова и написала: «Композитор восторженно славил победы, уже одержанные советским народом, и воспевал грядущую окончательную победу».

Увертюра, отразившая патриотические чувства композитора, примечательна еще тем, что в ней в новом, более широком аспекте Глиэр продолжает разрабатывать тему дружбы народов. Музыкальная ткань произведения построена на русских, английской и американской мелодиях. И в этом мы вправе видеть не только отражение исторической действительности, ибо, как известно, в годы войны Англия и Америка сотрудничали с нашей страной в борьбе против фашизма, но прежде всего неколебимую веру художника-гражданина в то, что дружба, сплоченность, взаимная поддержка народов необходимы для победы над злом, для жизни на земле. «Сражаться миром», то есть всем вместе, сообща,—это давно повелось на Руси. Эта идея обретения силы в единении красной нитью проходит в творчестве Глиэра начиная с «Ильи Муромца» и особенно ярко

отражена в произведениях советского периода, о чем уже шла речь.

В увертюре «Победа» Глиэр средствами музыкальной выразительности постарался показать сплоченность людей доброй воли вокруг русского народа в войне с порабоствовавшим народами фашизмом, в борьбе за мир на земле. В соответствии с замыслом начинается увертюра медленным вступлением, где на широкой, русского характера мелодии строится сложный, многогранный образ русского народа. Здесь ощущаются большая сосредоточенность, сила, мощь и энергичная волевая устремленность, подчеркнутая фанфарными возгласами на фоне рокота литавр и приобретающая временами грозно-воинственный характер. В какие-то моменты проступают и лирические черты, но они как бы отодвинуты на второй план.

После мощной кульминации главной темы как побочные партии вводятся сперва мужественная мелодия популярной баллады английских моряков «Шенандоа», а затем героическая мелодия американской песни («Боевой гимн Республики») времен гражданской войны 60-х годов прошлого века. Сопоставление и развитие всех тем в разработке приводит к усилению и активизации главной партии. Колорит светлеет.

Завершается увертюра торжественной кодой, в которой появляется новая величественная, русского склада тема. В ее победно ликующее звучание включаются и некоторые тематические элементы, характерные для мелодии английской баллады (например, триольные фигуры) и американской песни.

Ввести новую тему в коду композитора побудило, вероятно, законное желание подчеркнуть русское начало произведения в целом. Разве основная тяжесть борьбы за Победу не легла на плечи русского народа? Вместе с тем хотелось бы подчеркнуть, что это — новаторский прием, обогащающий структуру сонатно-симфонической формы, над развитием которой Глиэр работал всю свою жизнь.

В связи с увертюрой «Победа» следует еще раз отметить преемственные связи творчества Глиэра с русской классической музыкой, ибо легко проследи-

вается путь от этой увертюры через торжественную увертюру Чайковского «1812 год», поэму «Русь» Балакирева к финальной сцене глинкинского «Ивана Сусанина» с его прославлением ратных подвигов русских воинов — защитников родной земли.

Героически-торжественная, создающая настроение радостного подъема музыка глиэровской увертюры была очень созвучна настроениям советских людей, ценой страшных жертв завоевавших наконец победу. 30 октября 1945 года увертюра прозвучала в Большом зале Московской консерватории в исполнении Государственного оркестра СССР под управлением темпераментного Одиссея Димитриади. Но еще до этого (22 февраля) увертюра была исполнена духовым оркестром (в авторском переложении) под управлением И. В. Петрова.

Нужно сказать, что в победу над фашизмом верили и желали ее все честные люди земли. В начале августа 1941 года в адрес Союза советских композиторов была получена телеграмма из Англии. По поручению Лондонского музыкального общества его руководитель — известный композитор Аллан Буш писал: «Клянемся оказать полную поддержку в общей борьбе за человечество и культурный прогресс». В ответном послании Глиэр, Мясковский, Шостакович, Хачатурян и Прокофьев благодарили за проявление чувства солидарности и выражали уверенность в «победе над врагами человечества и культуры». После того как гитлеровцы были отброшены от Сталинграда, Гречанинов, живший тогда в Соединенных Штатах, писал Глиэру (5 марта 1943 года): «В восторге от успехов русского оружия я, подобно моим коллегам, в России находящимся, написал небольшую героическую поэму для оркестра и хора (*ad libitum*) под названием „К победе“. Она посвящена мною „доблестным героям 2-й Отечественной войны“... Слова для хора, необычайно подошедшие к настоящим событиям, я нашел у Пушкина в „Царскосельских воспоминаниях“ („Вострепенись, тиран, уж близок час паденья!“). В том же году Гречанинов уже благодарил Глиэра за отзыв о его поэме (пересланной из Америки секретарем советского посольства в Вашингтоне Владими-

ром Ивановичем Базыкиным, через которого и Рахманинов поддерживал связь с родиной), и кстати сообщал, что интерес к музыке Глиэра за океаном не ослабевает, что Радзинский в Нью-Йорке и Стоковский в Голливуде с «огромным успехом» исполняли «Илью Муромца» («Если Вы когда-нибудь приедете в Америку, Вас встретят здесь как давно знакомого и любимого композитора»). 14 ноября 1944 года в письме Гречанинова Глиэру читаем: «Мне приятно Вам написать, что Ваше имя не сходит с программ радио: изредка симфония, а „Яблочко“ раза два, а иногда больше, каждую неделю». В день 70-летия Глиэра в Нью-Йорке по радио, как сообщил Гречанинов, по одной станции передали симфонию, по другой — небольшие пьесы. Во многих газетах помещены были статьи о юбилере.

В Москве 70-летие Глиэра, несмотря на войну, отмечалось очень широко и торжественно. «За выдающиеся заслуги в области музыкального искусства» композитор награжден был орденом Ленина. В газете «Правда» (12 января 1945) А. Хачатурян, отмечая творческую индивидуальность Рейнгольда Морицевича, написал: «Это русский композитор глинкинской школы, тяготеющий к широким эпическим формам Бородина, к красочной палитре Римского-Корсакова и к русской народно-песенной мелодике». Это краткая, но очень точная характеристика основной линии творчества композитора (не будем забывать о его связях с национальными культурами других республик), музыка которого стала любимой в самых широких кругах слушателей. Многие участники войны вспоминали о том, какое наслаждение доставляли им в короткие часы отдыха где-нибудь в землянке или затемненном бараке на аэродроме услышанные вдруг по радио звуки «Романса» для скрипки Глиэра или его бесконечно волнующий Вокальный концерт.

Но ни чествования, ни многочисленные авторские концерты, начинавшиеся порой, как, например, в Киеве, исполнением «Славы», которой оркестр встретил юбилера, не могли надолго отвлечь Рейнгольда Морицевича от дел и творчества. В

конце июня он принимал участие в научной сессии, которая проходила в Доме-музее Чайковского в Клину и была посвящена памяти С. И. Танеева в связи с 30-й годовщиной со дня его смерти. Открывая третье собрание сессии, Глиэр в немногих словах охарактеризовал хорошо знакомый ему облик Танеева-педагога, Танеева-мыслителя, одареннейшего пианиста, а среди этих отдельных граней — как основное — воссоздал образ композитора-титана и подчеркнул: «Для нашей советской музыкальной культуры образ Сергея Ивановича — живой и близкий. Близкий потому, что ушел он от нас в самое преддверие великой революции; близкий потому, что в нашей музыкальной семье есть немало его учеников. Но главным образом близок он нам по своему творческому методу, устремленному к новому, прогрессивному путем изучения и освоения наследия прошлого; близок он нам своей верой в народ, в будущее русской музыки». (В связи с «верой в будущее русской музыки» здесь невольно вспоминаются и слова Н. Я. Мясковского, который, многое восприняв от Танеева, считал, что музыка коммунистического общества, которую создаст наша музыкальная молодежь, будет «лучшей музыкой в мире».) Далее в своем выступлении Рейнгольд Морицевич напомнил слова Танеева о том, что «прочнее только то, что корнями своими гнездится в народе», и призвал деятелей советской музыкальной культуры быть достойными наследниками традиций Танеева и его великого учителя Чайковского.

После сессии по просьбе академика И. Грабаря — директора Института истории искусств АН СССР — Глиэр написал воспоминания о Сергее Ивановиче — «Мои занятия с С. И. Танеевым», напечатанные затем в томе, посвященном великому композитору (С. И. Танеев. Материалы и документы. Издательство Академии наук СССР).

21 ноября 1945 года Рейнгольд Морицевич выступил на вечере памяти английского композитора Генри Перселла (250 лет со дня смерти), организованном ВОКС'ом.

Много времени у Рейнгольда Морицевича отнимала обширнейшая переписка: он по-прежнему лю-

бил письма и был весьма внимателен к своим корреспондентам. Гречанинову, в частности, он подробно описывал проведение празднования в Советском Союзе его 80-летия, в организации которого принимал самое непосредственное участие.

Когда же представлялась возможность отдаться творчеству, Рейнгольд Морицевич после увертюры «Победа» набрасывал эскизы Виолончельного концерта. Писалось это сочинение более года и закончено было только в конце 1946 года.

По содержанию своему, образному строю Виолончельный концерт продолжает линию Вокального концерта и симфонической увертюры «Победа». Это тоже повествование о событиях военных лет, о чувствах и переживаниях советских людей, но повествование о прошлом, правда еще свежем в памяти, но уже утратившем остроту ощущений.

Краткая стремительная тема вступления (излагаемая унисоном струнных на фоне выдержанных аккордов деревянных и медных духовых инструментов), мужественная тема главной партии (появляющаяся в звучании солирующей виолончели), певучая, несколько похожая на свирельный наигрыш мелодия побочной партии (порученная вначале гобою, а затем широко разрабатываемая виолончелью), развитие музыкального материала первой части концерта, в результате которого появляются героико-эпические краски,— все это очень напоминает характер музыки начала увертюры «Победа», создающей образ русского народа. Консультации С. Н. Кнушевицкого помогли Глизру весьма разнообразно использовать возможности солирующего инструмента. Правда, для виолончелиста это сочинение сопряжено с трудностями. Сольная партия, как отметил Кнушевицкий, требует большой работы и тщательной отделки в отношении штрихов и аппликатуры, но у слушателей концерт оставляет сильное впечатление. Особенно вторая — медленная — часть, с ее вокально-виртуозной распевностью, вызывающей ассоциации с грустной повествовательностью Вокального концерта. Оркестр этой части отличается большой колоритностью. Певучие пассажи струнных с сурдинами, выразительные фразы деревян-

ных духовых, исключительно теплое, распевное, не засурдиненное звучание виолончели в верхнем регистре — все это создает картину ночного покоя и лирической созерцательности. Некоторый эмоциональный подъем, оживление музыка приобретает в разработке этой небольшой части, но очень скоро возвращаются прежние умиротворенные настроения.

В третьей части характер музыки резко меняется. Темп делается быстрым, ритм четким. Сурдины снимаются. На смену акварельным приходят интенсивные, сочные краски. В звучание оркестра врываются гул литавр и призывные возгласы меди, пассажи солирующей виолончели. В музыке, которая носит жанровый характер, в частности, благодаря первой — плясовой теме, разворачивается картина народного праздника. Светлым, ликующим звучанием так и заканчивается Виолончельный концерт.

Это произведение поистине монументально не только по масштабам, но и по характеру звучности, потребовавшей большого оркестра. Исполнен концерт впервые был в Колонном зале Дома союзов 18 февраля 1947 года в пятом вечере цикла «Инструментальные концерты», проводившемся Всесоюзным радиокомитетом. Играл оркестр Радиокомитета под управлением А. И. Орлова, солировал С. Н. Кнушевицкий, которого за проникновенность и глубину тона заслуженно называли поэтом виолончели.

Позже концерт звучал много раз под управлением автора в Москве и во время его гастрольных поездок по стране. Но, конечно, такой широкой популярности, как прославленный Вокальный концерт, он приобрести не смог.

В послевоенные годы Глиэром написана была также музыка к пьесе Самеда Вургун «Фархад и Ширин», поставленной в студии имени К. С. Станиславского. И нужно сказать, что эта превосходная музыка весьма способствовала созданию на сцене выразительных образов героев, пришедших из средневековья благодаря бессмертной поэме («Хосров и Ширин») великого Низами, под впечатлением творчества которого Вургун создал свою пьесу.

Сочинены были еще песня для голоса с фортепиано с многозначительным названием «Стоит Москва» и «Песнь труду» для голоса и хора в сопровождении фортепиано. Ксения Александровна Эрдели получила «Экспромт» для арфы.

Итак, трудные военные и послевоенные годы принесли много новых произведений Глиэра. Идейно-образное богатство этих произведений, разнообразие жанров,— все это свидетельствует о том подъеме, который характеризует деятельность мастеров культуры нашей страны, стремившихся своим творчеством участвовать во всенародной борьбе с врагом, в создании новых художественных ценностей, призванных воплощать высокие идеи гуманизма, противостоящие темным человеконенавистническим силам фашизма. Глиэр весь талант, опыт и мастерство отдавал выполнению патриотического долга, каким он считал свой творческий труд.

А затем все внимание композитор сосредоточил на создании балета «Медный всадник», в котором также воплощены глубоко патриотические образы.

«Медный всадник»

Значение Пушкина для нашей отечественной культуры, как известно, исключительно велико. Проходят десятилетия, иные, ярко блиставшие прежде имена погружаются в Лету, а имя Пушкина по-прежнему озарено лучами неувядающей славы и любовь к его творчеству остается неизменной в самых широких кругах. И в наше время, подобно Глинке, Даргомыжскому, Мусоргскому, Римскому-Корсакову, советские композиторы также обращаются к произведениям великого поэта, вдохновляются созданными им образами.

Внимание Рейнгольда Морицевича Глиэра привлекло одно из самых сложных, самых потрясающих созданий Пушкина — поэма «Медный всадник». В. Г. Белинский назвал ее «колоссальным произведением», хотя по размеру это одна из самых маленьких поэм. После Белинского многие исследователи занимались изучением этого сочинения со всей многозначностью его образов. К лучшим работам принадлежит исследование Валерия Брюсова, где он прежде всего обратил внимание на страшное несоответствие между фабулой «петербургской повести» и ее грандиозным содержанием и дал блестящий анализ образов героев и отношения к ним автора.

Рейнгольд Морицевич не только вчитывался в пушкинские строки, стараясь постичь музыку пушкинского стиха, но и внимательно знакомился с исследованиями пушкинистов. «Высокая идея, музыкальный язык прекрасной поэмы Пушкина не могли не захватить меня», — вспоминал он. Судя по черновым наброскам (а их в архиве композитора несколько папок), работать над воплощением в музыке образов поэмы Глиэр начал до войны, еще не имея либретто. В 1941 году Петр Федорович Аболимов закончил писать сценарную основу балета

«Медный всадник». 18 июня он прочитал либретто балетной труппе Ленинградского театра имени С. М. Кирова. Оно было одобрено, но... через три дня началась Великая Отечественная война. Театр вскоре был эвакуирован на Урал. Творческие планы кировцев и планы Глиэра в соответствии с обстановкой сильно изменились.

Правда, написав торжественно-героическую увертюру «Победа», Рейнгольд Морицевич на какое-то время дал свободу не оставлявшим его мыслям о «Медном всаднике» и осенью 1944 года в порыве вдохновения сочинил почти весь тематический материал будущего произведения. Однако продолжить работу не смог — у него не было ни либретто, ни сценарной разработки. Пришлось нотные листы сложить и спрятать — до лучших времен.

Лишь в 1946 году Рейнгольд Морицевич получил от Ленинградского театра оперы и балета окончательно отделанное либретто Аболимова и официальное предложение написать музыку. Это его очень обрадовало, ибо отвечало его давнишним побуждениям. А то, что предложение исходило от ленинградцев — больших патриотов своего города, приятно было вдвойне, — «Медный всадник», конечно же, прежде всего повествование о городе на Неве и его великом основателе.

Как ни хотелось Глиэру поскорее погрузиться в завораживающую стихию пушкинских образов, он знал по опыту, что нельзя приступать к работе, не имея детально разработанного хореографического плана спектакля. Значит, снова приходилось ждать. Балетмейстер Ростислав Владимирович Захаров, которому поручена была режиссура, работал над планом около года. И нужно сказать, сделал все досконально. Позже, вспоминая историю постановки, Захаров написал: «Композиционный план „Медного всадника“ состоял из сорока номеров будущих действенных сцен и танцев балета. В каждом из них было подробно изложено описание действия, длительность (хронометраж) и характер музыки, как ее представлял себе балетмейстер». Все это, естественно, очень облегчило задачу композитора. Именно такой метод считал Глиэр наиболее правильным и

продуктивным, ибо он исключал взаимное непонимание и помогал избежать большого количества переделок впоследствии, в ходе постановки. С чувством благодарности вспоминал Рейнгольд Морицевич свое сотрудничество с Захаровым. «Его роль в спектакле огромна, с его планом разработки либретто связана вся моя музыка».

В начале осени 1947 года, восстановив в памяти ранее сочиненный тематический материал, просмотрев эскизные заготовки, Глиэр, руководствуясь планом Захарова, начал работать над созданием балета.

У Пушкина в «Медном всаднике» сюжетная линия сводится к несложной истории любви и горя бедного чиновника и, по существу, в поэме только два героя. Причем о Евгении, на что обратил внимание Брюсов, поэт говорит неохотно и скупое, зато о Петре — много и с увлечением. Последнее не покажется удивительным, если вспомнить, что Петр представлялся Пушкину личностью исключительной. «Гений Петра вырывался за пределы своего века», — написал он в своих «Исторических замечаниях» в 1822 году. Не отрицая крайнего проявления самовластия у царя, граничащего с деспотизмом, Пушкин в то же время воздавал должное плодам его «ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости». Он внимательно изучал Петровскую эпоху, собирал материалы и готовился писать «Историю Петра».

Преобладание мысли над действием в «Медном всаднике», отсутствие элементов сценичности очень осложнило задачу создателей балета. Само намерение положить в основу балета философское произведение Пушкина многим казалось дерзостью. Аболимов основательно потрудился в поисках материалов для необходимой театрализации. Перечитаны были многие произведения поэта, в частности «Домик в Коломне», «Арап Петра Великого», «Родословная моего героя». Введены были новые действующие лица: Параша, ее мать, подруги, голландские купцы, Ибрагим. Но и либреттист, и балетмейстер понимали, что никакие мизансцены, никакие усилия хореографии не способны в полной мере рас-

крыть глубоко философское содержание поэмы. Здесь вся надежда была на музыку, на ее выразительные средства. И Глиэр оправдал эту надежду свыше всех ожиданий, включив в партитуру балета потрясающие по красочности звучания, разнообразию эмоций и нагнетанию напряжения страницы симфонической музыки. Такова прежде всего картина наводнения, когда Евгений, сидя верхом на мраморном льве — единственном пристанище среди бушующей воды, залившей площадь, устремив «отчаянные взоры», туда, где «словно горы» из «возмущенной глубины» поднимаются волны, вдруг видит там:

В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невой
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

Такова же картина печальных опустошений, произведенных «наглым буйством» Невы, и «ужасных потрясений» бедного Евгения, в отчаянии осмелившегося грозить «державцу полумира»:

«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!..»

И наконец, преследование безумца Медным всадником.

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье

.....
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне...

Из этих немногих примеров легко понять, как исключительно велика роль музыки в этом необычном балетном спектакле, объединившем трогательную частную лирическую тему с трагически-трудными, но величественными страницами нашей истории. И создать такую музыку под силу было только подлинному симфонисту, в совершенстве владевшему самыми сложными приемами композиторской техники, постигшему опыт предшественников и умудренному собственным многолетним трудом. Таким был Рейнгольд Морיצевич Глиэр, уче-

ник великого Танеева, старейшина советских композиторов (работу над «Медным всадником» Глиэр заканчивал в канун своего 75-летия).

Сложная музыкальная драматургия «Медного всадника» построена на развитии и столкновении двух групп образов: с одной стороны, это «юный град, полнощных стран краса и диво», его великий основатель Петр и Медный всадник, с другой — мир чувств и переживаний Евгения и Параши. Лиризмом, нежной мечтательностью отмечены темы юных героев. Причем для создания поэтического образа девушки («не городской барышни, а простой русской девушки», подчеркивал Глиэр) композитор использует в основном задушевные звучания скрипок, флейты, гобоя. Густой тембр низких регистров альтов, виолончелей, бас-кларнета передает взволнованность чувств Евгения. Торжественность и величие «петровских» тем подчеркнуты звучанием медных духовых инструментов.

В соответствии с началом поэмы Пушкина:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн...

балет начинается вступлением, построенным на теме Петра и теме волн, — последняя особенно широкое развитие получит в картине наводнения. На сцене появляются очертания того места на берегу Невы, где «будет город заложен», и фигура Петра, всматривающегося в даль. А в оркестре, раскрывая мысли великого преобразователя России, возникает широкая, величественная тема Города. Она воплощает главную патриотическую идею произведения и, конечно, родственна лейтмотиву Петра. Неоднократно появляясь дальше, тема эта объединит все разноликие музыкальные пласты и выльется в конце концов в «Гимн великому городу».

За этим кратким вступлением следует, как говорят театральные работники, «чистая перемена»:

Прошло сто лет, и юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво...

Глазам зрителей открывается Сенатская площадь Петербурга с видом на Адмиралтейство и

памятник Петру. Гуляют знатные дамы, офицеры, веселится простой городской люд. Повсюду царят оживление и праздничная суета. Появляются артисты бродячего цирка. Вокруг них собирается толпа, чтобы посмотреть на выступление изящной Коломбины и Арлекина. Тут же резвятся и танцуют дети. В какой-то момент раздается барабанная дробь, возникают чеканные звуки походного марша, сдобренного лихо свистящей флейтой, и слышится знакомая мелодия популярной солдатской песни «Соловей, соловей, пташечка...» — через площадь строем проходят солдаты лейб-гвардии Московского полка.

На Сенатской площади появляются влюбленный Евгений, разыскивающий Парашу, а затем и она сама. Изящный вальс молодых героев вливается в картину народного праздника. Евгений обращает внимание Парашу на Медного всадника и начинает рассказывать ей историю возникновения их прекрасного города, рассказывать о том, как Петр решил

В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.

Подобно страницам летописи, раскрываются перед глазами эпизоды славного прошлого: адмиралтейская судоверфь, торжественный, в присутствии Петра, спуск на воду корабля, прибытие иностранных послов и голландских купцов, пышная ассамблея во дворце. Музыкально все это сделано красочно, выразительно, с большой изобретательностью. Массовые сцены из народной жизни полны задора и носят отчетливо выраженный русский национальный характер, хотя Глиэр нигде не прибегает к цитированию народных мелодий. В стилизацию русских плясовых и песенных интонаций вклиниваются танец голландских моряков и жанровая юмористическая сценка, когда чопорным боярам отрезают бороды.

Музыкальные образы ассамблеи совсем иного плана. Они церемонно-размеренны. Здесь господствуют мелодии европейских танцев — изящного менуэта, контрданса, любимого Петром танца — гротеска.

Завершался первый акт в начальном варианте продолжением действия на Сенатской площади и

прощанием влюбленных. Таким образом, картины петровских времен отделены были от вступления, а сцена на Сенатской площади также оказывалась раздробленной. Но так было только в первой постановке «Медного всадника» в Ленинграде. В московской редакции, использованной всеми театрами при последующих постановках, «петровские» сцены следуют сразу за вступлением, образуя единый исторический пролог. Цельным и компактным стало и действие в пушкинском Петербурге.

Во втором акте получает свое развитие любовная тема, экспонированная в первом. Здесь все носит камерный характер, все интимно. На сцене — домик на берегу залива, маленький двор. У Параши собрались подружки. Действие начинается веселым девичьим хороводом. Оркестр звучит мягко, преобладают скрипки. Все в этой сцене полно душевной теплоты, покоя, счастья. Плавный хоровод сменяется задорным танцем трех озорных подруг (в оркестре имитируется звучание балалаек). Затем в музыке по-русски широко и раздольно разливается тема Параши. Дополняемая хореографией ее танца, она создает поэтический образ мечтательной девушки, образ, пленяющий чистотой и искренностью нежных чувств. Из домика выходит мать Параши, начинается сцена гадания. В музыке возникают черты эмоциональной приподнятости, волнения. Судьба предсказывает Параше близкую смерть. Всех охватывают смятение, растерянность. Но вот снова слышатся звуки хороводной темы. Стряхнув с себя оцепенение, девушки продолжают танцевать, играть и веселиться. При появлении Евгения они разбегаются, оставляя влюбленных вдвоем. Начинается большая лирическая сцена. Композитор строит ее на диалоге тем обоих юных героев. Временами слышится переключка скрипки и виолончели. Оркестр поет светло и полнозвучно. Лишь изредка, как упреждающие раскаты грома, возникают вдруг звучания, отдаленно напоминающие тему Медного всадника. Но они не мешают нежным излияниям чувств. Музыка, призванная рассказать о взаимной любви молодых людей, приобретает лирически-взволнованный характер. Широко льющиеся звуки

адажио сменяются поразительным по красоте вальсом (завоевавшим очень скоро необычайную популярность на концертной эстраде). Это один из лучших, проникновеннейших эпизодов балета.

Наступает вечер. Пора прощаться. Евгений спешит домой, пока не развели мосты. А Парашу, оставшуюся в одиночестве, начинают мучить страшные предчувствия. На смену светлым, певучим мелодиям приходят скорбные звучания. Лирически-мечтательный характер музыки насыщается драматизмом. Возникают тема волн и другие «пейзажные» темы, с помощью которых композитор мастерски создает атмосферу начинающей бушевать стихии, волнения и страха бедной Парашы, с ужасом глядящей на черные тучи, нагоняемые порывами резкого ветра.

Нужно сказать, что второй акт балета отличается большой цельностью и стройностью драматургического развития. Это позволило композитору в едином симфоническом потоке показать картины безмятежных девичьих забав, дуэт влюбленных и преддверие их страшной трагедии.

Больше мы Парашу на сцене не увидим. В живых остается только Евгений. Его миру чувств и мыслей посвящено начало третьего действия. На сцене небольшой уголок его бедной комнаты. Расставшись с Парашей, Евгений не находит себе покоя, он полон тревоги за нее. Как легкое облачко воспоминания, проносится видоизмененная тема Парашы. Ее поет в высоком регистре солирующая скрипка. И мелодия эта словно парит над всей звучностью оркестра. Романтически-порывистая тема Евгения драматизируется и приобретает все более сумрачный колорит. Он должен защитить свою Парашу от надвигающейся бури, должен ее спасти. Юноша выбегает на улицу и слышит, как нарастает грозный шум.

Погода пуще свирепела,
Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась.

Начинается наводнение, картина которого обычно с большой достоверностью воспроизводится на

сцене. Ее называют шедевром сценического искусства. А в музыке здесь в полную силу оркестровых возможностей разворачивается большой симфонический эпизод, в котором основную роль играют тема волн разъярившейся Невы, приобретающая здесь бурно-стремительный характер, и грозно-волевые ритмоинтонации Медного всадника. Все это переплетается с маршевой темой солдат Преображенского полка, спасающих тонущих людей, и трагически окрашенными темами Евгения и Параша, звучащими в конце. Эпизод этот — не только картина сокрушающей силы взбунтовавшейся природы, но и эмоциональный рассказ о драматических переживаниях Евгения.

Картина опустошительных разрушений на острове, которой начинается четвертое действие, переполняет чашу страданий Евгения. Он не нашел на прежнем месте ни ветхого домика, ни милой его сердцу Параша. Все унесла вода.

И, полон сумрачной заботы,
Все ходит, ходит он кругом,
Толкует громко сам с собою...

Безумие овладевает Евгением. В его больном воображении воскресают сцены прошлого, полные любви и надежды. Он снова видит перед собой девушек, ведущих хоровод, Параша, слышит мелодию того пленительного вальса, под звуки которого они вместе кружились, счастливые, влюбленные... Евгений пытается приблизиться к Параше, но призрак исчезает. Движения несчастного делаются порывистыми, неестественными. Его «танец отчаяния» убыстряется, и наконец в изнеможении юноша падает.

В следующей картине («Евгений и Медный всадник») музыкальная ткань балета строится на измененной теме Евгения и грозно-величественной теме Медного всадника. Обезумевший от горя Евгений вбегает на Сенатскую площадь и направляется к памятнику Петру:

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.

В больном мозгу рождается мысль, что именно он, «строитель чудотворный», основавший город «над морем», поставивший дворцы и башни в топи болот, повинен в его несчастье. В маленьком, загнанном судьбой человеке пробуждается мятежный дух. «Как обуянный силой черной», стиснув зубы, Евгений припадает к решетке памятника и шепчет свою угрозу: «Ужо тебе!» Но видит, что лицо грозного царя, стоявшего даже в день наводнения непоколебимо среди волн «Невы мятежной», вдруг стало возгораться гневом. Евгений в ужасе бросается бежать, но Медный всадник преследует его.

И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Обширный симфонический эпизод скачки строится на полифоническом сплетении нескольких тем. Как последняя мысль изнемогающего от погони Евгения о Параше, в оркестре возникает мягкая вальсообразная тема, на время вытесняющая все другие. Но затем картина скачки возвращается, и ритмически-упругая, маршеобразная тема Медного всадника подавляет страшно искаженную, изломанную тему Евгения.

Ранее утихло «наглое буйство» волн и «возмущенная Нева» покорно погрузилась в гранит, одевший берега, теперь же ужасом погони смирен осмелившийся бунтовать Евгений: «в порядок прежний все вошло». На залитой солнцем Сенатской площади опять много народа. Зарождаясь неторопливо, спокойно, мелодия «Гимна великому городу» звучит торжественно, широко. Это прославление мудрости Петра, который «Россию поднял на дыбы», дав мощный толчок для развития дремавших в ней сил. Это прославление прекраснейшего города на Неве — «окна в Европу», города, который стал колыбелью Октябрьской революции, выстрадал 900 блокадных дней, но не покорился, не сдался врагу, города, о жителях которого — тех, первых, кто забивал в болота сваи для фундаментов, и последующих

их поколений — вполне можно сказать словами Николая Тихонова:

Гвозди б делать из этих людей:
Крепче б не было в мире гвоздей.

«Гимн великому городу» — это, конечно, и вдохновенное патриотическое воспевание величия и могущества русского народа, величия нашей Родины.

Первая постановка балета «Медный всадник» была приурочена к торжественно отмечавшемуся в 1949 году во всей стране 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина и осуществлена в невиданно короткие сроки — за три месяца. Стало это возможным только благодаря огромному энтузиазму и дружной работе его создателей. Глиэр присутствовал на многих репетициях и принимал самое деятельное участие, хотя нужно сказать, что благодаря тонкой работе либреттиста и постановщика надобность в исправлениях партитуры была минимальная.

В Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова премьера состоялась 14 марта, в московском Большом театре — 27 июня 1949 года. Обе постановки осуществлены были Р. В. Захаровым в превосходных декорациях художника М. П. Бобышова. Дирижировал в Ленинграде Е. А. Дубовский, в Москве — Ю. Ф. Файер. Главные партии в Ленинграде исполняли Наталия Дудинская и Константин Сергеев, в Москве — Галина Уланова и Михаил Габович, а затем Ольга Лепешинская и Владимир Преображенский, Раиса Стручкова и Алексей Ермолаев.

По масштабности идейного замысла, значительности и многогранности его содержания, по яркости и глубине раскрытия философско-исторической темы балет «Медный всадник» не имеет себе равных в мировой музыкально-хореографической литературе. Прежде всего это, конечно, благодаря непревзойденной пушкинской первооснове, каковой является гениальная поэма «Медный всадник». Но также благодаря музыке Глиэра, создавшего в широком симфоническом развитии сложную систему образов, отражающих содержание балета. Композитор искусно спланировал и развил множество ярких, контра-

стирующих друг другу тем-характеристик. Здесь и образы-портреты действующих лиц, получающие по ходу действия различную психологическую и эмоциональную окраску. А для создания, например, образа Петра пришлось потратить много усилий, так как хореографически его портрет мало чем дополнялся, на сцене он статуарен. Здесь и картины природы — спокойно-величественные и бурно-сокрушающие; бытовые сценки, создающие сочные жанровые зарисовки как исторически отдаленной Петровской эпохи, так и пушкинской поры. Мастерски организуя весь этот многоплановый и многожанровый материал, композитор создал исключительное по красоте и силе воздействия произведение.

«И Пушкин, и Глиэр помогают нам и сейчас воспринимать красоту нашего города, его ансамблей, памятников, его белых ночей,—написал К. Сергеев.—Много лет ежедневно по дороге в театр я проезжаю по набережной Невы мимо Медного всадника. И каждый раз... в памяти возникает Гимн великому городу.

Музыка балета звучит сейчас почти как стихи Пушкина. Она неотделима от них для нас, как неотделимы образы и стихи пушкинского „Онегина“ от музыки Чайковского».

Ленинградцы полюбили балет «Медный всадник», полюбили музыку Глиэра, воспевающую их прекрасный город. Редкий праздник обходится без его постановки. А гостей, приезжающих в Ленинград, на Московском вокзале неизменно встречают торжественные звуки «Гимна великому городу».

После двух премьер «Медный всадник» вскоре был поставлен в Ереване, Ташкенте, Львове, Саратове, Новосибирске, Алма-Ате, Одессе.

В 1953 году задумали показать балет в Бухарестском театре. Режиссером приглашен был молодой советский балетмейстер И. В. Смирнов. Еще будучи студентом, прослышав, что Рейнгольд Морицевич работает над балетом «Медный всадник», он как-то пришел к нему и попросил у композитора разрешения поставить для экзамена одну сцену из балета. А это было еще до ленинградской постановки! Рейнгольд Морицевич оценил смелость дерзаний юно-

ши, всячески его ободрил, не жалея своего времени, много играл ему, разъяснял свои замыслы, потом снабдил нотами, сам позаботившись о переписке нужной части клавира, и даже пришел на экзамен, где показаны были сцены из четвертого акта — «Там, где жила Параша», «Воспоминания», «Сцена безумия». Так началась дружба престарелого композитора и юного балетмейстера. В качестве дипломной работы Смирнов поставил «Медного всадника» уже целиком на сцене Ташкентского театра. И вот теперь постановка в Бухаресте. Разрабатывая ее план, Смирнов наметил несколько переделок, требовавших дополнений в партитуре, а кроме того, попросил написать увертюру. И Рейнгольд Морицевич, всегда с большим вниманием прислушивавшийся к тем, кто интерпретировал его музыку — будь то певец, музыкант или, как в данном случае, балетмейстер, пошел навстречу пожеланиям Смирнова. Он не возражал против перестановки в первом акте, где Смирнов хотел показать сначала Сенатскую площадь целиком, а потом — как рассказ Евгения о великих деяниях Петра — «петровские» сцены, и сделал все необходимые музыкальные связи. Специально для бухарестской постановки была написана увертюра. «Исполненная взволнованности тема Евгения, простосердечный лиризм Параша, целомудренная любовь юных героев... Грозная тема Петра — Медного всадника. Столкновение человеческих чувств... Безумие Евгения... Ширь, русская распевность — все было в этой увертюре», — пишет Смирнов в воспоминаниях о встречах с композитором и добавляет: «Музыка, никогда, к сожалению, у нас на родине не звучавшая, партитура, нигде у нас не издававшаяся».

Премьера «Медного всадника» в Бухаресте намечена была на 5 ноября 1954 года. Глиэр пожелал на ней присутствовать. Он выехал заблаговременно (сопровождала его, как и во многих других поездках в эти годы, дочь Нина), полагая, что, так как театр еще совсем молодой, может понадобится его помощь. Но, конечно, времени зря он не терял и еще до представления 24 октября дал в большом бухарестском кинотеатре «Патриа» концерт из своих про-

изведений. Исполнены были Вторая симфония, концерт для арфы с оркестром (солировала Лиана Паскуале), концерт для валторны с оркестром (солист Ставар Нистор) и Вальс и Гимн великому городу из балета «Медный всадник». То была первая встреча румынской публики с прославленным советским композитором, доставившая всем истинную радость. С огромной теплотой встречен был и балет, многие годы не сходивший потом со сцены. Глиэр остался очень доволен постановкой («Я как автор получил полное творческое удовлетворение от воплощения моего балета на бухарестской сцене») и пребыванием в Румынии. Адресуя телеграмму председателю румынского Общества культурных связей академику К. Пархону, он искренно благодарил общество за «исключительное отношение» к нему и к его дочери.

Попутно отметим, что у румынской публики большим успехом пользовался и балет «Красный мак», поставленный в Бухаресте с помощью М. Габовича.

За балет «Медный всадник» Глиэр — уже в третий раз — получил Государственную премию первой степени (1950). Исключительно требовательный к себе композитор это сочинение считал удачным, гордился им. Однажды он сказал: «Я очень люблю балет „Медный всадник“, люблю за то, что это наш русский, национальный балет, рассказывающий о растущем могуществе России, о русском патриотизме».

Последняя одиссея

Воодушевленный успехом «Медного всадника», Глиэр, едва прошли премьеры в Ленинграде и Москве, принялся делать вторую редакцию «Красного мака». И не успели утихнуть восторги, вызванные столь удачным воплощением пушкинских образов, как афиши Ленинграда и Москвы еще в том же 1949 году сообщили о новых постановках «Красного мака».

Затем Рейнгольд Морицевич решил, что настала пора преобразовать музыкальную драму «Гюльсара» в оперу, и вместе с Садыковым принялся за работу. Они сохранили сюжетную канву драмы и ее музыкально-тематический материал. Но в партитуре подчеркнули конфликт двух противостоящих начал — светлого, жизнеутверждающего, характеризующего новые взаимоотношения людей в советскую эпоху, принесшую раскрепощение женщине Востока, и темного, реакционного, олицетворяющего невежество, порабощение и фанатизм. В опере есть арии, ансамбли, хоры и довольно большие симфонические эпизоды. Хорошо удались характеристики героев с их страстями. Премьера прошла в Ташкентском театре оперы и балета 25 декабря 1949 года. Дирижировал Т. Садыков. Заглавную роль исполняла Х. Насырова.

Таким образом, в 1949 году у Глиэра состоялись премьеры трех произведений: двух балетов — «Медный всадник» и «Красный мак» — и оперы «Гюльсара». Кроме того, композитором было сделано переложение для фортепиано сцен и танцев из «Медного всадника», напечатанное в том же году музыкальным издательством в шести тетрадях.

В январе 1950 года в связи с широко отмечавшимся 75-летием Глиэра и награждением его вторым орденом Ленина в газете «Вечерняя Москва» появилось интервью с юбиляром, где, в частности,

было сказано: «В скором времени я выезжаю в большую гастрольную поездку по городам Советского Союза... буду дирижировать исполнением своих симфонических произведений... По возвращении начну работать над новым балетом...»

Поистине достойны удивления были сила духа уже немолодого композитора и его творческий потенциал. Утомленное годами сердце, конечно, начало подавать сигналы, призывавшие быть умеренным в нагрузках, но Глиэр не хотел обращать на это внимание и считал себя вполне здоровым. Он продолжал совершать пешие прогулки. В Грузии, например, воспользовавшись приглашением группы музыкантов, он поднялся на вершину горы к древнему храму Джвари, оставив Нину в машине дожидаться его у подножия. Не отказывался Рейнгольд Морицевич от рюмочки хорошего коньяка и много ел яблок, придавая им исключительное значение в поддержании здоровья.

26 января Глиэр вновь отправился концерттировать по стране. Д. М. Персон, организовавший эту поездку (как, впрочем, и все последующие), сообщил, что уже через два часа после приезда в Ярославль — первый пункт на их пути — Рейнгольд Морицевич репетировал с оркестром. Затем последовали концерты в Москве, Саратове, Ростове-на-Дону, Харькове, Львове, Киеве, Ташкенте, Минске, Каунасе, Вильнюсе, Риге, Таллине, Ереване, Баку, Тбилиси. За сто дней двадцать симфонических концертов в шестнадцати городах десяти республик нашей страны, соответственное количество репетиций и множество встреч — с учащимися и педагогами различных музыкальных учебных заведений, работой которых Рейнгольд Морицевич не переставал интересоваться, с композиторами, выразившими желание показать Глиэру свои произведения и услышать его мнение, рабочей молодежью, воинами. И при этом преодоление расстояний во многие сотни километров.

Программы концертов варьировались в зависимости от интересов публики, подготовленности музыкантов и наличия солистов — Первая и Вторая симфонии, сюита из балета «Красный мак», увертю-

ра к «Шахсенем», «Запорожцы», «Ферганский праздник», увертюра «Дружба народов», концерт для голоса с оркестром (в исполнении Н. А. Казанцевой или Д. Я. Пантофель-Нечецкой, в Киеве — Е. И. Чавдар), арии из «Шахсенем» и романсы с оркестром, которые пела Кнарик Григорян, Виолончельный концерт и прозвучавшая наибольшее число раз сюита из «Медного всадника».

Повсюду Глиэра встречали с максимальным радушием. Дольше всего он пробыл в Ташкенте, где дал пять концертов, посетил музыкальную школу, носившую его имя, слушал в Театре имени А. Навои исполнявшиеся его оперы «Лейли и Меджнун» и «Гюльсара», сам провел спектакль «Красный мак», выезжал в колхоз. На встречу с композитором, весьма популярным в самых широких кругах Узбекистана, съехалось тогда из соседних селений так много колхозников, что новый клуб, рассчитанный на 600 мест, не мог всех вместить. Часть приехавших расположилась на площади перед клубом у репродукторов. Появление композитора было встречено овацией. Газета «Правда Востока», поместившая подробный отчет, писала: «Концерт в колхозе превратился в подлинный праздник самого передового в мире советского музыкального искусства. Симфонический концерт из колхозного клуба транслировался по радио. Его слушали в самых отдаленных уголках Узбекистана».

В родном Киеве при появлении Глиэра на эстраде Колонного зала филармонии оркестр стоя исполнил приветственные «фанфары», специально к этому дню сочиненные его учеником и другом Б. Н. Лятошинским. На страницах киевской газеты «Радянське мистецтво» Лятошинский писал: «Слушатели обоих юбилейных концертов горячо принимали знаменитого композитора, человека, пред чьим творческим вдохновением время кажется бесильным. Он и сейчас, в свои 75 лет, продолжает создавать по-юношески свежие и прекрасные сочинения, которые обогащают все новыми и новыми драгоценными жемчужинами сокровищницу нашего советского музыкального искусства».

По 14 часов в сутки работал порой Глиэр в эти

месяцы концертного турне. Бывало, разгоряченный, не успев переодеться (что особенно огорчало Нину, заботливо оберегавшую отца от простуды), прямо с эстрады, во фраке он спешил к поджидавшей его машине и ехал на вокзал. В вагоне правил полученную перед отъездом из Москвы корректуру и делал в записной книжке небольшие нотные заметки, ибо творческая мысль неустанно работала.

Глиэр получал огромное удовольствие от выступлений перед публикой. Общение с аудиторией, встречи и беседы со слушателями были для него органической потребностью. А на вопрос, не слишком ли утомляют его поездки и сам процесс дирижирования, требующий, как известно, большой затраты физических сил, Рейнгольд Морицевич отвечал кратко: «Дирижирование продлевает мне жизнь».

Возобновив в начале 1950 года интенсивную концертную деятельность, Глиэр не отказывался от нее до конца своих дней. Охотнее всего в последние годы он появлялся в Ленинграде. Там выступал даже чаще, чем в Москве. По-прежнему ездил по Украине, Прибалтике, городам средней полосы России, Закавказья и Сибири. Случалось, что в каком-то пункте планировался один концерт, а приходилось выступать два и три раза. Поездки надолго отрывали Рейнгольда Морицевича от дома, и тогда нередко в Москву летели телеграммы с просьбой выслать тот или иной вдруг понадобившийся нотный материал, новые воротнички, галстуки, свежий белый жилет. И Нина или Лиля, в зависимости от того, кто из них сопровождал отца, а кто был дома, собирали все необходимое и мчались на вокзал, чтобы через проводника как можно скорее все необходимое было доставлено папе. От поездок за рубеж, хотя приглашений было достаточно, Рейнгольд Морицевич отказывался. На вопрос недоумевавшего Д. М. Персона ответил: «Я еще не все видел у себя на родине».

Просьбы родных и близких друзей несколько сократить концертную деятельность, свести к минимуму далекие утомительные разъезды ни к чему не приводили. Неудержимая страсть к дирижированию владела им до последних дней. Глиэр никогда не

жаловался, даже если видно было, что он устал и плохо себя чувствует. Не сорвать концерт, не обмануть ожидания публики, добиться наилучшего звучания исполняемых произведений, даже если оркестр мал, а музыканты недостаточно опытные,— это было единственной заботой Глиэра.

Рейнгольд Морицевич обычно сам проверял весь нотный материал, собственноручно вносил исправления в свежепереписанные партии. Репетировать предпочитал стоя даже в 80 лет. Во время перерывов не уходил отдыхать в артистическую, а оставался среди музыкантов, беседовал, разъяснял, чего от них добивается. В обращении с артистами оркестра был предельно корректен, деликатен, никогда не позволял себе повисить голос. Оркестранты любили его, внимали его замечаниям и старались играть так, чтобы он остался доволен. Рейнгольд Морицевич, как и Глазунов, бывал очень рад, когда в прессе наряду с высказываниями о его сочинениях отмечалось и его дирижерское искусство, которое он считал своей второй профессией.

По подсчетам Д. М. Персона, Глиэр в общей сложности за свою жизнь свыше 400 раз появлялся на эстраде— около 300 раз за дирижерским пультом симфонических концертов и свыше 100 раз принимал участие в камерных.

Время между концертными «марафонами», которое можно было провести дома в Москве, на даче в Подмосковье или в одном из Домов творчества (чаще всего это были Иваново или Руза), посвящалось творчеству.

В 1950 году созданы были «Концертный вальс» для большого симфонического оркестра— прелестная пьеса, не претендующая на глубину художественных образов, но мелодически привлекательная и написанная с блестящим использованием оркестровых средств выразительности,— и Концерт для валторны с оркестром. Кроме того, был переинструментирован (с добавлением новых номеров, дописанных С. Василенко) балет «Эсмеральда» П. Пуни, премьера которого состоялась в том же году осенью. Кстати отметим, что Рейнгольд Морицевич придавал огромное значение оркестровке, звуковым соче-

таниям, тембровой окраске. И хотя ему случалось в периоды дьявольски напряженной работы, когда не хватало времени, просить о помощи кого-нибудь из своих учеников, он внимательно следил, чтобы все соответствовало его замыслу, ибо, подобно Римскому-Корсакову, он «думал оркестрово», то есть, замысливая произведение, уже представлял себе, как оно будет звучать в оркестре. Чаще всего Рейнгольду Морицевичу помогали высоко им ценимый Б. Н. Лятошинский, принявший еще в 1928 году участие в оркестровке «Эсмеральды», затем «Красного мака» (1929), «Комедиантов» (1931) и нескольких номеров первой редакции «Шахсенем» (1931), а также А. А. Карцев.

Концерт для валторны с оркестром — произведение жизнерадостное. В нем преобладают мажорные тональности, светлые оркестровые краски. Задача, которую поставил перед собой композитор, — показать, что валторна, этот один из древнейших инструментов, используемый преимущественно как оркестровый, вполне пригоден и для солирования, — была блестяще выполнена. Правда, можно пожалеть, что в сольной партии преобладают лирические звучания и нет эпизодов ярко героического плана. Эмоциональный диапазон валторны, простирающийся от лирической напевности мелодий до мощных призывных звучаний (так блистательно примененных в партитурах Скрябина), и тематический материал произведения давали полную возможность создания героических образов.

Концерт написан в трех частях. Музыка первой — волевая, мужественная, с маршеобразными ритмическими фигурами — в заключении части выливается в марш. В конце разработки автор дал небольшую каденцию, но она, по-видимому, мало устраивала талантливую валторнисту В. В. Полеха, которому концерт был посвящен. К напечатанному Музгизом в 1952 году авторскому переложению Концерта для валторны и фортепиано приложена большая, виртуозного характера каденция, сочиненная самим В. Полехом, прекрасно владевшим своим инструментом.

В небольшой средней части господствуют лири-

чески-созерцательные образы. Основную тему, близкую по характеру к русской лирической песне, неторопливо распевает валторна на фоне мерного сопровождения струнных. Начало и конец этого поэтического повествования о красоте природы безмятежны, спокойны. В среднем эпизоде музыка носит несколько возбужденный характер. В целом эта медленная часть звучит как романс для валторны с оркестром.

Финал, как и в предыдущих своих двух инструментальных концертах, Глиэр отводит картине народного праздника. Во вступлении слышны глухие звуки, напоминающие притоптывание начинающих плясать людей, раздаются «зазывные» возгласы кларнетов и фаготов. Танцевальный характер имеет и мелодия, порученная солирующей валторне. Постепенно ритм пляски убыстряется, эмоциональное напряжение нарастает. И праздничная, веселая музыка разливается широкой волной. Яркая, жизне-радостная кода завершает концерт.

Прозвучал Концерт для валторны впервые 10 мая 1951 года в Ленинграде в Большом зале филармонии в исполнении В. В. Полеха и симфонического оркестра Ленинградского комитета Радиотелевизионной информации под управлением автора. Встречено произведение было очень тепло. И хотя масштабы его, образное содержание значительно скромнее предыдущих, сочинение быстро вошло в репертуар многих советских и зарубежных валторнистов, стало неизменно включаться в обязательные конкурсные программы исполнителей на духовых инструментах. «Выступая с этим произведением во многих городах Европы и Америки,—писал Полех,—я сам смог убедиться, каким громадным успехом оно пользуется повсеместно. Пластинки с записями этого концерта продаются во всех музыкальных магазинах».

Еще завершалась работа над концертом, когда к Глиэру приехал Р. В. Захаров. Он привез своего ученика по балетмейстерскому классу, тогда уже известного танцора Театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко А. В. Чичинадзе, и попросил Рейнгольда Морицевича разрешить ему, несколько переделав балет «Комедианты», по-

ставить его как дипломную работу. Рейнгольд Морицевич согласился. Режиссерская разработка Чичинадзе, где максимальное внимание было уделено свободолобивым порывам испанского народа, ему очень понравилась, и он принялся вносить изменения в партитуру, но, не закончив работу, отложил это злополучное произведение и начал сочинять балет «Тарас Бульба».

Глиэр знал, что еще в 1940 году сюжет гоголевской повести был использован В. П. Соловьевым-Седым для создания балета, который затем был поставлен в Ленинграде и Москве. Поэтому предложение Большого театра сразу отклонил. Но его отказ не был принят. «Медный всадник» показал театральным работникам, как умеет Глиэр воплощать исторические темы, и предложение настойчиво повторялось. Приближалось 100-летие со дня смерти Гоголя, театр хотел отметить его постановкой нового балета, в котором по-глиэровски выразительно и широко были бы запечатлены образы бессмертной повести писателя.

Известно, что в свое время сочинение Гоголя привлекло внимание Глинки, который в последние годы жизни писал симфонию «Тарас Бульба». Серов задумывал оперу на этот сюжет. На Украине опера на эту тему написана была классиком украинской музыки Н. В. Лысенко. Обращались к ней и за рубежом, в частности, чешскому композитору Леошу Яначку принадлежит симфоническая рапсодия «Тарас Бульба» — одно из лучших его сочинений.

Глиэр еще в юные годы зачитывался Гоголем, изучал его эпистолярное наследие. Теперь, идя навстречу настойчивым просьбам театра, взялся за нелегкую задачу музыкального воплощения героико-эпических образов Гоголя. Времени до юбилея оставалось мало, но Рейнгольд Морицевич, с детства отличавшийся дисциплинированностью и целеустремленностью, умел и в 76 лет заставить себя напряженно работать. Клавир и партитура четырех-актного балета были закончены к сроку.

Как и в балете «Медный всадник», в «Тарасе Бульбе» Глиэра историческое прошлое переплетается с мыслями о настоящем, страницы пленительной

лирики, жанровые и пейзажные зарисовки чередуются с образами героико-эпической мощи. Картины освободительной борьбы, могучая сила украинского казачества, его вольнолюбивый дух, в соответствии с литературной основой, противопоставлены в музыке вероломству и надменности кичливой польской шляхты. Для создания музыкальных характеристик старого Тараса, его сына Остапа, верных соратников — запорожских казаков Глиэр, естественно, обратился к истокам украинского музыкального творчества. Пересмотрены были многие изданные сборники украинских народных песен, еще не опубликованные записи, предоставленные друзьями. Ряд украинских и польских мелодий прислал Рейнгольду Морицевичу Лятошинский.

В отличие от обычной хореографической практики, в балете «Тарас Бульба» на первый план выдвинуты мужские роли. Женских просто очень мало, хотя нужно сказать, что музыкальная характеристика матери Остапа и Андрея, образ Оксаны и весьма важный для драматургии произведения образ Панночки принадлежат к ярким страницам партитуры. Если же учесть, что в кульминационную картину балета — «Запорожская сечь», полную эпического размаха и богатырской мощи, композитор включил музыку ранее написанной симфонической картины «Запорожцы», сценическое воплощение которой возможно исключительно мужским составом труппы, то станет ясно, как велика роль мужского танца в этом балете, какие возможности для его обогащения открыла бы постановка «Тараса Бульбы».

Образы панов — магнатов, шляхтичей — Глиэр, следуя примеру Глинки («Сусанин»), строит на материале, близком к танцам польской знати. Наряду с тем в массовых сценах, в эпизодах, где появляются крестьяне, развиваются характерные черты польского народного танца — «крестьянского мазура». Так Глиэр постарался внести социальные оттенки.

26 января 1952 года в авторском концерте в Колонном зале Дома союзов Глиэр впервые познакомил слушателей с музыкой балета. В сюиту, состо-

ящую из 9 частей (Вступление. Тарас ждет сыновей. Андрей. Остап. Оксана. Степь. Вихрь. Адажио. Большой общий гопак), вошли музыкальные характеристики почти всех основных персонажей, а также Сечи Запорожской. Играл Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио.

В рецензии на этот концерт, помещенной в газете «Советское искусство», Игорь Бэлза писал: «Эпическая мощь образов Тараса и Остапа, богатырская удаль запорожского пляса, поэтическая звукопись, рисующая картину бескрайней степи,— все это невольно заставляет вспомнить рожденные чувством национальной гордости слова Тараса: „Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!“»

Балет не был поставлен. Временный пропуск для входа в здание ГАБТ, уже выданный Глиэру, чтобы он мог беспрепятственно посещать репетиции «Тараса Бульбы», остался неиспользованным. К юбилею Гоголя Ленинградский театр оперы и балета осуществил постановку новой редакции балета Соловьева-Седого, и Большой театр, вероятно, не считал возможным как бы противопоставлять ей одноименное произведение другого автора. Не состоялось сценическое воплощение балета и позже. Написанный по весьма оправдавшему себя в «Медном всаднике» музыкально-драматическому принципу, отличительной особенностью которого прежде всего следует считать гармоническое сочетание традиционных форм жанра с развернутыми симфоническими эпизодами, балет «Тарас Бульба» Глиэра — произведение значительное, талантливое, все еще ждет своего часа.

В 1953 году Глиэр сочинил (на слова Я. Белинского) кантату «Слава Советской Армии» для солистов, хора, чтеца, симфонического и духового оркестра. Несмотря на недостатки текста, схематизм, кантата эта интересна тем, что свидетельствует о продолжавшихся творческих поисках неутомимого композитора. С целью демократизации жанра, истоки которого восходят к Генделю и Баху, Глиэр ввел в музыку своей кантаты черты массовой — походной и строевой — песни.

Летом 1953 года по призыву Всемирного Совета Мира все человечество отмечало 2230 лет со дня смерти Цюй Юаня. Это был первый китайский поэт, имя которого известно в истории китайской поэзии. Патриот и гуманист, поборник светлых идей мира, объединения разрозненных царств Древнего Китая, Цюй Юань вступил в конфликт с окружавшей его феодальной средой и вынужден был 20 лет провести в изгнании. Однако он не отказался от своих убеждений и в знак протеста бросился в реку, покончив с собой. День гибели Цюй Юаня назван в Китае «Днем поэта». Придворная интрига, в результате которой поэт, бывший влиятельным сановником, впал в немилость при дворе правителя и вынужден был покинуть родной край, составляет сюжетную основу пьесы Го Мо-жо «Цюй Юань», поставленной в ноябре 1953 года в Москве в театре имени Ермоловой в связи с торжествами. Постановку осуществил В. Комиссаржевский с помощью художника В. Рындина. Перевод текста пьесы сделал Н. Федоренко — автор многих работ о творчестве Цюй Юаня и его эпохе. Ну а музыку писал, конечно, Глиэр, показавший уже в «Красном маке» свое знакомство с характерными особенностями китайской музыки.

Переключаться сразу от кантаты, отражающей черты нашей современности, к образам и событиям, происходившим в Китае более двух тысяч лет назад, разумеется, было делом нелегким. Но Глиэр, опираясь на свои обширные знания и опыт, осуществил это без видимого труда.

Не прибегая к цитированию китайских мелодий, композитор в своей музыке все же постарался передать национальный колорит и своеобразие ритмов. Органически вплетаясь в сценическое действие, музыка Глиэра в сочетании с декорациями, костюмами способствовала созданию яркого исторического фона и усилила звучание многих сцен.

На вечере памяти поэта исполнен был написанный Глиэром специально к этой дате хор на слова Цюй Юаня «Кончен обряд».

В 1954 году почти все время, остававшееся от разъездов (а тут была и уже упоминавшаяся поез-

дка в Румынию), Глиэр посвятил работе над новой редакцией балета «Дочь Кастилии» на сюжет Лопе де Вега, который с нетерпением ожидал балетмейстер Чичинадзе.

Строго было расписано время Глиэра и в будни, и в праздники. Он не переставал посещать концерты старой и новой музыки, по-прежнему с интересом следил за выступлениями молодых исполнителей, коллективов, никогда не отказывался от встреч, выступал в печати, стараясь обратить внимание широких кругов на завоевания в различных областях культуры. В декабре 1954 года, например, он писал в «Вечерней Москве»: «За свою долгую творческую жизнь я слышал многие военные оркестры, сам писал для этого состава инструментов немало различных по характеру пьес... И все же, сидя в огромном зале Центрального театра Советской Армии, я вновь удивлялся тому замечательному мастерству, которым отмечена игра музыкантов показательного оркестра Министерства обороны СССР, тому богатству и тонкости звучаний, которыми отличалось исполнение многих произведений их программы». Глиэр отмечал творческие успехи коллектива и воздавал должное музыкально-педагогической работе руководителя — главного дирижера Советской Армии генерал-майора И. В. Петрова.

Глиэр принимал участие в широко проводимых торжествах, связанных с 300-летием Воссоединения Украины с Россией. Он уже не возглавлял творческую организацию советских композиторов. В 1948 году ему на смену пришел представитель молодого поколения — Т. Н. Хренников. Но отношение к нему не изменилось. Рейнгольд Морицевич был старейшиной, и к нему шли за советом и помощью. Мясковского и Прокофьева уже не было в живых, общественная нагрузка Глиэра увеличилась, и он действовал, сознавая всю ответственность своего положения и перед коллегами и перед будущим поколением. Узость взглядов некоторых националистов стала мешать творческому развитию в Киеве Б. Лятошинского — Рейнгольд Морицевич счел необходимым вмешаться, написал туда письмо, вразум-

лял, наставлял; дошли вести, что посмертное издание собрания сочинений Мясковского осуществляется не так, как того заслуживает этот самобытный композитор,— Глиэр созвонился с издательством, надел даже свои регалии и поехал объясняться с дирекцией; он чувствовал себя за все в ответе. Один из друзей юности, которому Глиэр, как и многим другим, без их просьбы оказывал материальную помощь в трудные 40-е годы, говорит в письме о его «не сгибаемом долголетием дружелюбии».

1955 год прошел под знаком 80-летия Глиэра и его более чем полувековой деятельности. Этот юбилей народного артиста отмечал буквально весь наш народ. И более искреннего и широкого проявления чувств, идущих от сердца к сердцу, не приходилось долго наблюдать. Не было газеты, где бы не упоминалось имя Глиэра. Воспроизводились снимки, на которых Рейнгольд Морицевич был запечатлен за дирижерским пультом или во время какой-нибудь встречи, печатались его портреты, анонсы о предстоящих концертах и рецензии на состоявшиеся. Театры ставили его балеты и оперы.

Композитор, конечно, опять совершил ряд концертных поездок по самой широкой орбите, включая на востоке Новосибирск и Омск. «Р. М. Глиэр в Киеве»,—радостно и кратко сообщила «Киевская Правда», когда композитор прибыл в родной город. После тридцативосьмилетнего перерыва киевляне снова слышали «Илью Муромца». Цветы, улыбки, бурные овации встречали его повсюду. По радио постоянно звучала его музыка, перемежаемая рассказами о его наполненной трудом жизни. Последний концерт этого года состоялся 26 декабря в Ленинграде.

А начались торжества 10 января авторским концертом в Большом зале Московской консерватории, где в просторном фойе стараниями Музея музыкальной культуры имени Глинки была развернута обширная выставка, наглядно повествующая о жизни и творчестве композитора. Завершился концерт грандиозным чествованием славного юбиляра. Для этого в Москву из многих городов и республик съехались видные представители культуры. Рейн-

гольда Морицевича приветствовали его старые друзья и сверстники, которые знали его с юных лет и были свидетелями расцвета его таланта,— А. А. Яблочкина, Е. Ф. Гнесина, А. Б. Гольденвейзер, Ф. В. Гладков, Н. С. Тихонов. Сергей Городецкий свои чувства выразил стихами:

Какая солнечная сфера
Раскрылась в творчестве Глиэра!
Тут растерялся б сам Орфей!
Но у Глиэра — звукам мера,
И в ритм восторженная вера,
И стройность беженных идей!
Он не гекзаметром Гомера,
Не одой Глюка-кавалера
В своих симфониях звучит.
Простою речью, — но не серой! —
Он в дружбе с нашей славной эрой
О счастье мира говорит.

Киевскую консерваторию, которой Рейнгольд Морицевич отдал так много сил, представляли К. Н. Михайлов и Б. Н. Лятошинский, Азербайджан — Шевкет Мамедова, Узбекистан — Талиб Садыхов. Из Ленинграда приехали Н. М. Дудинская, К. М. Сергеев и директор Кировского театра Г. Н. Орлов.

Публика, до предела заполнившая зал Московской консерватории, была свидетельницей того, как Глиэра поздравляли юные воспитанники института имени Гнесиных (в их исполнении прозвучало несколько хоров, написанных композитором еще в начале века), Образцовый духовой оркестр Министерства обороны СССР, сыгравший его «Торжественную увертюру», артисты Большого театра, приветствие которых сопровождали звуки марша из «Медного всадника», представители Московской консерватории, в классах которой воспитывался юбиляр и где сам наделял знаниями многих своих учеников. Сцена утопала в цветах. Летели часы, а делегации все шли и шли одна за другой.

На следующий день — 11 января — опубликован был Указ о награждении композитора третьим орденом Ленина.

Вслед за Москвой юбилейные концерты состоялись в Ленинграде: в Большом зале филармонии, во Дворце культуры им. Горького, в Выборгском

Дворце культуры, во Дворце культуры имени Кирова. Особенно трогательным было чествование Глиэра труппой Кировского театра оперы и балета, состоявшееся после спектакля «Медный всадник». В нем приняли участие не только артисты, музыканты, но и рабочие сцены и постановочного цеха. От них Глиэр под звуки «Гимна Великому городу» получил в подарок художественно выполненное ими на дереве изображение «Медного всадника».

В октябре пришло письмо от Л. Стоковского, сообщавшего о новом успехе «Ильи Муромца» в Америке.

Наступил 1956 год, но в образе жизни Глиэра не заметно было перемен. Он так же напряженно концертировал, встречался со слушателями. 25 января председательствовал на вечере, посвященном 200-летию со дня рождения Моцарта. Потом выступал с речью о русском гении — Мусоргском — в связи с 75-летием со дня его смерти.

В мае Глиэр дал два концерта (12 и 13 числа) в Кишиневе и затем один (21 мая) в Одессе, в помещении оперного театра. В программу входили две сюиты — из балетов «Тарас Бульба» и «Дочь Кастилии» — и концерт для арфы с оркестром, сольную партию которого великолепно играла Вера Дулова. 22 мая Рейнгольд Морицевич присутствовал на генеральной репетиции и первом спектакле «Медного всадника» и порадовался тому, что одесская публика встретила этот его балет с огромным энтузиазмом. Рейнгольд Морицевич чувствовал себя усталым и даже пожаловался своему старому приятелю — одесскому врачу А. М. Сигалу на неприятные ощущения в области сердца.

На обратном пути из Одессы домой в Киеве на перроне Рейнгольда Морицевича поджидал Лятошинский, не упускавший никогда случая повидать учителя, хотя бы накоротке. Борис Николаевич обратил внимание на утомленный вид Рейнгольда Морицевича и повторил свою обычную просьбу беречь себя. В ответ тот улыбнулся своей мягкой улыбкой и пообещал помнить об этом.

Однако, возвратившись в Москву, он не дал себе отдыха, хотя общее плохое самочувствие осложни-

лось еще острым приступом радикулита. На 30 мая намечено было его выступление с самодеятельным оркестром в Центральном Доме учителя. Рейнгольд Морицевич, никогда не переносивший и не отменявший своих концертов, не хотел этого делать и теперь. Тем более что концерт этот должен был венчать встречу с делегацией польских учителей, приехавших в Москву. Добиться слаженности и выразительности звучания у самодеятельного коллектива было не просто. Предельно утомительны были репетиции для человека, которому нужен был полный покой и лечение.

30 мая Рейнгольд Морицевич последний раз в жизни надел фрак и, преодолевая боль в пояснице, вышел на эстраду с дирижерской палочкой в руках. Концерт в городском Доме учителя, в программу которого входили увертюра на славянские темы, баллада из оперы «Шахсенем», сюита из балета «Красный мак», романсы («О, если б грусть моя», «Мы плыли с тобой») с оркестром и фрагменты из «Медного всадника», стал последним публичным выступлением Глиэра.

В ночь с 3 на 4 июня тяжелый сердечный приступ уложил его в постель. Он позволил вызвать врачей, покорно принимал предписанные лекарства. А через несколько дней выразил желание повидать Бориса Николаевича, который, конечно, немедленно приехал в Москву. Целые дни Борис Николаевич проводил у постели больного, а ночевать приходил в дом своего ученика И. Ф. Балзы, принося день ото дня все более горькие вести. Вместе с тем он рассказывал, как много концертных поездок задумал Рейнгольд Морицевич, какие обширные творческие планы зреют в его голове.

Трудно сказать, понимал ли сам Рейнгольд Морицевич, что дни его сочтены, или верил в несокрушимость своего организма и болезнь рассматривал только как неприятный эпизод, тормозящий его деятельность. Во всяком случае, однажды ночью, когда Нина пошла посмотреть, как спит отец, она увидела его стоящим на коленях на кровати, а перед ним на подушке была разложена корректура сюиты последнего балета, которую он правил. «Я

обещал завтра к утру закончить корректуру, иначе я подведу издательство. Я не могу обманывать», — пояснил он кротко дочери.

23 июня 1956 года в 8 часов сердце Рейнгольда Морицевича Глиэра перестало биться.

На попирте рояля остался лист нотной бумаги, первая страница которого была почти до конца заполнена карандашным эскизом с надписью наверху «Квартет V». Когда еще перед болезнью друзья говорили Рейнгольду Морицевичу, что ему необходимо отдохнуть, он, указывая на этот набросок, отвечал: «Вот за этим и отдохну».

На рабочем столе композитора осталась начисто переписанная первая часть (доведенная до разработки) Концерта для скрипки с оркестром и две тетради эскизов к нему. Задуман Концерт был еще два года назад, а после его завершения композитор был намерен еще сочинить Фортепианный концерт, но частые гастрольные поездки тормозили работу. Закончить произведение взялся Б. Н. Лятошинский. Не найдя среди эскизов ничего, что, с его точки зрения, могло бы послужить основой для написания второй и третьей части Концерта, он завершил его как одночастное произведение в форме сонатного аллегро. А чтобы несколько расширить форму, перед концом разработки (строившейся Глиэром на двух темах: эпической, вначале порывисто устремляющейся вверх, затем медленно ниспадающей, и лирической, орнаментального склада), Борис Николаевич ввел эпизод, в какой-то степени заменивший медленную часть, но сохранил весь тематический материал Глиэра, стиль и характер его музыки. Для скрипичной каденции (которую потом отредактировал, как и всю скрипичную партию, известный ансамблист профессор К. Г. Мострас) были использованы эскизы, предназначенные для нее самим автором. Оркестровал произведение Борис Николаевич, исходя из того состава инструментов, какой Глиэр использовал ранее в Виолончельном концерте (исключив за ненадобностью только малую флейту). Концертное аллегро для скрипки с оркестром впервые было исполнено в Москве по радио 20 сентября 1959 года.

Это произведение обозначено — опус 100. Всего же в обширном наследии Глиэра, охватывающем решительно все жанры, около пятисот произведений; часть из них не имеет авторской нумерации, а многие романсы и мелкие пьесы для отдельных инструментов объединены одним опусом.

Страничка с Пятым квартетом — красноречивое свидетельство о неугасавшей до конца жизни любви Глиэра к жанру камерно-инструментальных сочинений, которые принесли ему первое признание и широкую известность еще в молодые годы. Опираясь на опыт великих русских классиков — Бородина, Чайковского, Танеева, Глазунова, — в камерно-инструментальном творчестве которых Глиэр видел непревзойденные образцы, композитор выработал свой собственный стиль. Используя в ансамблях только смычковые инструменты, Глиэр сумел найти такие выразительные средства, которые помогали его музыке проникать в сердца слушателей самых широких кругов. Богатые по краскам звуковые сочетания, эмоциональные нарастания и спады, виртуозное использование различных технических приемов (флажолеты, трели, пиццикато, игра с сурдиной, игра у подставки и т. д.), тонкая, прозрачная фактура, сменяемая удвоением голосов или полнозвучными аккордами всех инструментов, придающими порой струнному квартету почти оркестровый колорит, — все это оставляет незабываемое впечатление. Квартеты, Секстеты и Октет Глиэра вошли в золотой фонд советской камерно-инструментальной музыки. Интерес к ним слушателей и отечественных и зарубежных исполнителей с годами не ослабевает. Особенно полюбились камерные сочинения Глиэра в Англии.

Вокальное творчество Глиэра также тесно связано с достижениями его великих предшественников. Многие романсы и песни композитора, искренние, глубокие, дополнили сокровищницу русской вокальной лирики.

Обширно и значительно симфоническое наследие композитора, продолжающее и развивающее классические традиции мастеров отечественной музыки. Недаром часто говорят, что творчество Глиэра

явилось связующим звеном между русской классикой и советским музыкальным искусством. Художник-гражданин, всегда стремившийся идти навстречу запросам народа, Глиэр в своих оркестровых произведениях запечатлел многие свершения нашей великой эпохи, думы и устремления народа. Он всесторонне разрабатывал тему дружбы, национально-освободительной борьбы, воспевал величие Родины, красоту ее необъятных просторов, трудовые и героические подвиги людей.

В дореволюционный период были созданы три симфонии. Из них чаще всего исполняется программная Третья симфония — «Илья Муромец», о которой Л. Стоковский написал родным композитора, что она для него «воплощает *Эпос* славянского народа». Позже Глиэр стал оказывать предпочтение одночастным формам симфонической музыки — поэмам, картинам, увертюрам, нередко снабженным программой. Все эти произведения отличает повествовательность, живописность и большая изобретательность насыщенной оркестровки. С детства любивший народное творчество, композитор умел сочетать оригинальные темы с подлинными народными мелодиями.

Среди своих сверстников Рейнгольд Морицевич отличался глубоким знанием восточного фольклора с его своеобразными ритмоинтонациями и орнаментикой, богато использованными им в своем творчестве. Он первый внес неоценимый вклад в развитие музыкального искусства республик, способствуя сближению самобытных культур нашего многонационального отечества.

Концерты Глиэра пользуются всемирной известностью. Лучшие исполнители включают их в свой репертуар. Вокальный, конечно, превосходит всех по исключительной популярности. Был период, когда это сочинение буквально ежедневно можно было услышать если не в концертном зале, то на какой-нибудь радиоволне. 14 апреля 1947 года композитор получил телеграмму: «Находясь гастролях Тихоокеанском флоте пою ваш Концерт для колоратуры огромным успехом сопровождении квартета имени Римского-Корсакова. Обработку сделал Введенский.

Спела 12 раз... Кира Асеева. Владивостокская филармония». После смерти композитора на музыку его Вокального концерта в Канаде труппой «Гран балле канадьян» был поставлен балет, который артисты показали во многих странах обоих полушарий.

Исключительно велики достижения Глиэра в области музыкально-сценического искусства. Появление оперы «Шахсенем», созданной на своеобразном национальном материале, с ее социально заостренным сюжетом, можно считать событием, сыгравшим самую активную роль в развитии азербайджанской музыкальной культуры.

В еще большей степени этапным событием явилось рождение балета «Красный мак». Путь к нему был долгим и не простым. Первой серьезной «пробой сил» в этом жанре стал балет «Хризис», написанный Глиэром в 1912 году. Сочинение это нельзя считать удачным: сказались, вероятно, недостаточность опыта и просчеты либретто Н. Милюковой (по мелодраме из античной жизни французского писателя Пьера Луиса). Множество отдельных мелких эпизодов, а главное — обусловленная сюжетом их разнотипность привели к фрагментарности музыки. Композитору не удалось слить воедино сцены беззаботного детства гречанки Хризис с чередой картин ее странствий, когда в поисках счастья она появляется то у прославленной поэтессы Сафо, то в толпе ликующих менад, сопровождающих бога Диониса, то у загадочных египтянок и, наконец, в храме богини Афродиты, служению которой и посвящает себя, но вкусив всяческих радостей, пресытившись богатством, убеждается в призрачности, неполноценности достигнутого счастья и, пытаясь обвинить во всех своих бедах богиню любви, погибает, сраженная ее гневом. Музыка, как всегда у Глиэра, привлекает лиричностью, напевностью мелодий. В поисках средств выразительности, подходящих для воплощения образа хрупкой и нежной Хризис, Глиэр в этом сочинении ближе всего, пожалуй, подошел к характерным интонациям музыки Скрябина, изображающей томление и страстный порыв к прекрасному, но далекому идеалу. Очень выразительна тема «рока»,

которая, появляясь в нарастающих кульминациях, не раз прерывает бездумное веселье, а в конце особенно впечатляюще звучит в сцене гибели куртизанки. Многие эпизоды свидетельствуют, что музыку писал подлинный симфонист, и отдельные части ее, включенные Глиэром в состав нередко исполнявшейся им в концертах сюиты, находили живой отклик у публики. Но балет в целом не получился. Показанный 17 ноября 1912 года на сцене Интернационального театра в Москве хореографической группой, руководимой Н. Милюковой — последовательницей искусства Айседоры Дункан, балет «Хризис» успеха не имел, несмотря на роскошные костюмы и декорации, и после первого спектакля больше не возобновлялся. В 1918 году композитор существенно переделал сочинение. В новой редакции балет был поставлен на сцене Большого театра в Москве в 1921 году (режиссер А. Горский, дирижер Ю. Файер). Однако и эта постановка долго не продержалась, что, впрочем, неудивительно: новому зрителю, пришедшему в театр после Великой Октябрьской революции, нужны были иные спектакли, иные герои.

Всегда чутко реагиовавший на запросы народа Глиэр это понял и все свои усилия, все помыслы направил на создание сценического произведения, созвучного устремлениям эпохи. В результате упорного труда появился балет «Красный мак». Это первенец советского балета, смелая и удачная попытка воплотить средствами музыкальной хореографии образы жестокой классовой борьбы, образы советских людей — носителей высоких идей гуманизма. От народно-героических сцен «Красного мака» тянутся нити к балетам Д. Шостаковича («Светлый ручей», «Золотой век», «Болт»), Б. Асафьева («Пламя Парижа»), А. Баланчивадзе («Сердце гор»), А. Крейна («Лауренсия»), А. Хачатуряна («Спартак») и многих других.

Обращение Глиэра к Пушкину, этому неиссякаемому источнику вдохновения, помогло уже немалодуному композитору подняться на новую высоту. Балет «Медный всадник» — вершина творчества Глиэра. Это лучший «пушкинский» балет, когда-либо созданный. Находясь во всеоружии достигнутого им

мастерства, Глиэр, следуя примеру Чайковского и Глазунова, широко применил в этом сочинении принцип симфонического развития и, постигая образный строй Пушкина, раскрыл в своей музыке глубокую философскую идею великой поэмы, идею величия и неколебимого могущества нашей Родины. И не приходится удивляться, что балет «Медный всадник», ставший своеобразной музыкальной эмблемой Ленинграда, вот уже скоро сорок лет не сходит со сцены его театра. Показанный впервые в 1949 году, он шел так часто, как только это было возможно технически, и все же удовлетворить всех желающих посмотреть его театр не мог. Все праздники отмечаются этим спектаклем. Конечно, постановку время от времени обновляют, вводя новых исполнителей, но сохраняя режиссуру Р. В. Захарова и художественное оформление М. П. Бобышова. Последний раз премьера такого обновленного спектакля состоялась 26 декабря 1980 года. Дирижировал В. А. Федотов, главные партии исполняли молодые танцоры Т. Васильева и А. Босов.

Рейнгольд Морицевич Глиэр был великим тружеником. Вся его жизнь с постоянным стремлением к самосовершенствованию и неустанным служением интересам и запросам народа — поучительный пример молодым поколениям советских музыкантов.

Тридцать лет прошло со дня смерти композитора, и время, которое всегда является самым справедливым судьей людей, их трудов и свершений, настойчиво требует дать оценку значения глиэровского наследия, ставшего неотъемлемой частью отечественного музыкального искусства.

С юных лет усваивая опыт мировой музыкальной культуры и постигая национальное своеобразие русской классической музыки, основанное на ее народности, понимаемой в широком плане (характерном, кстати сказать, также для русской литературы и ее пушкинских традиций), Глиэр формировался как мастер младшего поколения русских классиков, продолжавшего и развивавшего глинкинские традиции. Общеизвестны слова Глинки о том, что музыку создает народ, а композиторы только аранжируют ее. Обе русские композиторские школы — танеевская (то

есть московская) и корсаковская (петербургская), понимали это в том смысле, что композиторам надлежит стремиться раскрывать в произведениях содержание духовной жизни родного народа, его строй чувств и мыслей, а не ограничиваться только применением средств выразительности, почерпнутых из народного музыкального творчества.

Такое стремление было в высшей степени свойственно Глиэру. Именно оно обусловило развитие эпических черт народной мощи в его музыке, увенчавшееся созданием «былинной» Третьей симфонии, последней русской классической программной симфонии, хронологически завершившей «богатырскую» линию развития русской классики и вместе с тем наметившей путь развития эпического жанра в многонациональной советской музыке.

В историю развития советской музыкальной культуры Глиэр вошел как один из наиболее выдающихся представителей той части передовой русской интеллигенции, которая сразу же всем сердцем приняла великие свершения Октября и немедленно приступила к строительству новой, социалистической культуры. Как известно, строительство это начало осуществляться в небывалых масштабах, охватывая все народы многонациональной страны. В культуру многих советских республик Глиэр сделал поистине неоценимый вклад. Он понимал, что грандиозный опыт, накопленный русскими композиторами-классиками, может и должен помочь достижению высокого профессионального уровня музыкальной культуры во всех братских республиках Страны Советов. И он начал многолетнюю работу, считая своим патриотическим долгом эту сторону деятельности. Он воспитывал в своем классе композиторские кадры Украины, Азербайджана, Средней Азии и создавал произведения, на которых воспитывались эти кадры как на образцах национально своеобразного творчества, впитавшего народные истоки, изученные Глиэром и обогатившие его звуковую палитру. Вместе с тем Глиэр неизменно сохранял свой облик русского композитора, достигшего значительных высот еще в дореволюционную эпоху и расширявшего свой опыт новыми поисками и достижениями.

В личной жизни, общественной деятельности и творчестве Глиэра всегда проявлялась верность морально-этическим принципам, унаследованным им от Танеева, строки из Второй кантаты которого (на слова А. С. Хомякова) он любил повторять:

Мне нужно сердце чище злата
И воля крепкая в труде.
Мне нужен брат, любящий брата,
Нужна мне правда на суде.

Поистине «чище злата» было сердце Рейнгольда Морицевича, всегда готового прийти на помощь каждому нуждавшемуся в его поддержке.

Сохраняя до конца жизни верность высоким традициям русской классики, одинаково критически относясь к ультрамодернизму, проникавшему с Запада, и к примитивному, упрощенному пониманию задач искусства, Глиэр создавал произведения, многие из которых имеют непреходящую ценность.

Подлинная человечность музыки Глиэра, ее светлый оптимизм, красота и художественная завершенность, всегда противостоявшие веяниям «авангардизма», служат залогом долгой и широкой популярности его произведений.

Что читать о Р. М. Глиэре

Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы, т. 1, 2. М., 1965, 1967.

Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания. М., 1975

Богданов-Березовский В. «Красный мак». Л., 1933

Бугославский С. Рейнгольд Морицевич Глиэр, 2-е изд. 1930

Бэлза И. Концерты Глиэра. М., 1955

Бэлза И. Р. М. Глиэр. 2-е изд. М., 1962

Бэлза И. Р. М. Глиэр.— В кн.: О музыкантах XX века. М., 1979

Грошева Е. Новый пушкинский балет («Медный всадник»).— Сов. музыка, 1949, № 9

Грошева Е. Новые достижения советской оперной культуры («Гюльсара»).— Театр, 1951, № 4

Данилевич Л. Книга о советской музыке (главы: Р. М. Глиэр. Опера «Шахсенем». Балет «Красный цветок»). М., 1962

Захаров Р. Искусство балетмейстера. М., 1954 (о балетах «Красный мак» и «Медный всадник»)

Катонова С. Балеты Р. М. Глиэра. М., 1960

Корев Ю. «Медный всадник» Р. Глиэра. М., 1951

Леонова М. Симфонические произведения Р. М. Глиэра. Справочник-путеводитель. М., 1962

Петрова Н. Рейнгольд Морицевич Глиэр. Л., 1962

Сеженский К. Р. М. Глиэр. Краткий очерк жизни и творчества. 2-е изд. М., 1940

Слонимский Ю. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. М.—Л., 1950

Соллертинский И. «Красный мак». М., 1930

Фере В. Музыкально-творческая жизнь Узбекистана (Опера «Гюльсара»).—Сов. музыка, 1951, № 10

Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории. (Статьи: Леонова М. Ф. Рейнгольд Морицевич Глиэр; Лятошинский Б. Н. Глиэр—профессор и директор Киевской консерватории; Раков Н. П. Рейнгольд Морицевич Глиэр). М., 1966



Мать и отец композитора — Ж. В. и М. К. Глиэр

Кієвського Пастора.

KIER 7.

26th June 1948

№ 220.

Sechste- und Fünftoten

Lehrer an den Schul- und Freyschulen der
Evangelisch-Lutherischen Gemeinden zu Hildesheim

Original

Im Jahre einmündel neblhundert vierundsechzig
(1874), am dreissigsten December ⁽²⁶⁾ wurde ein Knab
geboren und am neunzehnten Januar ⁽²⁶⁾ einmündel
neblhundert fünfundsiechzig (1875) getauft:

- - Glier, Reinhold Ernst - - - -

Illm. Instrumentenmacher Moritz Ernst Glöck und
seine Frau Josephine Neukirch, geb. Kestner.

Solchen beschränkt mit seiner Unterschrift und Bescheinigung
in Kirchenregister nicht jede pastoral



Alfonsi, 1871
Pinto, 3-11-1871

Нерубод. 7

Видимости о раздѣленіи и промѣнахъ

Воспользуясь этими данными установили и переименовали в Вильямс
вильямситовый - вильямситовый кристалл.

Писемна востановка свидетелства за избувването (1879) г. на пожар
в селото Димитриево, разположено в Кичев, и тогава срутените 2 били
мачувани дъвета тук сага востановка свидетелства на 1879 г.

- - Гліз, Рейнголд Ірмате. - - - -

Родился: Им. придворный камергер. Норвич Ирвинг
Гилберт и его жена Зоуфина Оскар, урожд. Норвич.

В 11.00 доставляемая была подписана и уполномоченным представителем
подпись *sub fidei publicae* Р. К. Косилов



P. H. M. S. S. S.
Nichols & Co.



Гольдику пять лет



ПОСТАВЩИКИ
Киевскаго Императорскаго
Музыкальнаго Училища

Морицъ и Карлъ Глиеръ.

ФАБРИКА

ДУХОВЫХЪ МУЗЫКАЛЬНЫХЪ ИНСТРУМЕНТОВЪ.

КИЕВЪ,

Босейная улица, 6.

Адресъ для телеграммъ: Глиеръ, Киевъ.



ПОСТАВЩИКИ
Киевскаго Императорскаго
Музыкальнаго Училища

Київ, 21 Лютого 1906 року.

Woskany Haldenku!



Cieszę się nie wymownie z tego że jesteś
i drow i jedziesz do rezerwargumie
Boгда że się ocenia jak należy i ustalić
swój powołanie nadst. i Morze wysyła
Kto pisze list o swojej swój podnos
i jest tak długo że wszędzie miał doje
do czytania wypadł z tego, tobie data nie tak
dług czekał. U nas chwata Boże wrogów
drowi tylko nie mamy pieniędzy i toż
komor swoje przeregulnie mnie, bardzo
się ucieszyłam kiedy list twój otrzyma
i wiadomości że tam czasem odwiedzić
się tam co ci przystało do byłam wiesz
Kieambarsia i had wiesz, żeby тебе na drogę
przstać mam wielką przyjemność i Panu Mochnan
bo nie tylko że nie otrzymałam od niej rzeczy przyjemnej
które ma w banku a na schodzie ja bardzo cieszyłam

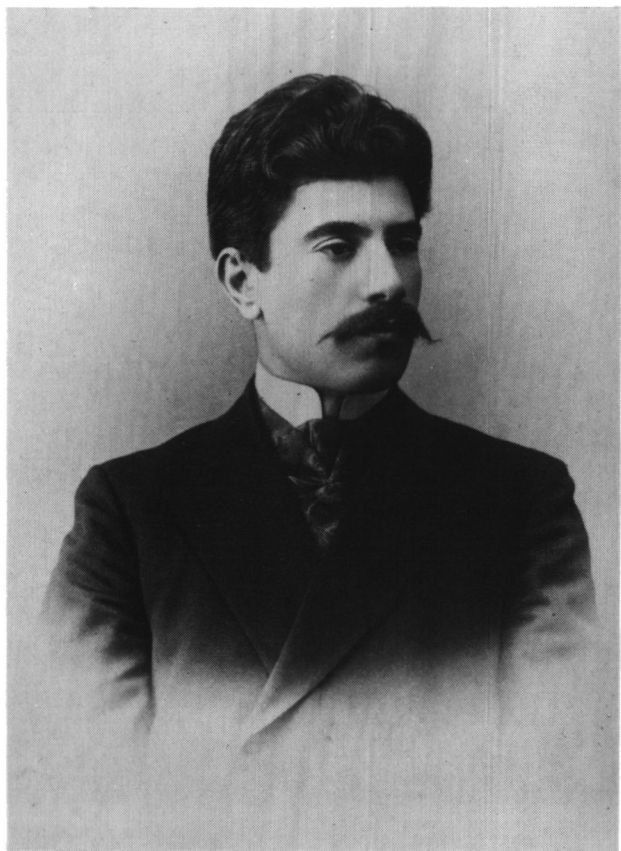
Письмо матери композитора Жозефины Викентьевны, всегда писавшей сыну на своем родном польском языке (на бланке фабрики духовых музыкальных инструментов, принадлежавшей семье Глиера)



Рейнгольд Глиэр с братом Максом
и сестрой Цецилией



Гостиная в отчем доме



Р. М. Глиэр в 1903 году



Мария Робертовна Ренквист,
будущая жена композитора



После концертного дебюта в Киеве (март, 1903)
трех молодых композиторов.
Слева направо: Р. М. Глиэр, скрипач К. С. Сараджев,
Л. В. Николаев, И. И. Крыжановский

Ученик Глиэра Сережа Прокофьев



Многоуважаемый
Сергей Иванович!

Благодарю Вас за сообще-
ние мне радостной ве-
сти. Приятно и приглашение М. П.
и конечно, не могу не при-
нять от Беляева сего. Но
вероятно в мае вы будете
уже быть в Петербурге.

Благодарю Вас
Р. Глиэр.
28 мая 1901.

В публикуемом письме Глиэр благодарит
Сергея Ивановича Танеева за переданное ему
приглашение Беляева и сообщает
об отъезде в Петербург



С. И. Танеев ценил дарование Глиэра и, едва ученик его закончил консерваторию, стал хлопотать перед М. И. Беляевым об исполнении его камерных сочинений в Петербурге



В. И. Сафонов принимал Глиэра в консерваторию, по окончании — вручал ему диплом с отличием и золотую медаль, и он же первый представил московской публике молодого композитора, исполнив в 1902 году его Первую симфонию



Памятью об этом знаменательном событии
остался венок, поднесенный композитору в тот вечер,
с надписью: «Рейнгольду Морицевичу Глиэру.
Таланту от поклонников»

Concert-Direction Hermann Wollf.

BEETHOVEN-SAAL.

Mittwoch, den 20. Februar 1907, Abends 8 Uhr

== Glière-Abend ==

Mitwirkende:

Marcella Pregi — Leopold Godowsky
Klingler-Quartett

der Herren
Karl Klingler, Joseph Rywkind, Fridolin Klingler, Arthur Williams,
sowie die Herren **James Bruce und Fritz Rückward.**

Am Klavier: **Coenraad V. Bos.**

PROGRAMM: 1. Quartett No. 2, op. 20, G-moll (Klingler Quartett). — 2. a) Die Glocken; b) Auf den Blumen zittern Tränen; c) Milder glänzen der Frühlingsnacht Sterne (**Marcella Pregi**). — 3. a) Prélude, C-moll, op. 16 No. 1; b) Prélude, Es-moll, op. 26, No. 2; c) 3 Es-quisses, op. 17: B-dur, Es-moll und A-dur; d) Marzurka, H-moll, op. 19, No. 3 (**Leopold Godowsky**). — 4. a) Wie der Lenz doch so schmuck ist; b) Drohende Wolken; c) Nun wir jüngst durch Verleumdung entzwei (**Marcella Pregi**). — 5. Sextett, No. 3, op. 11 (**Klingler-Quartett** und die Herren **James Bruce und Fritz Rückward**).

Eintrittskarten zu 5, 3, 2 und 1 Mark sind in der Hofmusikalienhandlung von ED. BOTE & G. BOCK, Leipzigerstrasse 37, bei WERTHEIM, Leipzigerstrasse, sowie Abends an der Kasse zu haben.

Анонс о концерте Глиэра в Берлине
20 августа 1907 года

Латинскими буквами Глиэр писал
свою фамилию на французский лад



R. Glière
Albert Meyer *Berlin, W.*
Nachf. Oscar Breitschneider *X/III 1907. Potsdamerstr. 125.*



Берлин, 1907. Капустник у С. А. Кусевицкого.
 Слева направо: Абель, Глиэр, Зернов,
 Шаляпин (играет на контрабасе), Блех, Кусевицкий,
 Левенфельд, Годовский, Собинов (за роялем) и Метцель



Dem hochverehrten Komponisten
Herrn K. Glière zur hundertjährigen
Geburtstag an Leopold Godowsky
Berlin d. 17. März 1907

В 1907—1908 годах Леопольд Годовский с успехом играл сочинения Глиэра в Берлине, Вене, Лейпциге. Композитор посвятил ему три фортепианные мазурки

Adress der telegraphischen
Anstalt, Petersburg

Telegramm-Adresse:
STOLIS PETERSBURG

Telefon-Nr. 2572

С. Петербург, 25. II. 1900
8. 0. 12. 9.

Многоуважаемый
Георгий Иванович,
Спасибо Вам за Ваше
милое письмо. Мне
очень интересно познакомиться
Вами. Сирены — это ведь
а что? У Торренсона? Что
касается симфонии, то в

Письмо А. И. Зилоти Глиэру

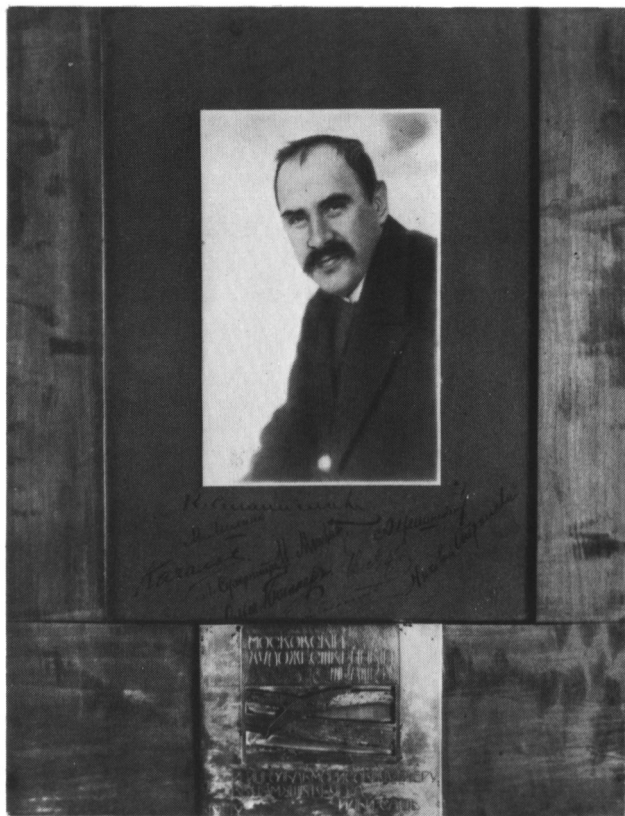
→
Письмо Гжегожа Фительберга (на польском языке),
в котором он сообщает Глиэру, что в запланированном
на 15 октября 1910 года концерте в Варшаве
он будет исполнять его Вторую симфонию и «Сирены»

Direction
DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE
de VARSOVIE
PHILHARMONIE
5. Moniuszko Tel. 79-44.

Antony Panie

Od tak wygodni prawniś nad utę-
żeniem planu mego seronu zimowego.
Pierwszy koncert odbędzie się 15. X. W za-
jawiach mego nowych diet
mużyc. Tem Panu Symfonia drugie i
poemata symf. "Syreny". - Ja zapomnia-
łem w Warszawie poznać Pana -
choć bym się nie wiedział kiedy to
miałem. Kiedy Panu uję-
tygodniowu do nas przyjechał?
Mnie w Panu podoba się, że
i teraz będzie mi się przytrafiło do nas
w tygodniowu. Jestem dumny, że
zapomniłem przedstawić Pana u-
mojemu swiad. artystycznemu
przyjacielowi. - Ciekawość
wiedzieć i tego Pana głośno
przebiega

Erteb



Портрет Ильи Саца, подаренный Глиэру коллективом МХАТ в благодарность за работу над завершением неоконченных произведений композитора. Под портретом — подписи К. Станиславского, И. Москвина, К. Качалова и др.

ЛАЗАРЕВСКИЙ СКВЕРЪ

Въ Субботу 20 Юля 1913 года

СОСТОИТСЯ

Симфоническій ВЕЧЕР

ПОДЪ РУКОВОДСТВОМЪ

Композитора **Р. М. ГЛІЗЕРА**

съ участіемъ извѣстн. пианиста Лауреата С.-П. В. Консерват.

А. Д. СМОЛЖЕРА

ОТДѢЛЕНІЕ 1.

1. Глиэръ Р. М. Симфонія № 1 ES-DUR

и 2-ой Акт
и 3-ья Симфонія
и 4-ой Акт
и 5-ой Акт

ПРОГРАММА:

ОТДѢЛЕНІЕ 2.

2) Рахманиновъ С. В. Прелюдія и 3-ья Симфонія
3) Глиэръ Р. М. Симфонія № 2
4) Чайковский Пётръ Ильичъ. Симфонія № 4
5) Тюрнемайнъ К. В. Симфонія № 1

НАЧАЛО РОВНО ВЪ 8 ЧАСОВЪ ВЕЧЕРА.

Цѣны мѣстныхъ размѣренихъ: 50 к., 25 к. и 1 р. Вслуху 30 к., уличная 20 к.

Афиша концерта Глиэра в Феодосии.
В ту пору он дирижировал не только своей музыкой

Ховеческый Сѣтъъ
для поощренія
РУССКИХЪ КОМПОЗИТОРОВЪ

МУЗЫКАНТОВЪ

Господскій ул. № 50, кв. 21.

Телефонъ № 576-18.

№ 470.-

Петербургъ, 25-го ноября

1914 г.

Исегоуважаемый

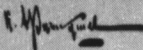
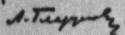
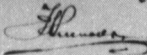
Рейнгольдъ Морацевичъ,

Сѣтъъ сообщаетъ Вамъ, что, согласно постановленію его отъ 21-го с./м., за сочиненіе Вами „3-ей Симфоніи“ Вамъ присуждена Глинкинская премія, по I-му Отдѣлу 18 ст. Устава, въ размѣрѣ 1500 р.

Согласно устава, выдача преміи можетъ послѣдовать 27-го ноября с./г./день перваго представленія оперы Глинки/.

Въ случаѣ же Вашего желанія получить деньги переводомъ черезъ Банку, Сѣтъъ проситъ указать Вамъ точный адресъ.

Примите увѣреніе въ совершенномъ нашемъ почтеніи и полной преданности.

Его Высокородію

Р.М. Глиэру.-

**Официальное уведомленіе, подписанное
Н. Римским-Корсаковымъ и А. Глазуновымъ, о присужденіи
Глиэру Глинкинской преміи за Третью симфонію**



Киевская консерватория (1913—1941)



Р. М. Глиэр и В. В. Пухальский

КИЕВЪ



1915 г.

КИЕВСКАЯ КОНСЕРВАТОРІЯ.

Въ Четвергъ, 12-го Марта,
въ залѣ купеческаго собранія

ТРЕТІЙ СИМФОНИЧЕСКІЙ КОНЦЕРТЪ

УЧАЩИХСЯ ВЪ КОНСЕРВАТОРІИ.

подъ управленіемъ Директора Консерваторіи

Р. М. Гліэра,

съ участіемъ солистовъ, хора и оркестра
Консерваторіи.

ПРОГРАММА ИЗЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ

Сень—Санса:

ОТДѢЛЕНІЕ I.

1. **Прялка Омфалы** симф. поэма, ор. 31.
Исп. оркестръ.
2. **Второй концертъ** g-moll (1 часть) для фортепiano съ оркестромъ
Andante sostenuto.
Исп. уч-ца **Макаровъ** (высш. курса) кп. старш. препод.
Михайлова.
3. **Арія** изъ оперы **«Самсонъ и Далила»:**
«Самсона въ эту ночь ожидаю»...
Исп. уч-ца **Глуховская** (высш. курса) кп. старш. препод.
Шперлингъ.

КИЕВЪ



1915 г.

БЕЗПЛАТНО

КОНСЕРВАТОРІЯ.

Въ Воскресеніе, 5-го Апрѣля,
въ ГОРОДСКОМЪ ТЕАТРѢ

Терхый спектакль

УЧАЩИХСЯ Консерваторіи,
иногда Директора Консерваторіи **Р. М. Гліэра.**

ПРОГРАММА:

I.
Ахда.

Король (сцены изъ 1-го и 2-го актовъ).

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

уч-ца Цыбкова) . . . уч-ца Ковалева.
уч-ца Гандольфи) . . . уч-ца Свиридова.

II.

Въра Шелого.

Музыкально-драматическій прологъ.
драмъ Л. Мей **«Псковитиня».**

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Шелого	уч-ца Вашинина.
1.	уч-ца Шефеля.
Иры	уч-ца Глуховская.
Селовъ	уч-ца Пилиной.
уч-ца Шелого.	уч-ца Корещкая.

въ Псковѣ въ 1585 году.

Программы первых выступлений Глиэра с созданным им оркестром учащихся Киевской консерватории

Я перестаю быть русофилом в
музыке, хотя продолжаю считать
это русской музыкой, „русскому му-
зыкальному стилю“ предстоит огромное буду-
щее, так же как и русскому му-
зыкальному народу. Будет обращаться ко
музыке, будет обращаться к
русской песне. Гайдн, Моцарт
и Бетховен пользовались языком
немецких народных песен. А насколь-
ко русская песня глубже, оригинальнее
и вдохновеннее немецкой, об этом
даже и говорить не приходится.

Из письма Глиэра жене: «Я перестал быть
русофилом в музыке, хотя продолжаю считать,
что русской музыке, „русскому стилю“ предстоит
огромное будущее, так же как и русскому народу...
Гайдн, Моцарт и Бетховен пользовались языком
немецких народных песен. А насколько русская песня
глубже, оригинальнее и вдохновеннее немецкой,
об этом даже и говорить не приходится» (1914)

ЛЕНИНГРАДСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
НАРОДНЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ
ПРОФЕССОР
АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ ГЛАЗУНОВ
Тел. № 618-17. Дом. 5-96-80.

11^{ое} июня 1928г.

Дорогой Рейнгольд Морисович,
А не могу слов, как мне ^{мало}
выразить мою глубокую признательность за твои хлопоты. Я
очень счастлив, что наконец
имею все, что бы больше не
думать об отъезде последние
два дня. Твое внимание оказав
мне услугу неоценимую, не расходи
я бы хотел оплатить полностью
и сделать распоряжение в наш
Драматический и Высший театр
относительно твоего моего дела.
Предполагаю выехать 15^{ое} июня
перу полному в Вену, чтобы быть
там накануне отъезда Шубер-
товских празднеств. Виза

Письмо А. К. Глазунова Глиэру с благодарностью
за хлопоты в связи с его отъездом
в Вену на Шубертовские торжества



Дорогому брату по
родному искусству
самоотверженному двигателю
музыкального просвещения
в России от мобилы его
23 дек. 1911 А. Глазунов
в Киев.

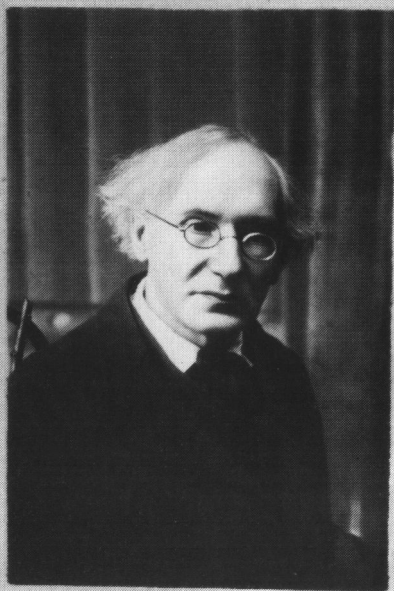
«Дорогому брату по родному искусству, самоотверженному двигателю музыкального просвещения в России», — написал А. Глазунов Глиэру, высоко ценя его деятельность на посту директора Киевской консерватории



Уникальный серебряный кубок, поднесенный киевлянами Глиэру в день его рождения в 1917 году в благодарность за неутомимую деятельность, направленную на развитие музыкальной жизни Киева. В овале — монограмма Глиэра, а над ней надпись: «Илье Муромцу русского искусства»



Р. М. Глиэр в 20-е годы



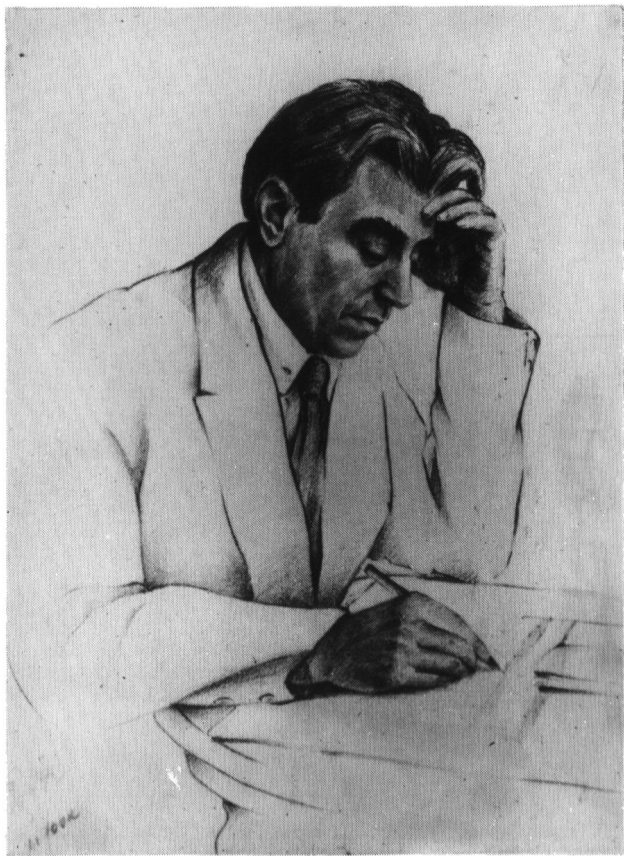
Вячеславу Рейнгольду Глиэру, царю орудийных гармоний,
 Общнику Музы моей, розы моей соловью.
 Залет, во ослепленной смуте, в Золотой Восток,
 Касаясь, наизысканней, Гамма-Вибрации,
 Всплеск, восторг, облик, Дипломатический Дар,
 Об этом, в момент, когда, в мире, и в душе,
 ...

Портрет Вячеслава Иванова, подаренный Глиэру
 с подписью в стихах:
 ...царю орудийных гармоний,
 Общнику Музы моей, розы моей
 соловью...

24 мая¹⁰

Тальдик, дорогой, если
у тебя нет сегодня
вечера ничего осо-
бенного, - не пойдешь
ли ты вечер моего
Класса? Между прочим
будет исполнено не-
сколько твоих же-
ланий. Очень хотим
тебя видеть.
Нагано в 72.30 мин.
Целую тебя "Александр"

Записка Елены Фабиановны Гнесиной Глиэру,
свидетельствующая об их теплых
дружеских отношениях



**Карандашный портрет Глиэра
работы художника К. Юона. 1924 год**

К ПРЕДСТОЯЩИМ КОНЦЕРТАМ



Р. М. ГЛИЭР

ГОСУДАРСТВЕННОГО
КВАРТЕТА ИМЕНИ ГЛИЭРА



М. АЛЕРМЕН

(альт)

К. БЛОК

(виолончель)

С. КАЛИНОВСКИЙ

(1-я скрипка)

А. ТОРГОНСКИЙ

(2-я скрипка)

Государственный ансамбль им. Р. М. Глиэра. Москва. Концертная программа. 1934 г.

Афиша, анонсирующая выступления молодого ансамбля — Квартета имени Р. М. Глиэра
(С. И. Калиновский — 1-я скрипка, А. С. Торгонский — 2-я скрипка, М. Н. Луцкий — альт, К. С. Блок — виолончель)



М. И. Курилко, автор либретто и художественного оформления балета «Красный мак»



Эскиз декорации к первому акту балета
«Красный мак» и наброски костюмов героев,
подаренные художником Р. М. Глиэру



Первая исполнительница роли Тао Хоа — Е. В. Гельцер.
1927 год

Ленинград
24.10.28

Искренне уважаемый

Рейнгольд Морисович,

Спешу сообщить Вам, что декорации
первого и последнего актов были
отлично. Интерьеры не планированы,
т.е. и не красили. Очень удачно задумана
панорама приезда корабля. В связи с этой
панорамой встает вопрос о муз. фоне
увязатори. Панорама в Вар. Т. идет 3 минуты
и вот мы просим Вас сделать первое
тем. увязатори (китайская) на 3 минуты, а
потом, начиная от Чегов машин и дальше
до аэроплана (или) кавальерии как есть.

Письмо А. В. Гаука композитору о постановке
балета «Красный мак» в Ленинграде



Г. С. Уланова в роли Тао Хоа. Фарфоровая
статуэтка скульптора Е. А. Янсонс-Манизер

CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA

FREDERICK STOCK.....CONDUCTOR
ERIC DELAMANTER, ASSISTANT CONDUCTOR

The Friday-Saturday Concerts

TWENTY-SECOND PROGRAM

MARCH 8, AT 2:15—MARCH 9, AT 8:15

1929

LEGEND. "Kikimora," Opus 65.....LIADOW

SYMPHONY No. 3, B Minor, "Ilia Mourometz,"

Opus 42GLIERE

Wandering Pilgrims; Ilia Mourometz and Sviatogor.

Solovéi, the Brigand.

At the Palace of Prince Vladimir.

The Feats of Valor and the Petrification of Ilia Mourometz.

INTERMISSION

SELECTIONS FROM "TRISTAN AND ISOLDE"...WAGNER

ACT II—Love Scene and Brangaene's Warning.

ACT III—Introduction—Tristan's Vision.

(Arranged for Concert Performance by Frederick Stock)

EXTRACTS FROM HOUSE RULES:

HATS MUST NOT BE WORN DURING THE PERFORMANCE

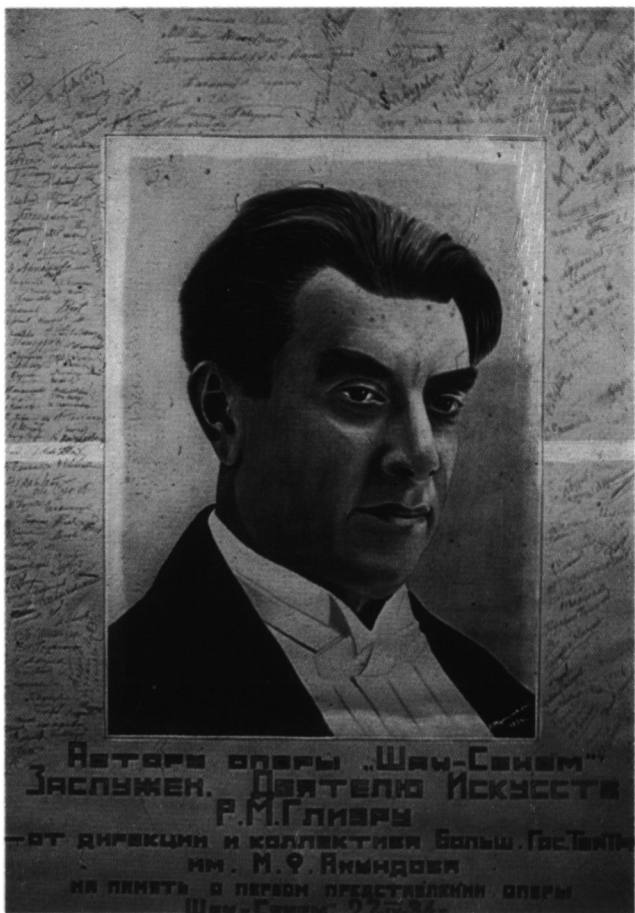
ENGORES NOT PERMITTED

Advance Programs on Pages 35, 37 and 39

Программа концерта Чикагского симфонического оркестра, в котором под управлением Фредерика Стока была исполнена Третья симфония («Илья Муромец») Глиэра



Сцена из оперы «Шахсенем»



На память о первом представлении «Шахсенем»
(27 апреля 1934 года) Глиэру от имени дирекции
и коллектива Бакинского оперного театра был поднесен
его портрет работы художника Л. Терпиловского



За дирижерским пультом

Управление по делам искусства при СНК УзССР

В помещении
Зимнего театра
им. СВЕРДЛОВА

УЗБЕНСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ФИЛАРМОНИЯ

29 и 30
СЕНТЯБРЯ

ДВА СИМФОНИЧЕСКИХ КОНЦЕРТА

Оркестр Государственной оперы им. Садриева в Ташкенте

ПОД УПРАВЛЕНИЕМ АВТОРА-ДИРИЖЕРА НАРОДНОГО АРТИСТА РСФСР

Р. М. ГЛИЕРА

При участии Народной артистки Азербайджанской ССР

ШЕФКЕТ—ХАНУМ МАМЕДОВОЙ

Первый скрипач

- 1) 1-я симфония (Ми-бемоль-мажор)
- 2) Сюита из балета „Красный Маяк“
- 3) Увертюра к опере „Шах-Сенем“
- 4) Танцы из 2-го акта „Шах-Сенем“

Начало концерта ровно в 9 ч. вечера

Цены билетов от 2 руб. до 10 руб.

Продажа билетов в зимнем театре им. Свердлова с 26 сентября
с 3 час. до 10 час. вечера ежедневно.

Директор УзССР Филармония Народной оперы СССР РАХИМОВ. Зам. директора УзССР Филармония РАХИМОВ И. И.

Одно из свидетельств многочисленных совместных гастрольных выступлений Глиэра и Шевкет Мамедовой

→
«Всегда с огромным удовольствием пою Вашу вдохновенную, великолепную музыку», — написала Глиэру Кнарик Григорян, подписавшись: «Ваша Шахсенем»





Filial GOFİLEGT DEZERZİNSHİ adına
sənliq „STELLA“ TEATROSU

21

İyul

ORHESTER GABT SSSR

„SAH-SƏNƏM“

Operasından parçalar

Əlçilər

İKİLƏ AQTIJORL

GILIER



Səhət

ƏSƏNDAR ARTIST

BYL-BYL

Əlçilər teatrının qəssəslərində səhər

Reklam-İstehsalat Şirkəti, 1987, 1-100

Reklam-İstehsalat Şirkəti, 1987, 1-100

Афиша концерта Глиэра в Баку с участием знаменитого певца Муртазы Мамедова (Бюль-Бюля), который был первым исполнителем роли Ашик-Кериба в опере «Шахсенем»



Дорогой:
 Рахмонку Мориевичу
 другу узбекского искусства
 горячо любящей
 Т. Ханум

А/1-57

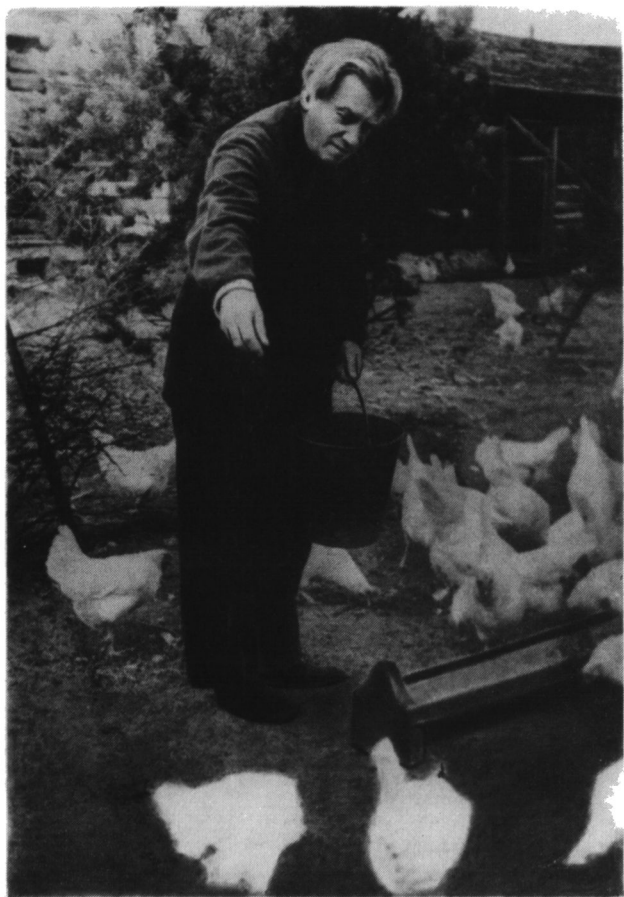
Фотография Тамары Ханум, подаренная Глиэру —
 «другу узбекского народа».



Халима Насырова в роли Лейли
(«Лейли и Меджнун», 1940)



Глиэр среди школьников музыкальной школы
в Ташкенте, получившей его имя



Домашняя идиллия... за городом

В Доме творчества композиторов в Рузе





Глиэр и Талиб Садыков



5 февраля 1956 г.

ВСЕСОЮЗНЫЙ РАДИОКОМИТЕТ
НОЧНОЙ ЗАЛ ДОМА СОЮЗОВ

5 февраля 1956 г.

Р. М. ГЛИЭР
в 75 летие со дня рождения

Увертюра „Ферганский праздник“ | Концерт для голоса с оркестром
Сюита из балета „Медный всадник“ | Сюита из балета „Красный мак“

БОЛЬШОЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР ВСЕСОЮЗНОГО РАДИОКОМИТЕТА

ДИРИЖЕР: Народный артист СССР, лауреат Сталинской премии
Р. М. ГЛИЭР

СОПРАНО: Народная артистка РСФСР
Н. А. КАЗАНЦЕВА

Начало в 8 ч. 30 м. в зале
Концерт транслируется по радио

Во время работы над Концертом для арфы Глиэр пользовался советами К. А. Эрдели, часто посещал ее. Одна из таких встреч запечатлена на фотографии

Афиша концерта, состоявшегося в честь 75-летия Глиэра и транслировавшегося по радио



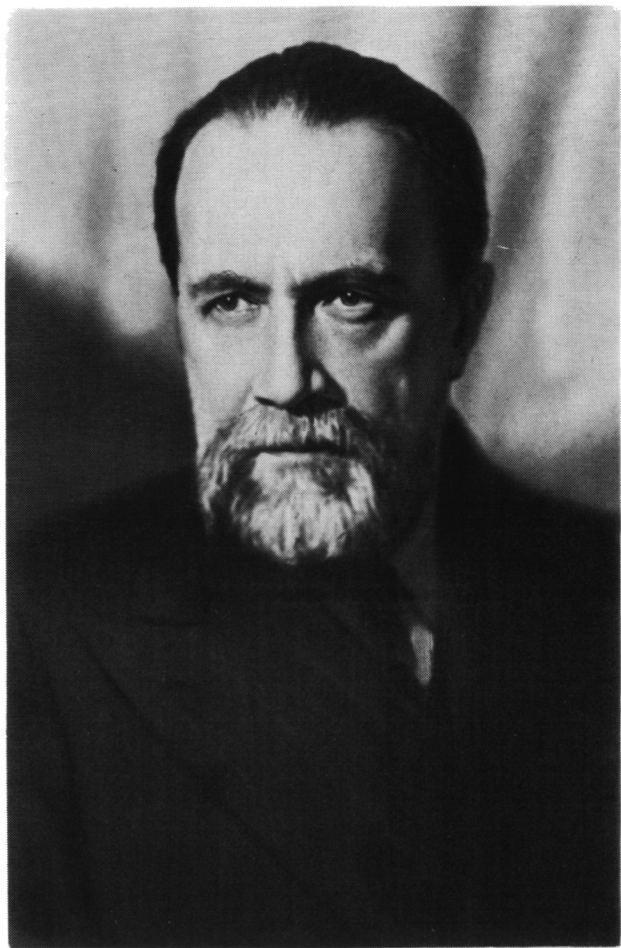
Первая исполнительница Вокального
концерта Н. А. Казанцева и Р. М. Глиэр



Д. Я. Пантофель-Нечецкая, которой посвящен концерт для голоса и оркестра



В творческой мастерской композитора



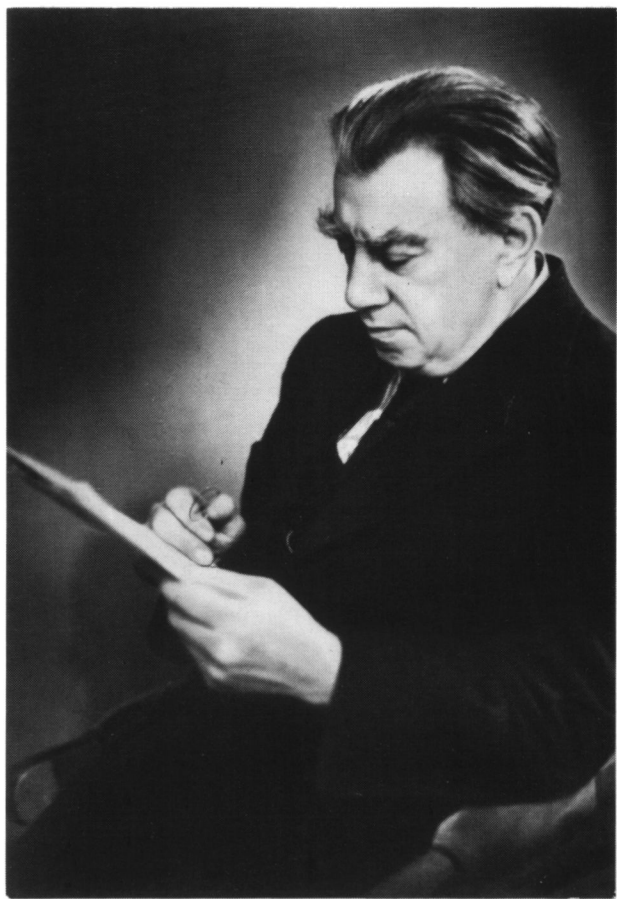
Н. Я. Мясковский — ученик, друг и соратник Глиэра



Глиэр (сидит четвертый справа) в группе
 деятелей отечественной культуры:
 В. Немирович-Данченко, А. Фадеев, А. Толстой,
 А. Гольденвейзер, А. Корнейчук, И. Москвин,
 Н. Мясковский, Ю. Шапорин, И. Дунаевский и др.



Обосновавшись в Америке, А. Т. Гречанинов не порывал связи с Глиэром, сообщал ему о своей работе, об исполнениях его сочинений за океаном, а в 1945 году прислал этот портрет с дружеской надписью



Не терять ни минуты — таков был
жизненный принцип Глиэра

НЕДІА
5
березня 1999 р.

КОЛОНИЙ ЗАЛ

УНІВЕРСИТЕТ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

XIV ЛЕНЦИА-КОНЦЕРТ

MR. TERRY:

научно-технический персонал, инж. и пр. (СНП)

Р. М. ГЛІЄР

How can we improve our business performance?

Б. М. ЛЯТОШНСЬКИЙ

SPRINGER

I etape	II etape
Судно в балласте „Морской экспресс“	Всплытие для грузов в одностороннем движении
Судно в балласте „Морской экспресс“	Судно в балласте „Морской экспресс“

FACTS

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ДЕРЖАВНИЙ СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР УРСР

© 1997 W. W. Norton & Company

Environ Monit Assess (2008) 142:111–120

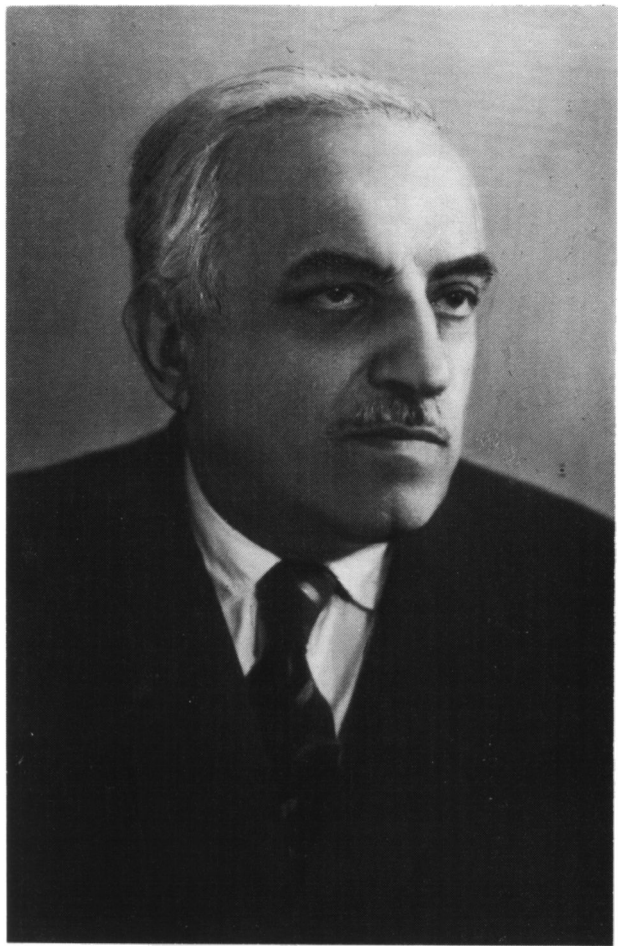
Е. ЧАВДАР

Ремонт в 3 год. дн

Sixty no adjustment TAX

Афиша одного из концертов Р. М. Глиэра в Киеве, перед которым с рассказом о творческом пути композитора выступил Б. Н. Лятошинский

Б. Н. Лятошинский — любимый ученик и друг Глиэра





Афиша к выступлению Глиэра с оркестром
народных инструментов имени Осипова



Тесная и долгая дружба связывала Р. М. Глиэра с деятелями московского Большого театра. На фото справа налево: Глиэр, И. С. Козловский, Ф. Ф. Федоровский, А. В. Нежданова (ей посвящен романс «Русалка»)

→ На репетиции «Медного всадника» в Театре имени Кирова в Ленинграде. В первом ряду: П. Ф. Абалимов, Р. М. Глиэр и режиссер Р. В. Захаров

Сцена из первого акта балета «Медный всадник»





**Н. М. Дудинская (Параша) и К. М. Сергеев (Евгений) в
ленинградской постановке
«Медного всадника» (1949)**

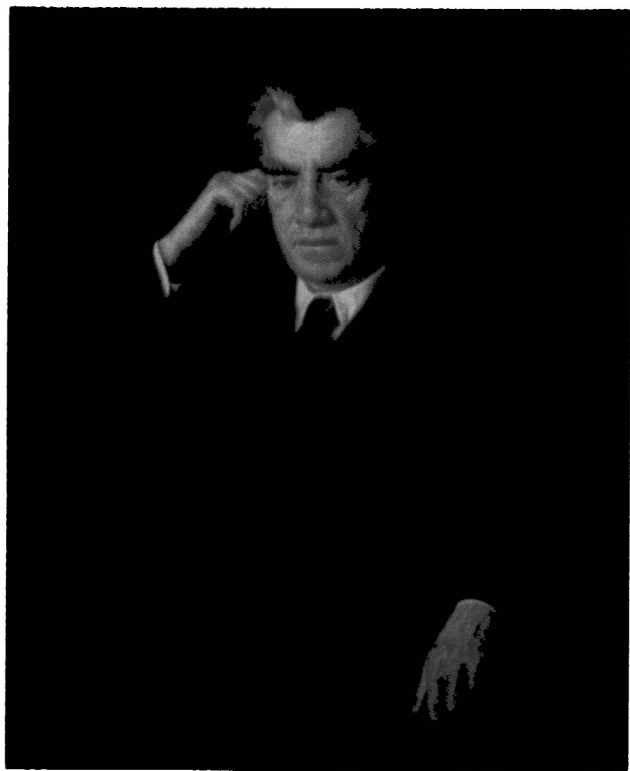


Партитура сюиты из «Медного всадника»,
отдельные выпуски фортепианного переложения
музыки балета и сувенир, изготовленный
рабочими сцены Кировского театра
и поднесенный ими Глиэру



Благородный друг мой Зас Кондабанович и Игорь
 Федорович Близе. В знак искренней симпатии
 преданности. 22/5 1951. Я. Рейнгольд

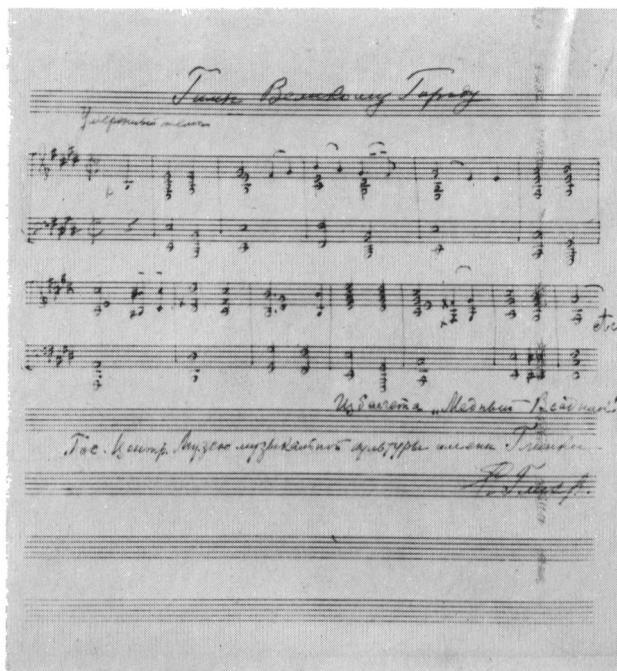
Бережно хранится в доме автора книги эта
 фотография, подаренная Рейнгольдом Морицевичем



Портрет Р. М. Глиэра работы художника
М. О. Штейнера (масло, холст)



О. В. Лепешинская в роли Параша
(«Медный всадник»). Скульптор Е. А. Янсонс-Манизер



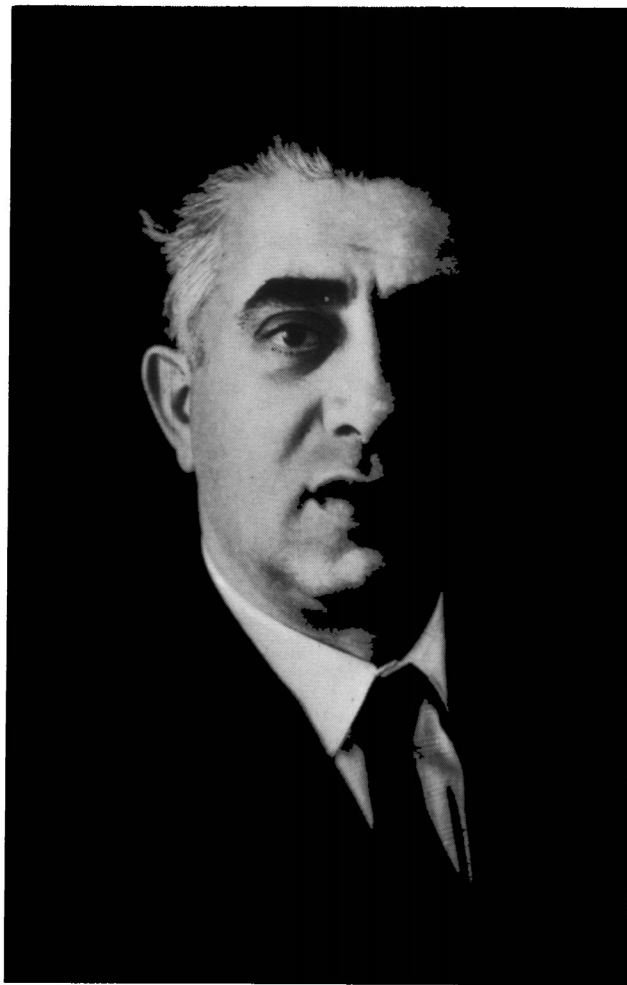
Автограф Глиэра (Гимн Великому городу из балета «Медный всадник»), подаренный композитором Музею музыкальной культуры имени Глинки



Глиэр и Квартет имени Бетховена:
Д. М. Цыганов — 1-я скрипка, В. П. Ширинский — 2-я
скрипка, С. П. Ширинский — виолончель, В. В. Борисов-
ский — альт.



Портрет Глиэра работы А. Демушкина
(рисунок тушью), подаренный художником
после смерти композитора его семье
«в знак уважения и преклонения
перед величайшим русским талантом»



А. И. Хачатурян



На рисунке М. М. Соломонова Глиэр запечатлен за дирижерским пультом во время концертных гастролей в Киеве в 1955 году



Глиэр среди артистов Новосибирского театра
оперы и балета, 1955 год



Фойе Большого зала Московской консерватории.
У выставки, посвященной 80-летию Р. М. Глиэра,
композитор с дочерью Лией Рейнгольдвной



Симфонический концерт в Колонном зале
Ленинградской филармонии из произведений Глиэра.
За дирижерским пультом автор

→
Программы юбилейного концерта Глиэра,
устроенного Министерством культуры СССР
и Союзом композиторов в связи
с 80-летием композитора и 55-летием
его творческой деятельности

Глиэр отвечает на приветствия
на торжественном юбилейном вечере
в Большом зале Московской консерватории



ЮБИЛЕЙНЫЙ ВЕЧЕР
в ознаменование
30-летия со дня рождения
и
55-летия творческой деятельности композитора
Народного артиста СССР Лаврентия Славянского премия
актера искусствославского
Рейнгольда Моравицкого
ГЛИЭРА

Министерство культуры РСФСР
Совхоз культуры «Славянский»
и Комитет по делам искусств
55-летия творческой деятельности композитора
Народного артиста СССР Лаврентия Славянского
премии артиста искусствославского
Рейнгольда Моравицкого

Рейнгольда Моравицкого
ГЛИЭРА

Организуется концертный концерт
и ЧЕСТЬ ВЕЧЕРА

В этот вечер состоится концертный концерт
в ознаменование 55-летия со дня рождения
композитора Лаврентия Славянского премия
актера искусствославского Рейнгольда Моравицкого
и вечера 7-го Музыкального театра РСФСР
концертный, так же в 19-й

Адрес: ул. Пушкинская, 100-я остановка
и
Почтовый адрес: 100-я остановка

1. Начало в 19-й остановке Р. М. ГЛИЭРА
2. РАСПИСАНИЕ
3. ЧЕСТЬ ВЕЧЕРА

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ

ВЫПУСК 1955





За банкетным столом по случаю 80-летия Глиэра
сидят: К. А. Эрдели, В. С. Кеменов, Е. Ф. Гнесина,
Рейнгольд Морицевич, его жена Мария Робертовна
и Шевкет Мамедова

7-II-55
Р. М. Глиэру
(на банкете)

Какая солнечная сфера
Раскрылась в форисфе Глиэра!
Тут растеряли боси Орфея!
Но у Глиэра - звук и мера,
И в ритме восторженной веры
И стройный бегущий идея!

Он не из замка Глиэра,
Не одой Глиэра-кавалера
Из своих симфоний звучит
Простую режю, - но не серой!
Он в дружбе с нашей славной
Эрой
О науке мира говорит
Сергий Гордеев

Стихи, сочиненные Сергеем Городецким на банкете
(7 февраля 1955 года) и поднесенные им Глиэру.
Автограф



Одно из последних дирижерских выступлений

[illegible]

«География» концертных выступлений Глиэра по родной стране. Автограф композитора, хранящийся в Музее музыкальной культуры имени Глинки



Уголок кабинета композитора в московской
квартире на улице Готвальда, дом 10

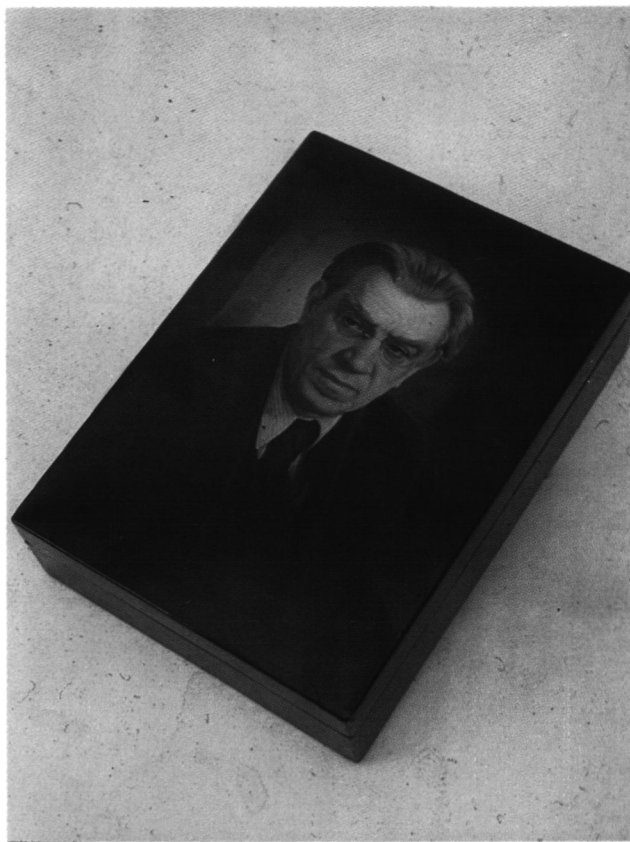


Слепок руки композитора и простая дирижерская палочка, которую Глиэр предпочитал всем другим, подаренным ему, а в числе их были подлинные произведения искусства

Мемориальная доска на доме по улице Готвальда, дом 10, в Москве, где Р. М. Глиэр жил последние восемнадцать лет



ЗА БОЮ ЖИЗНЬ
У РАБОТАХ
ВЫДАЮЩИЙСЯ
СОВЕТСКИЙ
КОМПОЗИТОР
Д. М. ГАМЕР
1875-1956



Палехская шкатулка, полученная Глиэром к 80-летию от А. Г. Новикова — его бывшего ученика. На крышке портрет Глиэра работы художника А. Липицкого

Памятник на могиле Р. М. Глиэра
на Новодевичьем кладбище в Москве.
Работа известного скульптора М. К. Аникушина





Бюст Р. М. Глиэра, изготовленный при жизни композитора. Гипс

Леопольд Стоковский, приехав в 1958. году в Советский Союз на гастроли и не застав уже в живых Глиэра, в письме его семье выразил свое огорчение тем, что не может опять, как в прошлый приезд, встретиться с «великим композитором и обаятельным человеком», и написал, что получает «огромное наслаждение», дирижируя его музыкой, в особенности симфонией «Илья Муромец», которая для него «воплощает *Эпос* славянского народа»



Copied from
 1/1/1962

I am so disappointed that I cannot
 meet again the great conference
 sympathetic personality of Walter
 on my last visit to the Soviet Union
 I deeply enjoy conducting his course
 particularly his 1144 Monomety Square
 which to me is the 2nd of the slave
people

Copied from



Часть коллекции пластинок (отечественных и зарубежных) с записями произведений Р. М. Глиэра

Содержание

К читателю	5
Гольдик	7
Консерваторские годы	15
Взлет	28
К новым высотам	54
В центре музыкальной жизни Киева	75
«В сплошной лихорадке буден»	99
«Шахсенем»	109
Рождение советского балета	123
Народный артист	139
По пути творческого синтеза	150
Годы Великой битвы	162
«Медный всадник»	182
Последняя одиссея	196
Что читать о Р. М. Глиэре	220

Зоя Константиновна Гулинская
РЕЙНГОЛЬД МОРИЦЕВИЧ ГЛИЭР

Редактор *Т. Коровина*
Художник серии *Д. Бязров*
Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *Г. Заблоцкая*
Корректор *В. Голяховская*

ИБ № 3429

Подписано в набор 27.03.85 г. Подписано
в печать 12.02.86 г. Формат 70×90¹/₃₂
Бумага офсетная № 1. Гарнитура школь-
ная. Печать офсет. Объем печ. л. 10,0
(вкл. илл.). Усл. п. л. 11,7 (вкл. илл.).
Усл. кр.-отт. 30,42. Уч.-изд. л. 12,4 (вкл.
илл.). Тираж 50 000 экз. Изд. № 13082.
Зак. № 2668. Цена в штателе 1 р. 70 к.,
в коленкоре 1 р. 40 к.

Издательство «Музыка»,
103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 5
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21