

Третья симфония Р.М.Глиэра: богатырский эпос на фоне Серебряного века.

Сегодняшняя композиторская репутация Глиэра в нашей стране практически полностью унаследована от советского периода. Именно в советские годы Глиэр стал одним из наиболее признанных представителей «нового социалистического искусства». Он был трижды лауреатом Сталинской премии, автором репертуарных балетов и популярных концертных произведений. В соответствующем духе его творчество трактовалось в течение многих десятилетий, таким он вошел во все учебники. Вполне объяснимо, что его более раннее, «досоветское» творчество замалчивалось, созданные до революции сочинения почти не исполнялись. «Неуслышанными» на своей родине они остаются до сих пор.

Иначе складывалась судьба этой части наследия композитора за рубежом. Одним из наиболее исполняемых и записываемых произведений там стала его программная Третья симфония «Илья Муромец». Ее восторженным почитателем и пропагандистом был Л. Стоковский. В 1940-50-е годы он дважды присылал Глиэру письма со словами восхищения и благодарности в связи с Третьей симфонией. Английский музыковед и критик Эван Сিনিор в своих воспоминаниях о композиторе свидетельствовал: «...Глиэр приобрел известность на Западе главным образом по радиопередачам и пластинкам. Так стала популярной – и в Западной Европе и в Америке – его Третья симфония – «Илья Муромец»<sup>1</sup>.

В первые десятилетия XX века Р.М.Глиэр был весьма заметной и очень характерной фигурой в русской музыкальной культуре начале XX века.

После окончания Московской консерватории в 1900 году (класс композиции М.М.Ипполитова-Иванова) он обратил на себя внимание крупными симфоническими произведениями. Его первые две симфонии

---

<sup>1</sup> Сিনিор Эван. За сорок лет // Рейнголь Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания, Материалы. В 2-х т. Т. 1. Л., 1965. С. 182.

(1900 и 1908) были встречены как талантливая заявка молодого музыканта. В 1906-1908 годах Глиэр продолжал учебу за границей, в Германии и Франции. Там он брал уроки дирижирования у Оскара Фрида, занимался композицией с С.Кусевицким, которому посвятил свою Вторую симфонию. Примечательно, что она с успехом исполнялась в Германии в 1908 оркестром Берлинской филармонии под управлением С.Кусевицкого в одном концерте со Вторым фортепианным концертом С.Рахманинова. Позже Глиэр вспоминал: «Рахманинов... очень тепло отнесся к моей симфонии и дал несколько полезных практических советов относительно инструментовки»<sup>2</sup>. Ко времени этой встречи Глиэр уже приобрел устойчивую репутацию одного из самых образованных и талантливых молодых музыкантов России. Однако первые симфонические опыты во многом еще укладываются в сложившиеся традиции, в них многие грани дарования Глиэра еще не раскрылись.

Перелом в творчестве композитора произошел в конце 1900-х годов. Его симптомом стало создание симфонической поэмы «Сирены» (1908, фа минор, ор. 33), а затем и Третьей симфонии «Илья Муромец» (си минор, ор. 42, 1911). Оба произведения были удостоены премии имени Глинки, в них композитор вступил в своеобразный, неповторимо индивидуальный диалог с ведущими художественными тенденциями своего времени. По-видимому, в это же русло поисков был включен и неосуществленный замысел монументального симфонического полотна под названием «Тризна». Представленные в этих опытах яркие новаторские устремления не нашли прямого продолжения в последующем творчестве Глиэра.

Не смотря на очевидные для всех достоинства Третьей симфонии Глиэра, интерес соотечественников к ней оказался недолговечен. Симфония несколько раз с большим успехом исполнялась в последующие (в том числе и советские) годы, и все же за ней закрепилась репутация произведения мало интересного и не самостоятельного. Так, А.И.Кандинский поставил Третью

---

<sup>2</sup> Глиэр Р.М. Встречи с Рахманиновым // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы. В 2-х т. Т. 1. М., Л.: Музыка, 1965. С. 356.

симфонию Глиэра в ряд эпигонских образцов русской симфонии<sup>3</sup>, а в обзоре М.Г.Арановского, посвященном симфониям XX века, имя Глиэра не упомянуто вовсе<sup>4</sup>. Не фигурирует симфоническое творчество Глиэра и в соответствующих выпусках 10-томной Истории русской музыки, подготовленной Государственным институтом искусствознания.

Как уже говорилось, более удачно сложилась судьба симфонии за рубежом. Незнакомой для широкой музыкальной общественности – по существу «неуслышанной» – она остается только у себя на родине. Между тем, по оригинальности замысла, мастерству его воплощения и силе эмоционального воздействия Третья симфония Глиэра – выдающееся явление в русской музыкальной культуре Серебряного века.

Несчастливая судьба произведения в России – один из парадоксов истории. Невнимание соотечественников к столь яркому сочинению отчасти можно объяснить рискованностью предпосланной ему литературно-сюжетной программы, запечатленной, прежде всего, в самом названии. Отсылка к былинным образам богатырей – Ильи Муромца и Святогора – вызывала у современников невольные ассоциации с великими образцами русской музыкально-эпической традиции XIX века, в которых подобные темы уже нашли свое достаточно полное отражение. Сравнение с этими образцами было заведомо очень не выгодно для музыканта начала нового столетия. Имело значение еще и то, что историю Ильи Муромца Глиэр вписывает в рамки внешне традиционной большой симфонии, вызывая ощущение некоего «дубля» знаменитой Богатырской симфонии Бородина.<sup>5</sup> Однако реально композитор ставил в этом произведении абсолютно новую, беспрецедентно смелую для русской музыки задачу.

По общим своим параметрам симфония, действительно, выглядит неким обобщением кучкистско-беляевских традиций XIX века. Она, как

---

<sup>3</sup> См.: Кандинский А. Из истории русского симфонизма конца XIX – начала XX века // Из истории русской и советской музыки. М.: Музыка, 1971. С. 10.

<sup>4</sup> См.: Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век. М.: Гос. институт искусствознания, 1997.

<sup>5</sup> О таком отношении свидетельствуют отзывы современников (см.: Леонова М. Симфоническое творчество Глиэра // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы. Т. 2. Л., 1966. С. 25).

писал о ней Богданов-Березовский, синтезирует «традиции двух основных исторических линий развития русского эпического симфонизма – обобщенно-эпической, связанной с монументальными образами бородинских симфоний... и жанрово-колористической, ...идущей от картинных реалистических сцен легендарно-исторических и былинных опер Глинки и Римского-Корсакова»<sup>6</sup>. Подробно выписанная программа и гибкое следование музыкального развития за сюжетом здесь заключены в строгую четырехчастную и внешне традиционную структуру большой симфонии. Само по себе такое соединение свойств знаменует на русской почве определенное обновление симфонических традиций. В нем можно увидеть и отдаленное влияние программного симфонизма Рихарда Штрауса.

Сюжет симфонии отражен в названиях частей и разъяснен в подробной литературной программе, которая была опубликована как предисловие к первому исполнению, но в дальнейшем была снята композитором<sup>7</sup>. Названия частей он все же счел возможным сохранить. Четыре части симфонии очень естественно соединяют последовательную событийность и обычные функции частей симфонического цикла. Первая часть имеет название «Калики переходные. Илья Муромец и Святогор». Ее открывает развернутое вступление (*Andante sostenuto*), основанное на подлинном напеве «стихиры малого знаменного распева, глас третий»<sup>8</sup> (так значитесь в авторском пояснении). Далее следует раздел *allegro risoluto*, построенный в сонатной форме с мятежной и драматической главной партией (в соответствии с программой – образ Ильи Муромца) и хоралом медных (*Tranquillo misterioso*) в побочной, рисующей образ Святогора. Разработка первой части (ученичество Ильи у Святогора, богатырские игры и смерть Святогора)

---

<sup>6</sup> Богданов-Березовский Б. Глиэр и советская музыкальная культура // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи, Воспоминания, Материалы. Т. 1. М.-Л., 1965. С. 17.

<sup>7</sup> Полный текст программы и описание симфонии приведены в издании: Леонова М. Симфонические произведения Р.М.Глиэра. Справочник-путеводитель. М., 1962. Структура симфонии описана также в цитированной выше книге И.Бэлзы.

<sup>8</sup> Этот напев был приведен в качестве музыкального эпиграфа к первому изданию партитуры, в последующем издании снят.

насыщена резкими контрастами, мощными кульминациями и катастрофическими срывами.

Вторая часть («Соловей-разбойник», Andante) – изумительная по гармонической и оркестровой красочности картина зачарованного леса. Кульминацию части образует ярко колористическая сцена пленения Муромцем Соловья-разбойника.

Третья часть («У Владимира Красна Солнышка», Allegro) в ее крайних разделах дает картину русского праздника (решенного несколько «по-глазуновски», в духе финалов большой русской симфонии), в центре композиции – остро драматическая сцена с Соловьем-разбойником.

Финал («Подвиги и окаменение Ильи Муромца», Allegro furioso) в соответствии с программой – победные битвы Ильи и его двенадцати богатырей, их дерзкий вызов «Силе нездешней» и окаменение в наказание за дерзость. Довольно пестрая по материалу, эта часть впечатляет стихийным размахом и подлинным трагизмом.

Несмотря на кажущийся достаточно традиционным сюжет, симфония Глиэра глубоко и органично включена в современный ей художественный контекст, обнаруживая связь с наиболее актуальными поисками эпохи. При этом Глиэр создает свой вполне оригинальный симфонический стиль, демонстрируя блестящее владение всеми средствами современного оркестра.

Своеобразный отклик на современные художественные искания проявился в выборе сюжета и его трактовке. Русский богатырский эпос и связанные с ним образы – один из постоянных мотивов в искусстве Серебряного века. В последние десятилетия XIX столетия (на которые приходится пик этого интереса) подобные сюжеты порой становятся экспериментальным полем для перехода от реализма XIX века к символизму и модерну, как это происходило в знаменитых работах Виктора Васнецова «Витязь на распутье» (1882), «Богатыри» (1898). В тот же период появляются уже непосредственно связанные с русским модерном произведения: «Вечер богатырства киевского» Н.Рериха (1896), работы М.Врубеля «*Богатырь*»

(1898 илл. 1), «Микула Селянинович» (1896), «Микула Селянинович и Вольга» (1899). В музыке, наследуя традиции Бородина и Мусоргского, к этой линии косвенно причастны образы старинной вольницы в оркестровой пьесе Глазунова «Стенька Разин», прославление русской богатырской силы в симфонической картине «Кремль», в финалах его же симфоний, музыкальная картина Лядова «Про старину».

В начале XX века богатырская тема продолжает привлекать художников и поэтов. При этом естественным образом в центре внимания оказывается любимый герой русского эпоса Илья Муромец. Ему посвящает проникновенные строки К.Бальмонт в книге «Жар-птица», вышедшей в 1907 году. Эти строки с восхищением цитирует Блок в отзыве на книгу Бальмонта, утверждая, что «...образ Илья Муромца поразил поэта до того, что Илья стал одним из сильнейших вдохновителей Бальмонта»<sup>9</sup>. Отголоски богатырского эпоса звучат в поэме Блока «На поле Куликовом», в более поздней (начатой в 1928 году), но связанной с Серебряным веком, «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова.

Изобразительное искусство начала века с поразительным постоянством обращается к этому кругу тем. Здесь и «Тридцать три богатыря» М.Врубеля (1901), и серия Н.Рериха «Богатырский фриз» с включенными в нее работами «Илья Муромец», «Соловей-разбойник» (1910, илл. 2, 3). Примыкают к ним и созданные значительно позже картины Рериха «Святогор» (1938) и «Богатыри проснулись» (1940 илл. 4, 5), очень близкие к образам симфонии Глиэра, так что возникает дерзкое предположение: не навеяны ли они музыкальным образцом? Отдал дань этому сюжету И.Билибин, правда, в более поздних работах 1940 года «Илья Муромец», «Илья Муромец и Святогор» (илл. 6, 7), однако они явно уходят корнями в русский Серебряный век, сохраняя знаменитый «билибинский стиль». Продолжает развивать богатырскую тему Васнецов: в 1914 году появляется его «Илья Муромец, или Богатырский скак» (илл. 8).

---

<sup>9</sup> Блок А. Об искусстве. М., 1980. С. 76.

Образы русских богатырей во всех случаях наделяются сложной символикой – чаще всего она указывает на разные оттенки стихийной, необузданной энергии, первозданной силы, подчиняющей себе все вокруг, имеющей некую особую, «сверхчеловеческую» природу. Характерным мотивом становится изображение Ильи Муромца чудесным всадником, преображающим все на своем пути (волшебные источники, которые начинают бить из-под копыт коня у Бальмонта, эффект парения и как бы «властвования» над пейзажем в упомянутой выше картине Васнецова и т.п.).

Все эти образцы в той или иной мере могли натолкнуть разносторонне образованного Глиэра на тему его симфонии об Илье Муромце. Удивительным образом в этом круге прецедентов отсутствуют музыкальные произведения. Композиторы начала XX века – в отличие от литераторов и художников – практически не обращались к русскому героическому эпосу. Третья симфония Глиэра представляет собой в этом отношении едва ли не уникальный эксперимент, укорененный не столько в кучкистско-беляевской традиции, сколько в поисках Серебряного века.

Примечательно также, что выбранный Глиэром сюжет об Илье Муромце в русской музыке прежде был почти не представлен. Едва ли не единственное исключение – опера Л.Д.Малашкина «Илья Муромец», поставленная в Киеве в 1879 году и благосклонно принятая публикой.

Равнодушие большинства музыкантов начала XX века к былинным богатырским образам можно отчасти объяснить ощущением исчерпанности темы после разносторонних и ярких ее решений в творчестве русских композиторов. Кроме того, сама эта область могла давать устойчивые ассоциации с кучкистско-беляевской эстетикой, которая в условиях Серебряного века все чаще воспринималась как почитаемая, но отошедшая в прошлое традиция.

В других искусствах соответствующая традиция, опиравшаяся на идею служения, подчинявшая творчество внехудожественным задачам реализовалась, прежде всего, в социально-бытовых сюжетах. Героико-

исторические темы (включая былинный эпос) вошли в круг интересов художников только в «эстетствующие» 1880-90-е годы и не были жестко связаны с реалистической эстетикой XIX столетия.

Родственная эпическим сюжетам начала XX века апология древних стихийных истоков человеческой природы проявлялась в музыке иначе – в воскрешении обобщенных образов языческих радений (в «Весне священной» Стравинского, «Скифской сюите» Прокофьева) или в «неоварваризме» инструментальных сочинений того же Прокофьева. В некотором роде симфонию Глиэра можно считать одним из первых симптомов обращения к этому типу мышления в русской музыке – над Третьей симфонией Глиэр начал работать в 1908 году почти одновременно с появлением пьесы «Наваждение» своего бывшего ученика С.Прокофьева.

Сюжетной основой симфонии Глиэра послужил вариант былинного эпоса, опубликованный в 1899 году под редакцией О.Ф.Миллера – «Сказание о богатыре Илье Муромце – крестьянском сыне» (СПб., 1899). Этот вариант примечателен тем, что широко известная история русского богатыря завершается эпизодом окаменения Муромца и его сподвижников – в наказание за дерзкий вызов «силе нездешней». Авторитетный исследователь русского эпоса В.Я.Пропп считает этот эпизод более поздней и по существу уже не эпической добавкой. В ней, по мысли Проппа, нашло отзвук чисто христианское понимание греха гордыни и неизбежной расплаты за него<sup>10</sup>. Таким образом, вся концепция симфонии получает ярко выраженную трагическую окраску, что ярко подчеркнуто самой музыкой – особенно катастрофическими звучаниями финала. Использование Глиэром этого сюжетного мотива идет вразрез с традиционной для русской музыки оптимистически бодрой подачей эпических образов.

Атмосфера катастрофических предчувствий и «опасных игр» пронизывает всю музыку симфонии. Специфический «титанизм» звучания четверного состава оркестра (с восемью валторнами, двумя арфами и

---

<sup>10</sup> См.: Пропп В.Я. Русский героический эпос. М., 1999.

расширенной группой ударных), конкретные детали оркестровки, размах кульминаций, театральная пластика музыкальных сцен, яркая звукопись – все это явно отсылает к идеям и произведениям одного из кумиров эпохи – Рихарду Вагнеру. Много дает основания утверждать, что «Илья Муромец» Глиэра представляет собой ярчайшее воплощение русского музыкального вагнерианства. Вагнеровские аллюзии слышны, например, в мелодическом контуре одной из тем главного героя, явно напоминающем тему Зигфрида-героя из «Кольца нибелунгов» (пример 1). Вагнеровская «тяжелая медь» слышится и в батальных сценах крайних частей, и особенно в характеристике Святогора.

На образе Святогора имеет смысл специально остановиться. Он очень необычен для русской программной музыки. По замечанию В.Я.Проппа, Святогор – антипод Ильи Муромца, это богатырь, которому заповедано никогда не покидать высоких («святых») гор. Святые горы противопоставляются святой Руси. «Святогор,- пишет Пропп, - герой ограниченной местности, носящей по своему пейзажу нерусский характер... это образ силы неподвижной и не находящей применения. Никаких подвигов Святогор не совершает»<sup>11</sup>. В точном соответствии с этим описанием изображает Глиэр своего Святогора: тяжелый, статуарный хор медных (с ремаркой *Tranquillo misterioso*) подчеркнуто контрастирует активным волевым темам Ильи Муромца. Нарочитая монументальная простота звучаний включает здесь смелые и выразительные гармонические сдвиги (Пример 2).

Гибель Святогора – это исполнение рокового предначертания, она знаменует конец определенного временного цикла, своего рода космическую катастрофу, что вполне отражено в мощных кульминациях соответствующих эпизодов симфонии. Святогор передает свою силу новому герою – Илье Муромцу. Как подчеркивает Пропп, «смена героев выражает смену двух

---

<sup>11</sup> Там же. С. 78.

исторических эпох...»<sup>12</sup>. Этим глобальным категориям вполне соответствует и объективный, «вселенский» характер трагизма в музыке симфонии.

Концепция симфонии Глиэра имеет мощные русские корни. Причем они уходят и в достаточно отдаленное прошлое, и в актуальное настоящее. Заданный самой темой «русский стиль» композитор как бы пропускает сквозь призму скрябинского «космизма», опираясь одновременно на наследие кучкистов и на новаторский опыт автора «Прометея» (появившегося за год до «Ильи Муромца» Глиэра).

Преломление русского стиля и весь строй симфонии, несомненно, используют достижения позднего Римского-Корсакова. Глиэру близки и мифологизированные образы России, воплощенные в «Китеже», и символическая фантастика «Кашея». С «Китежем» симфонию Глиэра сближает и попытка построения в музыке национального мифологического космоса.

Заметная новаторская черта симфонии – использование в качестве одной из важнейших музыкальных тем подлинной мелодии стихирного малого знаменного распева. Композитор сохраняет и даже подчеркивает своеобразие первоисточника: натуральный лад, метро-ритмическую гибкость (метр здесь меняется в каждом такте). Появляясь впервые во вступлении, эта мелодия создает образ сумрачной, словно из бездны поднимающейся первозданной силы. Здесь впервые в русской симфонии использован характерный драматургический прием: тема вступления, построенная на знаменном распеве, приобретает значение скрепляющего все развитие сквозного образа, некой темы рокового предначертания (Пример 3). Возможно, отдаленным отзвуком этого приема стало вступление к Третьей симфонии Рахманинова – композитора, который знал и высоко ценил творчество Глиэра.

Один из глубочайших корней Третьей симфонии Глиэра – русский символизм начала XX века. Явное влияние идей соборности В.Соловьева

---

<sup>12</sup> Там же. С. 87.

проявилось в ярко воссозданном ощущении сопричастности судеб героев всеобщим мировым судьбам и катаклизмам.

Свойственная музыке симфонии атмосфера таинства, ожидания чудесных событий, несомненный мистический колорит также имеет исток в эстетике и мироощущении символизма, впитывая опыт не только Вяч. Иванова и Скрябина, но и – в определенной мере – «Пеллеаса» Дебюсси. Птичьи щебеты и гомоны в сцене зачарованного леса близки характерной скрябинской символике, отсылающей к образам упоительных грез, вольного парения духа и фантазии (примеры 4, 5).

За образами русского эпоса скрывается иная реальность, некие высшие тайные силы и смыслы. Особая роль в их воплощении принадлежит повагнеровски массивной, и в то же время вполне оригинальной оркестровке, словно воссоздающей «гулы» и «рокоты» неких хтонических сил и мировых катастроф.

Символистскую природу обнаруживает и система лейтмотивов в симфонии – их сложное сплетение и таинственная многозначность. Концентрированным выражением символистской образности является 2-я часть – образ зачарованного леса с его «отравленной» красотой, чувственными соблазнами и тайными угрозами.

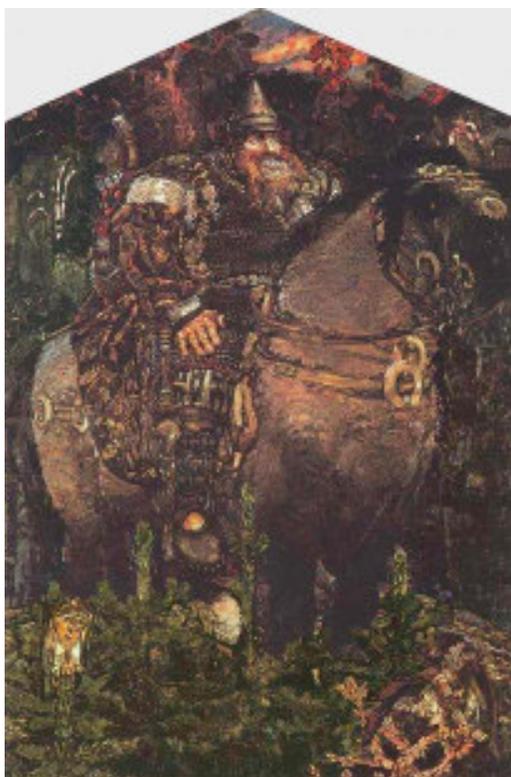
Все эти традиции и влияния здесь погружены в неповторимый и индивидуальный авторский контекст. Его психологическую атмосферу отличает уникальное и парадоксальное сочетание абсолютного душевного здоровья с мощным дыханием мирового катастрофизма.

Третья симфония Глиэра оказалась единственной в русской музыке и очень интересной попыткой создать на основе национального мифа остро современную симфоническую концепцию, подобно тому, как это сделал на основе германской мифологии Рихард Вагнер. Неповторимость глиэровского опуса в контексте Серебряного века заключается еще и в создании некоего нового качества симфонической музыки, который можно было бы определить как эпический символизм.

В музыкальном повествовании Глиэра былинные богатыри оказываются причастны к высшим силам, решая судьбы мироздания. Эти образы служат не только эпическому прославлению русской богатырской силы, но и указывают на трагические ошибки героев и бесславное их единоборство с силами рока. В преддверии трагического слома в русской истории концепция симфонии несет в себе явственно проступающие пророческие предостерегающие мотивы.

Иллюстрации:

1.



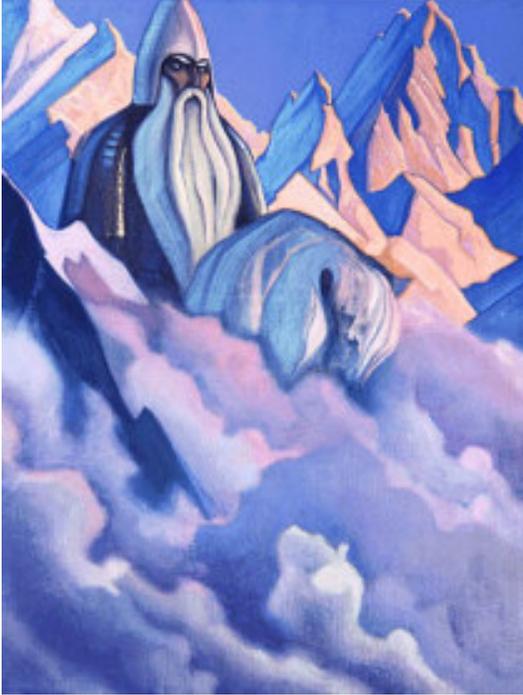
2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.

