

*Л. В. Кириллина**

СЕРОВ И БЕТХОВЕН**

Выдающийся композитор и авторитетный музыкальный критик Александр Николаевич Серов (1820–1871) стал одним из основателей русской бетховенистики, хотя не успел создать собственной книги о Бетховене. В статье рассматривается деятельность Серова, связанная с популяризацией творчества Бетховена в России 1840–1860-х гг.: многочисленные аранжировки произведений Бетховена, выполненные Серовым для любительского и публичного исполнения, участие Серова в полемике по поводу книг о Бетховене, написанных В. Ленцем и А. Улыбышевым, статьи Серова о музыке Бетховена.

Ключевые слова: Бетховен, Серов, Улыбышев, русская музыкальная культура XIX века, музыкальная критика

L. V. Kirillina
SEROV AND BEETHOVEN

The significant composer and influential music critic Alexander Nikolaevich Serov (1820–1871) became one of the founders of Russian Beethoven studies, although he did not have opportunity to create his own monograph about Beethoven. The article examines Serov's activities related to the popularization of Beethoven's work in Russia in the 1840s-1860s: numerous arrangements of Beethoven's works made by Serov for amateur and public performances, Serov's participation in the controversy over books about Beethoven written by Wilhelm Lenz and Alexander Oulibicheff, Serov's own articles and essays about Beethoven's music.

Keywords: Beethoven, Serov, Oulibicheff, Russian musical culture in the XIX century, musical criticism.

* Кириллина Лариса Валентиновна, профессор, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского; Государственный институт искусствознания; larissa_kir@mail.ru.

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20–012–00457 «Бетховен: Личность и творчество Людвиг ван Бетховена в зеркалах рецензий и интерпретаций».

В 2020 г. весь мир отмечал 250-летие со дня рождения Людвиг ван Бетховена (1770–1827). Хотя в условиях пандемии празднества прошли не столь масштабно, как это планировалось, их размах ощущался даже в вынужденно дистанционных вариантах конференций, выставок, концертов, фестивалей, театральных постановок, состоявшихся в том числе и в нашей стране [5, с. 3–4, 21–23]. Эхо бетховенского юбилея распространилось и на 2021 г., и предполагается, что оно не стихнет вплоть до 2027 г., когда будет отмечаться 200-летие со дня смерти великого композитора.

На этом фоне две другие знаменательные даты, 200-летие со дня рождения и 150-летие со дня смерти Александра Николаевича Серова (1820–1871) прошли практически незаметно. Ни один оперный театр не попытался вернуть к сценической жизни какую-либо из некогда популярных опер Серова («Рогнеду», «Юдифь», «Вражью силу»). Не было ни представительных научных конференций, ни новых солидных публикаций, ни свежих дисков, ни фестивалей, посвященных Серову.

Между тем два имени — Бетховен и Серов — оказались тесно связаны в русской музыкальной культуре, и чувствуя ныне первого из них, мы должны с благодарностью вспомнить и второго.

На известном портрете Александра Николаевича Серова, написанном посмертно, в 1889 г. его сыном, художником Валентином Серовым, композитор представлен явственно похожим на Бетховена, и это было сделано, конечно, преднамеренно. Невысокая, крепко сбитая фигура, озаренное вдохновением лицо, обрамляющие голову пышные седеющие волосы — перед нами своего рода «русский Бетховен», каковым Александр Серов, возможно, желал бы себя ощущать, хотя прекрасно понимал дистанцию между собой и тем, кого он сам называл «полубогом» («Становится невероятно, что был на земле такой полубог, такой безграничный властелин в царстве звуков» [11, I, с. 55]). На прижизненных фотографиях Серова, особенно сделанных в последние годы его жизни, многозначительное сходство с Бетховеном также присутствует. Можно сказать, что Серов сознательно выбрал для себя именно такой образ, хотя он шел несколько вразрез с мужской модой второй половины XIX в. (тогда почти все носили бороды или, по крайней мере, усы, и сам Серов в юные годы называл себя «врагом бритья бороды» [10, с. 111]). Эта внешняя особенность — выбритое лицо и «львиная» грива волос — сближала Серова с Антоном Григорьевичем Рубинштейном, облик которого также резонировал с образом Бетховена, представленным на портретах второй половины XIX в. Как известно, оба композитора, Серов и Рубинштейн, не любили друг друга, хотя при этом в равной мере боготворили Бетховена.

Музыкантом Серов стал отнюдь не сразу, хотя учился играть на фортепиано с семи лет, как и подобало ребенку из интеллигентной и старинной, пусть и не знатной, семьи. Закончив в 1840 г. Училище правоведения в Петербурге, он несколько лет служил в качестве чиновника министерства юстиции и внутренних дел. Но, где бы он ни работал — в Петербурге, Симферополе, Пскове, — Серов постоянно музицировал и сочинял. Страсть к музыке взяла верх над карьерными и материальными соображениями, особенно после личного знакомства с живыми классиками русской оперы, Михаилом Ивано-

вичем Глинкой и Александром Сергеевичем Даргомыжским. Друген он был и с будущим корифеем русской музыкальной критики, идеологом «Могучей кучки» Владимиром Васильевичем Стасовым, своим соучеником по Училищу правоведения, хотя позднее их отношения охладились.

Основательного курса теории музыки и композиции Серов никогда не проходил, в юности у него для этого не было ни средств, ни времени, а служба в провинции исключала общение с немногими имевшимися в России учеными музыкантами. Ведь до появления в 1861 и 1866 гг. первых русских консерваторий уроки теории музыки могли быть только частными, причем компетентных преподавателей нужно было еще поискать. Серов периодически пользовался консультациями авторитетного теоретика Иосифа (Осипа) Карловича Гунке, осваивая необходимые профессиональному композитору дисциплины, гармонию и контрапункт. При этом Серов усердно занимался самообразованием. Он постоянно осваивал классические и современные произведения в разных жанрах, играя на рояле соло и в ансамбле, анализировал партитуры, читал книги о музыке на немецком и французском языках. Помимо всего этого, находясь еще на государственной службе и занимаясь музыкой как любитель, Серов делал аранжировки своих любимых произведений, что тоже послужило ему хорошей школой.

В наследии Серова (увы, до сих пор полностью не опубликованном и не систематизированном) сохранилось немало аранжировок произведений Бетховена. В материалах петербургского архива композитора их насчитывается 19, однако некоторые номера являются разными частями одного крупного сочинения [9, № 22–40]. Хронологически эти работы относятся к широкому периоду 1845–1857 гг., хотя наибольшая часть — к годам самообучения, 1845–1847. Преобладают переложения для фортепиано в четыре руки, хотя имеются и другие варианты (например, Скерцо из Девятой симфонии Бетховена для двух фортепиано в восемь рук). Весьма показательно, что Серова в 1840-е гг. интересовали прежде всего не самые популярные произведения Бетховена, а самые сложные, считавшиеся непонятными и трудноисполнимыми. Он тщательно проштудировал Торжественную мессу op.123, которая до этого звучала в России всего один раз, 26 марта/7 апреля 1824 г. в Петербурге, благодаря усилиям князя Николая Борисовича Голицына, и с тех пор не исполнялась в нашей стране публично вплоть до 1870 г., когда праздновалось столетие со дня рождения Бетховена. Следовательно, единственно возможным способом познакомиться в то время с этим грандиозным произведением, которое сам Бетховен без ложной скромности называл своим лучшим, удачнейшим, величайшим созданием [3, с. 83, 97, 191], оставалось лишь изучение партитуры, опубликованной в 1827 г. издательством «Сыновья Б. Шотта» в Майнце. Но сыграть мессу могли лишь очень немногие профессиональные музыканты. Аранжировки открывали путь к этой музыке более широкому кругу заинтересованных лиц. Кроме прочего, исполнение Торжественной мессы в оригинальном виде требовало огромного для первой половины XIX в. состава оркестра, большого хора и солистов с сильными оперными голосами. Замена оркестра на рояль была, конечно, компромиссом, но она позволяла познакомиться с шедевром Бетховена в камерной обстановке. Прецеденты были. В частности, в Риге в 1839 г. было организовано исполнение Торжественной

мессы не в церкви и не в публичном концерте, а в приватном музыкальном собрании в сопровождении фортепиано [17, II, с. 263].

Серов в 1845 г. переложил все части Торжественной мессы для фортепиано в четыре руки, и дополнительно — часть *Credo* для камерного ансамбля: фортепиано в четыре руки, скрипки, альты и виолончели [9, № 22–26]. К сожалению, эти аранжировки не были изданы, однако в петербургских музыкальных кругах они получили должное признание. В 1850-х гг. Торжественная месса в переложении Серова неоднократно исполнялась у братьев Стасовых, Владимира Васильевича и Дмитрия Васильевича, а также у Милия Александровича Балакирева, хотя участники балакиревского кружка относились к личности, взглядам и деятельности Серова не слишком благожелательно [7, с. 24, 26]. По мнению Марины Романовны Черкашиной, изучение бетховенской мессы сказалось на собственном творчестве Серова, особенно на строгих и лапидарных хоровых сценах оперы «Юдифь» [16, с. 44–45].

Другим «любимцем» Серова оказался один из поздних квартетов Бетховена, заказанных князем Голицыным — Op. 127, Es-dur. Серов переложил его целиком для двух фортепиано в четыре руки, и первую часть — для двух фортепиано в восемь рук (эти аранжировки не датированы). Учитывая особый интерес к поздним квартетам Бетховена со стороны участников балакиревского кружка, можно утверждать, что в этом отношении Серов был единомышленником «кучкистов». Так, Мусоргский в 1861 г. выполнил переложения Квартета op. 130 для фортепиано в четыре руки (кроме третьей части), а в 1867 г. также отдельных частей из разных квартетов для фортепиано в две руки: Квартета op. 131 (пятая часть, Скерцо) и op. 135 (вторая часть, Скерцо, и третья, *Lento*) [1, с. 138–139]. Все эти переложения имели практическое назначение и исполнялись Мусоргским соло и в ансамбле на дружеских музыкальных собраниях. Балакирев собирался инструментовать Квартет op. 130 для симфонического оркестра (партитура первого издания квартета с подробной карандашной разметкой предполагаемой инструментовки хранится в архиве Балакирева) [8, оп. 1, № 268]. В спорах о поздних квартетах, считавшихся многими видными музыкантами слишком странными, сумбурными и переусложненными, Серов, как и «кучкисты», был безусловно на стороне Бетховена и его русских почитателей: князя Голицына, графов Михаила и Матвея Юрьевичей Виельгорских, князя Владимира Федоровича Одоевского.

Среди других имеющихся в архиве Серова фортепианных переложений — фрагменты из оперы «Фиделио» (дуэт из первого акта и заключительный эпизод из финала второго; автографы не датированы), Симфония № 3, Героическая — три части, без финала (в четыре руки, 1847), увертюра «Кориолан» (в две и в четыре руки, 1847), увертюра op. 124 «Освящение дома» (1851), Менуэт из Септета op. 20 (в четыре руки, без даты), а также кое-что из поздних фортепианных сонат, переложенных в четыре руки: обе части Сонаты op. 111 (1854) и fuga из Сонаты op. 110 (1857). Практика аранжировки оригинальных фортепианных произведений Бетховена исполнения в четыре руки была отнюдь не редкой в XIX в., поскольку некоторые сонаты считались невероятно трудными и непосильными для любителей. При исполнении ансамблем технические задачи во многом упрощались, а дилетанты могли познакомиться с музыкой, которая практически не звучала в концертах. Были и аранжировки

другого рода: симфонические произведения перекладывались для исполнения на фортепиано в очень виртуозной манере, рассчитанной на пианиста высокого уровня. Одну из таких аранжировок, увертюру Бетховена «Кориолан», Серов послал в 1847 г. Листу, получив внешне очень благоприятный, но дипломатически уклончивый отзыв [2, с. 53–54]. Лист сам был мастером подобных аранжировок, которые часто исполнял в своих концертах.

Помимо фортепианных переложений, Серов делал и другие. Получив доступ к органу лютеранской церкви, действовавшей в Симферополе, Серов не только освоил игру на этом инструменте, но и создал переложение для органа в четыре руки первой части и Траурного марша из «Героической симфонии» Бетховена. Некоторые фортепианные и камерные произведения Бетховена он перекладывал для симфонического оркестра, и они звучали в Петербурге в исполнении оркестра Александринского театра под управлением Виктора Матвеевича Кажинского (1812–1867). О них известно по упоминаниям в письмах Серова. Так, в переписке Серова с сестрой говорится об *Adagio* из «Патетической сонаты» ор. 13 и о финале Квартета ор. 59 № 3 [10, с. 112]. Оркестровое переложение скрипичной сонаты ор. 30 № 2 успешно прозвучало в 1848 г. в Университетских концертах в Петербурге [2, с. 54]. Как явствует из замечания Серова в одной из его статей, он отдавал предпочтение Сонате ор. 30 № 2 перед знаменитой «Крейцеровой» сонатой ор. 47, считая что в первой «вдохновения больше», а «Крейцеровой», несмотря на гениальность Бетховена, повредил «проклятый расчет на виртуозность» [11, I, с. 35].

Все эти работы оказались чрезвычайно полезными для Серова и в творческом, и в сугубо практическом отношении: на материале сочинений Бетховена он учился оркестровому мышлению и тому, что сам впоследствии назвал словом «симфонизм» (в XX в. это емкое слово было подхвачено Борисом Владимировичем Асафьевым и прочно вошло в концептуальный и терминологический тезаурус советского музыковедения).

Начиная в 1851 г. карьеру музыкального критика, Серов уже обладал не только огромным слуховым опытом, но и практическим владением основами композиции и оркестровки, почерпнутым в т. ч. благодаря созданию множества аранжировок (помимо Бетховена, он занимался обработками произведений Глюка, Гайдна, Моцарта, Глинки, Керубини, Кавоса, Россини, Вебера, Мендельсона). Поэтому о Бетховене он писал, руководствуясь доскональным знанием его творчества, в т. ч. тех произведений, которые не звучали тогда в России или исполнялись очень редко. Так, опера «Фиделио» приживалась в России с огромным трудом. Ее изредка исполняли лишь иностранные артисты, работавшие в России или приезжавшие с гастроями. Серов же постоянно писал и о «Фиделио», и о четырех увертюрах к этой опере, из которых чаще всего исполнялись в концертах увертюры «Леонора» № 3 (ко второй редакции оперы, 1806 г.) и увертюры «Фиделио» (к третьей редакции 1814 г.).

Не успев создать собственной большой книги о Бетховене, Серов в своих статьях и очерках фактически заложил фундамент русской бетховенистики, как в историко-эстетическом, так и в музыкально-теоретическом аспекте. Эти статьи составляли важную часть общей концепции Серова в отношении истории музыки, которую он ощущал целостным явлением, находящимся

в непрестанном развитии. В советское время достоинством мышления Серова считалась его идеологическая ангажированность (в частности, упор делался на пресловутый «реализм» [15, с. 5]). Сейчас становится гораздо очевиднее, что Серову был свойствен скорее эстетический идеализм и при этом глубокий, пусть и стихийный, историзм [4, с. 18–20]. Как человек своего времени, он был одновременно и романтиком, и приверженцем идеи неуклонного прогресса как в рамках всей цивилизации, так и искусства.

Некоторые статьи Серова по своему объему и содержательности вполне могли бы тягаться с книгами, разве что их жанр был не повествовательным или сугубо аналитическим, а публицистическим. Однако и в небольших заметках (рецензиях на текущие события концертной жизни) содержится много ценных и интересных суждений, и по ним ясно прослеживается развитие русской музыкальной культуры середины XIX в.

Значение этой стороны деятельности Серова сполна осознавалось и современниками, и последователями; собрания его статей издавались в нашей стране неоднократно и в XIX и в XX в. [11–13]. Некоторые важные работы издавались в виде отдельных брошюр, другие входили в антологии музыкально-критических текстов и разошлись на цитаты. Самым полным на сегодняшний день остается собрание под редакцией Владимира Васильевича Протопопова [11]. Поскольку выпуск 2 издан в двух книгах под литерами А и Б, то в этом собрании фактически семь книг, хотя по номерам всего шесть выпусков.

Перечислим лишь самые важные из работ Серова о Бетховене, расположив их в хронологическом порядке.

- Бетховен и три его стиля. Книга В. Ф. Ленца (1852);
- Девятая симфония Бетховена (1854);
- Новая книга г. Ленца о Бетховене (1856);
- Улыбышев против Бетховена. Предварительные опровержения одного русского (*Neue Zeitschrift für Musik*, 1857, Bd. 47);
- Тематизм увертюры «Леонора». Этюд о Бетховене (1861);
- Состояние бетховенской литературы и отношение к ней в России (*Der Status quo der Beethoven. Litteratur und die Betheiligung Russlands an derselben; Neue Zeitschrift für Musik*, 1863, Bd. 58, № 1);
- Заметка современного знаменитого мыслителя (из немусыкантов) о Девятой симфонии Бетховена (1863);
- Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл. Из лекций, читанных в кружке неспециалистов (1868).

Следует подчеркнуть, что статьи Серова публиковались не только в русских изданиях, но и в лейпцигском «Новом музыкальном журнале», основанном в 1843 г. Робертом Шуманом; в 1845–1868 гг. главным редактором издания был музыковед Франц Брендель, сторонник Листа и Вагнера. Сам Вагнер очень тепло относился к Серову как к своему почитателю и единомышленнику. Поэтому позиция Серова имела значение не только для российских читателей. В свою очередь, Серов перевел в 1856 г. на русский язык статью Листа о музыке Бетховена к трагедии Гёте «Эгмонт» [11, 2-А, с. 214–218].

Поскольку профессиональных музыковедов в России вплоть до конца XIX в. не существовало, книги о Бетховене писали дилетанты, взгляды ко-

торых бывали диаметрально противоположными. Эти книги создавались на иностранных языках и печатались за границей, вызывая резонанс в Европе, но не будучи легко доступными русскому читателю.

Вильгельм (Василий Федорович) Ленц (1808–1883), уроженец Риги, учившийся как пианист у Листа и Шопена, но служивший чиновником в Петербурге, был автором двух книг о Бетховене: написанной в оригинале на французском языке «Бетховен и три его стиля» [18] и объемистого труда на немецком языке, «Бетховен. Исследование его искусства» (Beethoven. Eine Kunst-Studie). Пятитомная монография Ленца публиковалась частями в течение 1855–1860 гг. в Касселе и Гамбурге [17].

Серов находился с Ленцем в почтительно-дружеских отношениях. Они посещали одни и те же петербургские музыкальные кружки и совместно музицировали. Это, однако, не мешало Серову критически относиться к трудам Ленца, отмечая как их достоинства (знание и понимание музыки Бетховена, широкую эрудицию, большой охват материала), так и недостатки, обусловленные дилетантизмом автора (рапсодический и нередко сумбурный стиль повествования, отсутствие систематичности, фактические неточности и необоснованные суждения).

Совсем иную позицию занимал Александр Дмитриевич Улыбышев (1794–1858), помещик в Нижегородской губернии, один из самых образованных и влиятельных дилетантов и меценатов своего времени. Как и Ленц, Улыбышев свободно владел французским и немецким языком. Свой первый и самый главный музыковедческий труд, «Новую биографию Моцарта», опубликованную в Москве в 1843 г. [19], он принципиально написал на французском (лишь в 1890 г. появился перевод на русский, выполненный Модестом Ильичом Чайковским). В Моцарте он видел идеал не только музыканта-творца, создателя совершенных произведений, но и человека, постигшего глубочайшие тайны божественных истин. Поэтому Улыбышев принимал в творчестве Бетховена только то, что в какой-то мере соответствовало моцартовскому идеалу. В основном это произведения раннего периода, в меньшей мере — центрального, но никогда — позднего. Ленц в своей первой книге о Бетховене выступил с критикой односторонней позиции Улыбышева. В ответ тот написал отдельную полемическую книгу о Бетховене, вновь на французском языке: «Бетховен, его критики и толкователи» [20]. Здесь он подверг полному разгрому позднее творчество Бетховена, объявив его результатом полного душевного и умственного упадка оглохшего композитора. Эта книга никогда целиком не переводилась на русский язык, но вызвала бурную реакцию в русской прессе, в том числе с участием Серова.

Серов был знаком с Улыбышевым и долгое время общался с ним вполне благожелательно. Еще до выхода в свет книги о Бетховене два фрагмента из нее, содержавшие разборы сонат Бетховена ор. 27 № 2 («Лунной») и ор. 31 № 2 (d-moll, иногда называемой «Буря»), были переведены Серовым с французского и опубликованы в журнале «Музыкальный и театральный вестник» за 1856 г. В этих очерках о музыке Бетховена говорится с надлежащим пиететом. Но после выхода в свет всей книги отношение Серова к Улыбышеву резко изменилось. В сугубо частном кругу Серов не сильно стеснялся в выражениях. Так, в письме к сестре Софье он бранил Улыбышева самыми уничижительными словами:

Припомни, что ровно 30 лет по смерти Бетховена один осел по музыке, полнейший невежда, фанфарон и подлец в душе, напечатал против Бетховена чистый *пасквиль*, где высчитывал *ошибки* Бетховена против музыкальной грамматики (тогда как все грамматики *врут*, если не *совпадают* с Бетховенской музыкою, хоть на одну йоту), а девятой симфонии даже не «удостоил» анализа как произведения *жалкого безумия*. И что ж? — почти вся Германия — 30 лет после *девятой симфонии* — встретила этот пасквиль с *аплодисментами*, с похвалами *критическому* уму и познаниям автора. А когда кое-какие «застрельщики» как Лист, Бюлов, Бронсар, твой брат и т. д. ополчились против профанации, против этой презренной пачкотни на пьедестал величайшего гения, — на нас смотрели как на Дон-Кихотов и *благороднейшие* стремления в свете приписали личностям и духу *партии!!!* [10, с. 260–261].

Под «Бронсаром» подразумевался пианист и композитор Ганс Бронзарт фон Шеллендорф (1830–1913), также, как и Ганс фон Бюлов, ученик Листа.

В печатных статьях он, конечно, выбирал менее оскорбительные выражения, но суть его обвинений осталась той же: не дилетанту Улыбышеву пристало выискивать мнимые «ошибки» в гениальных партитурах Бетховена и судить о том, чего он не в состоянии понять. Улыбышев несомненно имел право на собственное отношение к творчеству и личности Бетховена, которое весьма интересно с исторической точки зрения [6, с. 350]. Но в контексте русской музыкальной жизни середины XIX в., когда величие Бетховена казалось отнюдь не бесспорным, а авторитет Улыбышева после выхода в свет его книги о Моцарте был весьма высок, пристрастность Серова вполне объяснима. За Бетховена в тех условиях приходилось бороться.

Несомненно, Серов испытывал искреннюю боль, когда на его кумира, Бетховена, покушались публично, и работы Улыбышева не были здесь исключением. В 1859 г. Серов написал и напечатал на французском языке статью «Преступное оскорбление великого Бетховена (по поводу статьи в *La revue et gazette musicale de Paris*)», поводом к которой стала критика поздних квартетов со стороны Адольфа Ботта [11, IV, с. 163–168]. Особенное негодование Серова вызвало самодовольное невежество Ботта, ничего не понявшего в гармонии «Священной благодарственной песни выздоравливающего Божеству, в лидийском ладу» из Квартета ор. 132. Французский критик не разобрался даже в названии этой части, приняв «лидийский лад» за «лирический стиль». Анализируя модальный склад «Священной благодарственной песни», Серов связывал обращение Бетховена к старинным церковным ладам с новыми тенденциями в искусстве XIX в.: «Это тяготение искусства к архаике проявилось и в наши дни (Энгр, Овербек — подражание стилю прерафаэлитов). Почему же следует запрещать сходную тенденцию в музыке всякий раз, когда она содержится в замысле произведения?» [11, IV, с. 165]. Частный вопрос — нетривиальное использование Бетховеном старинного лада — обнаруживал под собой гораздо более значимую проблему, весьма актуальную для всей русской музыки, которая изначально была модальной, т. е. не строилась на дихотомии мажора и минора, а в XIX в. сделала народные и церковные лады (осьмогласие) важной частью своего художественного мира. Бетховен, с точки зрения Серова, оказался провозвестником этого процесса, хотя в статье ничего не говорится о русской модальности.

В своих работах, посвященных анализу произведений Бетховена, Серов старался представить русской публике их «склад и смысл», т. е. внешнюю форму, особенности музыкального языка и художественное содержание. Хотя как рецензенту текущей концертной жизни ему приходилось писать о самых разных произведениях и нередко повторяться в своих суждениях, его по-прежнему больше всего притягивали опера «Фиделио», Девятая симфония, Торжественная месса, которые в России звучали очень редко.

О Девятой симфонии Серов писал неоднократно, не только монографически, как в известном очерке, основанном на его лекциях, так и полемически. В 1862 г. он в очередной раз выступил в защиту Бетховена, сначала опубликовав свой перевод заметок немецкого религиозного философа Давида Фридриха Штрауса «Девятая симфония Бетховена и ее поклонники» (1853), а затем последовательно обсуждая тезисы этой статьи в собственном обширном эссе [11, VI, с. 212–225]. Парадоксальным образом соглашаясь со Штраусом в том, что Девятая симфония не может служить образцом классического совершенства и внешней звуковой красоты, Серов развивал свою мысль в метаисторическом направлении (правда, завершает ее апологией вагнеровской идеи музыкальной драмы):

9-я симфония никак не аттическое произведение, напоминает не статуи эллинских ваятелей, а, напротив, в своем глубочайшем символизме *несколько чудовищна* именно в том роде, как изваяния египетских и ассирийских божеств. <...> Искусство звуков, музыкальный язык, только начинает переживать исторические фазисы своего развития. <...> До эллинского применения *всех* элементов музыке еще куда не близко! Эмансипация музыки инструментальной и выработанность этой музыки на своем поле нашла себе предел в Бетховене. Он довел симфонию до ее высшего расцвета, но он же и почувствовал, что, собственно говоря, *вся инструментальная музыка*, всюю массою, *тяготеет* опять к слиянию со словом человеческим, с пением» [11, VI, с. 224–225].

В 1870 г. отмечалось столетие со дня рождения Бетховена. Хотя размах празднеств того времени трудно сравнить с глобальным чествованием композитора в наши дни, важные события происходили и в Западной Европе, и в России. В специальном концерте Русского музыкального общества и Филармонического общества в зале Дворянского собрания в Петербурге была после долгого перерыва (с 1824 г.) исполнена Торжественная месса Бетховена и Увертюра ор. 124 «Освящение дома». Серов же был командирован РМО в Вену для участия в состоявшихся там в декабре бетховенских празднествах. Тем самым признавались его заслуги не только в качестве выдающегося композитора, но и главного на тот момент русского бетховениста. К сожалению, постоянно ухудшавшееся состояние здоровья Серова не позволило ему написать очерк об этой поездке; из Вены он вернулся почти без сил. 20 января (1 февраля) 1871 г. Серов внезапно скончался от разрыва сердца во время дружеской беседы.

Конечно, в истории русской музыки Серов остался прежде всего как композитор. Однако статьи Серова о Бетховене безусловно составили «золотой фонд» русской бетховенистики не только XIX, но и первой половины XX в.

На них воспитывались поколения отечественных музыкантов и любителей музыки. Весьма поучительно перечитывать их и сейчас как живые документы по истории реценции творчества Бетховена в России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антипов В. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель. Список прозведений Мусоргского (в хронологической последовательности) // Наследие М. П. Мусоргского: Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах / сост. и общ. ред. Е. Левашева. — М., 1989. — С. 63–148.

2. Базунов С. А. А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. — СПб.: Тип. то-ва «Общественная польза», 1893. — 80 с.

3. Бетховен. Письма: в 4 т. / сост., перевод и коммент. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной; вступ. статья Л. В. Кириллиной. — М.: Музыка, 2016. — Т. 4: 1823–1827. — 784 с.

4. Дегтярева Н. И. История музыки как системный объект: взгляд из XIX века (по материалам работ Александра Николаевича Серова) // Opera musicologica: научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. — 2019. — № 2 [40]. — С. 13–20.

5. Кириллина Л. Бетховен на все времена // Музыкальное обозрение. — 2020. — № 8 (464). — С. 3–4, 21–23.

6. Ковалевский Г. В. Русские реценции Бетховена XIX века: трансформация образа гения // Вестник РХГА. — 2020. Т. 21, вып. 4(2). — С. 342–351.

7. Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым / предисл. и коммент. В. Каренина; вст. ст. В. Л. Киселева. — М.: ОГИЗ — Музгиз, 1935. — 230 с.

8. РНБ. Отдел рукописей. — Ф. 41: Архив Балакирева. — Оп. 1.

9. РНБ. Отдел рукописей. Ф. 693: Серов Александр Николаевич. Опись фонда: опись 504. Машинопись. — Л., 1959.

10. Серов А. Н. Письма Александра Николаевича Серова к его сестре С. Н. Дю-Тур (1845–1861 гг.), изданные Ник. Финдейзен. — СПб., 1896.

11. Серов А. Н. Статьи о музыке: в семи выпусках / сост. и коммент. Вл. Протопопова. — М. Музыка, 1984–1990.

12. Серов А. Н. Избранные статьи: 2 т. / под общ. ред., со вступ. статьей и примеч. Г. Н. Хубова. — М.; Л.: Музгиз, 1950–1957.

13. Серов А. Н. Критические статьи: т. 1–4. — СПб.: Тип. деп. уделов, 1892–1895.

14. Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл: Из лекций, чит. в кружке неспециалистов. — [М.]: Унив. тип., ценз. 1868. — 32 с.

15. Хубов Г. Н. Александр Серов, воинствующий реалист // Серов А. Н. Избранные статьи: т. 1–2. — М.; Л.: Музгиз, 1950–1957. — Т. 1: С. 5–66.

16. Черкашина М. Р. Александр Николаевич Серов. — М., 1985. — 168 с.

17. Lenz W. Beethoven. Eine Kunststudie.. — Cassel, 1855. — 2-ter Theil.

18. Lenz W. Beethoven et ses trois styles: 2 Bde. — St-Petersbourg 1852; Brüssel 1855.

19. Oulibicheff A. Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principaux ouvrages de Mozart: vol. 1–3. — De l'imprimerie d'Auguste Semen, 1843/

20. Oulibicheff A. Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. — Leipzig; Paris, 1857.