



СЕРОВ

А. СТУПЕЛЬ

Александр Николаевич
СЕРОВ

(1820—1871)

ПОПУЛЯРНАЯ МОНОГРАФИЯ

Издание 2-е



ЛЕНИНГРАД · «МУЗЫКА» · 1981

ПУТИ ИСКАНИЙ

Биографии русских музыкальных деятелей прошлого века поражают своей необычностью, а порой и драматическим стечением обстоятельств. В дореформенной России не было организованной системы музыкального образования, и одаренные люди лишены были возможности посвящать себя любимому искусству с юности. С большими трудностями искали они путей к нему уже в зрелые годы, круто ломая свою жизнь. Неумолимая сила призвания приводила в ряды музыкантов представителей различных профессий: Римский-Корсаков пришел из военного флота, Мусоргский — из гвардейского полка, Бородин — из Медико-хирургической академии, Чайковский — из министерского департамента.

Сложный путь к искусству прошел и Серов — один из самых своеобразных представителей бурной эпохи 50—60-х годов. В летописях музыки, пожалуй, не найдется столь причудливо сложившейся судьбы. Вначале — правовед, судейский чиновник, в музыке — самоучка; впоследствии — видный критик, немного сочинявший музыку преимущественно для домашнего обихода; в зрелом возрасте, после сорока лет — автор двух опер, принесших ему запоздалую славу; затем третья опера, работу над которой прервала ранняя смерть. Плоды этой недолгой и трудной жизни — небольшое музыкальное наследие и четыре тома критических статей — оставили в русской художественной культуре глубокий, прочный след, ясно осязаемый и в наше время, спустя столетие.

Серов вступал в жизнь в пору николаевского царствования, в начале 40-х годов XIX века, а расцвет его деятельности совпал с 60-ми годами, с той знаменательной эпохой общественного подъема и больших исто-

рических сдвигов, когда, по выражению Л. Толстого, «все это переверотилось и только укладывается».

В некоторой степени Серов был подготовлен к роли деятеля переломной эпохи самим ходом своего воспитания. Его отец, Николай Иванович Серов, просвещенный петербуржец, занимавший довольно значительные посты в столичных учреждениях, принадлежал к свободомыслящим русским людям, выросшим под влиянием материалистических идей XVIII века. Меткий в суждениях, саркастический и самолюбивый, этот русский вольтерьянец передал некоторые черты своего сложного характера сыну. Известное равновесие в домашнюю жизнь вносилось женой, сердечной и привстливой Анной Карловной.

В этой семье 23 января (11 января по ст. стилю) 1820 года родился сын Александр. Семья росла; среди шестерых братьев и сестер наиболее близки друг другу были Саша и старшая сестра Софья. Их взаимная привязанность сыграла важную роль в жизни Серова. Оба получили в детстве разностороннее домашнее образование: изучали естественные науки, занимались языками, литературой, рисованием, музыкой. Мальчик проявлял незаурядные способности; в раннем возрасте он интересовался историей и естествознанием, быстро и легко изучил иностранные языки, хорошо рисовал. Музыка — главное дело его жизни — еще не привлекала, уроки по фортепиано проходили довольно вяло. По признанию Серова, «прелесть музыки открылась ему только с 14-летнего возраста, и тогда он стал вникать в поэзию, в душу музыкальных сочтаний»¹. Характерно для будущего оперного композитора, что «музыкальное понимание и *вкус* к музыке проснулись в нем при слушании и чтении за фортепиано *опер*, особенно „Фрейшютца“ и „Роберта“, а также моцартовских опер „Фигаро“, „Дон-Жуана“ и „Волшебной флейты“».

В 1835 году 15-летний юноша по желанию отца, стремившегося обеспечить сыну чиновничью карьеру, поступил в Училище правоведения. Только что основанное тогда училище представляло собой закрытое учебное за-

¹ Серов А. Н. Избранные статьи, т. 1. М., 1950, с. 68. Большинство дальнейших высказываний Серова без указания источника взяты из I (1950) и II тт. (1957) его Избранных статей. Всюду *курсив* принадлежит автору.

ведение, предназначенное для подготовки будущих государственных и судебных деятелей. На протяжении 80-ти лет из него вышло немало правоведов, ставших впоследствии крупными сановниками. Среди воспитанников встречались и люди, составившие славу русского искусства: Стасов, Чайковский и др. Несмотря на варварскую, обычную для николаевских времен, систему воспитания с карцерами и телесными наказаниями, режим в этом учебном заведении все же не отличался большой строгостью. При довольно убогом уровне преподавания юные воспитанники пополняли свои знания самообразованием. Общей любовью пользовались Пушкин и Гоголь. Большое влияние оказывали статьи В. Белинского. Среди иностранных авторов интерес вызывали свободолюбивая романтика В. Гюго, увлекательные приключения отважных героев А. Дюма-отца, живописные исторические панорамы В. Скотта. К этому надо прибавить продолжавшееся у Серова увлечение естественными науками, в частности изучение классических трудов Ж. Бюффона и А. д'Орбigny по палеонтологий. Не ослабевала и склонность к изобразительным искусствам. Если бы не любовь к музыке, возможно, Серов стал бы художником.

Среди воспитанников училища Серов встретил друга, разделявшего его склонности и увлечения. Это был Владимир Стасов, в будущем — выдающийся критик и художественный деятель. Стасов был на четыре года моложе Серова, но разница в годах не помешала 16-летнему юноше подружиться с 12-летним мальчиком. Их объединила любовь к творчеству Пушкина, Гоголя, Белинского, интерес к естественным наукам, изобразительным искусствам и особенно — начавшееся увлечение музыкой.

Вообще занятия музыкой процветали в училище. «На нее у нас была просто мода, — писал Стасов. — Большинство воспитанников играли на чем-нибудь, и, глядя на других, даже самые деревянные и прозаичные выбирали себе который-нибудь инструмент и ревностно хлопотали над ним»¹.

В этой благоприятной обстановке впервые ясно проявилось дарование Серова. Прилежные занятия наука-

¹ Стасов В. В. Собрание сочинений, т. III. СПб., 1894, стр. 1636.

ми и усердное чтение художественной литературы не мешали ему отдавать музыке все больше и больше времени. Получив пианистическую подготовку дома, он в училище стал брать уроки на виолончели у видного музыканта К. Шуберта. Выступления юного Серова в качестве пианиста и виолончелиста на концертах в училище создали ему среди воспитанников славу талантливого исполнителя. Стасов отмечал: «Серов был у нас первым в училище и по музыкальной способности, и по музыкальному образованию». Впоследствии он играл на виолончели в составе симфонического оркестра под управлением своего учителя Шуберта в университетских концертах, занимавших видное место в музыкальной жизни Петербурга.

Но, пожалуй, еще большее значение для формирования будущего критика и композитора имели его самостоятельные занятия музыкой. Он находил время с «юношеской пылкостью», по собственному выражению, «предаваться изучению... образцовых произведений и вникать болсе и болсе в тайны музыкальной науки без всякого руководителя на этом трудном пути». Товарищем и помощником Серова в музыкальных занятиях был тогда Владимир Стасов. Друзья вместе музицировали (Стасов играл на фортепиано), «совещались... обо всем музыкальном, а что касается... исполнения... каждого из нас, то постоянно разбирали один другого и... искали настоящего выражения в играемом и у себя, и у других». Аналогичным путем развивались и современники Серова — Даргомыжский, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков.

К занятиям музыкой присоединялось частое посещение театров. Юного Серова увлекали модные оперы того времени: «Роберт-Дьявол» Дж. Мейсера, «Бронзовый конь» Д. Обера, балеты с участием знаменитой М. Тальони. Вместе с отцом он присутствовал в конце 1836 года на знаменательном событии — втором представлении оперы М. Глинки «Иван Сусанин». Впечатление от этой оперы, оказавшей впоследствии влияние на весь творческий путь Серова, было, по его признанию, «смутным». Он почувствовал «сходство стиля этой музыки с пародными нашими песнями», но «бездны красот музыкально-драматических, рассыпанных щедрою рукою в каждом номере этой гениальной оперы... тогда еще вовсе не понимал. Для этого потребно развитие

музыкальности», которой юному правоведу еще явно не хватало.

В училище Серов выделялся не только блестящими способностями, но и своеобразными чертами характера. Маленького роста, неповоротливый, он чуждался товарищей, избегал общих развлечений. Это вызывало недоброжелательство и обидные насмешки, доведившие мальчика до слез. Но с близкими друзьями он становился неузнаваем. «Лучшего собеседника невозможно было бы сыскать на целом свете... — писал Стасов. — С Серовым можно было прожить сто лет вместе и не соскучиться. Он чудесно читал стихи и прозу, был великолепный актер для ролей комических... веселость его дома и в обществе — в противоположность училищной сумрачности и вялости — была заразительна для всех... Но всего лучше он для всех бывал, когда садился за фортепиано и играл». При отсутствии виртуозных данных, игра его привлекала своей выразительностью даже людей, далеких от искусства.

Проведя пять лет в училище, Серов закончил его в 1840 году одним из первых по успеваемости. 20-летний юноша вышел разносторонне образованным человеком, чем обязан был, главным образом, самому себе и дружбе со Стасовым. Влечения к служебной деятельности начинающий правовед не испытывал. Он поступил на службу в министерство юстиции, к чему вынуждало его воспитание на казенный счет. Но стремление к музыке было так сильно, что он зачастую пренебрегал служебными делами.

Начались долгие годы двойной жизни: служба в Сенате, министерстве юстиции, потом — в провинции, а в свободные часы — изучение любимого искусства, чтение литературы из разных отраслей знания, размышления и опыты музыкального творчества. Сохранился своеобразный дневник Серова, единственный в своем роде литературный памятник, отражающий внутреннюю жизнь молодого музыканта в годы его службы. Это его письма к сестре Софье и Стасову, окончившему Училище правоведения в 1843 году. Кроме сердечных исповедей и дружеских признаний, письма полны рассуждений о музыке, отзывов о композиторах, об отдельных произведениях и исполнителях. Эти музыкальные раз-

думья — своего рода школа молодого критика. Высоко-содержательные, темпераментно изложенные, они были по существу критическими статьями, обращенными пока что к одному читателю — другу.

Годы, предшествовавшие выступлениям Серова в прессе, можно назвать «эпистолярным» периодом его критической деятельности.

В 40-е годы прошлого столетия в борьбе с николаевской реакцией формировались значительнейшие явления русской общественной мысли, литературы и искусства. Еще свежа была в памяти гибель Пушкина, писал свои последние произведения Лермонтов, появились «Мертвые души» Гоголя, выступили Тургенев с «Записками охотника», Островский с первыми драматическими опытами. Критико-публицистическая деятельность Белинского достигла расцвета, а будущий властитель дум русской интеллигенции Герцен привлекал внимание блестящими ранними статьями. Идейное движение с наибольшей силой проявившееся в литературной жизни России, захватило все сферы культуры. Драматургия Островского вслед за «Ревизором» Гоголя способствовала углублению реалистических начал в театральной практике — игре актеров, режиссуре и сценическом оформлении, что особенно заметно сказывалось в деятельности московского Малого театра. В живописи на смену эффектным картинам К. Брюллова приходили трагедийные, полные глубокой жизненной правды полотна А. Иванова и острые, сатирически окрашенные жанровые сцены П. Федотова, указывавшие путь новому реалистическому направлению русского искусства — «передвижничеству».

В эпоху расцвета вступала и русская музыка. В центре музыкальной жизни стоял М. Глинка. Постановка «Ивана Сусанина» ознаменовала наступление классической эры русского музыкального искусства. Творчество Глинки в 40-х годах, появление «Руслана и Людмилы» и произведений, закладывавших основы русской симфонической школы, в частности «Камаринской», открывало новые перспективы. Одновременно выступил молодой талант — А. Даргомыжский, создавший в 40-х годах некоторые свои замечательные романсы. Продолжалась деятельность видных мастеров русского романа — А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева и оперного композитора А. Верстовского.

Концертная и театральная жизнь, сосредоточенная почти полностью в столицах, блистала именами выдающихся артистов. Наряду с русским оперным театром, выступали выдающиеся певцы О. Петров, А. Петров, Воробьева и другие, большое место занимал итальянский оперный театр, знакомивший русское общество с образцами мирового вокального искусства. Итальянские артисты пользовались покровительством придворных кругов, мало заботившихся о русской опере.

Деятельность университетского оркестра, редкие и примечательные концерты Петербургского филармонического общества, выступления Придворной певческой капеллы — одного из лучших хоровых коллективов Европы, — все это делало столичную концертную жизнь оживленной и содержательной. Гастроли знаменитых иностранных гостей — Ф. Листа, Г. Берлиоза, П. Виардо — связывали русских слушателей с зарубежными музыкальными центрами, особенно с Парижем. В конце 40-х годов в Россию вернулся после долгого пребывания за границей юный А. Рубинштейн, положивший начало новой, блистательной эпохе русского исполнительского искусства.

В художественной жизни страны деятельно участвовала и музыкально-критическая мысль. Она имела к тому времени богатое прошлое. Начиная с высказываний Ломоносова, Радищева и Державина, вопросы музыкальной эстетики, проблемы народной песенности, творчество композиторов и отдельные произведения неизменно привлекали внимание величайших писателей нового столетия — Пушкина и Грибоедова, Гоголя и Тургенева, отводивших музыке немало места в своих сочинениях и письмах.

Русская музыкально-критическая мысль живо откликалась на всякое сколько-нибудь заметное явление. Статьи и рецензии регулярно появлялись в таких крупных журналах, как «Современник», «Отечественные записки», «Библиотека для чтения», в журналах по искусству, вроде «Пантеона и репертуара русского театра», в газетах «Северная пчела» и «Санкт-Петербургские ведомости». Выходили и специальные музыкально-периодические издания, вроде «La Russie musicale» или «Литературных прибавлений» к «Нувеллисту». В печати ярко сказывалось различие консервативных и передовых течений музыкальной критики. Реакционное крыло

усилилось к концу 40-х годов, когда правительство Николая I, напуганное революциями 1848 года, ввело жестокую цензуру, подавлявшую любые творческие искания. Стремясь отвлечь читателей от острых проблем современности, критики охранительного направления призывали к бездумному наслаждению красотой искусства. С этой же позиции оценивались и отдельные музыкально-художественные явления. Мало упоминая о русской музыке и ее деталях, консервативная печать уделяла все внимание итальянской опере, модным певцам и популярным иностранным композиторам. Уровень салонных рецензий, переполнявших газеты и журналы, был крайне низким.

Этой поверхностной односторонности противостояла немногочисленная, но сильная группа передовых критиков во главе с В. Одоевским. Крупный, оригинальный мыслитель, писатель, композитор и музыкальный критик, друг Пушкина, Грибоедова, Глинки, Одоевский стоял в центре русской культурной жизни своего времени. В течение почти полувека — с 20-х до конца 60-х годов — он выступал с музыкально-критическими статьями и рецензиями, составившими целую эпоху в истории русской мысли о музыке. Обладая разносторонней эрудицией и широтой взглядов, он умел глубоко ценить и величайших композиторов прошлого — Баха, Моцарта, Бетховена, и своих современников-новаторов — Берлиоза, Листа, Вагнера, и выдающихся мастеров итальянской оперы, вроде Россини, и высокое искусство итальянских певцов. Но главное место в его критической деятельности заняло изучение и пропаганда русской народной песенности и творчества русских композиторов, в первую очередь, Глинки. Со свойственной ему проницательностью Одоевский понял историческое значение «Ивана Сусанина» после первой же постановки оперы. В то время, как придворные круги презрительно называли музыку Глинки «кучерской», имея в виду ее народный характер, Одоевский заявил о начале нового периода в истории искусства — «периода русской музыки». Столь же проницательно оценил он вторую оперу Глинки — «Руслан и Людмила», по его словам, — «роскошный цветок на русской музыкальной почве», «радость» и «славу» русского искусства¹.

¹ *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 119, 212.

Одоевский не был одинок. Одновременно с ним, в значительной мере под его влиянием, выступили с содержательными отзывами об «Иване Сусанине» Я. Н. [Неверов] и Э. Мещерский, а «Руслана и Людмилу» высоко оценил также популярный писатель О. Сенковский.

Определяющее влияние на развитие русской музыкально-эстетической мысли оказывал Глинка — не только своим творчеством, но и высказываниями. Как свидетельствуют воспоминания друзей, автобиографические «Записки» и письма великого композитора, его беседы, мимолетные замечания и критические отзывы оставляли глубокий след в сознании сверстников, в первую очередь Одоевского, а впоследствии и младших современников — А. Серова и В. Стасова. Критики развивали мысли Глинки и доводили их до читателей, что сыграло определяющую роль в развитии русской музыкальной культуры.

Выйдя в 1840 году из училища, Серов оказался в обстановке сложной идейно-художественной борьбы. Конечно, молодой правовед не мог еще принять в ней непосредственное участие: слишком далек он был от творческих кругов русской интеллигенции, да и собственный жизненный путь представлялся ему не совсем ясно. Разносторонне одаренный, он колебался в своем призвании и мучительно переживал трудную полосу самоопределения. «Мне досадно, — признавался он в письме к В. Стасову вскоре после выхода из училища, — что способности мои так *уравновешены*, что я могу быть *хорош во всем* и ни в чем велик... Для того, чтоб увековечить свое имя, чтоб жить в потомстве, надобно пожертвовать *всем* для *одного*. Ведь односторонность тогда неизбежна, а она мне не по натуре!.. Одно меня утешает... мне кажется, что музыкальность все-таки преобладает в моей многосторонности...» С течением времени убежденность в призвании укрепилась в сознании Серова, хотя он продолжал сомневаться в своем композиторском даровании. Прежде всего он пришел к мысли стать критиком. «Я вполне уверен, — писал он Стасову через полгода, — что я понимаю изящное... в музыке и в живописи так, как его чувствовали и понимали великие производители в искусствах... но мне не дано средств выразить для других то, что внутри меня происходит... Я нахожу высшее наслаждение погружать-

ся в творения, уже бывшие до меня, а не в том, чтоб самому производить такие же!»

Уже в эти годы в мировоззрении начинающего критика проявились черты, определившие его деятельность в дальнейшем. По-прежнему он жил литературными и научными интересами. Особенно привлекали его реалистические идеи молодых русских писателей 40-х годов. «Как я люблю это *правдивое* направление, начатое, конечно, Гоголем, но модифицированное Достоевским и еще с другой стороны этим Григоровичем», — писал он Стасову. С увлечением отмечал он «верность в изображениях» в повести «Деревня» Григоровича, «много натуры в целом и в изгибах сердца» у Тургенева, «много ума и дельной наблюдательности» в романе «Кто виноват?» Герцена.

С теми же оценками подходил Серов к крупнейшим явлениям мировой литературы. Он постоянно перечитывал Шиллера, Шекспира, Корнеля и особенно восхищался Гёте, которого называл поэтом «в высочайшей степени реальным». Разделяя интерес и любовь русских людей 40-х годов к творчеству Жорж Санд, Серов, однако, чутко отмечал нарушения жизненной правды, «ненатуральность, натяжки» в ее произведениях. Не ограничиваясь художественной литературой, будущий критик интересовался передовой публицистикой, особенно статьями В. Белинского. Не остывали и научно-философские интересы. Он изучал «Логику» Гегеля, продолжал читать о «своих старых друзьях» Кювье, Бюффоне, Ломоносове и др.

Перед нами круг интересов типичного передового интеллигента 40-х годов. В этот период постепенно складывалось мировоззрение Серова, в главных чертах не изменившееся до конца жизни (хотя взгляды его на отдельные явления культуры и целые направления подчас существенно менялись). Реалистическая трезвость и смелость мышления, основанная на естественно-научных знаниях, сочеталась в нем с прогрессивной социальной направленностью. Еще в 40-х годах он сочувственно отзывался о передовой русской печати и осуждал охранительно-реакционные органы. В свете этих взглядов становится понятным его интерес к ведущим деятелям русской революционной мысли Герцену и Добролюбову. Понятны и его резкие выпады против «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя, вызвавших негодуя-

щее «Письмо» Белинского. Преклоняясь перед гением автора «Мертвых душ», Серов осудил его выступление, призывавшее к поддержке николаевского строя.

Но, при всей широте, научные, общественные и художественные интересы Серова были подчинены одному замыслу. О стимулах, побуждавших его заниматься разнородными отраслями знания, он говорил в одном из писем к Стасову: «Я не люблю упускать случая познакомиться с какой угодно наукой, в полной уверенности, что если она не принесет мне прямой пользы, то на сколько-нибудь расширит круг мышления...» Разносторонними занятиями Серов подготавливал себя к основному делу своей жизни — музыкально-критической деятельности. По его словам, он «подводил нити с совершенно разных сторон» к одной «постоянной цели» — к музыке.

Воспитанный в духе реалистического мировоззрения, Серов прежде всего интересовался вопросом отношения музыки к действительности. С юных лет вплоть до конца жизни этот вопрос занимал центральное место в его эстетических раздумьях. Его рассуждения страдали на первых порах известной ограниченностью и были окутаны романтической фразеологией. Обращаясь к Стасову, Серов писал в 1841 году: «Музыка никогда не передает нам настоящего впечатления реальных предметов, а только возбуждает в нас те чувства, которые под влиянием известного настроения рождаются в нас от реальных впечатлений... Музыка... — язык души, непосредственное выражение самых глубоких тайников чувства, которые недоступны для всех прочих способов выражения... Слова не в состоянии уловить все, так сказать, бесчисленные грани поэтической мысли и передать читателю или слушателю вполне все настроение поэта, составляющее атмосферу его мысли. Вот эта неуловимо-духовная сторона, эта таинственная атмосфера и есть настоящая область... музыки...». Романтико-идеалистическая терминология юного критика не заслоняет реалистической сути его мыслей. Утверждая, что «призванием» музыки является раскрытие глубочайших сторон душевной жизни, он высказал положение, не раз повторявшееся великими представителями русской эстетической мысли. Через много лет, независимо от Серова, Чайковский писал почти в тех же выражениях: «Там, где они (слова — А. Ст.) бессильны, является

во всеоружии своем более красноречивый язык, то есть музыка».

Но Серов выплескивал вместе с водой и Глинку, утверждая, что музыка не способна отразить мир во всем его многообразии. Характерно, что будущий апологет программной музыки, 18-летний Стасов тогда же выступил против односторонности своего друга. Возражая его утверждению, будто музыка не может непосредственно отражать реальную действительность, Стасов писал: «Неправда, может и должна передавать иногда и истину фактическую природы». В качестве примера он приводил «Пасторальную» симфонию Бетховена, рисующую картины сельской жизни.

Но и ограничивая сферу музыки, юный Серов все же оставался на почве реалистической эстетики. Отсюда и его требование — «глубокая и ясная для каждого ответственность каждой ноты с выражаемым ею чувством». При несколько незрелой, педантической формулировке («соответствие каждой ноты»), мысль Серова шла в русле передовой музыкальной эстетики. Его требование правдивости музыкальных интонаций задолго предшествовало известному высказыванию Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» (1857 г.). А требование «ясности для каждого», то есть доступности искусства перекликалось с желанием Глинки писать «пьесы равно докладным знатокам и простой публике». Демократическая эстетика формировалась у музыкантов разных поколений на общей почве — в сфере идей художественного реализма, вдохновлявших властителей дум того времени — Пушкина, Гоголя, Белинского. И можно лишь преклониться перед юношей Серовым, далеким от музыкально-литературных кругов, в одиночестве размышлявшим над вопросами искусства и сумевшим подняться до уровня передовой мысли своего времени.

В согласии со своими общеэстетическими воззрениями Серов считал вершиной музыкального творчества оперное искусство. «В музыке, — писал он, — все более дробные роды сливаются в океане драматической музыки, оперы.» Задачу театра, в частности оперы, он видел прежде всего в отражении реальной действительности («ее элемент — жизнь»). Но мыслям юноши еще не хватало последовательности, и, в противоречии со своими реалистическими принципами, Серов выступал в то вре-

мя против показа на сцене «пошлостей прозаической жизни» и даже против жанра исторической оперы, представляющей «материальные подробности» событий: «Муза... с горестью соглашается на требования исторического композитора» (из письма 1841 г. к Стасову). Свойственное романтикам пренебрежение к неприкрашенной правде еще владело сознанием юного музыканта, и его дальнейшее развитие вело к преодолению этих пережитков, расширению и углублению реалистических воззрений. Нелегкий путь Серова-мыслителя и художника протекал в напряженных исканиях и внутренней борьбе. Завершился он через много лет творческим опровержением незрелых юношеских высказываний — созданием двух исторических опер и народно-музыкальной драмы, насыщенной «материальными подробностями» обыденной жизни.

Не ограничиваясь изложением музыкально-эстетических взглядов, молодой Серов дал в своих письмах анализ отдельных произведений, преимущественно опер. Эти критические опыты в форме исповеди другу поражают глубиной суждений и пронизательностью оценок. В них он выступает как «стихийный реалист», подчас не подчиняющийся собственным несколько догматическим ограничениям. С поразительной для начинающего критика чуткостью раскрывал он образы действительности, отразившиеся в музыкальном материале. Его разборы, особенно любимой им оперы «Вольный стрелок» К. М. Вебера, предвещали блестящего мастера аналитических исследований. Так, его суждение об увертюре этой оперы сохранило убедительность и в наши дни. Считая, что увертюра должна служить «настоящим преддверием к к величественному зданию оперы», молодой критик разбирал основные темы этого «преддверия» и резюмировал: «Как я люблю, что в этой увертюре так волшебным образом перемешаны все главные мотивы оперы; эта таинственная амальгама как будто раскрывает предо мною книгу судеб, где я наперед прочитываю всю участь тех действующих лиц, которых увижу по поднятии занавеса!»

Исключительную пронизательность проявлял Серов в анализе оперных сцен. В трактовке наиболее сложных проблем музыкального театра явно ощущается будущий оперный композитор и критик. Он ясно определяет жанр прославленной оперы Вебера, отмечая ее близость к зингшпилям — немецким народным представлениям,

в которых музыкальные номера чередовались с разговорными сценами; замечает, что этим жанровым особенностям полностью отвечает «простодушная», по его удачному выражению, и ярко народная музыка Вебера.

Внимание начинающего критика привлекла также другая проблема оперной драматургии — динамика сценического действия и такая важная движущая сила его, как смена контрастных положений. «Никогда не перестану я удивляться... самому счастливому расположению или плану этой оперы. I акт кончился, занавес упал, и ты весь полон еще буйных звуков Каспара, но вот сцена опять открывается грациозною комнатою Агаты — какой контраст!» Напомним, что Каспар — необузданная натура, знаком с темными силами колдовства, Агата же — идеально-возвышенная героиня. Приведя подобные примеры, Серов резюмировал: «Вот это — поэзия в сюжете».

Наконец, он метко раскрывал реалистические черты в музыкальных характеристиках персонажей и в отдельных сценических положениях оперы. Так, по поводу появления Каспара среди толпы крестьян он замечал, что этот буйный герой оперы «превосходно впадает своими резкими звуками в общую гармонию и неподражаемыми диссонансами с первых нот высказывает весь свой характер». Примечательна оценка известного вальса из той же оперы. Серов называет его «убийственным своею флегматической аккуратностью», «несносным от популярности шарманок». В качестве отдельного номера он недостоин, по мнению критика, музыки оперы, но в данном контексте, в бытовой сцене вполне уместен своей характерностью. В этой оценке уже проявляются начатки эстетических воззрений русских демократов 60-х годов, в том числе Серова, на первое место выдвигавших художественную правду в ущерб, если нужно, самодовлеющей красивости.

С удивительным для молодого критика-самоучки мастерством он раскрывал образное содержание музыкальных интонаций. Так, в одном эпизоде «Вольного стрелка» он отмечает «частые паузы», выражающие «прерывистую от страха заботливость в вопросах», в другом месте обращает внимание на фразу виолончели — «вздых любви». В зловещей сцене Волчьей долины его привлекла ремарка композитора — *sostenuto* [сдержанно]: «Как это глубоко! Мне кажется, что это *sostenuto* выражает

все настроение души слушателей при первых аккордах этого страшного финала, — именно мы все как будто удерживаем дыхание при волнении...»

Примеров такого рода в письмах Серова немало. В этих критических опытах 20-летнего юноши уже определились главные черты зрелой поры его деятельности: реалистическая направленность, склонность к остродинамичной, насыщенной контрастами оперной драматургии, блестящее мастерство музыкального анализа.

Другие жанры — симфоническая и камерная музыка — занимали юного критика гораздо меньше. Он преклонялся перед «высокой, величественной музыкой» «гиганта Бетховена» и пока что скептически относился к позднеромантическим веяниям своего времени. Свои эстетические размышления Серов сочетал с усердным музицированием и самостоятельно проходил своеобразную школу композиции, занимаясь переложением для фортепиано оркестровых произведений любимых композиторов — Бетховена, Вебера и др. На классических образцах молодой музыкант практически усваивал основы мастерства, в частности — начала оркестровки.

Интересы Серова долгое время ограничивались крупнейшими явлениями немецкой и отчасти французской музыки, звучавшей вокруг него. В начале 1842 года в его интересах и склонностях наступил существенный поворот. 15 марта он написал Стасову: «Обратимся к предмету, о котором еще вовсе не беседовали, который, однако, весьма занимателен и весьма важен. А именно: к музыке русской». В этом повороте решающую роль сыграло одно из самых важных событий его жизни — знакомство с Глинкой.

Вспоминая о первых встречах с Серовым в 1842 году, Глинка писал: «Александр Николаевич Серов был в то время очень молодой человек, образованный... и очень хороший музыкант; он играл на фортепьяне, несколько на виолончели, в особенности же бойко играл с листа»¹. Подобный отзыв со стороны известного своей требовательностью композитора показывал, что Серов достиг в самостоятельных занятиях немалых успехов.

¹ Глинка М. И. Литературное наследие. М.—Л., 1952. Т. I, с. 218—220.

Молодой музыкант был полон впечатлений от встречи. Немедленно же он поделился ими со Стасовым: «О, с тех пор, как я по случаю лично познакомился с М. И. Глинкой, я в него верую, как в божество».

Содержание их первых бесед осталось неизвестным, но характерно, что Серов сразу же обратился к теме, которой он до тех пор не касался, — к русской народной песенности и — шире — к вопросу о народности в искусстве. Здесь, в противоречии со своей общей реалистической направленностью Серов был еще во власти влиятельных в ту пору романтических представлений: в полном согласии со Стасовым он видел в народности некое неизменное начало, сохранявшееся в чистоте лишь до соприкосновения с иноземцами. Оба друга сходились в том, «что нельзя говорить о характере нашей народности со времен Петра». В соответствии с этим Серов решал и волновавшую его проблему русской оперы. «Для русской оперы, — писал он, — нужен волшебный сюжет для того, чтобы развернуть все богатства нашей мифологии и выразить русский взгляд на природу.»

Эти воззрения долго еще оказывали воздействие не только на критическую деятельность, но и на музыкальное творчество Серова, обратившегося в своих первых операх к библейскому преданию («Юдифь») и к полумифической славянской старине («Рогнеда») и лишь в конце жизни пришедшего к мысли о воплощении русского городского быта («Вражья сила»). Пришлось пересмотреть многие привычные понятия, прежде чем сделать поворот в эстетических воззрениях.

Встречи с Глинкой навели Серова на мысль о «народной опере». «Здесь главное, — писал он, — чтобы вся музыка оперы... дышала духом народной музыки, то есть духом песен и всех истинно национальных мелодий». Композитор, по мнению молодого критика, «должен так сообразовать свое творчество с духом народа, чтобы его собственные мотивы выливались в формы, наиболее любимые народом, как наиболее соответствующие его вкусу».

Но естественно, что Серов не мог определить особенности русской оперы, тогда еще только формировавшейся. Его понимание оперной драматургии складывалось под впечатлением знакомых ему образцов западноевропейской, особенно французской, «большой оперы». Он требовал «как можно более сильных аффектов, ис-

тинно драматических положений, но совершенно ясных, удобопонятных...».

Общение с Глинкой вело к дальнейшему усилению реалистических элементов в воззрениях Серова. Об этом говорят даже те немногие высказывания великого композитора, которые приводятся в письмах его молодого собеседника. Особенно характерны требования, предъявлявшиеся Глинкой к оперной драматургии: 1) «уместность» музыкального материала, иначе говоря, его соответствие данному сценическому образу и положению; 2) «обдуманная отделка» материала. В этих афористических определениях высказаны по существу основные принципы глинкинской эстетики — правдивость и художественность, основанные на высокой интеллектуальной культуре. Слова Глинки, видимо, запали в душу Серова. Задумав оперу на сюжет «Виндзорских проказниц» Шекспира, он писал: «Моя мысль... передать в музыке все, что Шекспир влагает в своих действующих лиц... Шекспир может быть выражен только такой музыкой, где с красотой форм постоянно сливается истинность содержания». Оперы на этот сюжет Серов не написал, но размышлять в том же направлении продолжал. Его перестала увлекать эффектная патетика «большой оперы», на смену пришла склонность к безыскусственной правде. «В музыке вообще пафос едва ли не легче выразить, чем попасть на правду в выражении более ровных или тонкокомических, тонкодраматических моментов жизни», — писал он Стасову. Молодой критик стал мечтать о радикальной реформе оперы. В письмах он необычайно проникательно наметил некоторые главные линии развития русского оперного искусства. Заявив, что на сцене должна быть «водворена правда», он требовал тесного слияния музыки со сценическим действием и резко осуждал традиции «костюмированного концерта», присущие модным итальянским операм. Виртуозное пение, не связанное с содержанием драмы, так же неуместно, по его мнению, как «самые лучшие декорации вне театра».

Не ограничиваясь общими суждениями, Серов осветил и важнейшие частные вопросы оперной драматургии. Серьезное значение он придавал реалистической трактовке хоровых сцен: хоры должны быть связаны «с действием, чтобы в них была истинная потребность». Здесь он подошел к некоторым основным принципам

русской народно-музыкальной драмы: «В исторических сюжетах очень часто народ играет важную роль, и мне кажется, что в этом именно случае музыкальная драма имеет огромный перевес перед простою драмой. Там народ на сцене никогда не удастся, в опере же... народ может быть выражен как нельзя лучше...» Нужно помнить, что высказывая эти новые для своего времени мысли, Серов опирался преимущественно на творческий опыт Глинки и драматургию «Ивана Сусанина»; но знаменательно, что в этом примере он усмотрел существенную особенность русской исторической музыкальной драмы почти за четверть века до «Бориса Годунова» Мусоргского и «Псковитянки» Римского-Корсакова.

Столь же меткие суждения высказал Серов и по другому важному вопросу оперного творчества — о роли ансамблевых сцен. «В оперной музыке,— писал он,— необходимы минуты, когда музыка вступает во все свои права, то есть минуты, в которых менее против других действия...». В эти моменты особенно широко раскрываются взаимоотношения действующих лиц, и Серов обратил внимание на необходимость художественно оправданной трактовки отдельных партий ансамбля с тем, «чтобы при... общей музыке все характеры оставались верны себе».

Следуя в эстетических исканиях за Глинкой, Серов, однако, в недоумении остановился перед драматургией «Руслана и Людмилы». Первенец русской эпической оперы, построенной на иных началах, чем привычная для Серова «большая опера», с ее стремительной динамикой страстей и острыми столкновениями характеров, пленил молодого критика чисто музыкальными красотами, но в целом не удовлетворил его. «Ослепительно красивая, — по выражению Серова, — музыка не допускает строгую критику проникнуть до глубины задумывания». Но тем более почетна, по его мнению, задача критики, которая должна раскрыть недостатки произведения, не взирая на совершенство формы. Как увидим, это неприятие «Руслана и Людмилы» и — шире говоря — «руслановского» направления русской оперной драматургии осталось характерной чертой всей критической деятельности Серова.

Намечая контуры реалистического оперного искусства, Серов последовательно выставлял требование жизненно правдивого исполнения, «всеобъемлющей вернос-

ти природе», по его выражению. Именно в опере он видел особенно широкие перспективы для исполнительского мастерства, для игры актера. Его мысли по этому вопросу также сохраняют интерес и значение. «В истинных операх, — писал он, — игра сценическая будет легче для актера-певца, чем в драмах, именно потому, что в опере — главная часть игры достается на долю композитора, то есть везде, постоянно ...сила или слабость интонации в каждой фразе, в каждом слове, со всеми бесчисленными оттенками, наконец, время впадения каждой речи и необходимые паузы. Что же остается актеру? Кроме красоты движений, остается только ни на шаг не отступать от указаний композитора...»

Далее оперсжил Серов свое время и тогда, когда требовал единого художественного руководства в оперном спектакле. В ту эпоху, когда постановки опер страдали отсутствием единой концепции, его слова звучали как предвидение будущего: «Для настоящего исполнения музыкальных драм не столько важны отдельные исполнители, как присутствие одной головы, которая бы всем, всем управляла и распоряжалась. Это, так сказать, высшее режиссерство, которого только одна часть — капельмейстерство... Без такого высшего режиссера, при самых хороших отдельных исполнителях, все будет вяло, бледно, мертво. Кто же внушит исполнителям эту неразрывную связь каждой ноты в партитуре с их игрой?.. Кто исполнит эту связь между партитурой и декорациями? Тут везде должна быть одна жизнь, одно дыхание».

Тогда же у Серова возникла идея, оказавшая влияние на весь его жизненный путь, — мысль о необходимости систематической музыкально-просветительской работы для подготовки аудиторий к восприятию искусства. «Для уразумения всего высшего, — читаем в письме Стасову, — необходимо... свое особенное воспитание.» В устах Серова, впервые в России занимавшегося широкой популяризацией музыкальных знаний, в частности в форме публичных лекций, эти слова приобретали значение практической программы действий.

Как видим, еще в юношеских размышлениях Серов охватил все стороны многообразного явления, именуемого музыкальной культурой, — проблемы творчества, исполнительства, воспитания слушателя. Тогда же наметились основные темы и направления его критиче-

ской деятельности — борьба за идеи реализма и народности, особенно в оперном искусстве, пропаганда отечественной музыки, вопросы музыкального анализа.

Развитие Серова-композитора заметно отставало от его музыкально-эстетических изысканий. Он еще продолжал своеобразную учебную работу, начатую в Училище правоведения, — аранжировки для фортепиано оркестровых сочинений. К произведениям немецких классиков теперь присоединились отрывки из опер Глинки. Количество переложений непрерывно возрастало — в Публичной библиотеке (в Ленинграде) хранится в рукописях 90 названий. Они пользовались большим успехом в кругу Глинки и исполнялись на его домашних вечерах. Величайший авторитет, Ф. Лист дал похвальный отзыв о серовском переложении увертюры Бетховена «Корнелан». «Аранжировки эти, — писал Стасов, — сделаны с таким решительным превосходством, ...что, кроме Листа, никто еще не представлял другого подобного тому примера...»

Помимо того Серов занимался учебной работой иного рода — перекладывал для оркестра фортепианные произведения, преимущественно бетховенские сонаты. Он с удовлетворением отмечал, что *Adagio cantabile* из «Патетической» сонаты в его аранжировке часто исполнялось на спектаклях Александринского театра.

Одновременно он сочинял музыку в разных жанрах. В этих ранних творческих опытах обнаруживалось несомненное дарование и высокое для любителя-самоучки мастерство. Сохранившиеся рукописи наглядно говорят об этом. Таковы, например, две фуги для фортепиано; тема одной из них носит русский народно-песенный характер и несколько напоминает тему хора из I акта оперы «Иван Сусанин» Глинки («В бурю, во грозу», в современной редакции — «Родина моя»).

Главное место в творческих интересах Серова, как и в его эстетических размышлениях, занимала опера. Еще в начале 40-х годов он начал сочинять оперу «Мельничиха в Марли», однако, недовольный написанным, видимо, не закончил ее. Сохранившиеся отрывки, в духе французских комических опер, привлекают мелодической изобретательностью; видно, что молодой музыкант хорошо изучил классические образцы жанра. Гораздо

значительнее был следующий замысел — опера на сюжет «Майской ночи» Гоголя, также оставшаяся незавершенной. По словам Серова, он написал в эскизах «почти все три акта, но был недоволен своим трудом со стороны его стиля, в котором было слишком заметно влияние то Глинки, то немецких классических образцов... Сюжет требовал музыки „украинской“, форм, следовательно, самостоятельных. Для композитора начинающего это был шаг невозможный...». При всем том сохранившийся отрывок из «Майской ночи» — молитва Ганны — обнаруживает заметный рост мастерства. Это большая ария, с развернутым инструментальным вступлением, речитативом и кантиленой, явно напоминающей романсную лирику Глинки. «Молитва» исполнялась публично в Петербурге в 1851 году и заслужила одобрение музыкантов. И все же Серов не решался выступить перед публикой как оперный композитор.

Творческие и музыкально-эстетические поиски Серова осложнялись не только пребыванием на службе, но и отношениями с отцом. Старый чиновник, по-своему старавшийся обеспечить будущее сына, считал его интересы «блажью» и настаивал на «исправлении». С болью в сердце молодой музыкант пытался убедить отца в своем призвании: «Скажу тебе прямо, любезный Папа, что мне странно и удивительно, что ты, не отнимая у меня ума и всеобщих способностей, думаешь, что весь мой, столько не нравящийся тебе эксцентризм — какой-то накинутый, какая-то блажь, которую я забил себе в голову...». Оба — и отец, и сын — обладали сильной волей и немалой раздражительностью: конфликт тянулся годами с нарастающей силой.

В этой сложной и напряженной жизненной обстановке были, однако, просветы. По-прежнему большую моральную опору приносила дружба со Стасовым и нежная любовь сестры Софьи, с которой Серов делился самыми заветными переживаниями.

Много новых отрадных впечатлений принес перевод на службу в Симферополь. Судебные дела и здесь не являлись помехой для занятий любимым искусством. По собственному признанию, Серов «продолжал только числиться в своей должности, отдавшись уже совершенно изучению предмета, к которому по внутреннему болю и более сильному влечению направил все свои способности». К этому присоединились интересные знаком-

ства. Побывав в Феодосии, молодой музыкант посетил выставку картин И. Айвазовского и познакомился с художником. И картины, и их талантливый автор пленили Серова, о чем он подробно писал сестре. Айвазовский почувствовал в новом знакомом артистическую натуру. С присущей ему непосредственностью художник говорил: «Без слез не могу смотреть на этого человека — артист в душе, да еще какой — а служит, — чиновник!! да еще где! в Уголовной Палате!!! Скажите, что вы там делаете, в своей Палате? — похожи ли вы на судью?!» Понятно, что это прямодушные еще больше привлекало Серова к прославленному живописцу.

Большой след в жизни Серова оставило знакомство со знаменитым актером М. Щепкиным, гастролировавшим в Крыму. Великий артист не только поражал жизненной силой и правдивостью игры, но и привлекал как интересный собеседник. «Если его затронут со стороны искусства, — писал Серов сестре, — он говорит неутомимо и притом дельно и умно... По всему видно артиста мыслящего. Он целую жизнь наблюдает и учится над всем и от всех».

В подвижнической жизни Серова, отданной с юных лет искусству и науке, произошел в те годы перелом. Впервые он испытал сильное чувство, надолго овладевшее им. Познакомившись с Марией Павловной Анастасьевой (урожденной Мавромихали), стоявшей в центре симферопольской светской жизни, молодой музыкант со свойственной ему безраздельной силой страсти отдался новым, неведомым ему переживаниям. Умная, интеллигентная женщина сумела оценить в судебском чиновнике, не блиставшем ни наружностью, ни светской эlegantностью, разносторонне одаренную натуру. «Я совсем иной человек, чем прежде, — писал Серов сестре, по обычаю делясь с ней своим счастьем. — Если я был не глуп, то теперь в миллион раз умнес; если душа моя была восторженнее и сердце тепло, то теперь... в миллион раз и душа восторженнее и сердце горячее... Легко представить себе, чем для меня должна быть женщина, которой дружба будет для меня незабвенна в целую жизнь». Наступил расцвет жизненных сил, ранее сосредоточенных лишь в интеллектуальной сфере.

Обращаясь к Марии Павловне, Серов писал: «Что я буду здесь без вашей дружбы, без неоценимых искрен-

них бесед с вами, имеющей дивный дар наводить меня на все прекрасное!». Как истинный музыкант, он чувствовал невозможность передать словами всю силу своего чувства: «На такие лирические мысли ответ может дать одна музыка... А слова, слова! Что они значат под пером того, кто владеет только поэзией звуков?!»

Два года, проведенные в Симферополе — счастливая пора в жизни Серова. Его письма к сестре полны рассказами о развлечениях, поездках по горам и музыкальных вечерах в знакомых домах, где он пользовался успехом как пианист. Некоторое время он числился директором местного драматического театра и сочинял музыку для спектаклей. Поток новых впечатлений захватил молодого чиновника, вырвавшегося из отцовского дома и петербургских канцелярий.

И все же сильнее всего в нем было стремление отдать силы искусству. В Симферополе не было возможности дальнейшего развития, угрожала опасность навсегда остаться в судебном ведомстве, сделать служебную карьеру, подобно многим товарищам по училищу. В начале 1848 года Серов не без колебаний принял решение вернуться в Петербург и посвятить себя музыке. В мае он уже был на берегах Невы. Стремясь поддержать дружбу с бесконечно дорогим для нее человеком, в столицу приехала и Мария Павловна. Однако в их отношениях назревала драма. На пути стали житейские условности, недоброжелательность родителей Серова, быть может, и некоторое охлаждение с его стороны. После нескончаемых «поэм любви», с которыми он обращался к возлюбленной, неожиданно скрытой горечью и отчужденностью звучали его слова: «Милостивая государыня Мария Павловна, обстоятельства сблизили нас в Симферополе, и знакомство наше скоро превратилось в искреннюю дружбу... Теперь, именно со времени приезда Вашего в Петербург... злые толки о нашем с Вами знакомстве усиливаются чуть ли не с каждым днем и... ныне, приняв слишком колоссальный вид... чувствительно огорчают моих родителей. Горе моей матери и отца для меня невыносимо... тем более, когда поводом к этому горю служу я сам, хоть и безвинно. Все это поставляет меня в горькую необходимость принести в жертву знакомство мое в Вами, столько мною ценимое, как Вы это давно знаете».

Это не было окончательным разрывом. Почти до конца жизни, в течение 18 лет, Серов продолжает в подробных письмах делиться с Марией Павловной своими впечатлениями, мыслями, планами, рассказами о творческих успехах и житейских трудностях. Любовь этой женщины, навсегда оставшейся верной своему чувству, прошла через всю жизнь Серова и оказалась для него благотворной, укрепив веру в свое призвание.

Попытка освободиться от чиновничьей карьеры закончилась неудачно. По настоянию отца Серов снова поступил на службу в Псковскую уголовную палату, где пробыл около года. К своему удивлению, он нашел в этом небольшом городе немало любителей музыки, дававших хорошие концерты. Он и сам участвовал в них — играл на виолончели и аккомпанировал на рояле. И все же его продолжало тянуть из «захолустья», по его выражению, на простор широкой деятельности.

В 1850 году Серов, наконец, решился выйти в отставку и окончательно переехать в Петербург. Произошел тяжелый семейный конфликт, о котором музыкант с чувством острой горечи вспоминал вплоть до последних лет жизни. Отец отказался принять сына в свой дом и лишил поддержки, желая «вразумить» его и вернуть к карьере чиновника. В поисках средств существования молодой музыкант пришел к мысли выступить в печати с критическими статьями.

ГОДЫ БОРЬБЫ

Серов впервые выступил как критик в одну из самых сложных и трудных эпох русской истории. Волна революционных движений, прокатившаяся в 1848—1849 годах по странам Западной Европы, и усиление революционной деятельности в России вызвали тревогу у Николая I и его двора. Правительство отвестило усиленными репрессиями, арестами и цензурными ограничениями, продолжавшимися вплоть до смерти царя в 1855 году. Представители передовой русской мысли эмигрировали, вслед за Герценом и Огаревым.

В России оставались лишь немногие прогрессивные органы печати, пытавшиеся сохранить свое лицо и в

этих крайне тяжелых условиях. Среди них заметное место занимал журнал «Современник», выходявший под руководством Н. Некрасова. Здесь впервые и выступил Серов. Его статья, посвященная такому, казалось бы, частному вопросу, как обзор спектаклей итальянской оперы, явилась своего рода манифестом, открывшим новую страницу русской музыкальной критики. Отметив низкий уровень рецензий того времени, Серов заявил: «Музыкальная критика... не может выдержать сравнения с критикой литературной». Развивая мысли Белинского, Серов требовал прежде всего определить эстетические принципы оценки, установить, «какова должна быть настоящая (то есть превосходная) музыка», а затем «рассматривать, в какой мере каждый отдельный случай отвечает идеям о совершенстве музыки и ее исполнения».

В те годы многие музыкальные статьи и рецензии сводились к светской болтовне, подчас с явно реакционным оттенком, требования же начинающего критика звучали как призыв следовать великим традициям русской литературной мысли. Это была программа действий, которой Серов следовал на протяжении двух 10-летий своей деятельности. С первых же шагов он бросился с присущей ему страстью на защиту своих принципов. Темперамент и острый интерес к современности сделали его борцом-журналистом. Почти вся его работа была связана с периодической печатью. Он участвовал во многих изданиях, начиная с «Ведущих «толстых» журналов, вроде «Современника» или «Отечественных записок», и кончая музыкальными и театральными органами печати («Музыкальный и театральный вестник», «Музыка и театр»). Общее число опубликованных им трудов превышает 250; среди них — крупные научные исследования, популярные статьи, подробные критические обзоры, мелкие рецензии, очерки, воспоминания, словом, все существующие жанры критических и музыковедческих работ. Если к этому добавить, что Серов вел пропаганду своих идей не только в печати, но и путем лекций о музыке, то перед нами возникнет характерный облик кипучего и разностороннего деятеля переломной эпохи 50—60-х годов. Именно таких людей, по словам Б. Асафьева, «требовали время и среда».

В первые 5 лет, вплоть до 1856 года, литературная продукция Серова была относительно невелика. По его

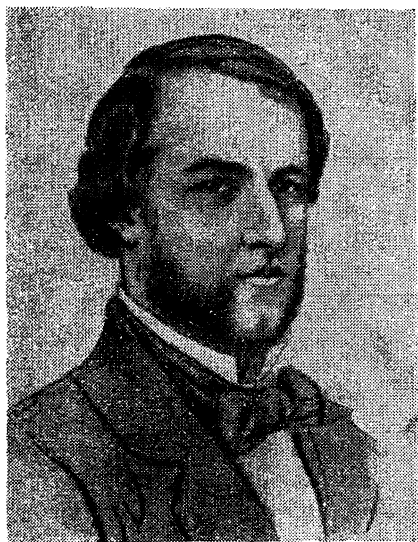
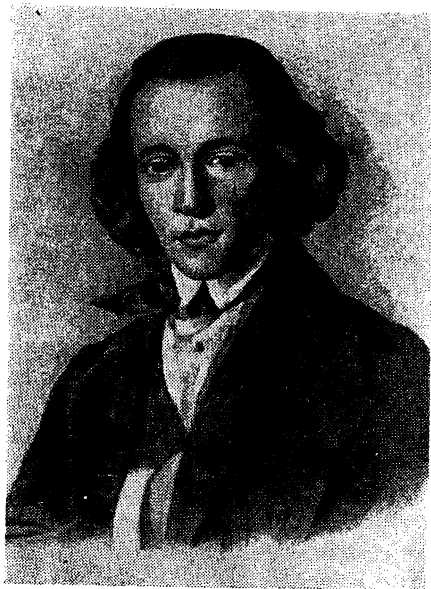
словам, он «не имел постоянной ареною ни одного крупного периодического издания». Несмотря на это, он опубликовал, помимо рецензий и заметок, несколько исследований, среди них две замечательные статьи, посвященные его любимой теме — оперному искусству; в одной освещено творчество видного итальянского композитора первой половины XIX века Г. Спонтини, в другой дан подробный разбор «Дон-Жуана» Моцарта. В высоком мастерстве музыкального анализа, ярких описаниях исторической обстановки и метких критических суждениях сказался уже вполне зрелый мыслитель. Статьи Серова выдвинули его в первый ряд художественных критиков. По словам современника, «первыс же... статьи произвели переполох в нашем музыкальном мире, где еще царила теоретическая рутина, а критика была отдана на откуп либо газетчикам, вроде Булгарина, либо дилетантам-всезнайкам...».

И все же молодой музыкант не мог полностью отдать свои силы любимому искусству. Недолго прожив в столице и получив известность, он вынужден был снова поступить на службу в Таврическую уголовную палату. Осенью 1852 года он переехал в Симферополь, откуда вернулся в следующем году. Несмотря на растущую славу, он почти всю жизнь оставался чиновником: после судебного ведомства служил в министерстве внутренних дел, затем в почтамте и лишь за 2 года до смерти, в январе 1869 года совсем расстался с ненавистными ему канцеляриями.

В эти трудные годы Серова поддерживала давнишняя дружба со Стасовым. Окончив в 1843 году Училище правоведения, Стасов, подобно своему старшему другу, стал на путь художественной критики. Он выступил в печати даже раньше Серова, в 1847 году. В периоды разлуки они продолжали переписываться с прежним увлечением, их объединяла, как и в школьные годы, общность взглядов и вкусов. «У нас... — писал Стасов родным в 1851 году, — понятие и устройство мозга общее, одинаковое».

Дружба их укрепилась благодаря общению с Глинкой, которому Серов представил в 1849 году своего младшего товарища. В последние годы жизни великий композитор был довольно тесно связан с обоими молодыми критиками. Они стали деятельными участниками домашних музыкальных вечеров Глинки, где широко

А. И. Серов



В. В. Стасов

практиковалось исполнение оперных отрывков и симфонических произведений в переложении для фортепиано в 4 и 8 рук. Автором аранжировок и одним из исполнителей в большинстве случаев по-прежнему бывал Серов.

Примечательным памятником этих встреч явились «Заметки об инструментровке» Глинки, записанные с его слов Серовым в 1852 году. В этом важнейшем труде, освещающем особенности оркестрового письма Глинки и некоторые характерные черты русской симфонической классики, оказались, видимо, обобщенными многие беседы Глинки с его молодым другом и учеником.

Серов и Стасов не только учились у автора «Руслана и Людмилы», но и принимали некоторое участие в его творческих планах. Так, они подвергали разбору либретто оперы «Двумужница», составленное для Глинки одним литератором, и требовательный композитор внимательно отнесся к их отзывам. «В. Стасов и Серов, — писал он родным 26 июня 1855 г., — ...тщательно перечли написанное В. Петровым и сделали дельные замечания». Подчас активность молодых людей даже несколько докучала Глинке. «Владимир Стасов, — недовольно писал стареющий композитор, — больно прилегает, чтобы я работал, — им нужды до того нет, здоров ли я, а пиши, пиши да и только. На это моего согласия нет!»

В начале 50-х годов Серов и Стасов собирались писать совместные труды и задумали организовать концертное общество во главе с Глинкой. Но постепенно между молодыми друзьями назрели разногласия, приведшие к разрыву. Весной 1856 года Глинка уехал за границу. 3 (15) февраля 1957 года он скончался в Берлине. С его отъездом распался круг его почитателей, и на рубеже 50—60-х годов стало формироваться новое содружество во главе с М. Балакиревым. В состав балакиревского кружка входили Ц. Кюи, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, А. Бородин, в роли их старшего покровителя выступил А. Даргомыжский, идеологом и пропагандистом их творческих исканий стал В. Стасов. Серов остался чужд этому объединению, получившему впоследствии название «Могучая кучка», хотя многое связывало его с молодыми новаторами, и прежде всего — приверженность к русской музыке, к глинкайским традициям.

Непосредственные причины разрыва Серова со Стасовым неясны. Лишь последующая полемика показала сущность расхождений между ними по важным эстетическим проблемам, особенно по вопросам развития русской музыки. Расхождения эти всплывали и раньше, но смягчались романтикой юношеской дружбы. Впоследствии они заострялись в пылу литературных споров, в которых оба противника в одинаковой мере проявляли свой горячий темперамент.

Отдельные признаки назревавшего кризиса проявились еще в конце 40-х годов, когда Стасов дал отрицательную оценку композиторским опытам Серова. К этому времени Стасов уже выступал в печати с музыкально-критическими статьями, в которых ясно и ярко отражались его вкусы и воззрения, во многом оставшиеся неизменными; характерно, например, что 23-летний критик увидел в творчестве Листа и Берлиоза предвестия «будущей музыки». Можно думать, что весьма критическое отношение Стасова к произведениям его друга, которому он ранее поклонялся, было вызвано глубоким и постепенно возраставшим различием их художественных взглядов и склонностей. Стасов сделал свои замечания со свойственной ему прямоотой и беспощадностью, чем очень задел легкоранимого, не уверенного в своих силах композитора. Серов в ответ слал упреки в диктаторском тоне, называя своего критика «палачом чужого самолюбия».

Но, несмотря на все, что разделяло их, Серов долго еще не мог отказаться от общения с самым близким по духу человеком. На редкие письма Стасова он реагировал с трогательной непосредственностью: «Я как будто захлебнулся от радости — у меня потемнело в глазах (как перед обмороком), и от волнения я несколько секунд не мог читать твоего письма, которое потом тут же выучил наизусть». И все же переписка их постепенно сокращалась. Отдельные письма говорили уже о явной вражде. Этот разрыв, переживавшийся Серовым как одно из самых горестных событий его жизни, положил начало надвигавшейся трагедии духовного одиночества.

Незадолго до смерти Глинки Серов познакомился с Балакиревым и Кюи. Они стали встречаться, делились взглядами и критическими оценками, музицировали, их объединяла любовь к творчеству Глинки. Немногие

письма Серова к Балакиреву наглядно отражают историю их недолгих дружеских отношений. Очень теплые вначале, они уже к концу 1857 года явно испортились, и Серов с горечью отмечал, что его новый приятель хочет «раззнакомиться» с ним. В начале 1859 года наступило полное отчуждение; видимо, Балакирев избегал встреч. Подробности этой грустной истории оставались неясными даже для его ближайших друзей. Римский-Корсаков писал о том, что Серов был близок к Балакиреву, Кюи, Стасову «Но из-за чего последовало расхождение, мне неизвестно. В балакиревском кружке об этом умалчивали... Подозреваю, что Серов был бы рад сойтись с кружком, но Балакирев к этому был неспособен»¹. Каковы бы ни были причины их расхождения, оно имело тяжелые последствия для Серова: круг душевного одиночества и отчуждения смыкался все теснее.

А в то же время он выходил на широкую дорогу общественно-литературной деятельности. Этому в значительной мере содействовали переживавшиеся страной исторические события. Переломным для Серова стал 1856 год.

Непрочность николаевского режима, обнаружившаяся в дни Крымской кампании, и смерть царя привели к некоторой либерализации общественной обстановки, ослаблению цензуры и оживлению прессы. Рост освободительных устремлений отразился в художественной жизни страны и в сфере критики, где ведущее место заняли виднейшие представители революционно-демократической мысли Н. Чернышевский и Н. Добролюбов. Общий подъем коснулся и музыкальной жизни столицы. Серов получил наконец постоянную трибуну в виде нового еженедельного журнала «Музыкальный и театральный вестник», где стал фактически руководить музыкальным отделом. С первых же номеров страницы журнала начали заполняться его статьями и рецензиями.

1856—1860 годы — наиболее насыщенный период критической деятельности Серова. По-прежнему в своих крупных исследованиях он обращался к вопросам опер-

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 43—44.

ного искусства, но в тематике произошло существенное изменение. В центре его интересов стали теперь критическое изучение и пропаганда русской музыки. В этом сыграли роль успехи русских композиторов, в частности, появление столь капитального произведения, как «Русалка» Даргомыжского, и все глубже осознававшееся Серовым значение творчества Глинки. Автор «Ивана Сусанина» стоял в эти годы в центре интересов Серова. Ему посвящены «Воспоминания о М. И. Глинке» — несомненно, самая яркая характеристика великого композитора во всей мемуарной литературе о нем, содержательная статья об операх Глинки и ряд небольших заметок. Одним из самых значительных трудов Серова по вопросам оперной эстетики явилась обширная монография о «Русалке» Даргомыжского.

Автор оперы высоко оценил статью Серова и отметил «необыкновенно глубокое вникание в сокровенные и даже часто безотчетные мои помыслы»¹. Со своей обычной прямоотой Серов отвечал: «Полагаю, что самая лучшая система в моем трудном положении „судьи“ над людьми, близко знакомыми, — правда». Но близость с Даргомыжским также распалась, видимо, из-за серьезных различий воззрений и вкусов.

Большим событием в жизни Серова стали его поездки за границу в 1858 и 1859 годах и встречи с некоторыми прославленными музыкантами. О своих впечатлениях он увлекательно рассказал в «Письмах из-за границы», печатавшихся в «Музыкальном и театральном вестнике». По обычаю, радушно принял Серова Лист в своем доме в Веймаре. Русский музыкант гостил у него и не раз слушал великого пианиста в домашней обстановке. Там он встречал видных представителей немецкого художественного мира и немало приезжих из России. Подобно всем, слушавшим Листа, Серов был захвачен его несравненным исполнением, называл его «гигантом, перед которым все прочие игроки на фортепиано обращаются в пигмеев». «Для таких минут, — восторженно писал русский критик, — можно пешком пройти из Петербурга в Веймар!»

Другим незабываемым впечатлением был концерт под управлением Берлиоза. Серов изменил свое преж-

¹ Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников, Пг., 1922, с. 42.

нее мнение о нем и отметил общепризнанные достоинства его музыки. «Он в мелодии — француз, — писал Серов, — легкий, капризный, но иногда... обаятельно красивый.» Характерно для Серова, что он подчеркивает реалистическую правдивость вокальных произведений Берлиоза. «О декламационности, о правде выражения и говорить нечего: это подразумевается в таком „умном“ художнике...»

Чрезвычайно интересными для русского музыканта оказались беседы с Мейербером, который знал Глинку и мог рассказать Серову немало подробностей из жизни автора «Ивана Сусанина». Но особенное значение для всего жизненного пути Серова получило знакомство с музыкой Р. Вагнера, которую он знал ранее только в отрывках и переложениях. «Тангейзер» был принят им как откровение. Его поразила красота музыки, пленительная новизна, мощь оркестрового звучания и особенно — задуманная Вагнером реформа оперного искусства. Русский критик увидел в «великих идеях германского реформатора оперы» сходство с собственными мыслями, рождавшимися еще в молодые годы и изложенными в письмах к Стасову и первых печатных выступлениях. Серов считал Вагнера своим единомышленником в поисках путей к реалистической оперной драматургии, в преодолении традиций «костюмированного концерта». В действительности же они сходились в одном — в борьбе с самодовлеющей вокальной виртуозностью, распространявшейся под обаянием мастерства итальянских певцов, в стремлении к синтезу драмы и музыки. Положительные их программы и творческие направления существенно отличались, что Серов и понял в последние годы жизни.

Но пока увлечение Вагнером стало, как обычно у пылающего страстями Серова, безудержным. Этому способствовала вторая поездка русского музыканта за границу в 1859 году, когда он услышал ряд опер Вагнера, в том числе «Лоэнгрина», и повстречался с их автором. Вагнер, только что закончивший «Тристана и Изольду», сыграл и спел Серову целый акт новой оперы. Полный сильнейших впечатлений, Серов обратился к русским читателям с подробным описанием вагнеровских спектаклей. Он называл немецкого композитора «музыкальным Шекспиром» и утверждал, что «никто еще... до Вагнера не доходил до таких блистательных результа-

тов проникновения музыки драмой насквозь и насквозь и — драмы музыкой насквозь и насквозь». Со своей стороны Вагнер оценил своего русского поклонника как «оригинального, интеллигентного человека»¹.

В следующем, 1860 году появляется большая монография Серова «Рихард Вагнер и его реформа в области оперы», посвященная разбору творчества и пропаганде эстетических взглядов немецкого композитора. Работа эта осталась незаконченной, но за Серовым прочно утвердилась слава завятого вагнериста.

Однако его критическая деятельность далеко не оправдывала столь односторонней репутации. По-прежнему сквозной темой его исследований оставался Глинка, которому он ежегодно посвящал по несколько содержательных статей. Вместе с тем он продолжал интересоваться творчеством молодых русских композиторов, в частности Балакирева. Несмотря на ухудшение их личных отношений, Серов горячо отзывался о ранних произведениях Балакирева, оценивая их как «новое утешительное явление для русского искусства».

Одновременно с литературной деятельностью, Серов решил привести в исполнение юношеские замыслы о работе по воспитанию слушателей. В 1856 году он начал печатать в своем журнале «Курс музыкальной техники» — популярное изложение основных музыкально-теоретических сведений. В предисловии он ясно и убедительно показал цель популяризации музыкальных знаний: «выучить не сочинять, не исполнять, но „слушать“ музыку с толком, выучить вникать в формы музыкальных произведений, вникать во все органические законы музыкального искусства, — выучить всему этому, чтобы дать средства лучше наслаждаться искусством и здраво о нем судить». Работа эта осталась незаконченной. Следующим шагом Серова в том же направлении был цикл публичных лекций «О музыке с ее технической, эстетической и исторической стороны», прочитанный в сезоне 1858/59 года в зале Петербургского университета. В несколько измененном виде он повторял свои лекции и в позднейшие годы.

Это было вполне в духе той эпохи, когда выступившие на историческую сцену слои разночинной интеллигенции с жадностью приобщались к ценностям культу-

¹ Вагнер Р. Моя жизнь. т. III. СПб., 1912, с. 149.

ры. Но лекции Серова посещались плохо. «С половины курса, — жаловался он своему другу М. П. Анастасьевой, — слушателей только 40 человек. Дохода ни гроша». Позже, в автобиографической записке, он пытался разобраться в своей горькой и обидной неудаче: «Свидетельствует ли это о неспособности лектора или о неразвитости нашей публики — это еще вопрос, который предоставляется разрешить будущему серьезному критику всей деятельности Серова». Думается, что неуспех лекций объяснялся не плохим качеством их; как показывают опубликованные тексты, они содержательны, научно обоснованны и блестяще изложены. Не была повинна, должно быть, и общая «неразвитость публики». Для слушания лекций об искусстве необходимо предварительное знакомство с самими художественными явлениями; а этого-то и недоставало широким слоям любителей музыки — концертные залы были для них малодоступны. Большую роль в неуспехе Серова сыграло и то обстоятельство, что интересы активной части аудитории, особенно разночинной, были обращены к вопросам литературы, истории, к естественным наукам, игравшим решающую роль в формировании взглядов передовых людей 60-х годов. Лекции о музыке выглядели в условиях происходившей ломки жизненных устоев и мировоззрений, по-видимому, несколько несвоевременными и не могли привлечь демократическую аудиторию, на которую рассчитывал Серов. Это была не столько профессиональная неудача, сколько исторический просчет. Он представлялся особенно показательным на фоне успешно начавшейся просветительской деятельности Русского музыкального общества, созданного в 1859 году в Петербурге, а затем открывшего отделения в Москве и других городах. Общество развило широкую концертную работу, познакомило слушателей с симфоническими и камерными произведениями зарубежных классиков и русских композиторов, положило начало высшему музыкальному образованию в России, основав в 1862 году Петербургскую консерваторию. Задачи, поставленные обществом, — пропаганда образцов музыкального искусства путем их исполнения и подготовка кадров профессиональных музыкантов — более отвечали культурным потребностям страны, не имевшей еще широкой художественной общественности, чем лекции, рассчитанные на заинтересованных и знакомых с

искусством слушателей. И все же опыт Серова имел историческое значение как смелый взгляд в будущее, как первая задуманная в широком масштабе попытка нести в массы музыкальные знания.

В связи с образованием Русского музыкального общества с новой силой обнаружилось одиночество Серова. Основателем, душой, главой общества был 30-летний А. Рубинштейн, пользовавшийся известностью как талантливый композитор и величайший пианист. Серов, не принадлежавший к его поклонникам, отрицательно отзывался о его произведениях и весьма холодно относился к его исполнительству. Поскольку основатели общества являлись приверженцами Рубинштейна, Серов остался чужд и этому кругу русских музыкантов. К деятельности общества он не был привлечен, что сильно задело его самолюбие. С горечью признавался он в письме к сестре Софье: «Моя позиция — это оппозиция. В этом есть, конечно, и хорошее... Но постоянно лаяться и отрады искать только в книгах и партитурах да в своих мыслях с вечным анализом... Утешительного немного!» И пророчески добавлял: «Вероятно, всю жизнь придется быть от всех в стороне (как был — в училище, например)».

Однако не в характере Серова было поддаваться унынию и опускать руки. Скорее, подобные неудачи, ожесточая, только подстегивали его энергию. По-прежнему он продолжал свои творческие опыты; в этот период его особенно привлекало хоровое письмо. Среди произведений тех лет можно назвать «Рождественскую песнь» для хора с оркестром и хоровые обработки украинских народных песен.

Серов внимательно изучал украинскую песенность, к которой питал любовь уже много лет. Результатом явилась содержательная статья о «южнорусских песнях» и приложенные к ней обработки напевов для голоса и фортепиано, заслужившие похвальный отзыв такого знатока, как Н. Лысенко. Классик украинской музыки высоко оценил в Серове «даровитый инстинкт понимания духа малорусской народности» и нашел, что его обработки «могут служить образцом для собирателей и гармонизаторов малорусских мелодий»¹.

¹ *Лысенко Н.* Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем. Киев, 1874, с. 56.

В тот же период Серов приступил к сочинению хоровых обработок украинских песен для концерта в память Шевченко, предстоявшего 27 апреля (9 мая) 1861 года. Благородная цель — дань памяти великого украинского поэта-демократа — увлекла Серова, но времени у него не хватало. Помог неожиданный случай, ярко рисующий пылкий нрав Серова. Некто В. Лазарев объявил концерт из произведений своих и Бетховена. Перед вторым отделением Серов, взбешенный музыкальной безграмотностью и дерзостью концертанта, вскочил и закричал: «Если на этом концерте будет исполнена хоть одна строка Бетховена, то это будет оскорблением для Петербурга, а произведения г. Лазарева таковы, что публике ничего не остается более делать, как забросать его гнилым картофелем!». Разыгрался скандал, часть публики оказалась на стороне Серова, часть — на стороне Лазарева. Концерт прервался, Серова подвергли аресту, а Лазареву было запрещено выступать. За 7 дней ареста на гауптвахте Серов сделал обработки к вечеру памяти Шевченко. На концерте с успехом были исполнены три украинских веснянки для хора с оркестром; сверх того прозвучала аранжированная им же «Сербская военная песнь». Автора шумно приветствовали.

Возможно, увлечение Серова хоровыми обработками было связано в ту пору с подготовкой оперы. По крайней мере, сам он считал свой успех добрым предвещением для будущего, «маленькими залогами и предзнаменованиями, что, авось, и опера пройдет не совсем незаметно».

Впоследствии Серов отмечал, что сложившиеся обстоятельства стали «рычагом, чтоб он, не откладывая далее, выступил в публику готовым оперным композитором...». Он чувствовал, что созрел для этого; по его выражению, «огромный запас изучения теоретического и практического жаждал результатов более существенных, нежели журнальные заметки». А обстановка непризнания, изоляции, по его словам, «энергически действовала на артистическое честолюбие».

В начале 1860 годов литературная деятельность Серова сильно сократилась. Известную роль здесь сыграло закрытие музыкально-театрального журнала, в те-

чение пяти лет служившего трибуной его выступлений. Сведя к минимуму собственно журналистскую работу — рецензии и заметки, Серов сосредоточился на капитальных музыковедческих исследованиях. Среди них выделяются статья «Музыка южнорусских песен», блестящий разбор увертюры «Леонора» № 3 Бетховена, обзор творчества Вагнера с вызывающим посвящением «гонителям Вагнера как поэта».

Главное место в жизни Серова заняла работа над оперой. Случайно он натолкнулся на увлекшую его тему. В конце 1860 года в Петербурге гастролировала знаменитая итальянская актриса А. Ристори, исполнявшая заглавную роль в трагедии «Юдифь» П. Джакометти. Пьеса оказалась, по мнению Серова, плохой, но сюжет ее, основанный на библейском сказании, подходил для оперы. Со свойственной ему горячностью Серов немедленно приступил к составлению сценария. Он задумал писать итальянскую оперу и даже привлек жившего в Петербурге поэта-импровизатора Дж. Джустиниани к сочинению текста. Закончив одну из сцен оперы, композитор обратился к известной итальянской певице Э. Лагруа с просьбой исполнить ее. Артистка отказалась, и разочарованный автор решил писать либретто на русском языке. Ему помог в этом поэт А. Майков. Два года длилась работа над партитурой. Отдельные сцены стали известны еще до окончания оперы; два отрывка прозвучали в исполнении оркестра под управлением «короля вальсов» И. Штрауса на концерте в Павловском вокзале. Весной 1863 года опера была закончена и принята Мариинским театром в Петербурге.

В разгар репетиций «Юдифи» в столицу приехал Вагнер и провел несколько симфонических концертов, в которых исполнялись фрагменты из его опер. В России ему оказали триумфальный прием, он был растроган прекрасным исполнением его музыки и овациями публики. Особенно близко сошелся он с Серовым. По словам Серова, Вагнер виделся с ним «каждый день и беседовал... иногда по шести часов кряду». Немецкий гость показывал своему русскому приверженцу отрывки новых произведений, а Серов познакомил его с партитурой «Юдифи». Вагнер, по свидетельству Серова, «хвалил его оркестровку». Вспоминая о гастролях в России, Вагнер нарисовал колоритный портрет своего петер-

бургского знаконца: «Этот небрежно одетый, болезненный и сильно бедствовавший человек заслужил мое уважение большой независимостью своего образа мыслей и своей правдивостью, которая, в связи с выдающимся умом, доставила ему... положение одного из наиболее влиятельных и внушавших страх критиков... Меня самого, все мои стремления он понимал с такою ясностью, что нам оставалось беседовать только в шутовском тоне, так как в серьезных вопросах мы были с ним одного мнения»¹.

Несмотря на волнения и хлопоты, связанные с предстоящей постановкой «Юдифи», Серов оказывал Вагнеру помощь в выборе исполнителей, содействовал в переводе текстов, присутствовал на его концертах и репетициях.

Так, в настроении подъема и возбуждения прошли первые месяцы 1863 года; 16 (28) мая состоялась премьера «Юдифи». Большая 5-актная опера, в роскошном оформлении, с участием талантливых артистов В. Бианки и М. Сарриотти в главных ролях, под управлением известного дирижера К. Лядова имела огромный успех у слушателей. Некоторые критики расценили ее как крупнейшее событие русской музыкальной жизни. Серов, пользовавшийся до тех пор известностью как литератор, проснулся на следующее утро после спектакля в ореоле славы выдающегося композитора. Он оказался в центре внимания, вокруг его оперы разгорелись споры, усиливавшие его популярность. «Первое сражение было выиграно, — торжествуя писал он, — ...Труднейшее в свете превращение из критика в композитора совершилось... вполне счастливо».

В это радостное для него время произошло большое событие и в его личной жизни: 43-летний композитор женился на 17-летней воспитаннице Петербургской консерватории Валентине Семеновне Бергман. Юная почитательница впервые увидела его в театре на представлении «Юдифи», когда автор оперы выходил к публике раскланиваться. Через много лет она вспоминала, что на сцене появился «маленький, седой, взъерошенный человек с большой головой на коротеньком тельце». Наружность его едва ли могла увлечь молодую девушку, но музыка «Юдифи» потрясла ее, к тому же в ее пред-

¹ Вагнер Р. Моя жизнь, т. III, с. 273.

ставлении «Серов был в то время одной из самых интересных личностей в области искусства. О нем слава разнеслась по всей России из-за его замечательных критических статей»¹. Молодой музыкант М. Славинский, часто бывавший у Серова, представил ему молодую девушку, и с первых же встреч между композитором и его поклонницей, несмотря на разницу лет, завязалась теплая дружба. Они совместно музицировали, беседовали об искусстве, Серов блистал остроумием и мастерством анализа исполняемых произведений. Валентина, учившаяся в классе фортепиано, импровизировала, пыталась сочинять; Серов поощрял ее, но утверждал, что прежде всего нужно расширить идейный кругозор, старался, по его выражению, «вспахать мозги», требовал «много думать, читать». Под влиянием открыто враждебного отношения Серова к А. Рубинштейну и возглавлявшейся им консерватории, девушка прекратила учебу, и ее музыкальным развитием занялся единолично автор «Юдифи». Под его руководством она сочиняла, делала переложения, знакомилась с музыкальной литературой.

Переживавшийся Серовым творческий подъем, успех его оперы, возросшая уверенность в своих силах побуждали к новым замыслам. Теперь он задумал писать оперу на русский сюжет и остановился, по предложению поэта Я. Полонского, на древнеславянском предании о киевской княгине Рогнеде. Были задуманы основные контуры сценария, и Серов начал писать отдельные фрагменты музыки, не имея еще текста. Либреттисту, драматургу Д. Аверкиеву, приходилось сочинять стихи к готовой или вчерне намеченной музыке. Серов, долгие годы остававшийся в одиночестве, очутился в водовороте жизненных событий: непрекращающиеся постановки «Юдифи», работа над новой оперой, оживленное общение с литераторами, наконец, встречи с Валентиной и зарождающееся чувство к ней. Разница в возрасте не смутила ни Серова, ни полюбившую его молодую девушку. Его предложение было принято, и первым визитом жениха и невесты было посещение матери Серова, к которой стареющий композитор навсегда сохранил любовь и привязанность. Отца, когда-то порвав-

¹ Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. Воспоминания В. С. Серовой. СПб., 1914, с. 3.

шего с сыном, уже не было в живых, и нареченных приветливо встретила всегда ровная и ласковая Анна Карловна. «Она была уже преклонных лет, — вспоминала впоследствии Валентина, — на строгом лице, с крепко сжатыми губами, свидетельствующими о безропотно перенесенном страдании, в глазах светилась чуткая душа... Она не была многоречива, привыкла скрывать свои чувства, но на этот раз ее радостное настроение явно обнаружилось». Так уходила в прошлое, но оставляла свои следы скрытая внутренняя драма, когда-то пережитая этой семьей.

Будучи в Москве, Серов и Валентина навестили патриарха русской музыкальной критики В. Одоевского. Старый «любомудр» радушно принял младшего коллегу, пленив своих посетителей энциклопедической ученостью, сердечной добротой и старомодной учтивостью. Не обошлось и без забавного эпизода, рисующего непосредственность натуры Серова. Однажды, в пылу увлечения, в мечтах об устройстве будущей жизни, он позабыл о назначенной публичной лекции. Появившись с большим опозданием, он вместо извинений представил слушателям Валентину и заявил: «А я женюсь!» После шумных поздравлений лекция началась и прошла с успехом.

Женитьба состоялась осенью 1863 года, года «Юдифи». Следующая зима прошла в работе над «Рогнедой». Супруги жили тихо, замкнуто, их посещали только немногие друзья. Особенно сблизились они с литературным критиком А. Григорьевым, горячим почитателем и пропагандистом музыки Серова, автором замечательных рецензий о «Юдифи».

Весной 1864 года супруги Серовы отправились в заграничное путешествие, побывали в Вене, где встретились с Вагнером, в Баден-Бадене повидали И. Тургенева и П. Виардо, наконец, в Карлсруэ беседовали с Листом. Здесь Серов испытал немалое разочарование: Лист, мнением которого он очень дорожил, просмотрел партитуру «Юдифи» и нашел оперу неинтересной, о чем открыто заявил автору. При этом он слегка позолотил пилюлю, добавив: «Я правду говорю только своим друзьям — это их привилегия, я перед ними никогда не кривлю душой».

Но Серова, испытавшего перед тем шумный успех «Юдифи», даже отзыв Листа не смутил. Вернувшись до-

мой, он с удвоенной энергией приступил к завершению «Рогнеды», отдавая ей все свои силы. В его личной жизни произошли в то время большие события — и печальные, и радостные. В сентябре 1864 года скончался А. Григорьев, один из немногих людей, близких Серову по духу, что причинило ему глубокое и неутешное горе. А 7 (19) января 1865 года стало счастливым днем в семье Серовых: родился сын, названный Валентином, в будущем — прославленный художник. Рождение мальчика доставило большую радость не только родителям, но и Анне Карловне, матери Серова. Она особенно тесно сблизилась с семьей сына, стала ежедневно бывать у него, заботилась о ребенке. Однажды, возвращаясь домой в зимнюю ночь, Анна Карловна тяжело заболела и вскоре скончалась. Похороны ее сопровождалась одним из самых трагических случаев в жизни Серова. Когда пришел Стасов, всегда сохранявший к покойной теплое чувство и навещавший ее в течение многих лет, сраженный горем Серов, в поисках поддержки, протянул своему старому другу руку над телом матери. Но, по словам В. Серовой, Стасов руки не принял, и так до конца жизни прежние друзья остались непримиренными.

Эти волнующие события все же не отвлекли Серова от захвативших его творческих задач. Летом 1865 года он закончил партитуру «Рогнеды»; осенью в Мариинском театре начались репетиции. Желая подготовить общественное мнение, Серов опубликовал «Предисловие к либретто оперы „Рогнеда“» — своего рода музыкально-эстетическую декларацию, в которой заявил: «Мой идеал — драматическая правда в звуках, хотя бы для этой правды, для характерности музыки пришлось жертвовать „условною красотостью“, „галантерейным“ изяществом музыкальных форм». Эти заявления по существу совпадали с аналогичными высказываниями А. Даргомыжского («...Хочу правды») или М. Мусоргского («Правда... смелая, искренняя речь к людям — вот моя задача»). В своих декларациях Серов оставался, таким образом, верен реалистическим традициям передового русского искусства, в которых он был воспитан еще в юные годы.

Премьера «Рогнеды» состоялась 27 октября (8 ноября) 1865 года и вызвала много толков. Требовательный автор был недоволен большинством исполнителей, однако в публике, по свидетельству такого объективно-

го наблюдателя, как Н. Римский-Корсаков, «„Рогнеда“ произвела фурор. Серов вырос на целую голову»¹.

Критика приняла оперу далеко не единодушно. «Рогнеда» осталась наиболее спорным произведением Серова. Особенно резко выступили против нее «кучкисты», обвинившие композитора и либреттиста в исторически ложном освещении древнерусской жизни, в примитивности музыки, в нарушении той самой «драматической правды в звуках», о которой автор так решительно говорил в своей декларации.

Постановки опер Серова, споры вокруг них, его статьи и рецензии — все это сделало автора «Рогнеды» одной из центральных фигур музыкальной России. Наряду с такими ведущими группировками, как «Могучая кучка» и Русское музыкальное общество, стала выдвигаться «третья сила» — Серов.

Его дом стал притягательным центром не столько для музыкантов, сколько для ученых, литераторов, актеров. По четвергам у него собирались, музицировали, знакомились с новыми замыслами хозяина, обменивались мнениями, шутили, смеялись. Здесь можно было встретить писателей и поэтов — Ф. Достоевского, А. Островского, И. Тургенева, А. Майкова, художников — И. Репина, Н. Ге, скульптора М. Антокольского, путешественника Н. Миклухо-Маклая, изобретателя А. Лодыгина. В конце 60-х годов бывали П. Чайковский и его друг, будущий критик Г. Ларош. Приходили и представители революционной молодежи, которых именовали тогда «нигилистами». Репин колоритно описал серовские «ассамблеи» и их посетителей: «Вот какой-то генерал, вот певец... Много было лохматого студенчества... Большею частью серые пиджаки, расстегнутые на красном косом вороте рубахи, сапоги в голенищах...». Под стать молодежи показалась Репину и хозяйка дома, Валентина Семеновна — «форменная нигилистка» по внешности, скромно одетая, со стриженными волосами; «по кодексу круга нигилистов, к которому она серьезно относилась и строго принадлежала, она изучала с особым усердием запрещенную литературу и нашу могучую

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 43.

публицистику того времени (Чернышевский, Писарев, Добролюбов, Шелгунов, Антонович и другие)».

Царил на этих вечерах Серов. «Александр Николаевич за роялем как-то вдруг вырос, похорошел; серые космы на голове, как лучи от высокого, откатистого лба, засветились над лысоватой головой. Он ударил по клавишам. Проиграв интродукцию, он энергично и очень выразительно стал выкрикивать на короткий распев речитативы действующих лиц... Все воображалось живо и необыкновенно сильно.» От некоторых сцен, по признанию Репина, «просто мороз по коже пробирал»¹.

Живая, восприимчивая среда художественной интеллигенции, окружавшая Серова, растущий успех и признание его творчества вдохновляли легко возбудимую, быстро зажигающуюся натуру композитора. Он развил разностороннюю и энергичную, поистине лихорадочную деятельность. В начале 1867 года он с женой основал журнал «Музыка и театр», орган критический и, как выражался сам редактор, «беспощадный». Журнал заполнялся главным образом статьями и рецензиями А. Серова и В. Серовой. Здесь он мог дать волю своему боевому пылу и в полной мере проявить остроту суждений, мастерство в изобличении противников, находчивость и резкость в полемике. В журнале сильно доставалось и А. Рубинштейну, и деятелям «Могучей кучки» — М. Балакиреву и Ц. Кюи. Крупное принципиальное значение получила помещенная в журнале работа Серова «„Руслан“ и русланисты», где с предельной заостренностью отразились его взгляды на оперное творчество, в частности на развитие русской оперы. При крайней дискуссионности и полемичности статья о «Руслане» — одна из важнейших вех в истории русской музыкальной эстетики.

Несмотря на кипучую деятельность Серова, журнал долго не продержался: через год издание прекратилось. Основатель его не обладал организаторским опытом и, видимо, переоценил читательские круги, в частности круг своих приверженцев. Но неудача не остановила критическую деятельность Серова. В ближайшие годы он поместил в различных органах печати несколько своих лучших работ, в частности блестящий разбор Девятой симфонии Летховена и капитальное исследование,

¹ Репин И. Е. Далекое близкое. М.—Л., 1949, с. 351—355.

занимающее виднейшее место в русской фольклористике — «Русская народная песня как предмет науки».

По-прежнему его привлекала музыкальная современность, на которую он продолжал живо откликаться в рецензиях. Не прекращал он и публичных лекций, приносящих радость непосредственного общения с аудиторией. Большей частью они касались его любимой темы — истории оперного искусства. В начале 1868 года Серов побывал в Москве, где с успехом прошли два концерта из его произведений. По приглашению Московской консерватории он прочел несколько лекций в зале университета. Официальное признание заслуг Серова зашло так далеко, что он был приглашен в Русское музыкальное общество, где занял почетное место председателя комитета, ведавшего концертным репертуаром.

Хотя литературно-критическая деятельность и расширявшиеся общественные связи сильно отвлекали Серова, главные помыслы его были обращены к композиторскому творчеству. Успех двух опер окрылил их автора, но он не был удовлетворен. Подруге юных лет Марии Павловне Анастасьевой, с которой продолжал делиться горестями и радостями, он писал: «Со своей внутренней стороны, как художник, я еще недоволен ни „Юдифью“, ни „Рогнедой“; несмотря на невероятный успех второй оперы... В отношении моих идеалов это все только „эксперименты“, пробы своего стиля, своих средств и артистических способностей. Меня так и тянет идти все дальше, по новым совсем дорогам...». Если вспомним призыв М. Мусоргского — «К новым берегам музыкального искусства», то услышим в словах двух столь различных художников отзвук знаменательной эпохи, когда ломались старые жизненные формы и вырисовывались контуры новых смелых исканий.

Естественно, что каждый большой художник с ярко выраженным обликом вел творческие поиски по-своему. Самобытным путем шел и Серов. По некоторым данным, он решил попробовать силы в новом для себя жанре — балете, для чего обратился к повести Н. Гоголя «Ночь перед рождеством». Сохранившиеся две оркестровые пьесы на украинские народно-плясовые темы «Гречаники» и «Гопак» (1866), видимо, — результат этого опыта. Композитора привлекали и другие гоголевские сюжеты, свидетельством чему явилась оркестровая

«Пляска запорожцев», музыкальная картина ко II главе повести «Тарас Бульба» — должно быть, также фрагмент оперного замысла. В 1866 году была написана «Пляска скоморохов» для оркестра к трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», исполнявшаяся на премьере. Как видим, воображением Серова полностью владели сценические замыслы. В поисках сюжета для оперы он пересмотрел множество произведений: кроме повестей Гоголя, поэму «Гайдамаки» Т. Шевченко, историческую хронику «Тушино» А. Островского, драму «Мазепа» польского поэта Ю. Словацкого и др. Но исторические события уже не привлекали его. «Доискиваясь почвы более и более реальной, жизненной, простой», Серов остановился на драме Островского из быта московского купечества «Не так живи, как хочется».

Композитор ставил перед собой двойную задачу — «кроме драматической правды» (о чем писал в предисловии к «Рогнеде») добиться «близости к формам русской музыки простонародной». В новой опере должны были получить воплощение принципы реализма и народности, которые Серов-критик защищал в своих статьях. «Понятно, — добавлял он, — что тут потребовался стиль, ничего общего не имеющий ни с обыкновенными оперными приемами, ни даже с приемами самого Серова в двух его предыдущих операх».

Задумывая сценарий, композитор заявил себя даже большим реалистом, чем Островский. Прославленный драматург был сторонником традиций «большой оперы». «Вы подходите к оперному делу, — писал Серов Островскому, — более со стороны пышности и торжественности спектакля... Современные оперные задачи больше и больше тяготеют к самому простому и глубокому драматизму, который богат внутреннею силою и в роскоши обстановки не нуждается... В настоящую минуту меня сильно клонит именно к такому драматизму...»¹

Разойдясь во взглядах с автором драмы, Серов привлек к составлению либретто посетителя своих вечеров А. Жохова и некоего П. Калашникова. Длинное название драмы Островского Серов заменил кратким — «Вражья сила», метко раскрывающим ее содержание. Музыка сочинялась в состоянии исключительного твор-

¹ Островский и русские композиторы. М.—Л., 1937, с. 106.

ческого подъема. Отдельные отрывки сразу же показывались друзьям, а одна из лучших сцен — хоровая песня «Широкая масленица» — исполнялась на концерте в Москве.

Насколько захвачен был Серов новыми замыслами, видно из того, что, не закончив партитуры «Вражьей силы», он собирался приступить к новой опере. Опять всплыл сюжет гоголевской повести «Ночь перед рождеством», и поэт Я. Полонский начал писать либретто. Серов задумал создать оперу в новом для него жанре, «комико-фантастическую» по его определению. Этот замысел, по обычаю, увлек пылкое воображение композитора. «Какую я тут фантастику подпущу! — говорил он знакомым. — И какие новые звуки уже теперь копошатся у меня для оркестра Вакулы!» В записных книжках композитора появились наброски сцен задуманной оперы. Впереди еще маячила «большая трагическая опера на сюжет из гуситских войн», для чего Серов мечтал поехать в Прагу за материалами.

В разгаре этих сложных, напряженных работ Серов успел еще два раза побывать за границей. В 1869 году с женой и маленьким сыном посетил Германию, где слушал оперы Вагнера и снова повидал старого знакомого, Листа. В Швейцарии Серовы встретились с автором «Кольца нибелунга». Свидание было очень теплым, Вагнер охотно играл, рассказывал о новых проектах, на прощание подарил красиво изданное «Кольцо» со своим портретом. В Россию Серовы возвращались через Италию.

Другая поездка состоялась в конце 1870 года: Серов был послан в Вену делегатом Русского музыкального общества на празднование 100-летия со дня рождения Бетховена. Возвратился он крайне утомленным. Уже несколько лет назад у него появились признаки сердечно-сосудистой болезни, начались боли в груди, одышка. Сказывалась неустанная, изматывающая работа, в последние годы принявшая поистине лихорадочный характер. В водовороте разнообразных дел — сочинения музыки, работы над статьями, лекций, поездок, оживленных встреч и волнений — Серов не замечал подтачивавшей его болезни. Врач предписывал покой и перерыв в работе: «Будете сочинять, сократите жизнь на 20 лет». «Я лучше согласен два года прожить вместо 20, — отвечал Серов, — а от композиторства не откажусь».

В. С. Серова



Валентин, сын Серовых

20 января (1 февраля) 1871 года его навестили старый знакомый М. Славинский. Они беседовали о недавно вышедшей книге по истории музыки немецкого ученого Э. Наумана, и Серов с обычной горячностью оспаривал некоторые положения книги. В разгаре беседы «лицо его вытянулось с какою-то необыкновенною улыбкой; затем быстро исказилось.., глаза были закрыты, ноги подкосились. Он медленно, дугою опустился на пол...»

Незадолго до этого Серову исполнился 51 год, он был только на пороге творческой зрелости. Его смерть глубоко отозвалась не только в музыкальном мире, но и во всех слоях русского общества. Артисты, литераторы, художники отметили память Серова речами и концертами из его произведений. Вагнер писал: «Для меня Серов не умер, его образ живет для меня неизменно... Он остается и всегда останется тем, кем был — одним из благороднейших людей, каких только я могу себе представить; его нежная душа, его чистое чувство, его ум, оживленный и просвещенный, сделали искреннюю дружбу, с которою относился ко мне этот человек, драгоценнейшим достоянием всей моей жизни...»

Убитая горем Валентина Семеновна нашла в себе силы продолжить дело покойного. С помощью композитора Н. Соловьева она закончила партитуру «Вражьей силы», которая через три месяца после смерти ее автора увидела свет на сцене Мариинского театра. Опера имела успех и вошла в репертуар, хотя часть столичной публики была озадачена смелостью ее народно-бытовых сцен. По инициативе В. Серовой, в конце XIX века вышло 4-томное собрание статей А. Серова, куда вошло почти все его литературное наследие. В подготовке издания деятельное участие принял В. Стасов, отдавший дань уважения другу юности. Стасов напечатал также интереснейший памятник мысли о музыке — письма Серова¹.

Вдова композитора, В. Серова, развила после смерти мужа широкую музыкально-общественную деятель-

¹ К сожалению, эти издания изобилуют неточностями и ошибками. Тщательно отредактированы и прокомментированы современные публикации: два тома избранных статей Серова, выпущенные в 1950 и 1957 гг., и письма Серова к братьям В. и Д. Стасовым, напечатанные в сборниках «Музыкальное наследство» (т. I — 1962 г., т. II — 1966 г.).

пость, в значительной мере посвященную увековечению его памяти. Она серьезно занялась и композиторским творчеством, написала несколько опер, из которых на сцене шли «Уриель Акоста» и «Илья Муромец». Оставшись одинокой, она сумела воспитать сына, будущего великого русского художника. На долю Валентины Семеновны выпало пережить и смерть сына, скончавшегося в 1911 году в возрасте 46 лет. Через 2—3 года она выпустила интересные воспоминания, ярко освещающие уклад жизни семьи, взгляды, черты характера, процесс творчества мужа и сына.

Верная демократическим традициям 60-х годов, В. Серова отдала много сил, особенно в пожилом возрасте, устройству народных театров и спектаклей для крестьян, что было смелым шагом в предреволюционных условиях. Силами талантливых актеров-крестьян она ставила такие сложные произведения, как опера «Рогнеда». Собрав средства, она добилась постройки здания консерватории для крестьян в селе Рождествено, близ Петербурга. Консерватория должна была носить имя А. Н. Серова, преподаватели согласились приезжать из столицы. Лишь война 1914 года помешала осуществить замечательное начинание. Эта деятельная, смелая женщина, достойная подруга своего мужа, отдала последние годы своей жизни общественно-просветительной работе среди крестьян советского села. После тяжелой болезни она скончалась в 1924 году в возрасте 78 лет.

КРИТИК, УЧЕНЫЙ, ПРОСВЕТИТЕЛЬ

В историю русской культуры Серов вошел прежде всего как музыкальный критик, ученый и просветитель. В его деятельности эти три стороны тесно сплетались, как и у других классиков русской критической мысли — Белинского, Добролюбова, Стасова. Критические статьи и рецензии Серова отличались научной обоснованностью и часто перерастали в исследования; научные изыскания были тесно связаны с актуальными задачами искусства и служили основой для критической оценки явлений современности. Ясный, точный язык и блестящее изложение привлекали к его

работам широкие слои русских читателей. Это сообщило его деятельности большое просветительное значение. Курс лекций и научно-популярные статьи составили его особую заслугу.

В юные годы Серов испытал глубокое влияние Белинского и Герцена, что определило стиль и общее направление его литературной деятельности. Не будучи непосредственным участником освободительного движения 50—60-х годов, он сформировался в сфере эстетических идей, выдвинутых борющейся русской демократией.

Как и в юности, в центре его внимания неизменно оставалась главная проблема эстетики русских демократов — вопрос о художественном реализме. Серов освещал его широко, обращаясь к традициям русской литературы и театра; с большой проницательностью он утверждал, что реалистическая направленность присуща не только виднейшим деятелям русского искусства, но и значительным слоям общества: «В русской публике, быть может, больше, чем в публике французской и английской, живет интенсивное влечение к художественной правде, к безвычурной натуральности на сцене — то самое влечение, которое уже столько раз высказывалось в отношении романа или словесности вообще. Вспомните, как были приняты и оценены „Ревизор“, „Женитьба“...»

Если в ранние годы Серова особенно привлекал Гоголь, то позже в центре его интересов стало творчество Островского, которого он оценил как великого реалиста после появления ранних пьес.

С теми же критериями художественной правды Серов подходил к оценке любых явлений музыкального искусства. В частности, он резко выступал против книги австрийского критика Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном», в которой музыка приравнивалась к игре звуками, к лишенным содержания арабескам. Серов писал: «Что инструментальная музыка не есть игра, простая перестановка звуков или нечто вроде кристаллизации мелодических, гармонических и ритмических величин, переплетающихся в красивые формы или арабески — это, несмотря на софизмы г. Ганслика, решенный вопрос для всякого, кто в 1861 году серьезно понимает музыку. Музыка... — это в звуках выраженная жизнь души».

Вся история музыкального искусства разделялась в его представлении на два потока — на музыку, стремящуюся к жизненной правде, и музыку, уклоняющуюся от этой задачи: «История музыки в своем основании есть — или история развития звуковых сочетаний в *непосредственной зависимости от поэтической мысли*, вызвавшей их... или она есть история уклонений от этого главного условия музыкального искусства, от цели проникать в душу при помощи выразительности звука».

Глубже, чем многие его современники, Серов разработал вопрос о природе музыкального реализма, музыкальной выразительности. Источник ее он видел прежде всего в интонациях человеческой речи: «Музыка... есть — язык души, сердца, отчасти совпадающий со словесной речью, отчасти с нею несоизмеримый, довыражающий, досказывающий душевные волнения, тайны душевного мира, которые слову... недоступны». Сближая музыку и речевую интонацию, Серов сходиллся с высказываниями таких ярких представителей русского реалистического искусства, как Даргомыжский и Мусоргский.

Серов применил эти выводы и определения в анализах музыкальных произведений разных авторов и эпох. Еще в юности он умел пронизательно раскрывать эмоционально-смысловое содержание музыки. В зрелый период его мастерство и глубина понимания значительно возросли, что позволило ему дать замечательные образцы такого анализа. Они изобилуют в статьях о любимых композиторах — Бетховене, Вагнере, Глинке, Даргомыжском.

Так, разбирая увертюру Бетховена «Леонора» № 3 (т. е. 3-й вариант), задуманную композитором как вступление к опере «Фиделио», Серов стремился «обнаружить [ее] связь с драматическим смыслом». «Содержание этой увертюры, — утверждал он, — и есть содержание оперы».

Одно из юношеских писем показывает, что аналогичным путем он шел, когда разъяснял содержание увертюры к опере «Вольный стрелок» Вебера. Теперь он выступил во всеоружии знаний, его постижение музыки стало глубже, мастерство изложения — ярче и совершеннее. Проследившая связи между темами увертюры и сценами оперы, где эти темы появляются, критик рисо-

вал захватывающую картину концентрированной «инструментальной драмы», разыгрывающейся в оркестре. В его красочном рассказе, иллюстрированном нотными примерами, перед читателем предстает как бы сгусток оперы, раскрывается образное содержание отдельных тем, смысл их сопоставления и развития.

Не менее проникновенно раскрывал Серов содержание столь сложного произведения, как Девятая симфония Бетховена. Здесь перед ним стояла иная задача. В центре его внимания — знаменитый финал симфонии с гимном на слова оды «К радости» Шиллера. Простая тема гимна, написанная в духе народной песни, проходит, видоизменяясь, через весь финал, вначале — в оркестре, в дальнейшем — в хоровом исполнении. Серов поставил перед собой задачу — рассмотреть «это гигантски-разнообразное и последовательное изменение *единой* идеи», что, по его мнению, «в искусстве *впервые* встречается только в Бетховене».

В торжественном, ликующем завершении симфонии критик видел воплощение «царства радости — цель всего человечества; это высшее благо, до которого дойти надо длинным путем». «Но победа предполагает прежде всего борьбу», и Серов со свойственной ему остротой мысли и тонкостью интуиции раскрывает содержание финала — перипетии героического, подлинно бетховенского пути к завоеванию «царства свободы и единения». Здесь и «нечто вроде марша, ритм суровый, боевой», смысл которого — «борьба всего человечества с самим собой»; здесь — и «погружение в волны жизни» (музыка в характере скерцо); здесь — и возвышенная мудрость любви, объединяющей человечество. «В постепенности, — пишет Серов, — ход всей симфонии.» Борьба и страдания приводят к высокой конечной цели — идеалу всемирного единения.

Серов впервые в русской литературе дал образцы глубокого аналитического разбора музыкальных произведений. Да и в мировой прессе его времени можно было найти лишь немного подобных примеров. Он имел полное основание с нескрываемой гордостью заявлять, что его «комментарий Девятой симфонии весьма не похож на все, что о ней до сих пор писано».

Исключительную силу проникновения проявил Серов при анализе творчества русских композиторов, особенно Глинки и Даргомыжского. Примечательный пример —

статья «Роль одного мотива в целой опере „Иван Сусанин“». Критик раскрывает значение темы заключительного хора «Славься» в драматургии оперы и убедительно показывает, что в короткой гимнической мелодии заключена идейная основа героического сюжета. «Великолепный хор эпилога „Славься, славься...“, — пишет Серов, — одно из полнейших выражений русской народности в музыке. В этом, очень простом сочетании звуков — вся Москва, вся Русь времен Минина и Пожарского!» Тема «Славься», по словам критика, «это... капитальнейшая часть оперы», воплощение идеи народного единства, вдохновившей Сусанина на подвиг. Как отмечает Серов, эта мелодия проходит в отрывках через всю оперу, «в тех моментах, где по смыслу сцены и по словам текста идея народного единения является господствующей в душе Сусанина». Лишь в конце оперы «Славься» звучит полностью, как утверждение победы.

С неменьшим мастерством раскрывал Серов образно-смысловое содержание романсов Глинки в своих воспоминаниях о великом композиторе.

К ярким образцам искусства Серова-критика принадлежит разбор оперы «Русалка» Даргомыжского. Главной чертой его дарования Серов считал «способность к драматической характеристике лиц ...к высокохудожественной музыкальной правде». Этот вывод обоснован в статье подробным анализом каждой сцены оперы. Острым взглядом «анатома» (любимое выражение Серова) он вскрывает соответствие или несоответствие музыки этому высшему для него критерию.

С требованиями правды и естественности подходил Серов и к оценке музыкального исполнительства. Вершиной для него было пение Глинки, не обладавшего большим голосом, но производившего неизгладимое впечатление в скромных условиях домашнего музицирования. В заслугу Глинке-исполнителю Серов ставил то, что «идеалом его была драматическая правда в музыке, верность идее, которая служит задачей каждого отдельного произведения. Где надобилась страстность, пение Глинки было страстно до пафоса; где чувства, по смыслу пьесы, сдержанны, сосредоточены в самих себе, там и в пении его господствовал кроткий полусвет; где, наконец, задача была комической, там Глинка являлся и комиком восхитительным...».

Тайну непревзойденного пианистического искусства Листа Серов также видел «в принесении всех высших технически-виртуозных совершенств характеру, смыслу, внутреннему психическому содержанию исполняемой музыки».

К вопросу о подлинно-реалистическом, осмысленном и содержательном исполнении на оперной сцене Серов постоянно возвращался в своих статьях и рецензиях. Он требовал, чтобы певцы воплощали человеческий характер, сливались со своим персонажем, а не только пели свои партии. Отсюда — его резкие нападки на самодовлеющую виртуозность, которой он противопоставлял «настоящее музыкальное исполнение».

Широко решая проблему реализма в искусстве, Серов, естественно, ставил перед собой смежный вопрос, всегда волновавший критическую мысль, — вопрос о взаимоотношении художественной правды и красоты. Очень симптоматичны его долгие, мучительные поиски решения этой сложнейшей эстетической задачи. Подчас он считал эти понятия неразрывно связанными. Так, в разборе оперы «Дон-Жуан» Моцарта он говорил о «драматической правде и неразлучной с нею высшей музыкальной красоте». В другой статье, опубликованной почти одновременно, он держался иного мнения, считая, что правда и красота далеко не всегда неразлучны. Говоря о Глюке, Серов утверждал, что для автора «Орфея и Эвридики» «правда выражения стояла несравненно выше собственной музыкальной красоты». И добавлял: «В его произведениях, по большей части, царствует желаемое идеалом музыки равновесие между поэтическим смыслом и красотой музыкальной фразы». Таким образом, нераздельность, равновесие того и другого представляются здесь идеалом, который не всегда бывает достигнут.

Несколько позже Серов высказался еще решительнее. Признавая драматизм музыки Мейербера, «верную характеристику каждого лица» в его операх, Серов восклицает: «Только не достаёт безделицы — собственно музыкальной красоты».

Эти поиски и сомнения привели Серова к вопросу: какие сферы действительности должно отражать музыкальное искусство? Его юношеские попытки ограничить область музыки, исключив «пошлости прозаической жизни» и «материальные подробности» исторических

событий, надолго оставили след в его сознании. Через 15 лет, уже будучи зрелым критиком, он даже расширил эти «запретные зоны». По его мнению, «рассудочная мысль, дума — элемент, по существу своему, не музыкальный». Любопытно, что в виде примера подобного «не музыкального» сюжета Серов приводит трагедию Пушкина «Борис Годунов», послужившую впоследствии основой для народно-музыкальной драмы Мусоргского. Заодно критик исключает из сферы музыки «„протест“ против порочной основы... общества» и сатиру («в музыке для сатиры, для ядовитой насмешки — почти органов нет»), то есть считает недоступными для музыки сюжеты, проникнутые идеями критического реализма.

Сохраняя верность романтическим представлениям юности, Серов почти буквально повторял свои прежние высказывания в статьях зрелого периода: «Заставлять музыку спускаться до низменных областей обывательской жизни, до прозаических подробностей... — значит не сознавать ясно характера музыкальной поэзии... Музыка никогда не должна утрачивать своего стремления к миру идеальному». Эти строки были написаны в 1859 году. С течением времени Серов стал еще резче противопоставлять правду и красоту в искусстве. Так, в одной из статей 1863 года он протестовал против «нового голореалистического направления»¹, которое «нагло господствует теперь в русской литературе и драматургии» и «об „идеале“ знать ничего не хочет».

В середине 60-х годов в воззрениях Серова по этому вопросу наступил знаменательный перелом, получивший в его статьях яркое отражение. Перемена его взглядов происходила в обстановке нараставшего освободительного движения, в условиях успехов «голореалистической» литературы, которую он осуждал. Трудно, конечно, говорить о непосредственном влиянии общественных событий на сознание художника, но несомненно, что такой чуткий, нервный, быстро реагирующий мыслитель, как Серов, не мог остаться в стороне от исторического сдвига, переживавшегося всей страной. Коренной пересмотр его воззрений сказался прежде всего в области, наиболее близкой ему, — в музыкальной эстетике. Уже

¹ Под «голореалистическим» направлением Серов понимал следование жизненной правде без учета требования красоты.

в 1865 году, в предисловии к либретто «Рогнеды» появились новые определения, свидетельствующие о расширении трактовки музыкального реализма. Здесь он признал способность музыки не только «передавать душевные движения», но и рисовать «эпическую обстановку драмы, колорит местности и эпохи».

Годом позже, в публичной лекции о русской опере, рассказывая о сцене гибели Сусанина, о картине снежной вьюги в лесу, Серов подчеркивал: «Это реализм в музыке... это было огромное завоевание для нашего музыкального искусства». А еще годом позже он писал, как о высоких художественных достижениях, о картинах народного восстания в опере «Немая из Портичи» Обера и массовых сценах в III акте «Гугенотов» Мейербера, видя в них, «реализм до того небывалый».

Перемена эстетических взглядов нашла выражение не только в литературных трудах Серова, но и в его композиторском творчестве — в обращении к драматургии Островского, в создании оперы «Вражья сила». В период работы над оперой он усилил и заострил свои формулировки: «Мыслящий художник, создавая оперу, помнит об одном: о своей задаче, о своем объекте, о *характерах* действующих лиц, о драматических их столкновениях, о колорите каждой сцены...». Со свойственной ему прямолинейной горячностью Серов делал вывод: «Автор музыкальной драмы, как всякий истинный драматург, должен совершенно ступешеваться, исчезнуть за своими персонажами и не заслонять их собою „хорошо выделанной музыкою“».

Так от идеалов «музыкальной красоты» Серов пришел к требованиям предельной правдивости. Это был последний этап в его борьбе за основы реалистической эстетики. Дальнейшие поиски оборвала смерть. Серов остановился, не найдя гармонии между идеалами «драматической правды» и «высшей музыкальной красоты», той гармонии, которую он предчувствовал еще в начале своей критической деятельности, когда говорил о «неразлучности» этих двух начал.

С вопросами реализма в эстетике Серова тесно связана проблема народности. Он обратился к этой теме еще в юные годы и разработал ее всесторонне, с широтой, не достигнутой никем из предшественников и сов-

ременников. Быть может, прямое влияние в этом отношении оказали замечательные слова Глинки, сохранившиеся в памяти потомства, благодаря записи Серова: «От Глинки... я лично слышал: „Создаем не мы; создает народ; мы только записываем и аранжируем“».

Исходя из этого Серов считал одной из главных задач истории музыки — «раскрывать... каким образом важнейшая часть всей существующей музыки сложилась, скристаллизовалась из народных песен, этих монад¹ музыкальных, послуживших зародышами для развития всех дальнейших организмов, до самых сложных симфоний и опер». Подобная постановка вопроса неизбежно должна была привести к исследованию его основы — народного музыкального творчества. В этой области Серовым созданы два капитальных труда, принадлежащих к вершинам русской музыкальной фольклористики. Оба связаны с композиторской практикой: «Музыка южнорусских песен» (1861 г.) написана в связи с предпринятыми тогда же обработками украинских напевов; «Русская народная песня как предмет науки» (1869—1870 гг.) — в период сочинения «Вражьей силы», когда автор ее деятельно изучал записи народных напевов, впоследствии широко использованных в опере. Оба труда явились, так сказать, научными «спутниками» музыкальных замыслов Серова; это благотворно повлияло как на композицию, обосновав их теоретически, так и на исследование, придав им глубину «вчувствования», присущую творческому овладению материалом. В этих небольших по объему статьях, насыщенных интересными обобщениями и конкретными примерами, освещены, главным образом, два вопроса, касающихся существа народной песенности — ее социальная характеристика и музыкальный язык.

К концу 50-х годов в русской литературе определились два направления в вопросе о социальной природе народной песенности. Славянофилы и примыкавшие к ним считали подлинно народным лишь творчество патриархального русского крестьянства, не затронутого веяниями современной действительности. В их глазах народность была некоей неизменной категорией, сохранявшейся в незапятнанной чистоте лишь до эпохи Петра и его реформ.

¹ неделимые частицы.

Этот взгляд, устремленный в прошлое, можно назвать романтическим. Особенно ярко он проявился в высказываниях и собирательской деятельности такого видного знатока фольклора, как П. Киреевский. Против этих воззрений выступили революционные демократы во главе с Н. Добролюбовым, рассматривавшие творчество народа как отражение исторически изменяющихся условий его жизни. С этой точки зрения, которую можно назвать реалистической, народность рассматривалась как начало вечно живое, находящееся в непрестанном развитии.

В практике фольклорной работы это различие исходных положений сказалось прежде всего в отборе изучаемого материала. Что собирать, ограничиться ли «преданиями старины» — архаикой, сохранившейся в крестьянском быту, как этого требовал Киреевский, или широко интересоваться всеми проявлениями народного творчества, в том числе творчеством современным, как предлагал Добролюбов?

В юности Серов, как и Стасов, стоял на господствовавших в ту пору архаико-романтических позициях. Отголоски этого ощущались и в его зрелых работах, когда он говорил, например, «о тлетворном дыхании цивилизации», которая «сглаживает самые драгоценные угловатости русской старины, нивелирует и народную песню нашу до вульгарного „заморского“ уровня». Верно отмечая перемены в «исконной» крестьянской песенности, Серов не видел еще, что в этом сложном процессе вырастали новые формы русской сельской и городской песни, существенно отличавшиеся от старинных, но также являющиеся народными.

Подобные же взгляды определяли деятельность большинства музыкантов, современников Серова, в том числе М. Балакирева и участников его кружка. Это сказалось в таких замечательных памятниках русской фольклористики, как сборники народных песен, составленные Балакиревым и Римским-Корсаковым. Лишь значительно позже, к 90-м годам прошлого века, русские собиратели стали изучать песни городского быта, рабочих окраин и деревенские частушки, справедливо считая эти новые явления также продуктом народного творчества. Но лучшим оппонентом Серова-критика оказался в этом вопросе Серов-композитор. В своих опе-

рах, особенно во «Вражьей силе», он широко применял напевы из городского фольклора.

Подобные противоречия между высказываниями художника и его творческой практикой нередки в истории искусства, и Серов в своих напряженных и страстных исканиях не успел прийти к внутренней гармонии и в этом вопросе.

Исключительно плодотворны мысли Серова о музыкальном языке народных песен. Он ценит народную песенность за ее глубокую правдивость, художественность, реализм в высшем значении слова: «Только в созданиях великих творцов драматической музыки, в оперях Глюка, Моцарта, в „Фиделио“ Бетховена можно найти подобную правду чувства, высказанную какими-нибудь двумя нотками пения. В музыке народной... этого рода изумительные красоты являются чуть не на каждом шагу... для музыканта наблюдательного именно в этих голосах природы человеческой заключаются данные для самых богатых результатов».

Правда чувства в народной песне достигается, по мнению Серова, полным слиянием слова и напева: «...Простолюдин в своих понятиях о песне не отделяет ее музыки от текста, напева от слова, от поэтического смысла и всего склада и ритма словесного».

Исследуя русскую народную поэзию, Серов сосредоточил внимание на неповторимом своеобразии старинных крестьянских песен. Опираясь на труды ранних фольклористов, в частности Н. Львова (конец XVIII в.), Серов написал сводную работу, осветившую вопрос на уровне знаний того времени. Работа Серова стала этапом в истории русской науки, этапом важным, но уже пройденным. Все же и теперь с увлечением читается эта блестящая статья, привлекающая широтой выводов, тонким ощущением музыкального материала и ясностью изложения. Приходится поражаться проницательности и глубине понимания этого типично петербургского интеллигента, близко незнакомого с народной песенностью и все же сумевшего оценить ее реалистическую силу и самобытную красоту.

Народность искусства определяется, однако, не только истоками, основой, на которой оно вырастает. Народность определяется и назначением искусства: к кому обращается художник, кто выносит решающий приговор его произведениям — он сам или народ? Слож-

ные поиски ответа на этот вопрос, предпринятые Серовым, чрезвычайно поучительны.

В начале критической деятельности мысли его носили явный отпечаток юношеских романтических представлений. Художник и его творчество рассматривались как вершины, недоступные для понимания рядового человека. Но уже с середины 50-х годов в суждениях Серова зазвучали иные ноты. Он стал придавать решающее значение мнению слушателей: «Суд публики — великое дело в искусстве. Несмотря на все, что господа патентованные знатоки могут говорить в защиту или в укор произведению, публика всегда слушается собственного вкуса, и стоит только... поглубже вникнуть в приговор массы, чтобы убедиться, что в ее суде всегда много правды. Я разумею здесь общий результат всех и каждого... приговор, который... высказывается в успехе или неуспехе самой вещи».

В своих поисках Серов пришел к плодотворной и смелой мысли о социальной дифференциации слушателей. Народ, казавшийся ему до сих пор единым целым, начинает расчленяться в его представлении на отдельные слои, отличающиеся общественным положением, образованием и, что особенно важно, — отношением к музыкальному искусству. Для Серова стало ясно, что народ, создающий песню — основу музыкальной культуры, — не тот народ, который посещал театры и концерты. Крестьянству старой России вся эта «ученая» музыка была совершенно чужда.

Но и в узком кругу слушателей Серов различал процесс расслоения: с одной стороны — аристократическая аудитория, «масса», по выражению Серова, коснеющая «на самой грубой степени непонимания музыки или равнодушия к ней, кроме самой пошлой ее стороны», с другой — «не масса», «меньшинство любителей, из демократических слоев». На передовую демократическую интеллигенцию Серов и возлагал свои надежды, видя в ней основную опору русской музыкальной культуры. Но и этот слой, по его мнению, нуждался в социальной подготовке к восприятию музыки. Старая, возникшая еще в юные годы мысль о необходимости просветительской работы получила обоснование как важная ступень в формировании народного искусства — народного не только по истокам, но и по адресату, искусства, которое рождается в массах, и пройдя сложными путями инди-

видуального творчества, в новом облике возвращается к массам.

Эстетические идеи, в наибольшей степени волновавшие Серова, — идеи реализма и народности — подробно рассматривались им применительно к оперному искусству, стоявшему в центре его интересов. Это касалось прежде всего оперной драматургии, то есть построения оперы как целого, роли отдельных частей и их взаимоотношений. Юношеские высказывания по этим вопросам оформились в зрелых критических работах в целую систему. Мысль об опере, как музыкальной драме, где руководящую роль играет драматическая сторона, носилась в 60-х годах в воздухе: ее культивировал Даргомыжский, ею вдохновлялись в своих начинаниях молодые композиторы «Могучей кучки», особенно Мусоргский; с иных позиций освещал ее Вагнер. В кругу этих идей находился и Серов, внесший немалый вклад в их разработку. «Все, что дается на сцене, — писал он в 1858 году, — есть драма, живой драматический организм... Какая же это опера, если ее музыка больше производит впечатления в концерте, нежели на сцене?» В 1860 году он уже констатировал: «Сознание музыкальной драмы, как идеала оперы, с каждым днем пускает все более и более глубокие корни и в музыкантах, и в мыслящих о музыке». Как заявлял Серов, в полном слиянии «„драмы с музыкой“ на оперной сцене — вся задача современного искусства». Поэтому он резко возражал против неоправданных эпизодических отступлений — не связанных с сюжетом эффектных арий, пышных шествий, роскошных балетных сцен.

С традициями «костюмированного концерта», характерными, по мнению Серова, для французской «большой оперы» (Мейербер) и итальянского оперного театра (Беллини, Доницетти, ранний Верди) он неутомимо сражался, считая их нарушением художественной правды. Союзника в борьбе за музыкальную драму Серов увидел в Вагнере. Он увлекся статьями немецкого композитора «Опера и драма» и «Искусство будущего» еще в начале 50-х годов, найдя в них много общего со своими воззрениями. Но лишь услышав «Тангейзера», он стал восторженным пропагандистом творчества и реформаторских идей Вагнера. Серов нашел в его операх

«Гениальное разрешение великой задачи: слияния в одно трех разных искусств» — текста, музыки и сценического воплощения... «Реформа, совершенная... Вагнером в области драматической музыки, — писал Серов, — результатно может быть выражена в том, что со времени опер Вагнера отдельные замкнутые в себе музыкальные пьесы оперной музыки, то есть арии, дуэты и проч., с концертными „рамками и рамочками“ — музыкальные „нумера“, которых центр тяготения — единственно музыкальное наслаждение... — потеряли всякое право гражданства на оперной сцене для тех людей, которые понимают истинное значение и назначение драматизма в музыке». Для «композитора-поэта», каким являлся Вагнер в глазах Серова, «на первом плане — всецельная поэтическая мысль художественного создания... Где по сюжету, по смыслу драмы требуется монолог, там и в музыке Вагнера монолог... Там, где по смыслу драматической задачи требовался разговор двух лиц — и у Вагнера тотчас являются дуо» (дуэты. — *А. Ст.*).

Вагнерианство Серова, о котором много писали его современники и потомки, заключалось, главным образом, в совпадении взглядов обоих музыкантов на принципы оперной драматургии. Но Серов почти не затрагивал вопроса о том, как претворялись эти принципы в операх Вагнера. Русский критик уделил мало внимания сложной символике его опер и музыкально-выразительным средствам — преобладающей роли оркестра, господству речитатива, ведущей роли лейтмотивов. Восторженно отзываясь о музыке ранних опер немецкого композитора, особенно о «Тангейзере» и «Лоэнгрине», Серов давал весьма сдержанную оценку отдельным эпизодам. Однако, отмечая эти неудачи, он добавлял: «...Не в этом дело, поскольку главная задача заключается в сплошном выражении драмы музыкою».

Выступления Серова с хвалебной оценкой вагнеровских опер встретили отпор со стороны его современников. Отстаивая реалистическое русское искусство, Стасов утверждал, что характерно немецкая романтическая символика Вагнера чужда запросам русской музыки. «Пусть он (Серов. — *А. Ст.*) не думает, — писал Стасов, — ...что музыка Вагнера способна пустить у нас корни или, что еще забавнее, что успех Вагнера в России есть событие., которое будет играть большую роль в истории славянского искусства и цивилизации». Исто-

рия подтвердила справедливость предвидения. В отличие от немецкой и французской оперы, испытавшей значительное влияние Вагнера, классики русской оперы Мусоргский, Бородин, Чайковский, Римский-Корсаков шли иными путями, проложенными Глинкой и Даргомыжским. Да и Серов в своих операх был весьма далек от вагнеровских принципов. Восторженно защищая творчество немецкого композитора, русский критик подчас ясно сознавал исторически преходящий характер вагнеровского дела. Давая оценку оперы «Тристан и Изольда», он писал: «Слишком пренебрежены условия пения, голоса человеческого. Опера должна пройти и через этот фазис. Она теперь его переходит, но, оставив его за собой, придет снова к простой, всем доступной, популярной мелодичности. Это несомненно».

Свои надежды на обновление оперного искусства Серов связывал, главным образом, с перспективами русской оперы. Заканчивая публичную лекцию «Русская опера и ее развитие», он заявил: «Скоро в России водворится то, чего, может быть, очень долго не дожидается Германия!..». В этом утверждении он опирался на весьма небольшой исторический опыт — 30-летний период, когда были созданы такие высоко значительные произведения, как две оперы Глинки и «Русалка» Даргомыжского. Ограниченное поле наблюдений не помешало Серову сделать далеко идущие выводы.

Свои надежды и предвидения он обосновывал прежде всего богатством народной песенности «славянских племен». Ее самобытная красота определила, по мнению критика, направление творчества Глинки, Даргомыжского, польского композитора Монюшко. Главными чертами их опер Серов считал «своеобразность в мелодии... богатство гармонической разработки... и постоянное стремление к правде в выражении, не допускающее (кроме весьма редких исключений) служения целям виртуозным и, по серьезности направления, далекое от всех плоских и мишурных эффектов».

Подробно разобрав творчество Глинки и Даргомыжского, Серов построил свою концепцию русской оперы, оказавшую немалое влияние на развитие нашей музыкально-эстетической мысли. Главное место в его суждениях заняло противопоставление опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» как двух противоположных типов драматургии.

«Для нас, русских... — писал критик, — есть одно произведение, которое почти подходит под... идеальное равновесие трех искусств в одном, это — опера Глинки „Иван Сусанин“». Отмечая в ее музыке некоторые устаревшие традиции (например, виртуозные эпизоды), Серов все же ставил первенца Глинки в центре русского оперного искусства, считая, что все дальнейшее его развитие должно идти по «сусанинскому» пути. Критик высоко оценил «Сусанина» прежде всего благодаря сюжету: «В жертве жизнью из-за глубокого душевного убеждения — высший пафос, высший трагизм — прямое геройство...» Трагедия гибели Сусанина, — как разъяснял Серов, — подчеркивается контрастом, который составляет его мирная жизнь в родном селе. Эпизод оперы критик толковал как «историческую картину» — «гениальнейшую рамку для исторической драмы Сусанина». Резюмируя, он оценивал оперу как крупнейшее достижение реалистического искусства: «В первом своем опыте большой национальной оперы Глинка близко держался смысла пьесы ...не приносил пьесы в жертву другим, чисто музыкальным целям и создал произведение превосходное в целом и в частях».

Итак, в «Сусанине» Серов видел, за небольшими отступлениями, свой идеал оперной драматургии; его пленяли высокоидейное содержание, динамическое развертывание сюжета, построенного на ярких контрастах и коллизиях, и органически сросшаяся с ним музыка.

Иные драматургические принципы Серов находил в опере «Руслан и Людмила». Здесь Глинка, по словам критика, «отклонился от верной, прямой дороги..., забыл о цели и цельности оперы, как сценически-музыкального произведения...»

Перед музыкой «Руслана» Серов преклонялся, называл ее «вечным предметом удивления и изучения для русских музыкантов», это — лишь «костюмированный концерт из арий и романсов, положенных на оркестр, с примесью хоров, танцев и великолепного спектакля».

Как мы видели, подобные мнения высказывались им еще в молодости, при первом знакомстве с оперой Глинки. В зрелые годы эти взгляды оформились в целую систему. Они вызвали оживленную полемику, наглядно показавшую наличие двух основных линий в развитии русского оперного искусства.

Еще Одоевский утверждал, что «Руслан» положил начало новому направлению русской оперы — сказочно-эпическому, обладающему иными чертами, чем опера драматическая. «Искать здесь обыкновенной драмы, — писал Одоевский, — напрасно»; в сказочном эпосе художник имеет «дело с теми ощущениями, которые таятся в глубине души человека и не выражаются словами»¹ Их раскрывает музыка, которой и принадлежит в «фантастических представлениях» решающая роль.

Мысли Одоевского развили критики «Могучей кучки» Стасов и Кюи, получившие от Серова полупрезрительную кличку «русланистов». Стасов подчеркнул, что волшебная сказка не нуждается в такой строгой психологической мотивировке, как драматический сюжет; поэтому в опере-сказке музыка менее связана с подробностями сценического действия и может развиваться более самостоятельно, рисуя только «общее настроение». Отметив эпическое содержание второй оперы Глинки, Стасов оценил ее, как «основание будущей самостоятельной русской школы».

В полемике Серова и Стасова наглядно отразились два направления русской оперы — «сусанинское» (драматическое) и «руслановское» (сказочно-эпическое). Характерно, что в последующие годы один из величайших представителей «конфликтной» драматургии в русской опере Чайковский решительно поддержал точку зрения Серова. Сравнивая доводы Серова и «русланистов», Чайковский пришел к заключению, «что критика Серова глубже, рациональнее... Он нисколько не отрицает несомненных преимуществ „Руслана“; музыкального материала в последнем больше, и он лучшего качества. Но известно, что крупные произведения искусства ценятся не столько по силе непосредственного творчества... сколько... по удачному слиянию идеи с ее внешним выражением». Подобно Серову, Чайковский не находил такого слияния в опере Глинки, считая ее бессвязной и лишенной драматического интереса².

Как часто бывало, эти эстетические дискуссии служили проявлением различных, но в равной мере плодотворных тенденций; с наиболее убедительными дово-

¹ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 210, 211.

² Чайковский П. И. Полное собр. соч., т. II, М., 1953, с. 53—54.

дами выступила не критическая мысль, а творческая практика, давшая высокие образцы как конфликтно-драматической оперы (Чайковский, Мусоргский), так и сказочно-эпической (Римский-Корсаков, Бородин).

В борьбе направлений, кипевшей в русской музыкальной жизни 50—60-х годов, Серов занял своеобразное положение. Сказанные им когда-то слова — «Моя позиция — это оппозиция» — оправдались. Казалось бы, некоторая близость музыкально-эстетических воззрений могла сблизить его с деятелями «Могучей кучки» и их идеологом Стасовым. В частности Серову принадлежали исключительные заслуги в пропаганде гения Глинки, имя которого было написано на знамени балакиревского кружка. Но полемика по поводу «руслановской» драматургии усилила и закрепила непримиримую рознь, зародившуюся между ними еще ранее, не без участия личных мотивов.

Еще сложнее обстоял вопрос с другим выдающимся современником, А. Даргомыжским. Для «Могучей кучки» автор «Русалки» был старшим другом, вдохновителем и советчиком. Его опера «Каменный гость» (законченная после смерти композитора Римским-Корсаковым и Кюи) у молодых участников кружка считалась образцом музыки, правдиво отражающей человеческие переживания. Иначе относился к Даргомыжскому Серов. После короткого сближения между ними в период премьеры «Русалки» и статьи Серова об этой опере, наступило расхождение, перешедшее в открытую вражду. В сатирическом журнале «Искра», где Даргомыжский принимал деятельное участие, появился в 1859 году едкий фельетон, направленный против вагнерианских статей Серова. Автор фельетона упрекал Серова в противоречиях, в перемене взглядов и оценок. Во многих номерах «Искры» помещались карикатуры на Серова, и высмеивались его увлечения. Было понятно, что эти выпады производились с ведома, а, быть может, и по инициативе Даргомыжского. В полемику Серов не вступал, но с тех пор почти не упоминал в своих статьях об авторе «Русалки», ограничиваясь беглыми и сдержанными замечаниями.

Только после смерти Даргомыжского, в 1869 году, Серов написал некролог, в котором дал оценку его твор-

чества. Не отрицая его заслуг, главным образом, «правдивости выражения», Серов все же отвел ему второстепенное место по сравнению с Глинкой. Даргомыжский, по мнению критика, — «талант подражательный... спутник, затмеваемый в сияющем ореоле своей планеты». Но в той же статье, словно подтверждая обычные обвинения своих противников в непоследовательности, критик назвал Даргомыжского новатором «в создании правдивого драматического стиля и выразительной декламации в пении... Бесчисленные промежуточные оттенки между кантиленой и речитативом, между спстой нотой и произнесенной говорком — эти повшества окажут воздействие на развитие оперной музыки, обогатят ее неисчерпаемым разнообразием выразительных средств».

Это было проницательное предвидение, под которым подписались бы и Стасов, и Кюи. Можно ли, однако, новатора, указавшего русской музыке одну из главных ее дорог, назвать «талантом подражательным»? Стасов метко и зло обличил противоречия ссровской статьи в очерке «Писатель по призванию».

Первые многообещающие шаги участников балакиревского кружка Серов встретил очень благожелательно. «Талант г. Балакирева — богатая находка для нашей отечественной музыки», — писал он в 1856 году по поводу ранних выступлений молодого композитора и пианиста. Но одно из наиболее значительных произведений Балакирева «Увертюра на темы трех русских песен», появившееся в 1858 году, получило более сдержанную оценку.

В дальнейшем отзывы становились все резче. В 1864 году по поводу музыки Балакирева к трагедии «Король Лир» Шекспира Серов писал, что композитор «еще не вырос до больших задач в искусстве». А в 1867 году критик вынес вождю «Могучей кучки» уничтожающий приговор. Не отрицая в Балакиреве «ремесленной способности к музыкальному делу», Серов не считал его подлинным художником из-за «отсутствия всякой мысли в его музыке... От такого рода деятелей искусство нижно ничего не приобретает. Это не зодчие, а каменщики...».

Крайне пренебрежительно отозвался Серов и о таком выдающемся явлении, как премьеры Первой симфонии Бородина.

Среди представителей балакиревского кружка самую высокую оценку Серова заслужил юный Римский-Корсаков. По словам критика, он «один из всей партии одарен громадным талантом, установившимся, замечательным, глубоко симпатичным». Серов восхищался самобытностью его дарования, великолепной оркестровкой, народным характером музыки.

Почти одновременно Серов заявил в печати о своем полном размежевании с балакиревским кружком в понимании будущих путей русской музыки. «Там, — иронически писал он, — видят всю будущность русского искусства в симфонических картинах и романсах гг. Римских-Корсаковых, Балакиревых и всего их сообщества». И добавлял: «Я хотел... показать, сколько непримиримого в принципах и вкусах, руководящих нами.» Эта «непримиримость» возникла еще в эпоху споров о «руслановской» драматургии и реформе Даргомыжского. Но даже в пылу дискуссий Серов не отрицал народной основы творческих стремлений Балакирева и его друзей.

Иначе сложились взаимоотношения с Русским музыкальным обществом, Петербургской консерваторией и их главой А. Рубинштейном. Его деятельность подвергалась в статьях Серова безоговорочному осуждению. В глазах Серова Рубинштейн всегда оставался «нашим соотечественником, но совершенно немецким композитором и слабым подражателем Мендельсону». Очень резко отзывался критик о дирижерской деятельности Рубинштейна и лишь с оговорками признавал его как пианиста. Среди современников великого музыканта никто так огульно и пристрастно не осуждал все стороны его артистической деятельности, как это делал на протяжении многих лет Серов. Особенно нападал он на концертную работу Русского музыкального общества и на систему преподавания в консерватории.

В концертах Общества, по словам Серова, пропагандировалась немецкая музыка, а русской уделялось мало внимания; в консерватории царил рутинизм, порождавшая чиновников от искусства. Вообще Серов считал, что учить музыке обычными педагогическими методами, как учат ремеслу, невозможно, потому что «музыка есть поэтический язык». Он предлагал другой путь: самообразование для композитора и коллективы самодеятельности — для исполнителей.

В упреках Серова по поводу репертуара концертов была доля истины, и Общество в ближайшие годы стало на путь пропаганды русской музыки. Что касается консерваторий, то история показала жизнеспособность той системы профессионального музыкального образования, за которую боролся Рубинштейн. Их основатели вынуждены были приглашать иноземных преподавателей из-за отсутствия отечественных кадров. Но впоследствии, когда в Петербургской консерватории стали играть руководящую роль Н. Римский-Корсаков и А. Глазунов, а в Московской — П. Чайковский и С. Танеев, эти первые высшие музыкальные учреждения России стали очагами подлинно народной культуры. И это было лучшим памятником делу Рубинштейна, начатому в труднейших условиях 60-х годов. Необъективно и уничтожающе мнение Серова о музыке Рубинштейна, хотя критик, несомненно, был знаком с некоторыми лучшими его произведениями — Четвертым концертом для фортепиано с оркестром, «Персидскими песнями».

Творчество П. И. Чайковского, великого ученика Рубинштейна, осталось вне поля зрения Серова, хотя ранние произведения молодого композитора появились еще при жизни критика. Сохранился только рассказ о неодобрительном отношении Серова к экзаменационной консерваторской работе Чайковского (кантата на слова Шиллера «К радости»).

Серов сыграл значительную роль в бурном музыкальном движении, развернувшемся в 60-х годах и определившем развитие русской музыки на десятилетия вперед. Критически оценив основные действующие силы, вышедшие на сцену, он дал и свою положительную программу — в литературных трудах и, главным образом, в оперном творчестве, в котором стремился воплотить свои эстетические идеалы. В истории русского музыкального искусства линия Серова оставила заметный, хотя и менее внушительный след, чем направление «Могучей кучки» и консерваторских кругов. Значение его критической деятельности не в этом. Давно ушли в прошлое, сохранив исторический интерес, споры с «русланистами» и критические выступления против балакиревского кружка, но живы и развиваются научные традиции в музыкальной критике, залож-

женные Серовым. Он неустанно подчеркивал необходимость философского обоснования эстетических мнений и оценок, в чем ощущается влияние Белинского. «Мне приходится беспрерывно сожалеть... — писал Серов, — что „философия искусства“ еще вовсе не существует в форме науки... На каждом шагу я вижу необходимость говорить об основных законах изящных искусств, законах, которые должны составлять (и, конечно, составят со временем) науку, почти такую же строгую, как математика, логика...»

Выставляя эти требования, Серов ссылаясь на закономерность в развитии музыкальной культуры: «В искусстве, как в природе, все подлежит неизменным законам естественного органического развития». Все его эстетическое мировоззрение зиждилось на научных, реалистических началах. Он не всегда успешно применял их в критических оценках, но на основе своих принципов создал образцы глубокого, реалистического анализа музыкальных произведений, что позволяет считать его одним из зачинателей русского теоретического музыкознания. Необычайно пронизательно раскрывал Серов эмоционально-смысловое содержание музыкального материала, чувства и мысли, выраженные в музыке.

Другая важнейшая черта его изысканий — историзм, умение показать социально-историческую обусловленность художественного творчества. Серов утверждал, что художник связан в своей деятельности не только с законами развития его отрасли искусства, но и с историей человеческого общества в целом. Поэтому он требовал изучать музыку «в постоянной теснейшей связи со всею историею цивилизации». В его трудах приведено множество примеров этой связи, живо и красочно описана историческая среда, породившая то или иное музыкальное явление. Так, в статье о композиторе наполеоновской Франции Г. Спонтини метко показан дух воинствующей империи, скрытый в традиционном древнеримском сюжете его оперы «Весталка».

Касаясь симфонии Бетховена, Серов с обычной решительностью писал Д. Стасову, брату критика: «Надо быть... ослом в музыке, чтобы не видеть военного и исторически современного сюжета в VII и VIII [симфониях]: это — бетховенское время, 1813—1814 годы — в плоти и крови».

Великолепно охарактеризовал Серов музыку Верди: «Как всякий могучий талант, Верди отражает в себе свою национальность и свою эпоху... Он — голос современной Италии, не лениво дремлющей, или беспечно веселящейся Италии в комических и мнимо-серьезных операх Россини и Доницетти, не сентиментальной нежной и элегической, плачущей Италии беллиниевской, — а Италии, пробудившейся к сознанию, Италии, взволнованной политическими бурями, Италии смелой и пылкой до неистовства».

Высоко развитое чувство историзма побуждало Серова возвращаться к прошлому для объяснения современности. Следуя принципам исторической критики Белинского, Серов широко применял их на конкретном материале. В статьях и лекциях он ярко, увлеченно рассказывал о развитии музыкального искусства, начиная от эпохи Ренессанса и зарождения оперы в Италии. Особенно подробно рассматривал он творчество своих любимых композиторов — Моцарта, Бетховена, Вебера, посвящая им отдельные работы. Подобно Белинскому, он обычно начинал крупные исследования большими историческими введениями, разъясняющими происхождение изучаемого явления.

«Философия искусства» и ее применение — анализ живого музыкального материала в его исторической обусловленности, анализ, в котором сочетались острая интуиция и обширные знания, составляют ценнейшую сторону критического наследия Серова. Ему во многом обязано советское музыкознание, в частности такие важнейшие достижения, как теория интонации Б. Асафьева и обширные исторические изыскания современных музыковедов.

Но Серов не был академическим ученым. Он весь — в борьбе, в полемике. «Мое знамя священно для меня, — писал он, — и я не оставлю своего вечно воинствующего пера». В горячности и запальчивости он часто увлекался и доходил до крайностей, что и сам порой замечал; однажды даже признал, что «критика его много бы выиграла, если бы он... чаще воздерживался от резко-язвительных выходов, от насмешливого тона...». Но все же натура борца брала верх, и он снова и снова утверждал: «Считаю полемику делом самым благородным и весьма полезным для самого искусства и его понимания... Это движение, жизнь в области мысли».

В этом отношении Серов напоминает своего кумира, «нистового Виссариона». Традицию боевой, принципиальной, научно обоснованной критики Серов передал как завет нашему современному музыковедению.

КОМПОЗИТОР

Конкретная образность музыкального мышления, отличавшая Серова-критика, в полной мере присуща и Серову-композитору. За исключением нескольких юношеских сочинений, вся его музыка связана с литературными сюжетами и текстами. В его творчестве зрелого периода, кроме обработок народных песен, следует отметить романсы и небольшие симфонические картины. Романсы не оставили заметного следа в русской вокальной литературе. Большее значение имеют четыре симфонических произведения народно-плясового характера: «Гречанники» («малороссийская плясовая песня, положенная для оркестра»), «Гопак» («малороссийская пляска из записанных на месте украинских мотивов») из симфонической пантомимы «Кузнец Вакула»¹, «Пляска запорожцев», «Пляска скоморохов».

Прообразом этих сочинений служили «Камаринская» Глинки и «Малороссийский казачок» Даргомыжского. Не обладая ни изобретательностью Глинки, ни лукавым юмором Даргомыжского, Серов все же создал довольно колоритные народно-бытовые картины. В двух из них — «Гопаке» и «Пляске запорожцев» — он использовал популярный напев «Казачка», пленивший и Даргомыжского. Эти симфонические «сцены» давно забыты. Между тем, некоторые, особенно остроумная, эффектно оркестрованная «Пляска запорожцев», могли бы с успехом занять место в программах симфонических миниатюр.

Значение Серова как композитора почти целиком основано на трех его операх. Они выступают как основные вехи на творческом пути композитора, в их сюжетах и музыкальном языке ясно отражается развитие его эстетических взглядов и склонностей.

¹ Пантомима не была написана.

Первая из них, «Юдифь», принадлежит к жанру народно-героической эпопеи. Основу этого жанра заложил в русской музыке Глинка, и его «Иван Сусанин» оказал несомненное влияние на драматургию «Юдифи». Есть внутреннее сходство и в сюжетах обеих опер: два враждующих лагеря; герой, рискующий жизнью для спасения народа; конечная победа над врагом. Только судьба героев различна: Сусанин погибает, Юдифь возвращается невредимой. Сюжет «Юдифи» довольно близок к своему первоисточнику — древнему библейскому преданию. Город Ветилуя осажден войсками ассирийского военачальника Олоферна. Жители города погибают из-за отсутствия воды. Старейшины склонны сдать врагу, но одна из жительниц — красавица Юдифь — готова пойти на подвиг, чтобы спасти отечество от гибели и позора. Она является в стан врагов, добивается встречи с Олоферном и обещает ему открыть путь к столице страны. Восхищенный красотой и умом Юдифи, ассирийский вождь проникается к ней доверием и разрешает ей свободный вход и выход из лагеря.

В шатре Олоферна разыгрывается красочная сцена пира с хором и танцами одалисок. Могучий и жестокий вождь тщетно добивается любви Юдифи. Участники пира покидают покои, Юдифь остается с опьяневшим Олоферном. В душе Юдифи борются противоположные чувства: она должна уничтожить врага, но рука ее не подымается «убить человека-героя». Повинуясь долгу, она наносит Олоферну смертельный удар мечом и возвращается в осажденный город, неся окровавленную голову ассирийского вождя. Войска ассирийцев бегут, народ Ветилуи славит победу и подвиг Юдифи.

В музыкальной драматургии оперы также много сходства с «Иваном Сусаниным». Обе оперы начинаются и заканчиваются монументальными народно-хоровыми сценами, словно громадными арками, эпически окаймляющими действие. В музыке обеих опер противопоставлены музыкальные характеристики борющихся лагерей. Развертывание драматического и музыкального действия в «Юдифи» имеет много общего с ее великим прообразом, напоминая вместе с тем высшее воплощение драматизма в музыкальной форме — схему сонатного аллегро. В первых актах обеих опер появляются действующие силы — сначала главная тема, затем — побочная тема (в «Юдифи» — ассирийский стан);

в одном из центральных актов обе темы сталкиваются (Юдифь у Олоферна); в заключение утверждается победа главной темы. Видимо, стремясь следовать примеру Глинки, достигшего в музыке «Сусанина» поразительно яркого противопоставления русского и польского национального колорита, Серов пошел по такому пути: народ Ветилуи он охарактеризовал музыкой ораториального характера, подчас близкой Генделю, то есть так, как было принято трактовать библейские сюжеты; рисуя ассирийский лагерь, он обратился к «восточной» мелодике, великолепные образцы которой мог найти в «Руслане и Людмиле» Глинки. Серов показал в музыке, как и в сюжете оперы, две традиционные стороны легендарного востока: пряную сладость танцев и хоров одалисок (в некоторых эпизодах обильно уснащенных хроматизмами) и суровую жесткость партии Олоферна и воинов. Подобным же образом в «Руслане» томная нега арий Ратмира и персидского хора противопоставлена мужественной мощи лезгинки.

Но Серов не обладал богатством мелодического воображения и умением широко развивать тематический материал — чертами, в высшей мере присущими гению Глинки. В «Юдифи» ясно обнаружился характер дарования ее автора — несколько прямолинейная, «плакатная» мелодика, в некоторых драматических эпизодах достигающая большой реалистической выразительности; небогатая, традиционная гармония, довольно резкая оркестровка, ярко подчеркивающая некоторые характерные детали сценического действия. Подчас музыка покоряет властной, взрывчатой силой, кажется, будто над оперой проносится сухой и жгучий ветер пустыни, и сцены одалисок выступают как оазисы на суровом, словно выжженном фоне. Не блещущая разнообразием красок, массивная и монолитная, во многих эпизодах грубовато-примитивная, музыка «Юдифи» воссоздает архаику библейского востока с немалой художественной убедительностью.

Любопытно, что, защищая в статьях вагнеровские принципы музыкальной драмы, Серов не применил их ни в одной из своих опер. Они ясно расчленяются на отдельные номера — арии, хоровые сцены, танцы, ансамбли (дуэты, терцеты, квартеты); пышные шествия и балетные номера, резкие контрасты роскоши и кровавой жестокости — все это скорее приближало их к жан-

Risoluto assai

p

Вас закли - на - ем не - бом все - силь - ным:

sf

Сдай - те ско - ре - е го - род вра - гу!

ру французской «большой оперы» с ее броскими драматическими эффектами, чем к вагнеровским идеалам. На это указал такой чуткий слушатель, как друг Серова, критик Аполлон Григорьев. Под впечатлением премьеры он справедливо заметил, что «Юдифь» ближе «скорее... к Мейерберу, чем к Вагнеру». Но были и существенные отличия от «большой оперы». В музыке Серова отсутствовала ненавистная ему бессодержательная вокальная виртуозность, не было трафаретных персонажей, вроде первого тенора-любовника, что также отметил Григорьев.

Среди отдельных эпизодов «Юдифи» привлекают внимание хоровые сцены, играющие важную роль в развертывании сценического действия. Из них наиболее выразителен начальный хор I акта «Наши муки, наши скорби» — плач народа, обезумевшего от страданий и требующего от старейшин сдачи города; особенно примечательна вторая половина хора — «Вас заклинаем небом всеильным» — в форме фугато, начинающегося тихой мольбой и разрастающегося, по мере вступления голосов, в яростный вопль отчаяния. С верным ощущением условий оперной драматургии Серов, после насыщенного хоровыми сценами I акта, посвятил II акт главной героине. В свое время пользовалась известностью ее ария-монолог — размышление о предстоящем подвиге, воспоминания о мирном детстве, страх перед опасностью, решимость отдать жизнь за спасение народа. Эта сюжетная ситуация явно предшествовала известной арии Иоанны в I акте оперы «Орлеанская дева» Чайковского; в тексте обеих арий есть параллели: у Серова — «О родимые горы мои, безмятежные детские годы», у Чайковского — «Простите вы, холмы, поля родные». Но в противоположность могучей, захватывающей мелодической волне в партии Иоанны, ария Юдифи суховата и страдает обычным недостатком Серова —

однообразием ритмики. Вообще сцены этого акта — и переживания главной героини, и ее встречи и диалоги с окружающими — менее впечатляют, чем массовые хоровые картины. Лирика, особенно лирика женской души, не принадлежала к сильным сторонам дарования Серова.

Переходом к III акту — «ассирийскому» — служит оркестровый антракт — резкий и грубоватый Марш Олоферна, довольно хорошо, впрочем, рисующий дикий и жестокий нрав восточных воинов. Снова в стиле «большой оперы» появляется красочный контраст — томные и страстные песни и танцы одалисок с некоторыми привлекательными эпизодами:

Andante grazioso «Юдифь», III д., сцена одалисок

Не - гой ды - шит ночь во - сто - ка.
Лишь у - га - снет день, со - би - ра - ет
у пе - тр - ка нас ноч - на - я тень!

Центральная фигура III и IV актов — Олоферн — образ, словно высеченный из камня. Его музыкальный портрет, в частности «Воинственная песня Олоферна» — одна из творческих удач Серова. В этих суровых «наступательных» интонациях с характерным упорно-неизменным (остинатным) ритмом перед слушателями вырастает колоритный облик древнего повелителя — сурово-непреклонного и воинственного деспота.

После сцен с участием Олоферна впечатление несколько снижается в драматической кульминации оперы — картине убийства деспота: колебания Юдифи, ее молитва о даровании силы для подвига, наконец, убийство — все это выражено эффектной, но довольно традиционной музыкой в духе «большой оперы». Последний акт — апофеоз победы — подобно I акту обильно насыщен народными хоровыми сценами, впрочем, менее выразительными.

Tempo di marcia

«Юдифь», IV д., воинственная песня Олоферна

Зной - ной мы сте - пью и - деи!

The first system of the musical score consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line is in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat major). The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The tempo is marked 'Tempo di marcia'. The lyrics are 'Зной - ной мы сте - пью и - деи!'.

В воз - ду - хе ды - шит о - гнем! Гиб - нет то

The second system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment are shown. The lyrics are 'В воз - ду - хе ды - шит о - гнем! Гиб - нет то'.

конь, то вер - блюд. Хра - бры - е толь - ко и -

The third system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment are shown. The lyrics are 'конь, то вер - блюд. Хра - бры - е толь - ко и -'.

- дут, храб - ры - е толь - ко и - дут

The fourth system concludes the musical score. The vocal line and piano accompaniment are shown. The lyrics are '- дут, храб - ры - е толь - ко и - дут'.

Премьера талантливой хотя и неровной оперы Серова явилась большим событием в русской художественной жизни. Даже строгий автор был доволен исполнением.

«Юдифь» — четвертая крупная русская опера после двух творений Глинки и «Русалки» Даргомыжского, и естественно, что она вызвала большой интерес, разногласия и споры. Отзывы прессы были в большинстве похвальными. Но представители «молодой музыкальной России», особенно юные участники балакиревского кружка, приняли оперу с большими оговорками. Мусоргский признал, что «Юдифь» — первая после «Русалки» серьезно трактованная опера на русской сцене, но заявил, что она «не представляет ни одного места, глубоко вас задевающего, ни одного сценического эпизода, над которым бы можно задуматься». Правда, некоторые сцены ему все же понравились.

Еще резче отозвался об опере своего бывшего друга Стасов. Возмущаясь блестящим успехом спектакля, Стасов объяснял его безвкусицей и душевной пустотой великосветской публики. В музыке Серова он находил лишь «пошловатость, внешность декорационную», «все только мысль об эффекте, о внешнем впечатлении во что бы то ни стало». Прошло много лет, и, подводя в начале нашего столетия итоги развития искусства в XIX веке, Стасов повторил свой приговор творчеству Серова, найдя при этом, что остальные две оперы еще хуже «Юдифи».

Иначе отнесся к «Юдифи» такой авторитетный критик, как В. Одоевский, в своих неопубликованных высказываниях высоко оценивший содержание оперы, ее «резвую, хотя и блестящую музыку», и в особенности «самобытность мелодий». Высоко ценил «Юдифь» Чайковский. Уже на склоне лет, в 1892 году, автор «Пиковой дамы» называл творение Серова в числе своих любимейших опер. «Наслаждение, доставляемое мне музыкой „Юдифи“, — говорил он, — всегда сливается с каким-то неопределенным весенним ощущением тепла, света, возрождения!»

В высказываниях современников о первой опере Серова обнаружились крайние полюсы, но не было равнодушия. Ее могли принимать или отвергать, но она привлекала внимание; дух героизма, которым проникнуты сюжет и музыка «Юдифи», не мог не волновать людей

60-х годов. Опера много лет ставилась на русской сцене с участием крупнейших певцов. Роль Олоферна принадлежала к высшим артистическим достижениям Ф. Шаляпина, партию Юдифи пела замечательная русская артистка Ф. Литвин. Опера Серова возобновлялась и в послереволюционное время, в 20-х годах, на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета (б. Марининского), где за 60 лет до того она впервые увидела свет.

Но в постоянный репертуар опера не вошла. Музыкальные драмы Мусоргского, оперный эпос Бородина и Римского-Корсакова заслонили менее совершенное создание Серова с его традиционными приемами «большой оперы» и во многом устаревшей музыкой. «Юдифь» уступила им место, сохранив историческое значение как одно из примечательных художественных явлений своей бурной эпохи.

Задумав после успеха первой оперы писать вторую, Серов решил остановиться на сюжете «отечественном, почвенном», по его выражению. О серьезности его намерений свидетельствовало предисловие к либретто новой оперы — одна из самых ярких реалистических деклараций в истории русской музыки. Избранный им сюжет оперы «Рогнеда» сводится к следующему. Князь киевский, язычник Владимир Красное Солнышко когда-то похитил свою будущую жену, Рогнеду, из родного дома, разорил ее город, убил отца и братьев. Гордая Рогнеда полюбила князя и стала его верной рабой. Но Владимир забыл жену, отбил у варяга-христианина Руальда невесту, предался веселью и пиршествам. Решив отомстить, Рогнеда обращается к колдунье и получает от нее замороженный нож. Однажды, во время охоты, Владимир оказывается на краю гибели: на него нападает медведь, но князя спасает обиженный им Руальд. Молодой варяг погибает в схватке со зверем, а Владимир, потрясенный самоотверженностью христианина, признает величие новой веры. Рогнеда собирается убить мужа. Но во сне ему является чудесное видение, спасающее от грозящей смерти. На всенародном вече Владимир приговаривает Рогнеду к казни, но после увещаний христиан прощает ее и обещает установить новую веру на Русской земле.

А. Н. Серов
(Портрет работы
В. А. Серова)



Этот мелодраматический сюжет с таинственными видениями, сценами неожиданного спасения и ворожкой едва ли мог служить основой для реалистической музыкальной драмы, к чему стремился Серов. Вопреки эстетическим декларациям в предисловии к либретто «Рогнеды», Серов своей музыкой только усилил нереалистические черты ее сюжета. Большой 5-актный спектакль с хоровыми и танцевальными сценами, эффектными ариями и тремя бравурными финалами был переполнен традиционной оперной бутафорией, с которой ожесточенно сражался Серов-критик в своих статьях. К тому же музыкальный язык «Рогнеды» не имел ничего общего с далеким прошлым славянства и страдал пестротой. Ти-

личные приемы итальянской оперы (особенно в партии Руальда) чередовались с эпизодами в духе французской «большой оперы» (в хоровых сценах и кое-где в партии Рогнеды). Русский элемент несколько неожиданно появлялся в виде напевов, популярных в городском быту середины XIX века. Так в партии одного из действующих лиц — шута, «княжого дурака» — использована мелодия плясовой песни «Барыня». Ходкая городская мелодия, жеманная и затейливая, послужила основой для пляски девушек в GRIDнице князя. Эти анахронизмы, противоречившие изображаемой эпохе и быту, вызывали раздражение передовых музыкантов. Можно было подумать, что Серов, упоенный успехом «Юдифи», утратил критическое отношение к музыке, сочиняемой им самим, и допустил небрежность в отборе материала, явно нарушив свои реалистические принципы. В некоторых эпизодах все же проявились лучшие черты дарования Серова — стихийная, напористая сила и выразительная простота. Таковы сцена жертвоприношения Перуну (хор «Жаден Перун»), Охотничья песня «Во темном лесу зверье живет», сохранившаяся в репертуаре до нашего времени Варяжская песня Рогнеды («Застонало сине море»).

Опера имела большой успех, и в первые годы после премьеры вошла в репертуар. Были положительные отзывы и в прессе. Даже строгий авторитет Одоевский тепло отозвался о «Рогнеде», назвав ее «народной» оперой, хотя отмечал в ее музыке «прорывающийся италянизм». Очень резко отзывался об опере Чайковский.

Moderato «Рогнеда», хор «Жертвоприношение Перуну»

Жа - ден Пе - рун, по - пить о - хо - та, Он гос - по - дин, во
гне - ве яр. ом. Кро - ви да - вай Пе - ру - ну, пой, ла! Кро - ви по - све - жей!

Moderato «Рогнеда», Варяжская песня Рогнеды

За_сто_на_ло си_не мо_ре, рас_хо_дил_ся гроз_ный вал!

Через 7 лет после премьеры, в рецензии на московскую постановку, он писал: «Причина постоянного успеха „Рогнеды“ и ее прочного положения в русском репертуаре заключается не столько в действительных красотах, сколько в тонких расчетах на разительные эффекты, руководивших автора при сочинении этой оперы». Выделив несколько номеров «по музыке прекрасных», «как редкие оазисы в пустыне», Чайковский пришел к выводу, что в целом «опера страдает бедностью мелодического вдохновения, грубой декоративностью гармонии и инструментовки, отсутствием органического сплетения отдельных номеров, совершенною слабостью речитативов в отношении требований правдивой декламации...»

Таким образом, Чайковский обвинил автора «Рогнеды» в тех самых грехах, в которых Серов обвинял французскую «большую оперу». И это сделал Чайковский, в общем положительно относившийся к деятельности Серова и высоко ценивший его «Юдифь».

Легко представить себе, как восприняли «Рогнеду» в кружке Балакирева. Здесь над ней «сильно подсмеивались», по свидетельству Римского-Корсакова, хотя снисходительно ценили некоторые хоровые эпизоды, «как единственную путную вещь». Правда, юного Римского-Корсакова «Рогнеда» очень заинтересовала, но признаться в этом он не решался, опасаясь насмешек. Стасов считал «Рогнеду» самой слабой из опер Серова. Мусоргский метко острил насчет исторических несообразностей в ее либретто и музыке.

Наиболее язвительной критике подверглась «Рогнеда» не в статьях и рецензиях, а в музыкальных сатирах Мусоргского и Бородина. В романсе «Раек» на собственные слова Мусоргский высмеял противников балакиревского кружка, среди них и Серова. В тексте этой остроумной шутки подмечены и бурный нрав Серова («Вот он мчится, несется, метется, рвет и мечет, злится, грозит»), и его вагнерианские увлечения, и свойственные ему черты честолюбия. Все это «положено» на музыку отдельных эпизодов «Рогнеды», главным образом, на мелодию «Барыни», столь неуместно примененную Серовым в его опере. В «Райке», в соединении со словами, довольно зло рисующими портрет композитора, это мелодия звучит особенно комично.

Еще более развернутую сатиру создал Бородин в опере-пародии «Богатыри» на текст драматурга В. Кры-

лова. Сюжет ее является прямой насмешкой над лже-историческими операми. Действуют в ней стандартные персонажи — князь Густомысл, его дочь Забава, чужеземный богатырь Соловей Будимирович, происходят традиционные сцены свадебного пира, жертвоприношения Перуну и т. д. Один из главных ударов этой пародии направлен против «Рогнеды», о которой напоминают отдельные сценические ситуации и музыка. Так, в картине жертвоприношения Перуну Бородин привел тему из такой же сцены «Рогнеды» и закончил ее «Казачком», что звучало как насмешка над замыслом Серова. Но дело не ограничивалось пародийным обыгрыванием отрывков из «Рогнеды». Бородин издевался в «Богатырях» над нарушением исторической правды в операх, подобных «Рогнеде», и доводил до карикатурных крайностей основную ошибку Серова — его попытку представить древность ходячими бытовыми интонациями середины XIX века. Автор «Богатырей» наполнил оперу-пародию популярными плясовыми напевами своего времени — «Куманечек, побывай у меня», «Как у наших у ворот» и другими, так же плохо вяжущимися с легендарной эпохой Густомысла, как «Барыня» — с Киевской Русью князя Владимира. Этим был нанесен, пожалуй, самый сильный и убедительный удар.

Несмотря на многочисленные критические выступления, «Рогнеда» с успехом шла на русской сцене. С одной стороны, эффектный спектакль, прославлявший официальную религию, привлекал светскую публику и пользовался покровительством двора; с другой стороны, вызывал интерес даже у некоторых прогрессивных деятелей, например, В. Одоевского. Это понятно, если вспомнить, что «Рогнеда» была первой русской оперой, подымавшей после «Ивана Сусанина» большие исторические проблемы, коренные вопросы становления русского государства. В переломную эпоху 60-х годов эти вопросы необычайно волновали мыслящих русских людей; некоторые чувствовали, что великие события прошлого могут получить яркое освещение в монументальных формах народно-музыкальной драмы. Это породило своего рода жажду по русской исторической опере, чувство, побуждавшее присматриваться и к таким опытам, как «Рогнеда». Только через 8—9 лет появились «Борис Годунов» Мусоргского и «Псковитянка» Римского-Корсакова, достойно продолжившие традицию

«Ивана Сусанина». Но эти музыкальные драмы с их освободительными тенденциями и непривычно смелой музыкой встречали непонимание публики, задававшей тон в столичных театрах, и прямое противодействие правительственных кругов. Лишь передовые демократические слушатели и критики поддержали творческий подвиг молодых композиторов «Могучей кучки», постепенно завоевавших широкое признание. И с их победой ушел в прошлое успех «Рогнеды», в наше время совершенно позабытой.

Называя «Юдифь» и «Рогнеду» пробой своих сил в оперном искусстве, Серов был, по-видимому, вполне искренним. Воспитанный на образцах русской реалистической литературы, почитатель Гоголя, Белинского, Островского, он последовательно пришел к намерению создать оперу на русский бытовой сюжет. Задача была новая, и Серов не без основания считал, что его прежние произведения, опиравшиеся на испытанную традицию, являлись лишь подступом к иной, самобытной полосе его творчества. Подобный путь был закономерен для русских композиторов, т. к. отечественная опера не располагала еще прочно сложившимися нормами, а для следования новаторским открытиям Глинки не хватало творческого опыта. До Серова такой же дорогой шел Даргомыжский, написавший оперу «Эсмеральда» на сюжет В. Гюго прежде, чем приступить к «Русалке», и одновременно с Серовым — Мусоргский, сочинявший оперу «Саламбо» по роману Г. Флобера еще до замыслов «Женитьбы» и «Бориса Годунова».

Бытовая драма Островского показалась Серову подходящим материалом для его нового опыта. Сюжет «Не так живи, как хочется» сводится вкратце к следующему. Действие происходит в Москве в дни масленицы. Купеческий сын Петр загулял, жалобы жены Даши и упреки отца не помогают. Дни и ночи Петр проводит на постоялом дворе: он полюбил хозяйкину дочку, веселую Грушу (в опере — Груню), от которой скрывает, что женат. Даша попадает на постоялый двор и встречается с Груней. Обе узнают правду о Петре; оскорбленная девушка порывает с ним. На помощь Петру приходит разгульный пьяница и злодей кузнец Еремка. За некоторую мзду он обещает научить Петра, как при-

ворожить Груню. Вдвоем они отправляются на масленичное гулянье. В пьяном угаре Петр хочет убить жену; с ножом в руках он ищет ее, но, придя на берег Москвы-реки и услышав колокольный звон, приходит в себя, раскаивается и является к жене просить прощения. Кроме главных персонажей драмы, как отмечал Серов, в ней есть еще одно основное начало — стихия удалого и зловещего масленичного разгула — фон, на котором происходят и которым в значительной мере определяются события драмы. Но Серова не удовлетворял ее благодушный конец. Он воспринимал этот сюжет, как «серьезно-трагический», а «сладенькая и слабая развязка», «подмесь нереального разрушает все впечатлительное». Сохранив в основном сюжет Островского, композитор изменил финал: при содействии Еремки Петр убивает жену, отец призывает его покаяться в грехе. Придуманное Серовым название оперы — «Вражья сила» — живо рисует атмосферу темного наваждения, в которой разворачивается действие.

Подобный сюжет — семейная драма, происходящая в обстановке русского городского быта, — был редкостью в русской опере, и Серов справедливо считал, что делает новый шаг на пути к «драматической правде». Появившаяся незадолго до того, в 1867 году, неудачная опера композитора В. Кашперова «Гроза» (на сюжет драмы А. Островского), написанная в модной итальянской манере, не могла служить образцом. В задуманной им опере Серов решил широко применить популярные русские народные напевы своего времени, что здесь, в отличие от «Рогнеды», было вполне оправдано. Вместе с тем он нашел и новые формы музыкальной драматургии, соответствующие быстро и напряженно развивающемуся сценическому действию. Здесь уже нет монументальных картин, долгих арий и статичных хоровых сцен, отяжелявших «Юдифь» и «Рогнеду». Во «Вражьей силе» в значительной мере преодолены тенденции «большой оперы», но как и в прежних произведениях Серова, ничего общего нет и с вагнеровской музыкальной драмой. Действие «Вражьей силы» развивается в форме полных движения сцен с оживленными диалогами-речитативами. Посреди действия, особенно когда главные герои остаются одни, возникают монологи ариозного характера. Наполненные драматизмом сцены переплетаются с эпизодами шумного масленичного гу-

ляния. Так, в начале оперы, когда в разговорах Даши с отцом Петра перед слушателем предстает назревающая в семье драма, издали, с улицы, раздаются звуки балалайки, топот пляшущих и разгульный, широко известный народный напев «Как у нашего двора». Под звуки этой песни в дом входит загулявший Петр. Во II действии на постоялом дворе появляется с группой парней Еремка — главный запевала и зачинщик буйной гульбы.

«Вражья сила», Песня Еремки с хором «Широкая масленица»

Ши - ро - ка - я ма - сле - ни - ца,
ты с чем при - шла? Ты с чем при - шла? Со ве -
се - льям, да с ра - до - стью и со вся - ко - ю сла - до - стью,

В III действии, стихия масленичного веселья нарастает, и сценой завладевает хор. Удрученному Петру Еремка предлагает помощь, и его насмешливое обращение вносит зловещий оттенок в пеструю картину, где драма любви смешивается с безудержным весельем толпы. Серов удачно применил в партии Еремки известный напев «Куманек, побывай у меня» — один из вариантов «Камаринской». Под наигрыш балалайки Еремка зубоскалит.

Allegretto scherzando «Вражья сила», сцена Петра и Еремки

Ты, ку - пец, со мно - ю луч - ше не бра -
_ нись, А по - ни - же ты Е - рем - ке по - кло - нись.

Композитор постепенно сгущает краски, и в IV акте стихия веселья и разгула достигает предела. В массовой

сцене гулянья смешиваются выкрики торговцев, захватские песни парней, голоса охмелевших баб. А на фоне праздничной суеты Петр снова сталкивается с возненавидевшей его Груней, и Еремка, внушает ему темный замысел убийства жены. Это подлинная кульминация драмы. По яркости и мастерству IV акт «Вражьей силы» и партия Еремки в целом принадлежит к высшим творческим удачам Серова. Здесь проявились самые сильные стороны его дарования: стихийный размах, умение разворачивать широкие, грубоватые, но красочные полотна, мастерство в обрисовке властных и резких характеров. Удачно примененные яркие народно-песенные интонации возмещали относительно небогатое мелодическое дарование композитора.

Финал драмы — убийство Даши — выступает как неизбежное порождение буйной и слепой силы, захватившей массы людей. С присущим ему мастерством драматурга Серов построил последний акт, в противоположность предшествующему, как сцену с немногими действующими лицами; хоры, стихия разгула, сыгравшие свою роль, здесь уже отсутствуют.

Как и в прежних операх, Серов гораздо слабее в лирико-созерцательных сценах, особенно в лирике женской души. Хотя и здесь он применяет народные напевы, в частности, мелодии протяжных крестьянских песен, но далеко не достигает той художественной убедительности, какой отличается, например, образ Еремки. Эта односторонность — уязвимая сторона «Вражьей силы»: ее лирические страницы не уравнивают резкой красочности массовых сцен.

Тем не менее «Вражья сила» оставила заметный след в русской музыкальной культуре и оказалась наиболее жизнеспособной из опер Серова. Премьера состоялась через 3 месяца после смерти композитора, 19 апреля (1 мая) 1871 года, в Мариинском театре. Несмотря на хорошее исполнение под управлением талантливого молодого дирижера Э. Направника, с участием М. Сарлотти в роли Еремки, «простонародная» опера имела у театральной публики меньший успех, чем «Юдифь» и «Рогнеда». Только некоторые музыканты высказали положительное мнение. Среди них на первом месте был В. Одоевский, ознакомившийся с «Вражьей силой» лишь частично, в процессе сочинения ее, и сумевший оценить самобытность и содержательность замысла —

«широкая масленица, во время которой разыгрывается эта русская драма». До конца жизни ценил оперу Чайковский, отмечавший «талант, чутье, воображение» ее автора, но отвергавший нередкие у Серова резкость и грубость звучания.

Гораздо сдержаннее была принята «Вражья сила» в кругу Балакирева. Стасов пронизательно подметил слабое место в сюжете, увлекшем Серова; он назвал либретто оперы «мелким», «не идущим дальше домашних дел». В то время, когда молодые композиторы «Могучей кучки» ставили в своих произведениях сложнейшие проблемы народной жизни, рисуя народ как творческую силу истории, Серов ограничивался показом бытовых картин, не подымаясь до высоты большого социально-эпического обобщения. Для художников, стоявших на путях критического реализма, «очерки русского быта», созданные Серовым, казались поэтому «мелкими», высшая ступень реализма, достигнутая автором «Вражьей силы», представлялась им пройденным этапом. 60—70-е годы ставили иные задачи, и ответом на них были «Борис Годунов», «Псковитянка», романсы Мусоргского, Первая симфония Бородина, «симфонические трагедии» Чайковского, начиная с «Ромео и Джульетты».

К этому присоединялась заметная ограниченность музыкально-творческого дарования Серова, отмечавшаяся даже критиками, положительно ценившими его оперы, в том числе Чайковским. Как мастер музыкальной драматургии, пронизательно освещавший в статьях ее особенности и умело применявший свои выводы в оперных замыслах, Серов был гораздо выше, чем непосредственно в музыкальном творчестве. Это сообщало его лучшим операм — «Юдифи» и «Вражьей силе» — скорее сценический, чем музыкальный интерес. Подобно «Юдифи», «Вражья сила» привлекала внимание крупнейших русских певцов, в том числе Шаляпина, создавшего непревзойденный образ Еремки. В исполнении артиста разгульный пьяница становился могучим воплощением темной, мятежной стихии, сближаясь с образом буйного инока Варлаама в «Борисе Годунове» Мусоргского. «Вражья сила» настолько увлекла Шаляпина, что уже в послереволюционное время, в 1920 году, он руководил ее постановкой в Петрограде. Впоследствии «Вражья сила» не раз возобновлялась на советских сценах. В 1974 году она была поставлена в Боль-



Ф. И. Шаляпин в роли Олоферна



Ф. И. Шаляпин
в роли Еремки

шом театре СССР в редакции Б. В. Асафьева, создавшего измененный вариант последнего акта.

Деятельность Серова-композитора продолжалась недолго. Его творческая зрелость, та полоса жизни, когда он нашел себя в работе над тремя операми, длилась лишь около десяти лет. По существу, смерть настигла его на пороге новых творческих достижений, дарование его раскрылось поздно и медленно. Отчасти виной были сложные жизненные условия, преодолеть которые ему удалось лишь ценой тяжелых усилий.

Незадолго до смерти Серов не без основания утверждал, что «еще трех, четырех опер смело можно ждать от него». Но ожиданиям не суждено было сбыться.

Сын Серова, великий художник, необычайно ярко отразил душевный облик своего отца в портрете, написанном через много лет после его смерти. Стоя за работой у конторки, с упорным лицом и пристальным взглядом, окруженный нотами, книгами, афишами, он похож на бойца, устремившегося в битву. Он и был бойцом, темпераментным, настойчивым, язвительным. Часто он срывался, падал в изнеможении, затем снова подымался и с еще большей страстью бросался в полемические атаки. Серов не был гармонически уравновешенной натурой и нередко противоречил самому себе. Но в главном он всегда оставался себе верен: до последней минуты он непрестанно стремился к тому идеалу, который с юных лет представлялся ему высшей целью художника.

Этим идеалом была правда, и в поисках ее он создал страницы непреходящей ценности, глубокие и тонкие мысли, выраженные с блеском и остроумием. Мыслитель в нем, несомненно, преобладал: его композиторская деятельность явно отставала от научно-критической, и, быть может, наиболее сильной стороной его музыкальных произведений являлась не сила вдохновения, а широта замыслов, интеллектуальная основа творчества. В этом отношении «Юдифь» и особенно «Вражья сила» оказали влияние на дальнейшее развитие русской оперы, а картины масленицы с их красочной пестротой и широкой удалью стали прообразом великолепных массово-бытовых сцен Римского-Корсакова («Садко», «Снегурочка», «Сказание о невидимом граде Китеже»), Мусоргского («Сорочинская ярмарка»), Стравинского («Петрушка»).

Не теряет своего значения литературное наследие Серова. Страницы его работ, восторженные и гневные, иронические и созерцательные, читаются с неослабевающим увлечением как лучшие образцы русской критической мысли. Идеи, волновавшие Серова, проблемы реализма и народности в искусстве, по-прежнему — в центре интересов нашей художественной общественности, а предлагавшиеся им решения во многом сохраняют свою силу и убедительность. В таких кардинальных вопросах, как анализ эмоционально-смыслового содержания и социально-исторической обусловленности музыкального творчества, Серов является предтечей советского музыкознания. Советские критики, теоретики, историки немало учились и учатся у него. Глубоко ценным для нас остается вклад Серова в сокровищницу русской мысли о музыке, и весь душевный облик его — облик борца, смело искавшего истину и не боявшегося ни ошибок и поражений, ни одиночества и суда современников.

СОДЕРЖАНИЕ

ПУТИ ИСКАНИИ	3
ГОДЫ БОРЬБЫ	. 26
КРИТИК, УЧЕНЫИ, ПРОСВЕТИТЕЛЬ	. 51
КОМПОЗИТОР	. 74

Александр Моисеевич Ступель

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СЕРОВ

Популярная монография

Издание 2-е.

ИБ № 2917

Редактор В. С. Буренко. Художники А. А. Кармацкий, И. М. Чернов. Худож. редактор Р. С. Волховер. Техн. редактор Г. С. Устинова. Корректоры Т. А. Львова, М. С. Зими́на.
Сдано в набор 8.02.81. Подписано в печать 23.07.81. Формат 84×108^{1/32}. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 5,04. Уч.-изд. л. 4,96. Тираж 25 000 экз. Изд. № 2662. Зак. № 17054. Цена 25 к. Издательство «Музыка». Ленинградское отделение, 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9. Типография издательства «Калининградская правда», Калининград обл., ул. Карла Маркса, 18.

• **Ступель А. М.**
С 88 А. Н. Серов: Популярная монография. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1981. — 96 с., ил.
ИСБН

В книге рассказывается о жизни и деятельности А. Н. Серова (1820—1871), талантливого русского композитора, ученого, просветителя и выдающегося музыкального критика. Издание предназначено для широкого круга читателей, интересующихся русской художественной культурой.

4905000000

С $\frac{90108-676}{026(01)-81}$ 582—81