

Русские и советские композиторы

*Александр Николаевич
Серов
1820—1871*

М.Р. Черкашина

Александр Николаевич
СЕРОВ

Издательство «Музыка» Москва
1985

78С1
С32

Художник Д. Бязров

Ч $\frac{4905000000}{029(01)-85}$ — 149 80—85

© Издательство «Музыка», 1985 г.

К читателям

«...Музыка для меня есть религия, вера, нравственность — все!!» В этих словах Александра Николаевича Серова выражены кредо художника и одновременно девиз всей его жизни. Музыкальный критик, композитор, он нелегко завоевал право всецело посвятить себя служению любимому искусству, встретив на этом пути немало преград.

Трудна была выпавшая на долю Серова-композитора историческая миссия. Младший современник М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, он выступил на поприще оперного творца после длительной и тщательной подготовки, растянувшейся на два десятилетия, — уже в зрелые годы, когда имя его как музыкального критика обрело всеобщую известность. Сложным было не только само превращение критика в композитора. Отношение к операм Серова, их общественная оценка определялись тем обстоятельством, что его оперные дебюты проходили под пристальным вниманием молодого поколения русских композиторов.

Дерзкая, бунтующая против косности и ниспровергающая канонические авторитеты молодежь, которая сгруппировалась вокруг «строгого Аристарха» — В. В. Стасова и выбрала своим наставником старшего товарища М. А. Балакирева, отнеслась к операм Серова с чрезмерным критическим пристрастием. Вполне понятные в историческом разрезе, несправедливые негативные суждения членов балакиревского кружка затруднили и затрудняют вплоть до настоящего дня объективную историческую оценку творческого вклада Серова в развитие отечественной музыкальной культуры. А вклад этот был весьма значителен. В истории русской мысли о музыке неоспорима выдающаяся роль Серова-критика. Введенные им критерии суждений превратили музыкальную критику в серьезную науку,

способствовали выработке ее эстетического фундамента. Критические высказывания Серова были проникнуты подлинно боевым духом. Их действительность определялась не только научной обоснованностью, но и воинствующей публицистической направленностью.

В критическом наследии Серова представлены все жанры — от серьезных «кабинетных» трудов до хроники, репортажа, полемических заметок, писем о музыке, модных в то время фельетонов и «антикритик». Он был не только критиком-публицистом, но и страстным просветителем, который стремился всеми доступными средствами поднять уровень музыкальных знаний общества. На широкую аудиторию были рассчитаны циклы музыкальных чтений, которые Серов проводил в Петербурге и в Москве.

Богата сценическая история всех трех опер композитора. Успех сопутствовал уже первым их постановкам на сцене петербургского Мариинского театра. Яркими событиями конца XIX века стали спектакли «Юдифи» и «Рогнеды», осуществленные на сцене Московской частной русской оперы С. И. Мамонтова. Их художественное оформление было выполнено сыном композитора В. А. Серовым, в создании костюмов участвовал выдающийся художник М. А. Врубель, незабываемый образ Олоферна был создан Ф. И. Шаляпиным. Постановка «Вражьей силы» на сцене Большого театра в 1902 году вошла в историю неповторимым прочтением Шаляпиным образа Еремки, который современные критики сравнивали с персонажами произведений Максима Горького.

Серов-композитор вчерне наметил многое, подхваченное и развитое впоследствии. В его творчестве содержатся импульсы, которые по-своему отозвались в самых разных явлениях русской музыки последней трети XIX—первой трети XX века: в операх Н. А. Римского-Корсакова, в балетах И. Ф. Стравинского, в музыкальном театре Д. Д. Шостаковича.

«Папа, Бюффон и я»

Александр Серов был старшим сыном петербургского чиновника Николая Ивановича Серова, действительного статского советника, служившего по финансовой части. Он родился в Петербурге 11 января 1820 года, с раннего детства проявлял склонность к интенсивной внутренней жизни и сосредоточенным занятиям, «от постоянных дум и мечтаний казался до ненатуральности серьезным, молчаливым, даже сонным мальчиком». Способности его представлялись удивительно уравновешенными: был восприимчив, все схватывал на лету, рано начал проявлять интерес к наукам и искусствам.

С трех лет родители стали брать мальчика в театр. С пяти лет он начал увлекаться рисованием, научился читать, легко осваивал языки (на всю жизнь сохранив неприятие переводов). Любимыми писателями и поэтами были Гоголь, Шиллер и Гёте (с «вечно любезным» «Фаустом» не расставался и знал в нем каждую строку). Нравилось ему в искусстве и все «острое», неожиданное — увлекала капризная фантазия Гофмана, радовали меткостью, едким блестящим юмором серии рисунков французского художника Поля Гаварни («Женские хитрости», «Парижский карнавал», «Студенты»), которыми «просто объедался и опивался и с увлечением срисовывал целые сцены».

Летом семья выезжала на дачу в Парголово, Ораниенбаум, иногда в Ревель или Старую Руссу. Мальчик всей душой полюбил природу, привозил из каждой поездки коллекцию «живописных впечатлений» — карандашных и акварельных пейзажных зарисовок. Привычка брать на карандаш увиденное, взгляд живописца сохранились в нем на всю жизнь. Он был чуток к оттенкам освещения, любил следить за изменчивыми красками неба. «...Свет и

ть, тень и свет — тут вся живопись, вся поэзия — диссонанс и гармония. Тут вся музыка!» — писал он другу В. В. Стасову (18 августа 1843 года).

Семейный уклад родительского дома определялся авторитарным давлением резкого и категоричного главы семьи. «Папенька приказал» — это означало, что о собственных желаниях нельзя и заикаться. Страдая от отцовского деспотизма, Александр вместе с тем питал уважение к семейной дисциплине. Даже в первые годы своей самостоятельной жизни, когда начал служить по Министерству юстиции в уголовном департаменте Правительствующего сената, он беспрекословно выполнял требования отца.

Николай Иванович Серов был человеком трезвого, рационального склада. На людей посторонних он мог производить даже неприятное впечатление. «Это был тип обыкновенного чиновника, — писал соученик Александра по гимназии В. Р. Зотов, — воображающего, что его департамент очень важен в администрации». С годами в семейных отношениях все болезненней давала о себе знать горячая несдержанность домашнего деспота.

Почитатель Вольтера, не чуждый свободомыслия, Серов-старший достиг высокого общественного положения благодаря природным способностям, самодисциплине, трудолюбию. Но собственную служебную карьеру считал неудавшейся (помешала репутация вольтерьянца). Тяжело переживая крушение честолюбивых стремлений, он связывал неосуществленные надежды с мечтами о блестящем будущем разносторонне одаренного старшего сына.

Николай Иванович собрал хорошую библиотеку, в которой преобладали французские и немецкие книги. С удовлетворением он отмечал, как легко мальчик постигает премудрости наук, проявляя «восковую восприимчивость». Контроль, направляющая воля отца сыграли немаловажную роль в интеллектуальном развитии Александра. Одной из любимых книжек детства будущего композитора была красочно оформленная «Всеобщая и частная естественная история» французского естествоиспытателя Ж. Л. Леклерк-Бюффона, приобретенная на деньги, полученные в подарок от отца. Завладев

таким сокровищем, мальчик стал соотносить свои размышления и детские открытия с двумя высшими авторитетами, вставляя во все «важные» разговоры фразу: «Папа, Бюффон и я». Идея написать в духе Бюффона собственную «натуральную историю» вызвала к жизни новое страстное увлечение. «И с такими мыслями,—вспоминал позднее Серов,—с утра до вечера каждый день рисовал разных зверей. Зато немножко выучился *рисовать*, так как алхимики, добываясь найти философский камень, хорошо познакомились с природой и положили твердые основания целой науке—химии».

Под воздействием отца, которого В. В. Стасов характеризовал как человека замечательного по образованию и уму, складывалось активное отношение к чтению. «...Я не люблю упускать случая познакомиться с какой угодно наукой,—скажет Серов впоследствии,—в полной уверенности, что если она мне не принесет прямой пользы, то насколько-нибудь расширит круг мышления, а это ни в каком случае *не вредно*...» Вера во всемогущество науки, внушенная с детства, была столь велика, что и в музыкальной критике Серов стал вести борьбу с субъективностью суждений, отстаивать строгую объективность научного истолкования художественных фактов.

Если в интеллектуальной сфере авторитет отца оставался беспрекословным, то все «задушевности» приходилось на долю матери, которую сын любил искренно и глубоко. Анна Карловна никогда не наказывала детей, жила их интересами, вникала во все, что их волновало. Она обладала художественной чуткостью и большим тактом, верила в талант сына, не раз поддерживала его в минуты сомнений. Гибкость матери, ее преданность детям, которых она воспитывала в ласке и доброте, составляли противовес прямолинейной требовательности отца. Когда Серов впервые надолго оторвется от дома, образ «бесподобной матери» будет рисоваться ему в особом поэтическом ореоле. Получая письма, полные милых домашних подробностей, он не перестанет восхищаться «чудесной душой, которая у Мамы просвечивает в каждом слове, в каждом движении».

В формировании личности Александра Николаевича, в развитии его художественных наклонностей немалую роль сыграла сестра Софья — «родная по крови и душе». Утонченная натура, Софья Николаевна (в замужестве Дютур) была одаренной певицей-любительницей. Друг и доверенное лицо брата, она разделяла с ним страстное увлечение искусством. «Казалось, в двух существах живет одна душа», — вспоминал композитор впоследствии.

Мать и сестра окружили Александра благоговеющей любовью. Как могли обе амортизировали «диссонансы», которых будущему композитору пришлось испытать немало, прежде чем он завоевал право называться творцом и добился общественного признания своей многосторонней музыкально-художественной деятельности. К сожалению, никто из близких людей — ни родители, ни сестра — не дожили до ожидаемого перелома.

По средам Серовы принимали гостей. Среди них нередко бывал Петр Иванович Турчанинов. Преподаватель Придворной певческой капеллы, церковный композитор, он услаждал гостей пением и игрой на фортепиано. Не без его инициативы в доме устраивались квартетные вечера. В них участвовали видные столичные музыканты: талантливый скрипач из крепостных, игравший в первых скрипках петербургской оперы, Иван Иванович Семенов; виолончелист, педагог и капельмейстер Карл Шуберт — «высокий музыкант», «опытный и рачительный артист», как характеризовал его Серов.

По рекомендации одного из участников квартетных вечеров к восьмилетнему мальчику была приглашена учительница музыки Олимпиада Григорьевна Жебелева — дочь старого актера казенных театров, которой в ту пору едва исполнилось шестнадцать лет. Воспитанная главным образом на творчестве немецких композиторов, обладавшая прекрасной техникой и хорошо игравшая с листа, скромная девушка должна была зарабатывать на жизнь и помогать большой, малообеспеченной семье. Несмотря на молодость, она, по словам Стасова, «была уже сильная музыкантша и отлично начинала давать уроки музыки, солидно и необыкновенно тща-

но». Вспоминая первую учительницу в зрелые годы, Серов характеризовал ее как «труженицу, исправно любящую свое искусство».

Олимпиада Григорьевна сумела привить способному ученику прочные технические навыки. Ее метод обучения был лишен схоластики. Много внимания уделялось совместному музицированию — игре в четыре руки. Это приучало свободно ориентироваться в нотном тексте. Правда, музыкальный репертуар состоял в основном из оперных попури второстепенных немецких композиторов, и для подлинного знакомства с оперным искусством эти аранжировки, по воспоминаниям Серова, не давали «ровно ничего».

Возможно, поэтому любовь к музыке пробудилась в мальчике не сразу. Но попав в безликую атмосферу Первой петербургской гимназии, в которой ему пришлось учиться с десяти до пятнадцати лет, Александр, оторванный от музыкальных занятий на целую неделю, начал охотнее садиться за фортепиано в свободные дни. По мере преодоления технических барьеров и обретения навыка чтения с листа возрастала возможность наслаждаться искусством звуков, испытывать их власть над собой. И если раньше, покончив с обязательным уроком, он предпочитал углубиться в книги, засесть за рисование, часами рассматривать «любезные томики в старинных розовых переплетах наполеоновского времени» — «Летописи Музея новой школы изящных искусств» Ш. П. Ландона с контурным изображением картин лучших художников разных времен и народов, то теперь по воскресеньям и праздникам мог играть часами, так что к шестнадцати годам его называли «порядочным музыкантом». Поступив в декабре 1835 года в только что открытое учебное заведение — Училище правоведения, он стал, по воспоминаниям Стасова, первым «и по музыкальной способности, и по музыкальному образованию».

Музыкальные успехи Серова поначалу не встречали отпора со стороны отца, напротив, они являлись предметом его законной родительской гордости, хотя и накладывали на юного музыканта новые, не всегда приятные обязательства. Как вспоминает

Стасов, „папенька“ очень часто приказывал А. Н. Серову играть при гостях для собственного хвастовства даровитым сыном, даже и тогда, когда этому последнему вовсе не было охоты, особенно во время игры „папеньки“ с гостями в карты». Отношение главы серовского дома к искусству определялось установками практического буржуазного века. Не принадлежа к родовитому дворянству, он был человеком дела, выше всего ценил ум и талант, художественные же способности признавал лишь как дополнение к главным качествам; поэзию он называл сущим вадором, а искусство — барской прихотью. Вместе с тем в глазах того круга, с которым по своему положению он не мог не считаться, музыкальное образование, знакомство с художниками, посещение театров, концертов, обсуждение литературных новостей являлись патентом на определенный стиль жизни. Именно поэтому Николаю Ивановичу представлялось «очень комилфотным и бонтонным, чтоб у него в доме производилась постоянная музыка».

Не было ничего более чуждого взглядам Серова старшего, чем желание видеть в творчестве, в художественной деятельности высшую цель и жизненное призвание. Занятия искусством («пустяками и скоморошеством», колы речь шла о профессиональном труде) для него были приемлемы лишь в формах просвещенного любительства.

Совершенно иные понятия об искусстве складывались у Александра Серова. Еще юношей он понял свою принадлежность к тем людям, которым «все изящное доступно во всех возможных формах, мало того — доступно, — оно ему родное; а наслаждение изящным — блаженство». Он страстно жаждет «всеобщего преобразования рода человеческого в отношении к эстетической жизни». Постепенно крепнет убеждение, что музыка должна стать главным делом его жизни.

По мере того, как характер музыкальных занятий юноши будет становиться серьезным, расхождение с отцом начнут углубляться, пока не обретут резко конфликтный характер. Николай Иванович все чаще будет ранить сына обидными словами.

«Умрешь в кабаке на рогожке!—кричал он в иступлении.—Ну какой ты музыкант? Погляди на себя, какая-то размазня, тихоня!»

Летом 1843 года Александр по рекомендации отца едет в Нижний Новгород на ярмарку «приобретать умственный капитал». Не найдя там пищи своим художественным влечениям, в письме к отцу он высказывает собственные убеждения со всей прямоотой, готовый выдержать отцовский гнев: «...Я так тебя люблю, что не хотел бы огорчить тебя малейшим отклонением от *твоего* образа мыслей, и между тем так далеко в сторону от него уклонился! Винить же себя в этом я не в силах. <...> Я ручаюсь, что из меня порядочного чиновника никогда не будет,—но разве без этого нельзя быть *дельным* человеком?!»

Твердое желание Александра Серова посвятить свою жизнь искусству в конце концов вызовет суровую опалу, которой отец подвергнет обманувшего надежды сына,—несправедливую, безжалостную опалу, с которой будет нелегко смириться. «Я недоумевал о причине твоего охлаждения, недоумевал, потому что не признавал и *не признаю* за собой истинного повода к тому». Эти слова будут написаны сыном в мае 1846 года, когда еще не утрачена вера в примирение—возможность убедить в своей правоте, вернуть отцовскую любовь.

«Священное обожание прекрасного»

Училище правоведения, в котором Александр Серов провел пять лет (1835—1840), было создано «для образования молодых дворян к гражданской службе по судебной части». Дом Наплюева на Фонтанке, 6, с фасадом, выходящим на Летний сад, был перестроен для размещения в нем нового учебного заведения по проекту архитектора В. П. Стасова. Открытие училища состоялось 5 декабря 1835 года. Установившиеся в нем нравы отличались от обстановки других казенных учебных заведений в лучшую сторону, однако дух рутинной воцарился и здесь. Главным методом обучения была тупая зубрежка: «Не только такие предметы, как священная история, география, статистика, история, твердились на память, нас заставляли, например, учить наизусть написанные трудным, книжным немецким языком, известным германским ученым и юристом Штектардтом пропедевтику и энциклопедию права».

Александр Серов значился в списке четырнадцати правоведов первого выпуска. На торжественном выпускном акте 15 июля 1840 года он произнес речь на немецком языке о важности психологии для юриста. Все годы Серов блестяще успевал по всем предметам, выделялся незаурядными способностями, начитанностью и образованностью. И тем не менее из выпускников училища он был не первым. «...Вместо него поставили тремя первыми каких-то изумительных тупиц, о которых потом никто никогда не слышал ничего»,—вспоминал Стасов. Виною тому был его характер, стеснительный и мягкий. Маленького роста, застенчивый, неуклюжий, безучастный к играм и шалостям, он был предметом постоянных злых насмешек. Сынки самодуров-крепостников были неистощимы на жестокие розыгрыши и доводили его до истерик. «У этих прекрас-

ных юношей запас старого помещичьего зверства был слишком прочен по наследству, его ничем нельзя было растопить»,— писал Стасов.

Неудивительно, что «глупая училищная жизнь» оставила немного приятных воспоминаний. Очень скоро он понял, что юридические науки не вызывают у него глубокого интереса, и тем более жаждал скорейшего выхода из училищных стен. «По крайней мере на меня сильно действует все окружающее, а там все окружающее так бездушно, так пошло!»—признавался он позднее. И действительно—стоило ему хоть ненадолго оказаться среди родных и близких, как он тотчас преображался. «...Веселость его дома и в обществе—в противоположность училищной сумрачности и вялости—была заразительна для всех. Танцевать в маленьком домашнем кружке, проделывать при этом сто забавных шуток, семена маленькими и коротенькими ножками, чуть не на голове ходить, войдя в веселый азарт,—все это было Серову около 20-х годов делом самым любезным и обычным» (В. Стасов).

И все же пребывание в училище оставило в жизни Серова заметный след. Здесь он получил признание как одаренный музыкант и здесь же нашел друга, больше чем друга—верного товарища, соратника всех начинаний, строгого и требовательно-го критика, неумолимые приговоры которого в течение более двадцати лет помогали ему расти, двигаться вперед в искусстве.

Они были совсем-совсем разные—шестнадцатилетний юноша Серов, низкорослый и большешоголовый, спокойно-рассудительный, мягкий в обращении, и долговязый двенадцатилетний правовед-новичок Владимир Стасов, с задиристо вытянутой мальчишеской шеей, решительно выглядывающей из черной с зеленым воротником правоведской форменной курточки, с живым, смелым взглядом и пылким темпераментом. Идею взаимодополняющего контраста их характеров Серов будет варьировать на разные лады, не переставая любоваться яркостью переживаний друга, его умением прямо и ясно видеть целое: «...Если ты, по пламенной своей комплекции, близок к Шиллеру, то мне

позволь принять *рассудительность* Гёте, его *реальный* взгляд»; «...позволь мне достойно поблагодарить судьбу, которая даровала мне в тебе такого *гениального* друга!»

Их сблизили любовь к музыке, стремление к «высшей деятельности души», пищу для которой они нашли в разносторонних художественных интересах. В те годы в училищной жизни отводилось самое заметное место музыкальным занятиям. Для обучения правоведов игре на различных инструментах приглашались лучшие столичные музыканты. Были ученики, которые осваивали флейту, валторну, арфу, контрабас. Наряду со скрипкой и фортепиано в почете была виолончель.

Игре на виолончели Александр Серов начал учиться по настоянию покровителя училища принца Ольденбургского, который отметил яркую музыкальную одаренность юноши, как только услышал исполненный им на экзаменационных торжествах в сопровождении оркестра Третий фортепианный концерт И. Н. Гуммеля. Внимание любителей музыки привлекали в те годы выступления виолончелистов-виртуозов, среди которых были европейские знаменитости. «Виолончель у нас истинно процветает,— писал в 1838 году известный писатель и музыкальный критик В. Ф. Одоевский.— Мы можем насчитать в Петербурге по крайней мере пять виолончелистов, которые принадлежат к числу лучших артистов в Европе». Среди лучших критик имел в виду двух учителей Александра Серова—Ф. Кнехта, с которым он занимался первое время, и К. Шуберта, впоследствии известного дирижера, руководителя симфонических утренников в Петербургском университете.

Ограниченные природные данные («маленькая рука с короткими и слабосильными пальцами») не позволили Серову стать блестящим исполнителем. Его исполнение—будь то виолончель или фортепиано—подкупало другим: проникновенностью, глубиной раскрытия музыкальных образов. «Он играл прекрасно, бегло и свободно, с большой привычкой, хотя и без особенной силы там, где она требовалась, зато часто с истинным выражением»,—вспоминал

Стасов, который был в числе лучших училищных пианистов, удостоенных чести брать уроки у знаменитого фортепианного педагога А. Л. Гензельта.

В виолончельной игре Серов за короткое время достиг столь многого, что при выпуске был отмечен особыми знаками внимания принца. В написанной по заказу последнего парадной картине он изображен в профиль, в мундире и со шпагой — «самым главным, первым дежурным по училищу, представителем его». А незадолго до этого был получен памятный подарок: складной пюпитр из красного дерева, на футляре которого был написан золотом стих Горация: «Всего достигает тот, кто смешивает приятное с полезным».

Уделяя главное внимание фортепиано, и по выходе из училища Серов не оставил виолончели — продолжал встречаться с К. Шубертом, не упускал возможности поиграть в любительских оркестрах, участвовать в квартетных собраниях. Он знал о своих исполнительских недостатках, и тем не менее путь музыканта-аматора, который подвизается в благотворительных концертах и светских салонах, «смешивая приятное с полезным», нисколько его не привлекал. «...Я вовсе не желаю себе пошлой известности *посредственного виолончелиста*», — пишет он Стасову. Его мечта — «истинно артистическая жизнь», соответствующая главным наклонностям — «*страсти утопать в созерцании красот природы и искусства*».

Эти стремления отнюдь не были юношескими мечтаниями. Книги, музыка и, главное, работа над формированием самостоятельных художественных вкусов, над точной аргументацией суждений способствовали постепенному становлению серьезного отношения к искусству.

Привыкнув проводить со Стасовым все свободное время, делиться всем, что ни попадало в поле зрения, Серов после выхода из училища продолжал общаться с другом через переписку. Такому началу на первых порах не придавалось слишком важного значения. Не имелись в виду и какие-либо далеко идущие планы. Но пройдет немного времени, и оба поймут, какой великолепной школой стали

для них порой лаконичные, но чаще пространные послания, наполненные отчетами о малых и больших событиях, раздумьями, лирическими признаниями, «самыми подробными подробностями».

Младший Стасов, наскоро отделяваясь от скучных занятий, основную часть училищного времени начинает посвящать подготовке каждого очередного письма — его обдумыванию, собиранию материалов. Новую направленность приобретают чтение, музыкальные занятия, ибо все теперь фиксируется, становится предметом горячих и ответственных обсуждений. Так, самым блистательным образом опровергались школярские, механические методы обучения. «...Чтением и перепиской с Серовым, — писал Стасов, — я в самом деле „воспитывался“ и „рос“, то есть достигал именно того, чего всех более должно желать училище для своих воспитанников». Вспоминная впоследствии училищные годы, он придет к весьма парадоксальному, но верно поясняющему суть дела выводу: «Да, я думаю, лучше всех были между нашими правоведами те, у кого всего менее было „правоведения“ в голове».

Обильный материал для переписки поставляла художественная жизнь России второй половины 30-х — начала 40-х годов. «Почти каждый день к нам нынешней зимою являются не только хорошие артисты, но занимающие первое место даже между отличными художниками феномены музыкального мира», — пишет о петербургских концертах начала 1839 года В. Ф. Одоевский. Дворец принца Ольденбургского считался тогда одним из главных аристократических салонов, в котором выступали все приезжие знаменитости. Правоведам, пользовавшимся покровительством принца за свои музыкальные способности, разрешалось посещать эти вечера. Здесь друзья услышали впервые австрийского пианиста З. Тальберга, который пользовался славой изобретателя нового метода игры — «*пения* на фортепиано». Эффекты, которые он достигал, — «тягучесть тона в мелодиях, блеск и легкость в пассажах, окружавших мелодию, как кружево», поразили воображение влюбленных в музыку юношей. Всеми правдами и неправдами они стремятся попасть на каждое вы-

ступление блистательного виртуоза, который играл не только в светских салонах, но и для широкой аудитории в Большом театре и в зале Энгельгардта.

В 1840 году в Петербурге гастролировали чешский пианист А. Дрейшок и польский скрипач К. Липиньский. Сравнивая их игру, друзья отдавали предпочтение последнему. Стасов писал: «...Мы были изумлены и приведены в восхищение широким, величавым тоном, благородством выражения Липиньского. Дрейшок был необыкновенно сух и деревянен, скупен до неимоверности...»

Девизом друзей становится «священное обожание прекрасного». Встречи с высоким искусством, выступления великих артистов вызывают глубочайшие потрясения, становятся главными событиями их жизни, неповторимыми моментами небывалой полноты и силы жизнеощущения. Со строгой придирчивостью они воспитывают в себе горячо заинтересованных, пристрастных, неистовых в любви и ненависти, беспощадных к неправде и фальши, отзывчивых ко всему подлинному слушателей, читателей, зрителей. Важное место в их переписке отводится анализу художественных переживаний, поиску точной словесной формы, способной хоть отчасти передать характер воздействия искусства.

И уже в эти ранние годы вырабатываются высокие меры оценки, зерно отделяется от плевел, сбрасываются с пьедестала идола скоропреходящей моды, проходит придирчивую проверку то небольшое, что будет допущено в «пантеон богов».

В конце 30-х—начале 40-х годов в Петербурге живет известная немецкая певица—колоратурное сопрано Генриетта Зонтаг. Выйдя замуж за графа Росси, она надолго оставила сцену и под именем Росси выступала лишь в светских салонах и благотворительных концертах. Певица прославилась как одна из лучших исполнительниц партий Донны Анны и Сюзанны в операх Моцарта, Розины и Елены в операх Россини. Высоко ценил ее талант Бетховен, доверивший ей исполнение сольных сопрановых партий в «Торжественной мессе» и в Девятой симфонии.

Знакомство с искусством «божественной Росси»

произвело на друзей неизгладимое впечатление. Первым ее услышал Стасов, открыв для себя новый мир, испытав благоговейный восторг от «ангельской, чисто рафаэлевской красоты и грации выражения». А затем Серов вошел в круг посвященных. «Я вырос в музыкальном отношении на поларшина —...я слышал Росси!» — сообщает он в очередном письме. «Слушая Агатину арию, я *столько перечувствовал*, что и рассказать трудно, даже тебе! (А другой счел бы меня за помешанного!) Сам бессмертный Вебер упал бы на колена перед такой исполнительницей его создания».

Отношение друзей к искусству как священнодействию не слабеет с годами. Способность испытывать такие потрясения воспринимается как особый дар.

Так, посетив спектакли с участием великой французской актрисы Рашель, Стасов писал родным: «Я бы хотел, чтобы после каждого такого представления, после иных моих утр и вечеров, меня поздравляли бы (вместо страстной недели) с „приятием святейших таинств“. Тут было бы больше правды. <...> Я домой воротился пьяный Рашелью...»

От этой самозабвенной отдачи, этого неистового культа берет начало «свой взгляд» — упорно вырабатываемые художественные позиции, критическая проверка общепринятых авторитетов. Возникает и свой особый лексикон — язык посвященных. Они «впиваются» в звуки, нотные строчки, картины, пока то или иное явление не становится до конца вполне «присущим». Шаг за шагом они «вырабатывают и образуют один другого», споря, не соглашаясь, не пропуская ни одного промаха, ни одного безответственного, поверхностного, повторенного с чужого голоса суждения. «Ты, может быть, еще и сам не знаешь, как полезны эти прения для нас обоих, как они шлифуют наш язык, мысли, а особенно взгляды на музыку», — пишет Серов 8 сентября 1841 года.

В то время вкусы друзей во многом не совпадали. Стасова мало увлекал Мейербер, в котором Серов видел современного музыкального реформатора — создателя истинно драматической оперной му-

зыка. Серов пренебрежительно отзывался о любезных сердцу друга итальянцах: «...Набор милых мотивов, которые слеплены между собою бог знает как, разве это — опера?» Поклонник немецкой музыки, он встает на ее защиту, отвергая ходячие обвинения в злоупотреблении учеными гармониями за счет мелодических красот: «Нет, друг мой, не хули немцев, не узнавши их как должно. Немецкая музыка со временем откроет тебе такие стороны в божественном искусстве, каких ты и не подозреваешь».

На заре их дружбы определенные нюансы вносила разница в годах. Серов, как старший, какое-то время невольно опережал в познаниях, интеллектуальном развитии. Он хорошо ориентировался в современных музыкальных новостях, мнениях, хотя некоторые его рассуждения страдали умозрительностью. Он хотел казаться зрелее своих лет... Ведь его уже окружал взрослый мир, в то время как друг еще ходил в учениках.

Но и меньший товарищ вносит весомую лепту в их отношения. Прямотой, горячностью, бунтующим против всякой половинчатости непокорным нравом он будоражит, озадачивает, ставит вопросы, требующие вдумчивого контроля, самостоятельности взгляда, не желает довольствоваться поверхностными ответами. Плодотворность общения натур столь контрастных в равной степени осознается обоими: «По нашему тогдашнему выражению, мы „подсаживали“ друг друга вверх».

Глинка, Лист — и Улыбышев

В становлении Серова-музыканта 1842 год оказался переломным. Толчком, перевернувшим прежние представления, были триумфальные гастрольные выступления впервые приехавшего в Россию Франца Листа — гениального пианиста, который произвел подлинную революцию в фортепианном исполнительстве. Всего девятью годами старше Серова, он рано начал карьеру блистательного виртуоза. Париж — центр художественной жизни Европы, город, в котором соперничали большие и малые таланты, превратил одаренного мальчика-вундеркинда из венгерской деревушки Доборьян в страстного художника-борца, убежденного в высоком предназначении искусства и его преобразующей силе.

Лист воздействовал на аудиторию мощным художественным темпераментом и небывалым масштабом исполнительских и творческих замыслов. Он первым нарушил традицию сборных программ с неизменным чередованием сольных, ансамблевых и оркестровых номеров. Он первым перенес в фортепианное звучание богатство оркестрового колорита, широту образного мира симфонических и оперных произведений. Благодаря новациям Листа, исполнявшего в концертах собственные аранжировки симфоний, увертюры, оперные фантазии, фортепиано стало восприниматься как универсальный инструмент, способный заменить огромный исполнительский аппарат оркестра и оперного представления. На смену утонченной, камерной манере игры пианистов старой школы пришел большой концертный стиль, крупный эстрадный штрих. Фортепианное исполнительство обогатилось неукротимым бетховенским духом, романтической напряженностью чувствований.

В первый приезд Листа в Петербург в апреле —

мае 1842 года он дал восемь публичных сольных концертов, участвовал в концертах местных музыкантов, много играл в известных аристократических салонах. Для Серова и его друга Стасова эти концерты стали источником сильнейших переживаний и материалом для серьезных размышлений. Игра Листа потрясла двадцатидвухлетнего Серова «ужасающим драматизмом, всеобъемлющей верностью природе». Гениальный музыкант словно разрушил границы между музыкой и другими искусствами, музыкой и окружающим миром. Увертюра к «Вильгельму Теллю» Россини — произведение знакомое и любимое — в фортепианной транскрипции Листа представлялась больше чем музыкой — «живописью великого ландшафтиста». «И как этот ландшафт был выполнен! Какой оркестр в мире может произвести такое *единое и полное* впечатление!»

Программы Листа, его трактовки великих музыкальных творений воспитывали у слушателей чувство исторической перспективы, расширяли их музыкальный багаж. Встреча с искусством Листа прояснила и подтвердила многое из того, о чем друзья уже успели задуматься. Главным ее итогом было убеждение в необходимости самого серьезного и глубокого отношения к музыкальному искусству. Игра Листа явилась олицетворением истинных целей музыки, связанных «с первейшими вопросами человека и человечества, нераздельно со всемирною историею, потому что не для удовлетворения чувства изящного существует, а существует вместе с жизнью», как вскоре напишет в письме к отцу Владимир Стасов.

Лист помог осознать огромную роль интерпретатора-творца в обнаружении сущности заложенных в музыкальном произведении идей. Интерпретации Листа — «деятеля всемогущего», «великого наставника всех нас», как называл его Серов, — рождали «небывалые доселе понятия о музыкальном исполнении».

Приезд Листа не просто активизировал переписку друзей, но изменил ее характер. За полтора месяца пребывания Листа в Петербурге Серов от-

правляет другу одиннадцать объемистых содержательных писем. Некоторые из них именуются статьями, трактатами, посвящаются всестороннему освещению избранного предмета. Углубление содержания переписки, серьезность тем, внимание к литературной форме, способной ясно донести мысль автора и при этом сохранить непосредственность живого обмена впечатлениями, вызывают потребность обобщить двухгодичный опыт общения в письмах и наметить новые цели. «Двум юношам теперь несравненно более труда предстоит,—пишет Серов другу,—природа начинает их оставлять малопомалу, она заметила, что у них начинают развиваться собственные силы, и им их предоставила».

Незадолго до приезда Листа в Петербург в жизни Серова произошло еще одно важное событие—личное знакомство с Михаилом Ивановичем Глинкой. Имя Глинки как автора героико-патриотической оперы «Иван Сусанин» он слышал на первом году обучения в училище. Премьера оперы 27 ноября 1836 года была приурочена к открытию вновь отстроенного петербургского Большого театра, здание которого именно с этого времени специально отдавалось для оперных и балетных спектаклей.

Вместе с отцом шестнадцатилетний правовед присутствовал на втором представлении глинкинской оперы. Подобно большей части публики, он в то время не сумел оценить гигантские завоевания композитора и по-настоящему понять значение оперного произведения Глинки, о котором В. Ф. Одоевский отзывался как о выдающемся явлении всеевропейского масштаба: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе,—*новая стихия в искусстве*, и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг, скажем положа руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!»

Воспринять глубоко самобытное творение отечественного композитора так, как его понял и оценил тонкий образованный музыкант, пропагандист передовой русской национальной культуры Одоевский, Серов, воспитанный в пиетете перед немецкой

музыкой и поклонявшийся Мейерберу, пока еще не мог. Однако уже при первом соприкосновении с музыкой Глинки он обратил внимание на ее необычность: «Сходство стиля этой музыки с народными нашими песнями было для меня весьма ощутительно с первых звуков, но вместе я как-то и недоумевал: музыка и народная и не народная — мелькают формы очень ученые, сложные (как мне тогда представлялось — все контрапунктное), общий характер не похож нисколько ни на Моцарта, ни на Вебера, ни на Мейербера („Дон-Жуан“, „Фрейшютц“ и „Роберт“ были тогда любимейшею моею музыкальною пищею; Глюка, Керубини и Мегюля я тогда еще вовсе не читал). Какая-то особенная серьезность фактуры (от преобладания контрапункта) и строгий колорит оркестровки (от частого сочетания струнных инструментов с медными) не могли не поразить меня, но не скажу, чтобы тогда особенно понравились мне».

Позднее многое станет ближе и понятней — в училищные годы спектакли «Ивана Сусанина» посещались неоднократно. Однако «время горячего энтузиазма к этой опере тогда еще не пришло». Не сразу пришла пора и для понимания огромности всего музыкального дела Глинки. Слишком велико было воздействие общепризнанных европейских музыкальных авторитетов.

Через два года после первого знакомства с оперой Глинки на большом многолюдном вечере в доме управляющего конторой Петербургских императорских театров А. Д. Киреева затерявшийся в толпе гостей правовед услышал в исполнении композитора камерные вокальные миниатюры. «Я начал догадываться, что в романсах Глинки целый мир впечатлений самых поэтических и для меня еще вполне новых, — вспоминал он позднее. — <...> Пение самим Глинкою его собственной музыки для меня было *событием*».

После этого вечера романсы Глинки попадают в ряд любимейших музыкальных творений — источников величайших наслаждений. Упиваясь каждой нотой, брат и сестра Серовы не устают по многу раз играть и петь внешне абсолютно простые,

поражающие экономией средств, но полные глубокого поэтического смысла шедевры глинкинского гения «Сомнение», «Не называй ее небесной», «Как сладко с тобою мне быть», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье». Два последних романа, написанных на стихи Пушкина, Серов называл музыкальными жемчужинами, вызванными жемчужинами поэтическими, видя в них непревзойденные образцы гармонического слияния музыкального и словесного образов.

Зимой 1841/42 года Глинка часто бывал в домах двух семейств, близких Серовым. Здесь дышалось легко и свободно. Автор «Ивана Сусанина» много музицировал, охотно знакомил слушателей с отрывками еще не оконченной новой оперы «Руслан и Людмила». «Каждый из этих вечеров дарил нам высшие артистические наслаждения, и живая память о них осталась в нас неизгладимо,—писал Серов.—<...> Если звуки музыки Глинки, им самим исполненные, западали глубоко в эти юные души, раскрытые для всего прекрасного, то и самому артисту было отрадно во взглядах не одной пары глаз ловить огонь восторга, зажженный его звуками».

Тогда же Глинка познакомился с семьей Серовых, стал бывать в их доме. Александр запомнился ему образованным молодым человеком и очень хорошим музыкантом: «...Он играл на фортепиано, несколько на виолончели, в особенности же бойко играл с листа».

Потрясение, которое Серов испытал от встреч с титанически мощным исполнительским искусством Листа, на время отодвинуло на второй план целый ворох новых мыслей, возбужденных музыкой Глинки, его критическими суждениями, острыми и неожиданными, опровергавшими усвоенные музыкальные мнения. Однако брошенные зерна постепенно давали всходы. Отзвуки бесед с Глинкой проступают в письмах Серова к другу на протяжении 1842 и 1843 годов. Первый след нового влияния—пересмотр взглядов на творчество прежнего кумира—Мейербера.

Еще недавно страницы дружеских посланий за-

полнялись восторженным разбором оперы «Роберт-дьявол» — модной новинки, которая после парижской премьеры 1831 года успела обойти все оперные сцены Европы. Серов готов описывать каждую фразу. Нотные ссылки подкрепляют похвалы драматическому таланту композитора. Пыльные эпитеты сыплются, как из рога изобилия: «высокая поэтическая мысль», «красоты мастерского создания», «тонкий, приятный и вместе глубокомысленный комизм».

Первое сомнение в величии Мейербера кажется почти кощунственным. Глинкинский лаконичный приговор — «не уважаю шарлатанов» — сначала просто ошеломил. Удивили и другие его оценки: обожаемого «Фрейшютца» Вебера похвалил сдержанно, музыку Россини, Беллини и Доницетти, посмеиваясь, называл «цветочною», Бетховена ставил выше Моцарта не только в симфониях, но и в опере, где произведения Моцарта считались в то время непревзойденным идеалом. И совсем уж странным показалось трезво-критическое отношение Глинки к игре Листа — обожаемого музыкального бога, концерт которого 8 апреля 1842 года друзья восприняли как величайшее событие в своей жизни!

Общение с Глинкой не просто будило мысль, но потребовало от юноши огромной внутренней работы, которая продолжалась до конца жизни, — сложной, напряженной работы сознательно идущего к намеченным целям деятеля отечественной музыкальной культуры. Сам Глинка не только ясно видел такие цели, но в своем творчестве давал уникальные образцы художественно совершенного решения задач со многими неизвестными.

За плечами каждого из западноевропейских композиторов, творчество которых так ценил и так тщательно изучал Серов, был опыт веков — сотни больших и малых имен, тысячи произведений, падения и взлеты, сменяющиеся эпохи и стили. Среди русских предшественников Глинки не было ни Монтеверди и Палестрины, ни своего великого Баха, ни Гайдна и Моцарта. Было другое поистине бесценное достояние — музыкальное творчество народа, которое отечественные профессиональные му-

зыканты только начали осваивать. Соединить же высшие художественные завоевания профессионального европейского искусства с первозданной в могучей силе, свежести и нетронутой девственной красоте русской народной песни было суждено лишь Глинке, который показал себя не добросовестным учеником западных музыкальных учителей, а мастером-первооткрывателем новых художественных берегов. Продолжать его путь было нелегко.

Музыкальное воспитание Серова идеально отвечало потребностям просвещенного дилетантизма. Образованного любителя, умеющего употребить свой талант на обретение престижа в свете и таким образом на обеспечение удачной служебной карьеры, хотел в нем видеть отец. Встреча с искусством Листа, пример Глинки показали жаждущему самых серьезных музыкальных занятий, захваченному головокругительными планами юноше всю мизерность того, что он успел узнать и усвоить. Друзья решают тщательно обсудить программу будущей деятельности. С некоторыми иллюзиями приходится расставаться. Ясно, что ни одному из них не суждено, подобно Листу, явить себя миру в облике выдающихся музыкантов-исполнителей. Владимир Стасов оставляет попытки музыкального сочинительства. Свое назначение он видит в другом — в подготовке к поприщу художественного критика, способного охватить разные виды искусства, не замыкаясь в вопросах только музыки. Волнуют его и смелые проекты преобразования музыкальной жизни общества: борьба с пустой развлекательностью и бессмысленным виртуозным трюкачеством посредством создания концертной организации, девизом которой стало бы исполнение только самых высококлассных произведений — «тузовых вещей», согласно его особой терминологии. Разуверившись в своих композиторских способностях, он тем активнее побуждает к творчеству Серова, верит в его призвание, предлагает идеи, придирчиво разбирает присылаемые музыкальные «лоскутки» и первые завершённые произведения друга.

Творческое становление Серова-композитора проходит чрезвычайно замедленно. Он движется

ощупью, каждый маленький рубеж преодолевает мучительно и сложно. Сказывается отсутствие теоретической базы и систематического творческого труда. Общее музыкальное развитие, эстетический вкус, способность понимания во много раз превосходят умение реализовать творческие импульсы — упорядочивать, развивать, технически оформлять собственные музыкальные мысли. Сильно мешают неясные, дилетантские представления о соотношении в композиторском творчестве вдохновения и технической работы, «чувствованного» и «деланного».

Опыты сочинения сопровождаются неуверенностью в своих способностях, постоянными жалобами на бессилие: «...*Двадцать второй год, и еще ничего, ничего, ничего!!!* <...> Надобно действовать, а деятельные-то попытки так ничтожны, что скорее отбивают охоту и разуверяют в блестящих надеждах!» «...Иногда мне действительно кажется, что во мне *много, очень много* сил, что они только еще не все проснулись, что поприще моей деятельности *ясно* открыто передо мною и что *впереди* многое манит меня; ...зато иногда я сам себе жалок,— предо мною туман, а в душе горькое чувство нищеты!!»

Еще до переломной весны 1842 года всерьез обдумывается несколько творческих идей. Часть замыслов остается в фрагментарных набросках, и лишь пять произведений все же завершаются. Это две виолончельные пьесы, «Херувимская» для хора без сопровождения, два вокальных сочинения на тексты Гёте — баллада «Крысолов» и «Майская песнь». Последняя была написана в течение десяти дней — срок очень сжатый, тем более что пришлось думать о трех партиях: фортепианной, вокальной и виолончельной. Таково было пожелание знатного заказчика — принца Ольденбургского, который хотел исполнить посвященное ему сочинение бывшего правоведа в сопровождении пианиста-виртуоза А. Гензельта и виолончелиста-любителя графа М. Ю. Виельгорского. Узнав, что исполнители с одобрением отозвались о скромной работе, Серов торжествует: «Радость эта совершенно поглотила все

мое бытие, и я только мог плакать от умиления!!
Никогда в жизни я не забуду этих минут!»

Духовная песнь на текст благодарственной молитвы явилась пробой сил в сочинении для хора. Ее замысел связан со стремлением передать в музыке настроение тихой радости и лирического воодушевления. К первым творческим опытам относится также виолончельное переложение романса Россини «Ницца, я могу без печали» со вступительной частью собственного сочинения.

Удачный дебют в салоне принца не мешает трезво оценивать сделанное. Серов видит наивность своих композиторских начинаний, несовпадение замысла и результата. «...В несовершенном успехе виноват не я, а, как ты весьма остроумно выразился, мой конь, с которым молодой всадник еще справиться не может», — оправдывался Серов перед Стасовым.

Не оставляя мыслей о творчестве, юноша мечется в поисках. Пробует обратиться за советами к Карлу Шуберту, возлагает надежды на критические приговоры Стасова, видя в нем единственного беспристрастного судью и руководителя. Но друг сам не владеет техническими секретами и недооценивает роль последовательного, ступень за ступенью движения к овладению творческими навыками. Он убежден, что премудрости «школьной науки» способны только повредить самостоятельности мышления, что учиться нужно на примерах лучших музыкальных произведений и при этом руководствоваться собственным эстетическим чутьем и выработанными убеждениями. Энтузиазм друга заражает склонного к крайностям Серова, но, увы, не вооружает техническим умением и не подсказывает пути его обречения.

Обозревая путь Серова-композитора в предисловии к посмертному изданию его писем, Стасов охарактеризует товарища своей юности как «чрезвычайно редкий пример самостоятельного артистического развития». По его словам, такое творческое самообразование было связано с преодолением огромных трудностей и потребовало исключительной преданности своему призванию: «...Ничто не могло

победить его железного упорства, его „мономании“ (как говорили иные из его знакомых), и наконец сквозь тысячи помех, несчастий, лишений — но также и радостей — он пробился туда, куда хотел, он нашел наконец слова и звуки для выражения того, что почти с ребячества носил внутри себя. Пример редкий, почти небывалый между нами!»

Встреча с искусством Листа, сближение с Глинкой влили в Серова силы. Фантастические, невыполнимые из-за технической невооруженности идеи следуют одна за одной. Реально он в состоянии завершить несколько весьма скромных музыкальных работ, которые впоследствии постигает участь большей части сочинений Серова 40—50-х годов, — рукописи либо уничтожаются автором, либо бесследно утрачиваются еще при жизни или сгорают, как и весь архив композитора после смерти.

Однако обдумывание гигантских опер и ораторий (среди источников последних фигурируют тексты Шиллера, Гёте, Метастазии) в конечном итоге принесло пользу: оно способствовало формированию осознанных эстетических позиций, явилось хорошей школой для будущего музыкального критика. Опера привлекает внимание Серова с особенной силой. Но пройдет еще долгих двадцать лет, прежде чем первая большая оперная партитура Серова будет завершена, увидит свет рампы и создаст известному музыкальному критику запоздалую славу оперного композитора.

27 ноября 1842 года на сцене петербургского Большого театра состоялось первое представление оперы Глинки «Руслан и Людмила». Беседы с автором о будущем произведении, знакомство с отдельными эпизодами, сопоставление этих впечатлений с воздействием театрального спектакля и с его оценкой знатоками и публикой явились для Серова первым опытом самостоятельного критического восприятия нового, принципиального для отечественной музыкальной культуры явления.

К размышлениям о «Руслане и Людмиле» он будет возвращаться и в трудные годы творческого становления, и в период зрелости, занятый поиском новых путей русского оперного искусства. Партиту-

ра Глинки каждый раз помогала критически просеивать то, что он осваивал. Она стала пробным камнем многих его суждений. Но, восхищенный мастерством композитора, богатством музыкальных красот «Руслана», Серов не стал безоговорочным поклонником оперы. Побывав на шести спектаклях, с наслаждением разыгрывая дома многие любившиеся фрагменты, он пишет другу о двойственном отношении к произведению. Отмечая недостатки «откровенно и даже с негодованием», он вместе с тем не скрывал восхищения музыкальными находками колоссальной партитуры.

С течением времени взгляды Серова на различные художественные явления менялись довольно круто. Но первоначальному мнению о «Руслане и Людмиле» он не изменил до конца дней. Мнение это отстаивалось им с фанатическим упорством, чем больше он рос в понимании огромности творческих завоеваний Глинки, чем полнее и глубже вбирал влияния, идущие от личности композитора, и горячее боролся за общественное признание его музыки. Но так и не смог оценить самобытность драматургии «Руслана и Людмилы» — оперы, многими нитями связанной с особенностями русского художественного мышления, объединившей историю и вымысел, героику и лирику, мудрость философского сказа и грустно-ироническую усмешку над тщетой человеческих желаний, богатырские образы былинного эпоса и народные этические представления о верности, рассеивающей дурман волшебных чар.

Острая полемика, которая развернулась вокруг второй оперы Глинки сразу после премьеры, не утихла многие годы. Во многом она была вызвана сложными условиями, в которых развивалась русская музыкальная культура. Космополитическая верхушка общества с высокомерным пренебрежением относилась к национальному искусству. Русским певцам, музыкантам, композиторам, артистам предпочитались иностранцы. Заезжие знаменитости получали баснословные гонорары, перед ними гостеприимно распахивались двери аристократических салонов. В то же время такой талант, как Глинка, не уступавший самым ярким европейским композито-

рам-современникам, а во многом опередивший свое время, художник, который вывел отечественную музыку на всеевропейский уровень, страдал от равнодушия, унижений, задыхался в атмосфере светских сплетен. Много раз он вынужден был бежать из ненавистного Петербурга в чужие края, в надежде сбросить давящий гнет, обрести признание за рубежом, но вне родины впадал в хандру и тоску еще больше, так как был до мозга костей русским человеком и музыкантом, глубочайшими корнями связанным с родной землей.

Глинка был гениально одаренной художественной личностью. Его стиль отличался удивительной законченностью, гармонией всех компонентов. Это было искусство, порожденное высочайшей культурой и вкусом. Не случайно, как верно отметил Серов, многие достоинства музыки Глинки оказывались «слишком тонкого свойства для публики». Речь шла о слушателях глинкинской эпохи, воспитанных на модных произведениях западных композиторов,—слушателях, восторгавшихся эффектными трюками виртуозов, которые «унизили божественное искусство до фокусничества».

Беседы с Глинкой о будущем русской музыки, о композиторах прошлого и настоящего оказывали на молодого Серова сильнейшее влияние. «В деле критики я на Глинку совершенно полагаюсь»,—признавался он другу в письме от 14 февраля 1843 года. Однако в первый период сближения с автором «Руслана и Людмилы» сам Серов слишком непрочен стоял на ногах. Как губка, он впитывал впечатления, мнения, поддавался разнородным воздействиям, путался в понятиях, увлекался многословными рассуждениями, был склонен к категоричным приговорам и одновременно страдал от беспомощности, когда пробовал записывать смутно бродившие музыкальные идеи. От Глинки-художника его отделяла слишком большая дистанция, которую в собственном сознании ему приходилось преодолевать. И в первый год знакомства, и позднее он дерзал на полемику с высочайшим для себя авторитетом в среде отечественных музыкантов, формируясь в споре как самостоятельный творец.

Активные контакты с Глинкой в период премьеры «Руслана и Людмилы» оказались важны не только для складывающихся творческих установок Серова-композитора, но дали толчок его критической деятельности. Ведь еще в июне 1842 года, вскоре после отъезда из России Листа, он писал Стасову: «Я чувствую в себе довольно силы, и если мне не суждено быть *чем-нибудь* на пути *творчества*, то на пути *эстетического анализа*, *высшей критики* я непременно буду *чем-нибудь*». В дружеской переписке всерьез обсуждались общие вопросы критики, цели, которые она должна перед собой ставить. Выработанный строгий взгляд на искусство предполагал и в деле критических оценок научную обоснованность суждений, аргументированность.

Серову приходилось пополнять музыкальные познания путем самообразования. В критической литературе, в научных трудах о музыке он искал ответа на многие волновавшие вопросы, сверял прочитанное с живыми музыкальными впечатлениями и с высокими идеалами, осуществление которых находил в искусстве немногих величайших музыкальных гениев. «Я всегда чувствовал в себе влечение к статьям *критическим* и *биографическим*, где бы я их ни отыскивал, но до сих пор *ни одна* биография интересного деятеля на поприще искусства не могла удовлетворить меня», — пишет он другу 17 января 1843 года. Не приходится сомневаться, что такими мыслями он поспешил поделиться с Михаилом Ивановичем Глинкой. В ответ Глинка указал горячему ниспровергателю авторитетов на новое критическое исследование, об авторе которого отозвался с величайшей похвалой. Вот как эту памятную беседу Серов перескажет в своих «Воспоминаниях о Михаиле Ивановиче Глинке»: «В одном разговоре со мной, в начале 1843 года, Глинка упомянул, что приятель его, некто Улыбышев, нижегородский помещик, издал в свет и прислал ему в подарок книгу на французском языке, в 3-х томах, „Жизнь Моцарта“, где помещены и большие разборы „Фигаро“, „Дон-Жуана“, „Реквиема“. Я расспросил, кто же такой этот Улы-

бышев? „Аматер-скрипач, порядочно играл в квартетах. Хороший знаток музыки вообще. Писал музыкальные критики в «Journal de St.-Pétersbourg» и за то пожалован в почетные члены здешнего Филармонического общества“.

— Как же вы, Михаил Иванович, не член этого общества? Кажется, вы побольше сделали для искусства, чем г. Улыбышев?

— Что им во мне? Он богатый человек и притом генерал, служил по дипломатической части, а я ведь только коллежский ассессор; иногда так и хочу подписаться «Майор Глинка». Вы, барин, между прочим, книгу-то Улыбышева прочтите. Он малый не глупый, да от скуки, у себя в Нижнем, может быть, что-нибудь и порядочное настрочил.

Александр Дмитриевич Улыбышев представлял собой фигуру во многих отношениях замечательную. Развитая художественная интуиция, обширные знания, знакомство с музыкальной жизнью Европы, близость к художественным кругам русской столицы, наконец, не угасавший на протяжении многих лет энтузиазм к любимому искусству позволили ему сыграть видную роль в развитии русской мысли о музыке. В 10—20-е годы XIX века— до выхода в отставку и отъезда на постоянное жительство в родовое имение Лукино— он проявил себя на поприще музыкальной журналистики. Поселившись в родных местах, немало сделал для развития музыкальной и театральной культуры Нижнего Новгорода, для консолидации разрозненных музыкальных сил края и распространения музыкальных знаний в косной провинциальной среде местного дворянства.

Отдавая много сил хозяйству, отставной петербургский чиновник, безвыездно живущий в глухой русской провинции, посвятил более десяти лет главному своему труду— трехтомной «Новой биографии Моцарта, с приложением очерка всеобщей истории музыки и анализа основных сочинений Моцарта» на французском языке. Выбор для задуманной работы французского языка он мотивировал слабой разработанностью русской музыкальной терминологии: «Напиши я ее по-русски, я очутился бы в странном положении автора, имеющего читателями

только собственных друзей и знакомых человек пятьдесят, никак не более. Французский язык, напротив того, доступен моим читателям и призванным судьям и у нас, и повсюду».

В отличие от узкой прослойки образованной аристократической элиты, Серов и Стасов принадлежали к новому поколению русской читающей публики, призванной утвердить в обществе серьезные взгляды на художественное творчество, связать художественные проблемы с первостепенными жизненными вопросами. Властителем дум этого поколения стал «неистовый Виссарион» — бесстрашный борец за правду в искусстве, ниспровергатель отживших авторитетов В. Г. Белинский. Уже в ранней работе «Литературные мечтания» (1834) он, по словам А. А. Григорьева, «выразил первое сознательное чувство нашей критики», высказал то, что носилось в воздухе эпохи. Смелый голос молодого Белинского прозвучал в тот момент, когда «гениального Пушкина надобно было еще отстаивать, а поэзию первых гоголевских созданий почувствовали еще очень немногие». Именно Белинский открыл читателям произведения Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Лермонтова. Передовая русская литература и литературная критика стали расцениваться как решающие факторы общественного воспитания, как средоточие острейших социальных проблем и двигатели прогрессивных общественных идей.

Русским музыкальным критикам нового типа Серову и Стасову предстояло вслед за Белинским провести аналогичную работу по отношению к музыкальному искусству — поднять его значение в глазах общества, расширить горизонты музыкального восприятия, привить вкус к историческому музыкальному мышлению, к эстетико-философским и теоретическим аспектам музыкального творчества.

Узнав от Глинки о книге Улыбышева, Серов приступил к ее изучению с ревностным интересом. Прежде всего он хотел уяснить, будет ли солидная работа соотечественника «хоть несколько отвечать... идеалу музыкальной критики?» Отрицательный ответ на этот вопрос был предопределен тоном

книги, позицией ее автора — меломана из аристократов, который рассматривал серьезные музыкальные занятия как соединение приятного с полезным, был далек от того, чтоб видеть в искусстве главную жизненную цель. И для Серова, и для Стасова улыбышевская манера изложения воспринималась как оскорбление святыни.

Известный музыкальный критик последней трети XIX века Г. А. Ларош — переводчик «Новой биографии Моцарта» на русский язык — в предисловии к своему переводу дает яркое сопоставление литературного слога Улыбышева со стилем критических статей Серова: «Вместо той благодушной и старомодной галантерейности, с которою автор „Новой биографии“ болтал и любезничал, охотно отвлекаясь от предмета и возвращаясь к нему длинными окольными путями, будущий творец „Юдифи“ в литературных опытах своих обнаруживал сосредоточенную энергию, способность высказываться страстно и горячо». За разницей в слоге крылась разница отношения к искусству и отсюда разное понимание задач, которые возлагаются на музыкального писателя. Улыбышев обращался к ценителям-знатокам общего с ним круга. Серов с юности был движим мечтой о «всеобщем преобразовании рода человеческого в отношении к эстетической жизни». «В музыке я только жажду... действовать шире и шире, *плыть на всех парусах* и не хочу видеть конца своему плаванью», — пишет он в письме к отцу от 9 мая 1846 года.

Люди 40-х годов воспринимали искусство как «высшую инстанцию для решения жизненных вопросов» (А. И. Герцен). По мысли Серова, слово о музыке должно было обрести огромную идейно-смысловую нагрузку. Поиск такого слова — критического высказывания, в котором страстная убежденность, сила эмоционального воздействия соединялись бы с научной основательностью, логической стройностью, серьезностью и глубиной мысли, — растянется на много лет. Более десяти лет упорной работы над собой понадобится выпускнику Училища правоведения, который впервые взялся за перо, чтоб написать письмо младшему товарищу, прежде чем

состоится его публичный дебют как музыкального критика.

Знакомство с книгой Улыбышева одновременно приблизило и отдалило такой дебют. Приблизило, так как в Улыбышеве будущий критик нашел достойного оппонента и вступил с ним в спор, который помог собственному его становлению. Спор этот — сначала не объявленный — не прекращался многие годы. В конце концов он разросся в полемику, которая получила всеевропейский резонанс и сделала имя Улыбышева нарицательным. В нем стали видеть многословного самонадеянного ретрограда, бахвалящегося мнимой ученостью, предпринимая наивные попытки остановить движение искусства. Такая оценка означала победу нового, серьезного взгляда на музыкальную критику, смену художественных установок и повышение уровня критических суждений.

Но в ту пору, когда по рекомендации Глинки Серов впервые раскрыл работу Улыбышева о Моцарте, он не был готов к полемике на равных. И это отдалило дебют Серова-критика. Исследование заинтересовало восприимчивого юношу. Вызвал уважение кругозор автора, знакомого с новейшими изысканиями европейских ученых. Улыбышев свободно оперировал материалом, умел подчинить его доказательству выдвигаемых идей. Наводили на размышления многие музыкальные оценки, которые заставляли задумываться над вопросами, ранее не приходившими в голову.

«Новая биография Моцарта» нанесла чувствительный удар по юношеской самоуверенности Серова. Пытаясь судить о ней поверхностно и легковесно, он мгновенно был разоблачен бескомпромиссным другом в «улыбышевских влияниях». Стасовская «головомойня» принесла пользу. Серов признал, что делал промахи от неведения, что для возражений Улыбышеву недостает знаний: «...Для *полного* мнения надо иметь весьма много *фактических* оснований (а их у нас иногда нет, например, хоть для истории музыки)...»

Летом 1843 года во время поездки на нижегородскую ярмарку состоялось личное знакомство Серова

с Улыбышевым. И на этот раз не обошлось без участия Глинки, который через Серова передал автору «Новой биографии» партитуру «Ивана Сусанина». Воспользовавшись случаем, Серов «порядочно посмотрел» эту партитуру и еще раз убедился, что произведения Глинки стоят самого глубокого изучения: «В партитуре „Жизни за царя“ польская сцена так чудесно обработана, что я непременно достану от Глинки его оригинальную рукопись и спишу или велю списать для себя как образец мастерской *инструментовки*. Да и драматичность тут едва ли не лучшая из *всего*, что Глинка написал».

Общение с Улыбышевым было плодотворным: беседы о музыке, музицирование, знакомство с новыми произведениями. Однако личные контакты не поколебали мнения об авторе, которое сложилось после ознакомления с его книгой: «...Нашел в нем — на первом плане — *помещика!! По-нашему*, уже этого довольно, чтобы отрицать в нем художника». Главным пунктом расхождения было отношение Улыбышева к Бетховену, творчество которого тот считал началом музыкального кризиса, наступившего в Европе после смерти Моцарта. «Грубые ошибки насчет Бетховена» вызвали негодование Серова. Впоследствии негативный взгляд Улыбышева на позднее творчество Бетховена будет высказан в его новой работе, которая станет главным объектом нападок Серова — музыкального критика.

Небывалый эмоциональный всплеск богатого впечатлениями 1842 года сменился для Серова временем внутреннего созревания. Поездка в Нижний Новгород — помимо штудирования партитуры «Ивана Сусанина» и контактов с Улыбышевым — осталась памятной обдумыванием замысла, который можно считать первым попаданием в цель. Стасов обратил внимание друга на созданный в 1838 году исторический роман известного русского писателя романтического направления И. И. Лажечникова «Басурман» как на материал для оперного воплощения. Серов живо откликается на это предложение и, прочитав роман, прикидывает план его переработки. Это позволило сформулировать некоторые «пред-

варительности»: осмыслить на конкретном примере требования к либретто сравнительно с сюжетом прозаического произведения, принципы построения действия, мотивы распределения вокальных амплуа персонажей и многое другое.

В романе Лажечникова изображена Русь XV века — эпоха Ивана III периода его борьбы с Тверью. На подробно разработанном историческом фоне писатель прослеживает драматическую судьбу немецкого врача Антона. «Германец по рождению, итальянец по воспитанию, одаренный всеми совершенствами душевными и телесными — он оставляет родину, мать, наставника, чтоб посвятить себя служению пользе человечества в отдаленной варварской Московии», — характеризует героя романа Серов. Сталкиваясь с дикостью и деспотизмом, пережив наветы врагов, царскую опалу, угрозу гибели в тюремном застенке, Антон встречает на пути также преданных друзей и защитников. Суждено ему испытать и возвышенную романтическую любовь, которая наряду с изменчивыми внешними обстоятельствами становится двигателем интриги. «Главная, пожалуй, *единственная*, внутренняя мысль оперы будет — *жизнь человека со всеми ее превращениями...*, но в *строгом, поэтическом* смысле...» — пишет Серов другу.

В романе Лажечникова привлекает Серова богатство контрастных, ярко обрисованных характеров, благодарных для музыкального воплощения. Новым для оперной сцены может, по его словам, стать образ старца Афанасия Никитина — гуслеяра, рассказчика, покоряющего душевной чистотой и бескорыстием, наделенного истинной мудростью. Отталкиваясь от намеченного Лажечниковым рисунка образа, Серов думает о том, как расширить роль Афона в сюжетном развитии, усилить в нем черты характерного национально-исторического типа: «Мне очень хотелось бы осуществить в Афоне одно из тех таинственных лиц, которыми так *богато* наше древнее отечество, — одного из тех *избранных* божьих, которые в рубище, в самом низменном состоянии — без всяких внешних признаков силы и почести — имели открытый вход *всюду*, даже в пала-

ты великих князей,— и хотя часто призывались для увеселения в качестве песенников или сказочников, но это не мешало видеть в них людей божьих по преимуществу — и святость их была истинная».

При обдумывании «Басурмана», а затем другого произведения, где красочно преломлялись мотивы народных «былей и небылиц», — «Ночи на распутье» Казака Луганского (псевдоним Вл. И. Даля), эскизно наметилось то, что спустя более двух десятилетий будет реализовано во второй опере Серова — «Рогнеде». Это изображение широких исторических картин с показом общественных нравов, создание галереи образов, представляющих яркие национально-исторические типы. Предвосхищает «Рогнеду» и направленность сценической разработки темы, характер «задуманного впечатления». Речь идет о выборе многопланового сюжета, богатого подробностями, о «кипении сценической жизни», о драматургии крупного штриха и выразительных контрастов. «...Одна сцена истинно драматическая будет сменяться другой, еще более жаркой, и отдых зрителю (необходимый в каждом драматическом создании, тем более в усиленном, т. е. музыкальном) будет дан только теми сценами, где тихая, мирная, полная души прелесть войдет в соперничество с пылким драматизмом остальных частей оперы», — таким видится Серову будущее произведение.

Несмотря на то что оперные планы не идут дальше предварительных сценарных разработок и Серов быстро зажигается новыми идеями, так же как и теряет к ним интерес, эти проекты не остаются без последствий. Они приучают смотреть на каждый литературный сюжет глазами оперного драматурга, нацеливают на темы, которые содержат благодарные музыкально-сценические предпосылки и вместе с тем заключают «много вещей... истинно *небывалых* на сцене, а между тем самых *оперных* (в настоящем смысле), т. е. самых музыкальных, драматических и пластических!»

Один из неосуществленных замыслов этих лет более всего говорит о безошибочном чутье музыканта-драматурга. Серов мечтает об оперной переработке пьесы Шекспира «Виндзорские проказницы».

Мысль эта столь его занимает, что от предварительного обдумывания он наконец решается перейти к работе над либретто и обращается с предложением о сотрудничестве к молодому писателю и журналисту В. Р. Зотову, с которым некогда учился в гимназии.

Серов посылает ему подробный план оперы с указаниями относительно деталей разработки текста, стихотворных размеров, использования отдельных фраз и выражений подлинника. Например, первый выход Фальстафа и его рассказ Серов рекомендует уложить в форму развернутой арии, со сменой размера, должествующей выпукло представить контрастные характеристики двух героинь — миссис Форд и миссис Пейдж, которым «жирный рыцарь» намерен послать одинаковые любовные записки.

В указаниях либреттисту чувствуется усвоение творческого метода Глинки, о чем говорят требования к языку будущего либретто: «...Частое употребление гласных, особенно „а“ и „о“ <...> хорошо бы почаще помещать слоги, звуками похожие на итальянские. <...> Таких слогов и слов, так сказать, *упругих* от ловкого соединения гласных и согласных,—и в нашем языке довольно, даже гораздо более, нежели сколько думают,—а для музыки это просто — клад».

В пьесе Шекспира Серова восхищают яркость характеров, живость и естественность развития интриги. Если замысел «*заключить Шекспира* в рамки оперы» вполне удастся, то, по его словам, из «Виндзорских проказниц» могло бы выйти «непогрешимое либретто»: «Я разумею так: где характеры вполне верны и вполне выдержаны, там и ход пьесы равно безукоризнен, а этого до сих пор не было ни в одной опере (не исключая и Моцартовых)».

Зотов не разделял энтузиазма Серова относительно литературного первоисточника. Шекспировскую пьесу он считал «не имеющей особых сценических достоинств», «не заключающей в себе настоящего комизма», но будущее показало правоту и театральную прозорливость Серова, верный выбор пути, по которому он предполагал разрабатывать в

опере шекспировскую тему. В 1849 году — всего через пять лет после не осуществленного Серовым замысла — всеевропейский успех выпал на долю посмертной премьеры оперы того же названия, которая принадлежала перу немецкого композитора, дирижера и музыкально-общественного деятеля Отто Николаи. А в начале последнего десятилетия XIX века прогремит еще одна оперная премьера, связанная с тем же шекспировским сюжетом. Пре-старелый Джузеппе Верди после драматической вершины своего творчества — оперы «Отелло» — снова обратится к Шекспиру и напишет блестящего юмором «Фальстафа» — оперу, ставшую лебединой песней прославленного итальянского композитора. Именно в ней осуществится та реформа старой комической оперы, о которой, вынашивая замысел «Виндзорских проказниц», мечтал юноша Серов.

Неудачная попытка найти литературного со-трудника заставила Серова отказаться от облюбованного сюжета. Он понимает, что не готов и вряд ли скоро будет готов реализовать столь ответственный замысел. Зато он заново открывает для себя «великую тайну изучения музыки». Сведения о технике полифонического письма черпаются из учебных пособий по генерал-басу и фуге крупного немецкого теоретика XVIII века Ф. В. Марпурга. Первым серьезным шагом в овладении техническими навыками становится работа над переложением для фортепиано в четыре руки и для струнного квартета оркестровых партитур. Идея таких переложений возникла из практической потребности: была вызвана желанием познакомиться с произведениями музыкальной классики в звучании, по возможности близком к авторским оригиналам. Печатные облегченные издания фортепианных переложений симфонических, вокально-симфонических и оперных партитур, как правило, были полны грубых искажений и давали лишь приблизительное представление о подлинниках.

Параллельно с музыкальными «средами», которые продолжает устраивать отец, Серов организует собственные «музыкальности». Постоянные участники этих дружеских собраний — В. В. Стасов,

Г. Я. Ломакин — преподаватель пения (прошедший школу певческого мастерства в знаменитой хоровой капелле графа Шереметева), впоследствии выдающийся хоровой дирижер, виолончелист оперного оркестра А. Дробиш, который славился искусством ансамблевой игры и помимо виолончели отлично владел альтом, некоторые другие столичные музыканты. Встречи проходят по пятницам и требуют большой подготовительной работы. Выбираются для исполнения произведения самые «тузовые». Те из них, которые написаны для больших составов, Серов аранжирует по партитурам, рассчитывая на исполнительские возможности домашних камерных собраний, но заботясь о том, чтобы наиболее полно воспроизвести авторский текст. Стасов и сестра Серова Софья Николаевна выполняют обязанности переписчиков, расписывая подготовленные в черновой рукописи аранжировки по голосам.

С помощью аранжировок с конца 1843 по август 1845 года удается детальнейшим образом «прочитать» целый ряд выдающихся музыкальных произведений. Среди них — оперы «Волшебная флейта», «Дон-Жуан», «Идоменей», «Милосердие Тита», «Свадьба Фигаро» Моцарта, кантата Баха «Господь — надежный наш оплот», отрывки из «Сотворения мира» Гайдна. Более всего времени — ровно год — потребовала работа по переложению «Торжественной мессы» Бетховена. Созданная в один период с Девятой симфонией, бетховенская месса относилась к наиболее смелым и самобытным, гигантским по замыслу и сложности исполнительского состава творениям величайшего композитора. Ее партитуру, отсутствовавшую в Петербурге, друзьям удалось выписать из-за границы.

Изучая мессу, Серов был поражен грандиозностью музыкального создания. Композиторское мастерство, поставленное на службу высшим музыкальным откровениям, вселенский размах авторской концепции и неповторимая выразительность деталей порой заставляют юношу бросать перо от волнения «при встрече на каждом шагу новых чудес». «Это действительно целый мир, — делится он с другом, — как и все, я думаю, истинно гениальное. <...>

И ритм, и гармония, и инструментовка, и основные идеи, и развитие их, и модуляции — если их еще можно так назвать — все *ново*, все *поразительно*. И как я над этим всем учусь! Пусть не выйдет из меня ничего порядочного, я теперь живу *хорошо* и чувствую, что живу как следует!»

Увлеченность Серова «сверхъестественной музыкой» бетховенской «Торжественной мессы» говорит о подсознательном проявлении собственных композиторских склонностей. Подобно тому как «Басурман» Лажечникова заключал модель будущей «Рогнеды», работа над мессой явилась первой ступенькой к опере «Юдифь». «Ужасающая бездна труда» потребовалась молодому музыканту, прежде чем гигантское произведение Бетховена сделалось ему «вполне присутним». Уроки, которые он извлек, оставили самый глубокий след. Их воздействие обнаружится на разных этапах творческого становления Серова — композитора и музыкального критика. Через мессу и поздний стиль Бетховена он впоследствии придет к Вагнеру, и хотя сделается фанатическим апологетом его оперной реформы, в собственном творчестве останется свободным от влияний вагнеровского музыкального языка. Строгость колорита, монументальность ораториальных хоровых сцен «Юдифи», лапидарная простота письма окажутся близкими более хоровым страницам Бетховена, чем драматической экспрессии и звуковым роскошествам партитур Вагнера.

Музыкальные опыты Серова периода тщательно изучения классических шедевров — две сонаты, романсы на стихи Пушкина «Мэри» и «Вакхическая песня» — позднее будут охарактеризованы самокритичным композитором как эскизы. «До сих пор я никак не могу приучить себя каждый день делать *именно то*, что задумано и о чем мы условились. Моя производительная сила чрезвычайно капризна, и, быть может, это и всегда так будет», — жалуется он в письме к Стасову 17 февраля 1845 года.

В это же время Серов начал работу над произведением, которое захватит его внимание на длительный срок и окажется первой музыкальной заявкой на оперу. В доме близких друзей Инсарских был

задуман домашний спектакль. Молодежь решила разучить французский одноактный водевиль Мельвиля и Дюверье «Мельничиха в Марли». По совету Стасова Серов, которому поручили роль простака Гюльома, подготовил музыкальное оформление пьесы: несколько вокальных номеров и инструментальных эпизодов в исполнении струнного квартета.

Незамысловатый сюжет сводился к следующему: молодой, простодушный мужичок Гюльом относится к своей тетушке Денизе, его ровеснице, как к матери или к старшей сестре. Вместе с тем выясняется, что Дениза влюблена в него, да и сам он любит ее отнюдь не сыновней любовью. Простота интриги в сочетании с «колоритностью подробностей», тонко комическими оттенками в изображении двух центральных персонажей, относительная несложность осуществления замысла наводят на мысль превратить пьесу в оперное либретто. И не дожидаясь готового словесного текста (с либреттистом и на этот раз не очень везет), Серов приступает к музыкальной разработке темы. Увлеченность работой столь велика, что он лелеет надежду окончить «первую свою вещь» к лету 1845 года.

Знакомство с управляющим театральной нотной конторой, образованным музыкантом и теоретиком-педагогом Осипом Карловичем Гунке дает возможность получить для детального изучения партитуру «Руслана и Людмилы». Несмотря на колебания в общей оценке оперы Глинки, Серов находит в ней много «очень умного и интересного». Изучая оркестровые приемы, делая выписки наиболее привлекательных с этой точки зрения эпизодов, он вспоминает вскользь брошенные Глинкой замечания о принципах оркестрового письма, наиболее рациональных приемах использования отдельных инструментов. Ценнейшие практические указания знатока современного оркестра особенно западали в память благодаря неповторимой форме выражения. Так, впоследствии Серов признавался, что обратил особенное внимание на изучение валторн, «быть может, вследствие слов Глинки, который мне как-то заметил: да, барин, уметь употреблять валторны великое дело, и даже не всякому это дается».

Не остается без последствий общение со старшим по возрасту, музыкально более зрелым Александром Сергеевичем Даргомыжским. Творческий облик Даргомыжского — будущего автора «Русалки» — в этот период только начинает складываться. Тем не менее молодой Серов сумел выделить в ранних — художественно неравноценных — опытах композитора наиболее самобытное. С похвалой отзывается он о романсе Даргомыжского на стихи Н. Тимофеева «Свадьба». Старший коллега, в свою очередь, поддержал робкие композиторские начинания Серова. «Видна неопытность, но талант несомненный». Такой приговор творца «Свадьбы» показался чрезвычайно лестным, тем более что сопровождался советом усиленно работать: «И в самом деле, никто теперь мне не может *другого* советовать».

К лету 1845 года в судьбе Серова намечается важный поворот. Ему предстоит покинуть родительский кров, оставить друзей и на несколько лет уехать из Петербурга к месту новой службы. По приказу от 28 июля 1845 года его назначают исполняющим должность товарища председателя Таврической уголовной палаты. Остаются позади светлые годы исполненной надежд юности. Начинается период самостоятельной жизни и новый этап трудной борьбы за музыкантское призвание.

Симферопольские встречи

Назначение в Крым Серов воспринял как некое предопределение судьбы. Его путь пролегал через красочно описанные Н. В. Гоголем земли Украины. «Дорогой от Курска до Харькова, которая при благоприятной погоде сделалась весьма хороша, я жалел, что возле меня нет Сонички. Мы бы вместе любовались натурой и жителями уже чисто *малороссийскими*. <...> Гоголь не был бы Гоголем, если б родился не в этих краях», — писал Серов матери.

Остановившись в Харькове, три вечера подряд он проводит в театре. Слушает оперы «Фра-Дьяволо» Д. Обера и «Иосиф» Э. Мегюля в исполнении оперной труппы Шмидкоффа из Вильно, радуясь случаю увидеть на сцене произведения, с которыми ранее был знаком только по фортепианным переложениям. В переводных водевилях, исполненных русской труппой, запоминаются «порядочной игрой» известные харьковские актеры Л. И. Млотовская и К. Т. Соленик. Остается в памяти и сам город: «Столица Украины явилась мне в полном блеске яркого малороссийского солнца. <...> Харьков сам по себе прекрасный город, а вчера, в такой чудный день, я должен был восхищаться на каждом шагу».

После долгого и трудного пути в Симферополе Серов окунается в новый, неповторимый по колориту мир. Цепким взглядом художника он выхватывает непривычные взору петербуржца детали и в письмах к родным описывает поразившую воображение картину: «Во всем старом городе, по татарскому обычаю, строения жилые — во дворах, а по улицам видны только белые заборы, что... делает Симферополь и другие татарские города очень похожими на вымершие, опустелые, опальные. <...> Улиц больших и широких нет вовсе, да и весь

город из конца в конец занимает не больше двух верст». Яркое впечатление оставил живописный симферопольский базар. В его разнонациональной толпе мелькают одежды и лица татар, цыган, русских, греков, евреев, армян, в повозки разной формы запряжены лошади, буйволы, волю, верблюды — «и все это болтает, лепечет, скрипит, мычит, кричит, так что одуреть можно».

Не замедлили остановить внимание будущего композитора наблюдения музыкальные: «Во все время скачки играла национальная татарская музыка, т. е. несколько больших барабанов и несколько самых крикливых дудок или сопилков. При всем варварстве этих звуков... они для меня были сноснее, нежели *грациозный* хор музыкантов, который... *улаждал* публику какими-то уродскими маршами».

За годы пребывания Серова в Крыму накапливались разнородные впечатления — результаты увлекательных поездок верхом через горные перевалы, встреч и бесед с людьми. Все они складывались в «копилку» памяти, из которой черпался материал для творчества. «Крым, как и *Кавказ*, — напишет будущий автор оперы „Юдифь“ — решительно *Восток* — до того, что теперь, когда мне случается читать о Востоке, — мне все почти *знакомо* — все это я уже *видел, испытал* (хотя в небольших размерах)».

Были у Серова и особые сугубо личные причины обостренно воспринимать окружающее. Жизнь в Крыму оказалась для него знаменательной не только из-за полученной возможности постигнуть изнутри ту среду, которая по прошествии многих лет даст пищу творческому воображению при работе над образами Востока в опере «Юдифь». Вжиться в этот мир помогло то обстоятельство, что в Крыму ему пришлось испытать чувство возвращения на землю предков. Здесь находилось бывшее имение деда Серова по материнской линии — Чоргун. Старожилы помнили и самого деда — екатерининского сенатора, одного из помощников Г. П. Потемкина Карла Ивановича Габлица, человека деятельного, энергичного, с острым саркастическим умом и разносторонними дарованиями. «Он везде имеет репутацию отличного

вице-губернатора, отличного ботаника, человека чрезвычайно умного...» — с гордостью сообщает Серов матери.

Волнующей оказалась встреча с юностью горячо любимой матери. Султан Крыма Гирей некогда сватал Анну Карловну, восхищенный ее красотой, но отец Карл Иванович не дал согласия на этот брак. Серов познакомился с султаном и его семьей. Гирей жил на западный манер — «из татар сделался англоманом». Отъезд из Петербурга в Таврическую губернию Серов вначале воспринял как счастливое стечение обстоятельств. «Надобно же, чтоб граф Панин отправил меня в такой край, который мне особенно занимателен, чуть не родственен по многим внутренним отношениям», — писал он матери.

И симферопольское общество на первых порах встретило с распростертыми объятиями образованного, музыкально одаренного юношу из столицы. Сам он поспешил прощупать новых знакомых с точки зрения главного, что его занимало, — отношения к музыке, и пришел к неутешительным выводам: «В музыке, особенно в мало-мальски серьезной, здесь никто ничего не смыслит, и потому я всегда в довольно странном положении». «Музыка вообще в Новой России еще не процветает, а чтобы могло тут быть! Какая почва для искусств!»

Неудивительно, что Серов сразу завоевал репутацию первоклассного музыканта. Его наперебой приглашают в избранные дома, с готовностью слушают его игру. Вскоре он становится «баловнем Симферополя». Среди его знакомых губернский предводитель дворянства А. И. Казначеев, председатель симферопольской уголовной палаты В. М. Княжевич, врач и патрон местной лютеранской церкви Мюльгаузен, директор гимназии А. В. Самойлов. Здесь выписывают и читают петербургские газеты и журналы, следят за новостями литературной жизни.

Дела не сильно тяготят нового «товарища председателя» Таврической уголовной палаты — на службе он проводит не больше двух часов в день. Остается немало свободного времени для занятий любимым делом — искусством. Он всеми силами

пытается уверить себя и близких, что нашел то, к чему стремился: обрел независимость, способность наслаждаться «жизнью без диссонансов», возможность «жить более нежели когда-нибудь артистически». «Где же та проза, та страшная проза, которую пугали меня (но не испугали) Папа и Юрий? Каждый день ищу ее — и не нахожу», — делился он с сестрой. А планов действительно было много. Через Мюльгаузена Серов получает доступ к органу лютеранской церкви и с увлечением берется осваивать секреты этого «слона среди инструментов», продолжает деятельную работу над четырехручными аранжировками (траурный марш, а затем первая часть Героической симфонии Бетховена). Серов полон желания снова приняться за оперу «Мельничиха в Марли». Он просит Стасова прислать французский оригинал пьесы, рассчитывает подыскать «подручного рифмоплета» в Симферополе, чтоб наконец сладить либретто. «Вот уже ровно год, как я вожусь с ней и все только в голое. Все готово и ничего не готово», — делится он с другом в письме от 3 марта 1846 года.

Но главное, что увлекло Серова в первый год пребывания в Симферополе, — это театр. О «лишении *театра*» — разнообразных петербургских театральных впечатлений он писал сестре как о самой чувствительной из потерь. Поэтому с особым увлечением Серов участвует в местных театральных начинаниях.

На заседании театрального комитета директором и капельмейстером открывающегося в специально построенном здании городского симферопольского театра избирается Александр Серов. В его функции входит «влияние на пьесы и игру», контроль за музыкальной стороной спектаклей. «Из пьес, которые исполняет труппа Пилони, есть много весьма милых водевилей, и я постараюсь сколько можно очистить их репертуар и вместе с тем и вкус публики», — писал он Стасову.

Свои способности к театральному делу молодой директор вполне доказал при подготовке водевиля «Записки Демона» (по пьесе Э. Арго и П. Вермона), показ которого состоялся 29 декабря 1845 года. Се-

ров сыграл в нем роль слуги Валентина — «трусливого и суеверного, но честного, благородного и привязанного к своим господам». Вторая после Гюльома актерская работа подтвердила, что будущий композитор обладал неоспоримым театральным призванием. «...Удовольствие быть на сцене, играть в полной уверенности, что играешь хорошо,— писал он Стасову,— это удовольствие одно из самых высших, т. е. так, что и имя удовольствия тут некстати. С объективностью моей натуры (как ты называешь) очень хорошо вяжется моя способность быть хорошим актером, и способность эта может быть драгоценна даже и для композиторства». Незадолго перед отъездом из Симферополя он с блеском сыграл еще две характерные роли в любительских спектаклях: в пьесе «Мирандолина» К. Гольдони и в водевиле «Чтица» Байяра.

Соприкосновение с театром помогло обрести композиторские навыки. В течение двух недель он пишет музыку к «Запискам Демона» — двадцать небольших номеров для голоса с квартетом, к которым прибавляются два маленьких хора. При переносе любительского спектакля на профессиональную сцену квартет заменяется оркестровым сопровождением. Нанятый Пилони театральный оркестр состоял из двенадцати человек и располагал почти всеми инструментами симфонического оркестра малого состава (струнная группа без контрабаса, флейта, фагот, две валторны, литавры). Как бы ни были скромны его возможности, все же общение с этим коллективом позволило Серову услышать в живом звучании первую свою симфоническую партитуру.

Понимая, что музыка «Записок Демона» не выдержит приговора строгого судьи — Владимира Стасова, смущенный композитор называет ее «непозволительною и как бы незаконнорожденною». В свое оправдание он выдвигает лишь одно ее достоинство — «сценичность, которая... так важна!» Действительно, чувство сцены, подлинная театральность мышления в будущем составят самые сильные стороны дарования Серова — оперного композитора. Достоинства его опер как увлекательных театраль-

ных спектаклей будет трудно отрицать даже противникам.

Серов нашел в Симферополе прекрасного компаньона в театральном деле. Огромным драматическим талантом обладал директор симферопольской гимназии А. В. Самойлов — «строитель, потому что он был единственным архитектором, он же главный первоначальный распорядитель» симферопольского театра «трех Александров», как его называли в городе (вторым был А. И. Казначеев — учредитель, давший на постройку большую сумму денег, и «покровитель, в качестве Дворянского Предводителя», третьим — Серов).

А. В. Самойлов был особенно близок театру, потому что происходил из известной в России актерской династии Самойловых. Совместно с ним Серов осуществляет довольно смелый для возможностей «зелено не богатой провинциальной труппы» план постановки комедии Бомарше «Свадьба Фигаро» с музыкальным сопровождением, заимствованным из одноименной оперы В. Моцарта. Работа над этим спектаклем принесла будущему критику и композитору огромную пользу. Приспосабливая для задуманной постановки отрывки из оперы, Серов изучил законы оперной драматургии Моцарта в сопоставлении с драматургией пьесы, заново оценил мастерство Моцарта — театрального драматурга.

Выступая в роли режиссера, он прошел весь путь от пьесы к спектаклю, приобрел опыт художественного руководителя и организатора театрального процесса. Практика «ставить на сцену пьесу столько трудную», не располагая ни блестящим актерским составом, ни сколько-нибудь выдающимися отдельными индивидуальностями, на какие ориентировались столичные театры, приводит к важным, далеко заглядывающим в будущее мыслям о реформе оперного исполнительства: «Вообще мне кажется, что для настоящего исполнения музыкальных драм не столько важны отдельные исполнители, как присутствие одной головы, которая бы всем управляла и распоряжалась. Это, так сказать, высшее режиссерство, которого только одна часть — капельмейстерство. <...> Кто же внушит исполните-

лям эту неразрывную связь каждой ноты в партитуре с их игрой, отдельной и всех вместе? Кто исполнит эту связь между партитурой и—декорациями? Тут везде должна быть одна жизнь, одно дыхание. Иначе опера будет (чем была и есть)—вещь скучная и нелепая». Серов высказывает идеи, которые будут осуществлены только в театральной практике XX века: в новаторских работах Ф. И. Шаляпина, в оперных постановках В. Э. Мейерхольда, в реформаторских принципах К. С. Станиславского, в театре В. Фельзенштейна и в спектаклях Г. Караяна.

Большим событием в театральной жизни Симферополя стали гастроли в августе 1846 года выдающегося отечественного таланта, основоположника реалистической школы актерской игры Михаила Семеновича Щепкина. «Приезд Щепкина— да это просто эпоха!» «Я жаждал наслаждения от каждого его слова и не обманулся в ожидании»,— пишет Серов о своих впечатлениях сестре. Десять спектаклей позволили оценить мастерство перевоплощения, которым в совершенстве владел великий актер: «Голос, манера говорить, хватки, ужимки— в каждой его роли совершенно *иные* и всегда *верные* характеру. Всегда видно, что он обдумал заранее всякую мелочь».

Описывая яркое и бесподобное исполнение Щепкиным роли Макогоненко в «Наталке-Полтавке» И. П. Котляревского («хитер, как лиса, но при всем том добрый человек»), Серов отмечает в письме к В. Стасову интерпретацию замечательным актером-художником украинских народных песен: «Этими песнями Щепкин много бы тебя порадовал, сколько он в них вложил *глубокой правды*».

Щепкин принадлежал к высшему типу мастеров сцены, которых Гоголь называл «творцами ролей самостоятельных». Требовательный к себе, беспредельно преданный искусству, он становился не просто истолкователем, но до известной степени автором каждой роли. Даже в поверхностные водевили и мелодрамы, которых в его репертуаре было немало, вносил столько жизненности, психологической тонкости, лиризма и скрытого драматического

подтекста, что бесхитростная литературная канва превращалась в материал для создания неповторимых, поразительно достоверных реалистических образов.

Серову посчастливилось не только увидеть Щепкина на сцене, но и соприкоснуться с ним в жизни, в непринужденной обстановке семейных обедов в домах Казначеевых и Самойловых. Следуя своему обычаю, Серов побуждает собеседника максимально раскрыться в содержательном диалоге, ловит каждый удобный момент, чтобы задать вопрос, узнать мнение о тех или иных художественных явлениях, «высосать побольше его суждений об театре, об актерах, об Гоголе и об искусстве вообще». Восприимчивая «восковая» натура юноши гибко вбирает новую информацию, обогащается импульсами, которые дадут толчок самостоятельной мыслительной и творческой деятельности. «Следует общаться с первоклассными людьми: мерка в жизни приобретается иная, не общепринятая», — скажет он через много лет своей жене.

Щепкин «боготворит Гоголя, с которым близко знаком», делится мыслями о трудностях исполнения гоголевского репертуара, «признает, что еще далеко не вполне владеет гоголевским языком, который, по его словам, „страшно натурален“, и требует чуть ли не целой новой генерации актеров...» Оценивая гастроли, Серов заключал: «...Триумфы Щепкина — гоголевские характеры (Городничий, Бурдюков) и малороссияне». «Полный взгляд» на творчество Щепкина складывается под воздействием личных контактов: «...Замечания его о разных разностях для меня были просто драгоценны. По всему видно артиста *мыслящего*. Он целую жизнь наблюдает и учится над всем и от всех».

Несмотря на молодость, Серов тоже умел «наблюдать и учиться». Встреча с искусством выдающегося актера, без сомнения, укрепила в нем интерес к украинской теме. Ведь именно Щепкин, по словам С. Т. Аксакова, «перенес на русскую сцену настоящую малороссийскую народность, со всем ее юмором и комизмом». Результаты этой встречи впоследствии отзовутся в гоголевских замыслах Серова —

опере «Майская ночь», эскизах оперы «Ночь перед рождеством», «Пляске запорожцев», навеянной второй главой «Тараса Бульбы». Много внимания уделит Серов изучению украинской народной песни, станет автором ряда высокохудожественных обработок украинских мелодий для голоса, хора, оркестра, в конце жизни будет захвачен идеей создания оперы по поэме Т. Г. Шевченко «Гайдамаки». От Серова творческая эстафета перейдет к следующему композиторскому поколению: Римский-Корсаков напишет оперы «Майская ночь» и «Ночь перед рождеством», Чайковский — «Кузнеца Вакулу», позднее переработанного в «Черевички». Автором оперы «Кузнец Вакула» станет Н. Ф. Соловьев, юный друг Серова.

Выступления Щепкина в Симферополе ясно показали Серову, сколь далек от осуществления лелеемый им идеал «высшего режиссерства» — театра слаженного ансамбля, единства постановочного решения спектакля, способного обеспечить полноту и глубину воплощения авторской идеи. Щепкину пришлось играть с херсонской труппой Жураховского, которая, по характеристике Серова, была «плоха до отвратительности». Еще более плачевное впечатление производил оркестр, состоящий из двенадцати севастопольских музыкантов, «не имеющих ни малейшего понятия ни о темпе, ни о верности тона и едва знающих ноты».

Вследствие теневых сторон провинциальной театральной жизни, с которыми пришлось столкнуться, после первых месяцев энтузиазма интерес Серова к театральному делу в Симферополе заметно остывает. Правда, имя его как автора небольших музыкальных вставок (музыкальное оформление водевиля «Невеста реки», романс Агнессы в драме «Отец и сын», куплет в водевиле «В людях ангел — не жена») еще несколько раз появится на афишах. Но во второй сезон директорство не возобновится. Он станет появляться в театре эпизодически и всегда по особому поводу. «Ты пишешь, что воображаешь себе, каков должен быть театр у нас, в этой глуши, — жалуется он Стасову, — и не ошибаешься, если представишь себе его именно таким, что,

посмотрев раз, ты бы плюнул и никогда в жизни не входил в этот балаган».

Несмотря на столь резкую оценку, его интересуют даже незначительные ростки того, что хоть сколько-нибудь возвышается над общей посредственностью. Узнав, что в труппе Жураховского, которая вновь выступает в Симферополе в сезон 1847/48 года, появился способный молодой актер с отличными данными, он спешит увидеть его на сцене, с радостным удивлением обнаруживает «самородок оперного певца!», восхищается свежим баритоном чудесного бархатно-металлического тембра, полнотой и гибкостью звука («голос прямо в душу идет»). С сожалением приходится убедиться, что в условиях нетребовательной, художественно низкой провинциальной театральной среды яркое дарование актера не сможет получить развития: у него не будет ни средств, ни воли, ни желания вырваться из этих условий, «засесть за уроки», отшлифовать и образовать свой талант.

Среди симферопольских встреч, которые обогатили Серова новыми художественными впечатлениями, важное место принадлежит соприкосновению с творчеством и личностью уроженца Крыма живописца Ивана Константиновича Айвазовского. Ко времени перевода Серова в Симферополь молодой художник успел обрести известность не только в своем отечестве, но и за рубежом: с успехом участвовал в художественных выставках в Риме и в Париже, удостоился золотой медали парижской Академии художеств. В Крым он вернулся за несколько месяцев до приезда Серова, совершив плавание с экспедицией известного русского географа адмирала Ф. П. Литке к берегам Турции, Малой Азии и островов Греческого архипелага. Творческим результатом этой поездки станет серия картин, которую год спустя живописец Главного морского штаба академик Айвазовский выставит сначала в Одессе, затем в родном городе Феодосии и после этого — в Академии художеств в Петербурге.

Со многими полотнами Айвазовского Серов вначале подробно знакомится в доме его крымского покровителя А. И. Казначеева, который в свое вре-

мя первым заметил и поддержал талант неизвестного феодосийского мальчика. «Я вдоволь насмотрелся его произведений, между которыми иные принадлежат еще к его начинаниям. Но талант его и в них блестит ярко», — делится Серов с матерью в письме от 29 октября 1845 года. Вскоре представляется возможность узнать самого художника. Серов находит в нем не только интересного собеседника, простого в обращении — «без малейшего чванства или каких-нибудь претензий», но с удовольствием убеждается, что, «как всякий настоящий артист, кроме своего искусства он горячо любит и музыку».

С детства Айвазовский играл на скрипке. Армянину по происхождению, ему была близка народная музыка Востока. От отца, который в молодости жил под Львовом и любил приглашать в свой дом бандуристов, художник заучил немало украинских песен. Во время одной встречи с Глинкой в Петербурге он напел будущему автору «Руслана и Людмилы» слышанные в Крыму татарские мелодии. При этом композитор обратил внимание на сходство с восточной музыкой некоторых малороссийских напевов. Много интересного мог поведать Айвазовский юному Серову о знакомстве со знаменитостями музыкального и литературно-художественного мира в период четырехлетнего пребывания в Италии, посещения Лондона и Парижа.

Получив приглашение, в конце мая 1846 года Серов посещает выставку картин Айвазовского в Феодосии, где вновь общается с художником. Описывая впечатления в письме к сестре, он отмечает успехи живописца в новом для него роде — жанровые сценки из турецкой жизни («Кофейня», «Прогулка турчанок в Каике»). Выдержанностью элегического настроения его привлекает небольшое полотно «Захождение солнца над Троей». Но более всего воображение будущего творца «Юдифи» зажигает большая картина с изображением Константинополя, который «утопает в розовом свете заката, — высоко в чистом и теплом воздухе начинает светить полная луна. На светлом от светлого неба море снуют корабли всех возможных размеров. В левом углу картины темная группа садов с роскошными

тополями... я знаю, что не забуду этой картины целую жизнь». В этом описании чувствуется яркость художественной фантазии внимательного зрителя, его способность сживаться с образами искусства, словно бы переживать эффект перевоплощения — непосредственной сопричастности к воссозданному художником миру. Можно с уверенностью сказать, что Серов действительно не забыл полученного впечатления. Отложенное до времени, оно должно было ожить при работе над «Юдифью».

В период, когда созрел замысел оперы, композитор умел разбудить воображение яркими рассказами, увлечь талантливыми музыкальными импровизациями. Как вспоминает Д. И. Лобанов — скромный «стихотворец», который принял участие в оформлении либретто «Юдифи», уже при первой встрече Серов сел за рояль и, импровизируя, стал наигрывать музыку ассирийского акта: «Тип музыки до того был близок к исторической правде, что мне казалось, будто в данную эпоху и не было другой музыки, как только та, которую я слушал. <...> Мне чудилась уже роскошная природа Востока, глазам мерещились громадные здания столицы Ассирии, дворцы, городские зубчатые стены, чернолицые воины с строгим свирепым лицом и в простом безыскусственном вооружении; я видел уже говорливую толпу одалисок, беспечно сидевших под раскрытым шатром».

Симферополю Серов обязан еще одной знаменательной встречей, которая повлияла на его творческую и личную судьбу, стала источником как многих величайших радостей, так и огорчений. Едва прибыв в город, он узнает, что имение Чоргун, которым некогда владел его дед, ныне принадлежит греческому семейству Мавромихали. С одной из пяти красавиц-сестер, Марией Павловной, Серов особенно сблизился. М. П. Анастасьева давно порвала отношения с примитивным, грубым мужем, уехала от него, забрав троих детей, и поселилась в Симферополе без средств, под угрозой унижительного судебного процесса, который, стремясь очернить непокорную жену и освободить себя от всех обязательств, затеял ее супруг.

«...Она прекрасно образована, страстно любит литературу русскую, французскую, немецкую — все искусства, *театр* и более всего на свете — *музыку*», — характеризует Серов новую знакомую в письме к другу. Мария Павловна увлеклась Серовым, обнаружив в нем богатую, творчески незаурядную личность, страстно поверив в его талант. Между ними завязалась дружба, которая вскоре переросла в чувство более глубокое и сильное. Мария Павловна обрела в этих отношениях высший смысл существования: «...близость художника... необходима для меня, я вижу в нем *дополнение* самой себя. Желания мои осуществляются: всю жизнь я искала этого и наконец *нашла!*» «Неужели я не доживу до тех дней, когда имя твое будет повторяться с восторгом?!» — твердит она постоянно другу, побуждая его к творчеству. «...Употреблю все средства, — обещает она в письме к Владимиру Стасову, — чтобы мой Александр довел искусство свое до той степени совершенства, которым природа так щедро его наградила, — и даже поручусь за него...»

Для Серова Мария Павловна стала прекрасной музой-вдохновительницей. Окруженный в семье заботой двух любящих женщин, за две тысячи верст от дома он встретил такую же преданную подругу, обладавшую врожденным эстетическим вкусом, способную понять и разделить его беспредельную любовь к искусству, его планы, мечты, надежды. «По неподобному инстинкту она привязывается *душой* ко всему истинно прекрасному в музыке, — пишет он сестре. — Мои звуки она не слушает, а глотает».

На первых порах гармония отношений омрачается лишь тревогой о будущем. Мария Павловна девятью годами старше Серова, обременена детьми и поэтому материально целиком зависит от мужа. В письме к Стасову Серов сетует, что эта встреча не произошла раньше: «...Мне в высшей степени грустно, что я *опоздал* родиться, потому что только такая женщина могла составить счастье моей жизни, теперь я уже не найду никого, именно потому, что буду сравнивать с *нею*, а другой точно такой — нет на земном шаре». Вскоре он почувствовал оппозицию симферопольского общества, ожидал и

осложнений от своих близких: «...Трудно будет, чтоб мои помирлись с этими отношениями».

«Мы видимся каждый день, почти половину всего времени дня проводим вместе (а иногда и целую половину суток)—так продолжается почти два года,—я знаю, что Мария Павловна не в первой молодости, что красота ее должна поблекнуть...—и привязываюсь к ней сильнее и сильнее!»—делится он со Стасовым в письме от 12 октября 1847 года.

Пройдет много лет, и юной Валентине Бергман, которая станет его женой, Серов расскажет, чем он обязан Марии Павловне: «Я не доверял своим силам, был нерешителен, в будничной жизни путался, тяготился малейшей заботой... поддерживала она меня со свойственною ей энергией».

Было бы неверным ни преуменьшать, ни, как свойственно некоторым мемуаристам, преувеличивать роль М. П. Анастасьевой-Мавромихали в творческой судьбе композитора (последнюю версию, по всей видимости, на склоне лет она создала сама). Так, Д. И. Лобанов характеризовал Марию Павловну как «гения-хранителя» Серова. Он писал, что, не будь ее, «такой субъект, как Серов, пал бы, не высказавшись, или бы пошел не по своей дороге, одним словом, при всех своих дарованиях, не сделался бы художником». Но еще в большей степени Мария Павловна была той Галатеей, которую «вылепил» сам Серов. Он сформировал ее художественные понятия, образовал вкус, ввел в тот артистический мир, о котором она всегда так мечтала.

Благодаря Серову ее жизнь стала яркой и содержательной. На протяжении многих лет ее обогащали дружеские контакты со Стасовым. Она вела переписку с молодым Балакиревым, в Люцерне познакомилась с Рихардом Вагнером, преисполненная гордостью, что этот «великий поэт и музыкант нашего времени» близко сошелся с Александром Николаевичем. Со всем пылом защищает она Серова как выдающуюся художественную личность, критика, который «смеет судить самостоятельно!» «...Все-таки он один в России,—читаем в письме Анастасьевой к Балакиреву от 4 февраля 1860 го-

да,— и не может быть, чтобы его *проповедь* со временем не дала плодов».

Насыщенные впечатлениями и встречами три симферопольских года (позднее он еще дважды будет возвращаться в Крым, но на более короткие сроки) отмечены внешне скромными, но по существу весьма значительными сдвигами в становлении Серова-композитора. К концу этого периода он ощутил в себе способность выполнить на принципиально новом уровне фортепианные аранжировки симфонических и оперных партитур. Прежний его подход к такой работе содержал минимальный элемент творчества, так как цель состояла в формальном задании «удержать *точь-в-точь* все ноты партитуры». Полезным, хотя и болезненным для самолюбия уроком, заставившим пересмотреть свои позиции, оказалась неудача с двухручной аранжировкой бетховенской увертюры к «Кориолану». Увлеченный подражанием Листу, Серов постарался выполнить эту аранжировку по-новому, но, как сам позднее признавался, по неопытности «слишком перемудрил», «затруднил исполнение». Нисколько не отдавая отчета, что из-под его пера вышла лишь слабая ученическая работа, он решает преподнести свой труд самому Листу. Мечтая об общении с великим музыкантом, Серов хотел использовать аранжировку как повод завязать более близкие контакты на случай предполагавшегося появления Листа в Крыму, а также возможных встреч в будущем. Он передает ему через доверенное лицо переложения «Кориолана» с посвящением, в сопроводительном письме вспоминает впечатления от петербургских гастролей Листа, излагает свои взгляды на искусство, упоминает и об автографе, полученном от Листа и хранимом как великая реликвия.

Ответа пришлось ждать долго, но в конце концов он все же пришел и до известной степени оправдал надежды. Лист проявил внимание к своему корреспонденту, с уважением отозвался о его музыкальных суждениях. Это давало повод продолжить переписку. Но из письма вытекал вывод, что аранжировка Серова не заинтересовала Листа. Он ограничился лишь любезной похвалой автору за старательность и

хороший выбор: «Ваша фортепианная партитура увертюры „Кориолана“ делает величайшую честь вашей художественной совести и свидетельствует о редкой и терпеливой способности, необходимой для того, чтоб хорошо выполнять подобные задачи».

Куда менее сдержан и любезен был Владимир Стасов, отругавший друга за всю «проделку с Листом» и за самую аранжировку. Результат не замедлил сказаться. Серов понял, что перенос оркестровой звучности на фортепиано требует не буквального копирования, а «бездны акустических перемещений против партитуры — и над этим-то еще надобно бездну учиться». В парафразах Листа он замечает уже не частные приемы, а «общие законы, которых... должно держаться при таком превращении фортепиано в оркестр». Посылаемые Стасову в начале 1848 года новые переложения (увертюру к «Оберону» Вебера и к «Волшебной флейте» Моцарта, квинтета и терцета из «Волшебной флейты») получают его одобрение. «Над фортепианными аранжировками в 4 руки я вожусь уже с конца 1843 года (с лишком четыре года) и только теперь довольно близко подошел к тому, чем они должны быть...» — подводит итог обретенному опыту сам Серов.

Несомненный рывок сделан им также в области практического овладения оркестром. Частично этому помогли несколько переложений популярных танцевальных пьес для скромного бального оркестра, театральные работы. В результате знакомства с духовым оркестром расквартированного в Симферополе Виленского егерского полка Серов аранжирует траурный марш «На смерть героя» из сонаты Бетховена оп. 26 и разучивает его с музыкантами: «...это приучает меня немножко и капельмейстерству, и тем более добрая школа, что всякий театральный оркестр все-таки понятливее и разумнее этого солдатского».

Но главное, над чем Серов в эти годы трудится и в чем достигает ощутимых результатов, это «переложения на оркестр» фортепианных и скрипичных сонат Бетховена. Мысль о таких переложениях возникла в процессе раздумий над современ-

ными музыкальными явлениями, в ходе изучения симфонических партитур венских классиков и самых тщательных исследований оркестра Бетховена. «Мне кажется, что теперь, в послебетховенское время, билетом для входа на сцену композиторскую должен быть диплом на знание инструментовки. Решившись выступить на сцену с оперой, как бы она маловажна ни была, в отношении оркестра теперь надо быть во всеоружии...» — пишет он Стасову в августе 1846 года.

Серов интересуется составом и качеством звучания симфонического оркестра Александринского театра и с радостью узнает, что его постоянным дирижером сделан В. Кажинский, который «знает дирижерское дело и очень усерден». В театре существуют добрая традиция исполнения в антрактах спектаклей небольших симфонических произведений. В расчете на это Серов оркеструет Адажио из Патетической сонаты Бетховена. Работа получает полное одобрение Стасова, Кажинского и Гунке. Ободренный первым успехом на «настоящем поприще», Серов принимается за другие работы такого же рода. Не имея возможности слышать оркестрованные им вещи, он особенно дорожит советами опытных, доброжелательно к нему настроенных музыкантов. «Кажинский так добр и так внимателен, что я уж не знаю, как его и благодарить. На днях напишу ему благодарственное письмо, а между тем поблагодари его за меня *ты...*»; «...постарайся выразить доброму Осипу Карловичу [Гунке] всю мою искреннейшую признательность за его внимание к моим опытам инструментовки. Скажи ему, что именно таких *дельных* замечаний я всегда жажду...» — писал Серов Стасову.

Гунке посвящается оркестровка скрипичной сонаты Бетховена до минор, опус 30 — «сонаты-симфонии», как называет ее Серов: «Если уже Патетическая столько выигрывает в оркестре — то какова же будет эта, которой формы так бесконечно широки и грандиозны, что по-настоящему и не должны быть иначе передаваемы, как всеми силами полного, стройного оркестра». Для антрактов Александринского театра это произведение слишком

серьезно, требует сосредоточенного слушания. Серов надеется, что партитурой можно будет заинтересовать Карла Шуберта, который исполнит ее в одном из университетских симфонических утренников. Чтобы «задобрить» бывшего учителя и проявить к нему почтительное внимание, специально для Шуберта оркеструется Анданте из ре-мажорной сонаты Бетховена опус 28.

Гунке «доволен и посвящением, и самим трудом». Но заочное общение с оркестром не позволяет продвигаться вперед так интенсивно, как хотелось бы. «Я сам чувствовал, что сделал успехи в оркестровке против первых моих опытов, но теперь больше и больше убеждаюсь, что это почти ни к чему не служит — работать для оркестра, не имея возможности самому прослушивать свою оркестровку». К тому же многих промахов могло бы не быть, если бы опытный наставник находился рядом: «Вот что значат эти глупые две тысячи верст!»

Сравнительно с оркестровками меньшее значение имели самостоятельные работы Серова, выполненные им в Симферополе. Правда, для «Мельничихи» он все же находит либреттиста, сотрудничество с которым приносит удовлетворение. Это выпускник Харьковского университета, редактор крымских «Губернских ведомостей» Платон Семенович Дьяченко, «человек довольно начитанный и очень любящий литературу». Безропотно выполняет он все требования придирчивого композитора, увлеченного идеями оперной реформы. Наконец в сентябре 1846 года «словесная половина» оперы завершена. Серов доволен, что с помощью Дьяченко («никогда в Петербурге не добыл бы я себе такого либреттиста») смог реализовать свои идеи и получил «сплошное либретто, совсем иначе против всех прежних задуманное», — логически выстроенный текст, в котором смело преодолевались привычные каноны «номерной» оперы.

Но работа над музыкой продвигается медленно, а качество сделанного остается весьма далеким от желаемого. В июне 1846 года Серов еще надеется завершить оперу к осени и почти уверен, что она пойдет в Петербурге, причем сам композитор, нахо-

дьясь в Симферополе, долго не сможет ее услышать. Стасовская «головомойня» за ариетту Гюльома («суюхую, скучную, несносную») заставила сформулировать важные эстетические положения о вокальном стиле, который отвечал бы оперной драматургии сквозного типа. Для воплощения «новых оттенков в форме драматической музыки» нужна, по словам Серова, мелодия особого склада — «только *одною* степенью высшая, или ближайшая к полному пению, — против инструментованного *речитатива*». Эти мысли предвосхищают принцип русской реалистической оперной школы, базирующейся на тесной связи вокальной и речевой интонаций. Параллелью к ним впоследствии послужат высказывания Даргомыжского («Хочу, чтобы звук прямо выражал слово»), идея «мелодии, творимой говором», к которой пришел Мусоргский, гибкий ариозно-речитативный и ариозно-мелодический вокальный стиль опер Чайковского.

Собственные неудачи приводят Серова к мыслям о том, насколько новые требования к музыкальным произведениям меняют сами методы композиторской работы. «Блаженное время, когда композиторы пели, как птички божии, так же приятно и так же бессознательно, я думаю, никогда не вернется. <...> Обдумывание сюжета, характеров, таинства контрапункта и оркестровки естественно *должны* были развиваться на счет непринужденной, *ни о чем не заботящейся* мелодичности. <...> Нынче музыка *дороже* достается», — пишет он Стасову.

Главной причиной неудач — Серов это понимает сам — является отсутствие технической подготовки. «Совсем не так важно родить *мысль*, т. е. создать ее в голове, как ее *высказать, воплотить*. От недостатка *уменья* — хочешь одного, выходит другое...» Через Стасова он просит Гунке руководить его занятиями контрапунктом.

В это же время Серов пишет первую часть оркестровой фантазии, навеянной идиллией Феокрита «Чародейка». Фантазия в целом была задумана как программная трехчастная симфония свободной формы. Будущее показало, что сама мысль о развернутом симфоническом полотне, призванном интер-

претировать содержание значительного литературного первоисточника, была плодотворна. Впоследствии она была реализована в таких произведениях, как «Фауст-симфония» Ф. Листа, «Антар» Н. А. Римского-Корсакова, симфония «Манфред» П. И. Чайковского. Но Серов тех лет безусловно не был готов к ее художественному воплощению, хотя все-таки не терял надежды на какую-то, пусть минимальную долю успеха: «Мне хотелось только попробовать свои силы на чем-нибудь порядочном, и это бы не беда, что не так вышло, как я хотел, если там все-таки хоть что-нибудь да есть. Но я почти отчаиваюсь в этом». Приговор сурового стасовского суда оказался беспощаден и на этот раз особенно больно задел самолюбие.

Отношения друзей подвергнулись первому серьезному испытанию. Между ними пробежала тень размолвки. Пережив обиду и согласившись со строгой оценкой друга, Серов все же укорил Стасова: «Конечно, ты совершенно прав, что в *таких делах*, как между нами, должна быть только *истина* и никаких других соображений. Но и тут зачем непременно разом *бухнуть в лицо* все неприятное! Вот и вышло что-то лишнее, что-то *недолжное*, какой-то *наrost* в нашей переписке!» «Ты скорей умрешь, чем *простишь* или оставишь без возражения что-либо не согласное с твоими идеями — в человеке, тобою уважаемом», — написал он в ответ на громовой разнос «Чародейки», обвинив друга, что тот «берет на себя роль палача чужого самолюбия».

Оркестровая фантазия по Феокриту, по замыслу композитора, должна была стать его «первым произведением в серьезной и большой форме». Однако он понял, что не готов выполнить столь сложное задание.

Взамен радужных планов приходит кропотливый черновой труд. Страницы писем к Стасову полны сетованиями по поводу зря растрченных сил: «Жажда моя заниматься *серьезно* контрапунктом не имеет границ. ...Зачем я раньше не чувствовал так сильно этой жажды!!» (15 декабря 1847 года). «Ты помнишь, что я чувствовал несколько эту потребность — учиться чему-то *серьезному* в

музыке, копался над книгами,—да не над теми, которые были нужны, и не так, как нужно» (16 января 1848 года). «...Без контрапункта об сочинении и думать нельзя. Значит—работать и работать! А то—претензия—так, разом, „не спросившись броду, сунуться в воду“...» (16 февраля 1848 года). «Контрапункт так для меня *прилекателен*, что я готов *дни и ночи* просиживать над ним, не вставая с места... Бесперывно жалею только об одном: зачем я столько времени потерял, не принявшись за эти занятия. Если б лет шесть я так занимался, как теперь, толк вышел бы—я в этом почти уверен» (1 апреля 1848 года).

Трезвая оценка своей технической неподготовленности сказывается на отношении к «Мельничихе в Марли». Опера так и осталась незавершенной. Уже после смерти композитора была напечатана ее увертюра, выдержанная в классическом стиле, привлекающая простотой и ясностью изложения. Если б композитор не прервал работу над произведением, «Мельничиха в Марли» могла бы найти путь на сцену и отвечала бы среднему уровню требований—была бы во всяком случае не хуже, а в чем-то несомненно лучше опер А. И. Дюбюка, Н. П. Вильбоа, Б. А. Фитингофа, А. Ф. Львова, которые в 40—50-е годы появлялись в русском оперном репертуаре. Но не на такие критерии ориентировался молодой Серов. Его кредо—«настоящие требования», и если уж делать, то «делать что-нибудь так, чтоб сколько-нибудь приблизиться к тому идеалу музыки, который живет в моей—да и не в одной моей—голове».

А между тем лучший друг Владимир Стасов «очутился на арене настоящего своего действия!» В журнале «Отечественные записки» за 1847 год появилось его «первое дитяtko»—статья с обзором современной английской литературы. За ней последовали другие критические выступления на литературные, музыкальные и театральные темы.

Серов с горячей симпатией поддерживает эти дебюты. Беспощадно строгий к себе, Стасов не уверен в высоком качестве собственных работ,

переживает «черные минуты саморазубеждений». В ответ на эти сомнения Серов уверяет друга в несомненных достоинствах его критической позиции, манеры мыслить, восторженно отзывается о языке стасовских статей — «особенном способе выражаться *картинно, скульптурно*».

Три симферопольских года Александра Серова характеризуются интересом к новым явлениям в литературе и музыке, сменой художественных ориентиров. Обдумыванию и формулировке новых взглядов способствует содержательная переписка с петербургским литератором, историком литературы, позднее — музыкально-общественным деятелем Виктором Павловичем Гаевским, который знаком с Айвазовским, поддерживает дружеские отношения с семьей Серовых. С Виктором Павловичем «симферопольский затворник» делится впечатлениями от прочитанного, от него получает экземпляр гоголевских «Арабесок», с которыми хочет подробнее познакомиться Марию Павловну.

Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров. Вот новые литературные имена, которые привлекают особенное внимание Серова: «Я люблю, как нынче вообще стали *глубже* писать. Какая бесконечная разница от поверхностности какого-нибудь Марлинского! А давно ли он всех с ума сводил». Теперь «Басурман» Лажечникова вряд ли вызвал бы восторженную оценку Серова. При повторном прочтении роман показался ему совсем слабым: «...Так много ненатурального, натянутого, скучного, резонерского и часто какие-то марионетки вместо людей».

Весной 1847 года Петербург приветствовал Г. Берлиоза. Горько сожалея, что пропускает столь важное событие, Серов изучает отклики на гастроль французского композитора. Знакомство с критическими статьями Берлиоза заставляет восхищаться «особенным взглядом на все» и умением внушить читателям «оригинальность своего взгляда». Острый интерес вызывают мысли автора «Фантастической симфонии» об оркестре, изложенные в его трактате об инструментарии. Еще до детального знакомства с партитурами композитора Серов предугадывает ог-

ромный вклад, внесенный Берлиозом в развитие техники оркестрового письма. Сам он в своем творчестве будет следовать его заветам. Но для этого потребуются годы работы. «Ты пишешь, что почти уверен, что я догоню Берлиоза,— отвечает он Стасову,— но это будет разве тогда, когда мне будет лет под сорок. Раньше я никак не надеюсь, так же как и вообще не надеюсь, чтоб раньше мог сделать что-нибудь *настоящее*, согласное всем моим силам». Серов почти не ошибся. В момент окончания оперы «Юдифь» ему исполнится сорок три года.

Время пришло

Жить в Симферополе в атмосфере растущего общественного отчуждения Серову становилось все тяжелее. Пришлось всерьез задуматься о возвращении в Петербург.

Мария Павловна уехала первой — устраивать сына Виктора в Училище правоведения. Свои дальнейшие планы, в том числе вопросы материального обеспечения, она связывала с обожаемым Александром. Серов начал ходатайствовать об официальном служебном переводе. Но когда надежды на это не оправдались, он рискнул воспользоваться четырехмесячным отпуском и уже в Петербурге начал хлопоты о новом месте службы, ибо готов был тянуть служебную лямку хотя и без особого усердия, но в пределах положенных приличий. Возвращение в петербургскую музыкально-художественную среду представлялось совершенно необходимым для успешного продвижения на *главном* для него поприще музыкальной деятельности.

Дорогостоящий и многодневный переезд в Петербург потребовал средств, которых не было. Пришлось залезть в обременительные долги. Волновало и то, как сложатся отношения с родными. По последним письмам из дома можно было предвидеть, что будет не так просто добиться признания своей независимости и таким образом сохранить столь счастливо обретенную близость Марии Павловны.

Неопределенность, которая ждала впереди, заставила довольно беспечно молодого человека впервые усомниться в своей счастливой звезде. Действительность оказалась горше самых худших его предчувствий. Он даже не представлял, как отомстит ему избранный круг симферопольской аристократии, оскорбленный свободным поведением молодого «товарища председателя». «Бомбы из Крыма» будут предшествовать его появлению в Петер-

бурге и «сыпаться» на голову непокорного чиновника на протяжении нескольких месяцев, проведенных в тщетных поисках места. Вскоре придется убедиться, что история с Марией Павловной безнадежно подорвала его служебную репутацию и уронила его в глазах близких. Он поймет, что «своим слишком эксцентрическим образом жизни причинил истинное горе Маме и Папе». Это заставит пойти на «жестокую ампутацию» — вынужденный временный разрыв с Марией Павловной, которая по его вине также попадет в бедственное положение.

Наступают годы жизненной борьбы и скитаний. Чтобы не быть уволенным со службы, он соглашается занять место товарища председателя в Псковской уголовной палате. Псков — провинция еще более глухая, чем Симферополь. Одно лишь участие в любительском музицировании уже не может удовлетворить молодого человека. Ведь перед ним ясно обрисовался истинный путь в искусстве.

Тяжелое душевное состояние усугубляется ухудшением отношений с людьми, которые особенно дороги. Ранят оскорбительные выговоры отца. «Он много, очень много во мне ошибается, — пытается оправдаться Серов перед матерью, — ...он не знает, сколько любви в моем сердце к нему самому, — как мне больно было, что я принужден был его огорчать...» Омрачается и безоблачная дружба со Стасовым: «Когда подумаю (а это случается довольно часто) об наших нынешних отношениях, мне становится и тяжело, и грустно, и больно, и досадно, и смешно, и жалко! Что все это такое?! А виноват, право, не я» (из письма от 2 апреля 1849 года).

От этих неурядиц Серов становится не в меру вспыльчивым и подозрительным, впадает в «кислячество», нередко поддается унынию, которое часто превращается «в апатию ко всем и ко всему». Непривычное для него самого «бесцветное состояние» лишает энергии, подрывает веру в свои силы. Он жалуется Стасову: «...Ревность, обидчивость, раздражительность, вовсе некстати, которые ты успел не раз заметить в последнее время, — часто отравляют мне целые дни — чего прежде никогда — по случаю ничего на свете со мною не бывало».

Кризисные настроения, вызванные личными причинами, усиливаются неблагоприятной общественной ситуацией. Россия переживает тяжелые времена. Правительство насмерть напугано размахом европейской революции и готово любыми средствами вытравлять в умах верноподданных малейшие проявления свободомыслия. По словам А. И. Герцена, «самодержавие дошло до геркулесовых столбов нелепости». Последнее семилетие кровавого царствования Николая I отмечено усилением террора и репрессий по отношению к мыслящей, образованной части общества, вынужденной «влачить жалкое существование в глубоком, унижительном, оскорбительном молчании».

Юноши этой мрачной эпохи «носили на лице глубокий след души помятой и раненой». И Серов в этом смысле отнюдь не был исключением. Угнетенное состояние преодолевалось нелегко. Единственным спасением оставалось для него любимое искусство. «...Если бы не музыка...—мне кажется, я довел бы себя до настоящего отчаянья»,—пишет он матери 16 ноября 1848 года. «...Сам я живу теперь в музыке и музыкаю, больше, чем когда-нибудь прежде.<...> Я в этом деле становлюсь больше и больше помешанным фанатическим музыкантом в роде Гофманова капельмейстера *Крейслера*...» — из письма к С. Н. Дютур от 21 сентября 1850 года. «Я, разумеется, прячусь в музыку, как черепаха в свой домик, с которым она родилась и умрет,—и, конечно, этим одним спасаюсь от разных тоскливых мыслей»,—жаловался Серов В. В. Стасову (30 июня 1852 года).

Пробыв во Пскове менее года, Серов ненадолго возвращается в Петербург и предпринимает шаг, который усиливает конфронтацию с родными,— уходит со службы во имя вольной жизни артиста. Он спешит в Крым, куда зовет Мария Павловна, надеясь обрести условия для спокойных занятий творчеством. Короткая остановка в Одессе — и снова его встречает знакомая картина: Симферополь, неповторимая природа Южного берега, обычаи и нравы местного населения, столь непохожие на европейский уклад.

В Симферополе возобновляются дружеские контакты с давним знакомым — Алексеем Александровичем Бакуниным — братом известного русского революционера М. А. Бакунина, приговоренного к казни за участие в революции 1848 года, а затем, после побега из тюрьмы, выданного австрийскими властями русскому правительству и заточенного в Петропавловскую крепость. Алексей Бакунин получил образование за границей. Он хорошо знал немецкую классическую философию, по своим художественным убеждениям был человеком близким Серову. Семья Бакуниных приняла в молодом одаренном музыканте самое горячее участие и проявила искренний интерес к его творческим начинаниям. Эта дружба отчасти смягчала диссонансы долгой полосы неудач и разочарований.

С именем московской кузины Бакунина, Прасковьи Михайловны, связано осуществление наиболее крупного творческого замысла этих лет — оперы по повести Гоголя «Майская ночь». П. А. Бакунина согласилась помочь в составлении либретто и до поры до времени, как могла, выполняла все требования придирчивого сочинителя.

Украинская повесть Гоголя привлекла внимание Серова отнюдь не случайно. Тонкий лиризм и неповторимый гоголевский юмор, выразительные образные контрасты, аромат поэтически воспроизведенных народных верований и легенд, яркая национальная среда — все это создавало благоприятные предпосылки для музыкальной обработки темы. Легко укладывалась в рамки оперного действия несложная интрига, речь шла о борьбе за счастливое соединение любящей пары: славного парубка Левка, заводилы сельской молодежи, и нежной красавицы Ганны, умеющей дать отпор одноглазому старому Голове, который возомнил себя важной персоной и неотразимым женихом. «Право, трудно напасть на сюжет лучше этого для самой разнообразной — комическо-фантастической оперы», — писал Серов В. П. Гаевскому 2 ноября 1850 года. И на этот раз (как в случае с «Виндзорскими проказницами») он первым открыл благодарный оперный сюжет, которым впоследствии воспользовались другие отече-

ственные композиторы — Н. А. Римский-Корсаков, Н. В. Лысенко, П. П. Сокальский.

Работа над оперой растянулась более чем на три года и была почти доведена до конца. Композитор неоднократно переделывал написанные номера, менял сценарный план, многое решительно выбрасывал. По собственному его признанию, музыки, созданной для «Майской ночи», хватило бы не на одну, а на три оперы. Подобный темп и метод сочинения немало его огорчали: «Или оттого, что я поздно начал и не учился методически своему делу и, следовательно, работаю чисто по-дилетантски — или от какого-то капитального недостатка в самой способности сочинять, — только я должен отказаться от всякой претензии на *быстроту*, на *спешность работы*. Я не иду — а ползу как черепаха, где бы надобно лететь птицей, чтоб вознаградить молодость, для искусства полупотерянную!»

Сравнительно с предшествующими творческими опытами при работе над «Майской ночью» композитор чувствовал себя куда более уверенно. Сказались результаты занятий оркестровкой и контрапунктом. О его техническом росте говорят полифонические произведения (фортепианные фуги, одна из которых посвящена Владимиру Стасову, другая — братьям Алексею и Павлу Бакуниным), а также одночастное струнное трио и скрипичная соната. Все эти сочинения рассматриваются композитором как подготовительные ступени к главной работе — опере. Именно об этом он рассуждает в письме к Стасову 22 октября 1850 года: «...Надобно писать *много другой* музыки (сонат, квартетов), где бы дать себе волю на просторе *поиграть* музыкой для музыки, где бы, ничем не стесняясь и именно в виде гимнастики, этюдов выливать из себя контрапунктные формы, из которых только кое-что, самая *квинтэссенция* должна быть прибережена для театра».

С «Майской ночью» связан композиторский дебют Серова перед столичной публикой. Инициатором этого публичного выступления стал отец Серова, который, несмотря на недовольство сыном, хотел составить собственное мнение о его творческих возможностях и жаждал общественной реабилита-

ции неудавшегося чиновника. По предложению принца Ольденбургского Стасов и Серов взялись за организацию открытого концерта в пользу Глазной лечебницы. В его программу вошел фрагмент из «Майской ночи» — «Молитва» Ганны, которую исполнила певица-любительница М. А. Тришатная в сопровождении симфонического оркестра под управлением Леопольда Маурера.

Концерт, состоявшийся 29 апреля 1851 года, оказался знаменателен не только появлением на афише нового для русской музыки имени композитора Александра Серова. Он был задуман как реализация давней мечты друзей: «очищение» концертной жизни от третьесортной музыки. Программа первоначально включала лишь те произведения, которые отвечали самым высоким художественным критериям. Правда, при ее редактировании пришлось кое в чем отступить от строгих правил и пойти на уступки исполнителям-солистам, которые не хотели обойтись без эффектных модных «безделок». Но из списка «идеальных» названий четыре капитальных сочинения удалось отстоять. Это увертюра «Ифигения в Авлиде» Глюка, увертюра до мажор и фантазия для фортепиано с хором и оркестром Бетховена, скерцо из Шотландской симфонии Мендельсона. «Концерт этот был действительно *наш*, — писал Серов А. А. Бакунину. — Мы сами во всем участвовали при его устройении, начиная от приглашения певиц аристократок и заботы о печатании афиш и билетов и до расстановки стульев в зале и др[угих] хозяйственных распоряжений, от выбора пьес программы и состава оркестра до переписывания партий и наблюдения за разучиванием хоров».

Тришатная спела «Молитву» холодно и ровно, поэтому на публику этот оперный фрагмент начинающего автора большого впечатления не произвел. Однако для Серова было более важным мнение бескомпромиссного Стасова: «*Молитва* с честью примкнула к тузовым пьесам программы!» Польстил самолюбию и благосклонный отзыв композитора и блистательного пианиста с европейским именем — Антона Рубинштейна, который похвалил музыку Серова за благородство и вкус. Немалую пользу

концерт принес автору и в том смысле, что во время репетиции он сам стал за дирижерский пульт, впервые смог услышать, проверить в деталях, имея дело с высококлассным коллективом, эффекты своего оркестра и пришел к утешительному выводу: «Я и сам не ожидал, что моя инструментовка так хороша оказалась на деле. <...> Со стороны оркестровки я совершенно спокоен за свою оперу...» (письмо к А. А. Бакунину, 31 мая 1851 года).

Серов предполагал завершить партитуру оперы к концу 1851 года. Но по целому ряду причин этот оптимистический прогноз также не оправдался. Работа над «Майской ночью» затормозилась с возвращением в Петербург, где приходилось вести жизнь рассеянную и суетную, материально необеспеченную, осложненную новыми душевными травмами. Покидает Россию Владимир Стасов, отправляясь в длительную заграничную поездку в качестве личного секретаря богатого русского аристократа, знатока искусств, коллекционера художественных реликвий А. Н. Демидова. Вскоре он с головой окунется в новую жизнь, будет полон неповторимо ярких впечатлений, узнает и переживает столько, что по прошествии трех лет вернется в Петербург как бы иным человеком. За годы разлуки его привязанность к товарищу юности заметно ослабевает. Трещины в их отношениях станут все более разрушать доверие и взаимопонимание.

Растущее охлаждение усугубится дружбой Стасова с Софьей Николаевной Серовой-Дютур, которая в это время критически относится к своему брату. В семейном конфликте она фактически принимает сторону отца, который сначала окончательно отдалил от себя сына, который «живет совершенно по-своему», а затем отказал ему в праве находиться в родительском доме. Софья Николаевна, по видимому, была согласна с таким приговором. В одном из писем она прямо высказала брату, что неопределенность его положения, отказ от службы, иллюзорные творческие проекты — все это «парение в эмпиреях» — стали ей давно «противны». Парадоксально, что и совершенно чуждый искусству Николай Иванович Серов, и такая художественно ода-

ренная натура, как Софья Николаевна (Владимир Стасов сравнивал ее с Жорж Санд, в шутку именовал «Сандшей»), не поверили в серьезность артистического будущего Александра Николаевича и ставили его на одну доску с непутевым братом Юрием, называя обоих «вконец негодными» и «пропащими».

Душевная царапина, нанесенная таким родным человеком, как сестра, была слишком глубока. «Не могу придумать, для чего в моей жизни нужна была эта глупая размолвка, от которой мне иной раз очень тяжело,— писал он за границу Стасову в ответ на призывы к примирению.— И, как я подумаю, как это все некстати, именно теперь, когда со мной Папа в самых неприязненных отношениях, Сонечка будет жить (как уже и живет) на Лиговке, а я изгнан из-под крова родительского— все это имеет такую противную внешность, точно она будто вытурила меня из дому,— одним словом— гадко».

Несмотря на немалые огорчения, жизнь в Петербурге притягивала Серова расширяющимися творческими контактами, новыми художественными впечатлениями. Особенно важную роль играло в этом смысле общение с Глинкой. Еще в 1848 году, до отъезда Михаила Ивановича в Варшаву, Серов знакомится с фортепианной «Молитвой» Глинки и по разрешению автора берется за ее оркестровку.

За глубоким лиризмом высказывания, сдержанной сосредоточенностью чувства ему видятся образы эпического масштаба — «губительные миазмы, которые, как грозная туча, несутся над оцепеневшим от ужаса народом». Музыка «Молитвы», смелые диссонансы ее вступительного раздела рождают ассоциации с творчеством любимого английского скульптора и графика Д. Флаксмана, иллюстрации которого к поэмам Гомера и к «Божественной Комедии» Данте Серов так охотно перерисовал и по собственной инициативе, и по просьбе Владимира Стасова. (Рисунки Флаксмана друзья сопоставляли с эпически мощными образами Бетховена.)

Весной 1849 года оркестровка «Молитвы», выполненная во время пребывания во Пскове, была детально обсуждена с автором. Глинка преподавал младшему коллеге еще один драгоценный урок,

указав на промахи и неудачные моменты общего оркестрового плана. Позднее—быть может не без влияния работы, проделанной Серовым,—Михаил Иванович сам переработал свою фортепианную пьесу для голоса с оркестром, приспособив для этой цели текст стихотворения Лермонтова «В минуту жизни трудную».

По рекомендации Серова в круг близких Глинке лиц вошли братья Стасовы и Софья Николаевна Дютур, которой Глинка—прекрасный вокальный педагог—дал несколько уроков, пройдя с ней свои романсы. Придавая этим встречам огромное значение, Серов писал сестре из Пскова: «Я желал бы знать одно только: *понял ли он вполне, как мы его ценим и любим—?*»

Временем самых активных контактов с Глинкой становятся осень и зима 1851/52 года, которые после возвращения из Варшавы композитор вновь проводит в Петербурге. Серов участвует в музыкальных вечерах в доме Глинки, где играют переложения оркестровых и оперных произведений. Глинка обращает внимание молодого музыканта на творчество французских композиторов Мегюля и Керубини—предшественников и современников Бетховена, с которыми раньше Серов почти не был знаком, а теперь стал тщательно изучать, причислив к «высшей лиге» первостепенных талантов. Советы и замечания Глинки превращаются для его будущего преемника в ни с чем не сравнимые «университеты», обогащают практическими знаниями, вводят в лабораторию острых эстетических суждений музыканта огромной культуры, пытливой мысли, удивительной зрелости, самостоятельности, прозорливости художественных оценок.

По инициативе Серова разрозненные замечания Михаила Ивановича об оркестре обретают форму цикла лекций, которые впоследствии издаются под названием «Заметки об инструментовке». Наставничество автора «Руслана» сказывается на творческой работе Серова. «Майская ночь» по-прежнему продвигается медленно. Но Глинка советует этим не смущаться. В качестве упражнений он предлагает параллельно с сочинением оперы писать на другие

темы отдельные номера и эпизоды. «Это,—говорит Глинка,—заменит вам ту *бездну* опер, которую *каждый* из порядочных писал, пока выбрался на свою настоящую дорогу; я и сам не иначе работал—прежде „Жизни за царя“. <...> Один и тот же, *хороший*—но немножко односторонний сюжет не заставит вас выучиться *всему вдруг*, что нужно для оперного дела,—а когда будете уметь делать отдельные нумера в разном стиле—сделать *одну вещь целую* вам уже нисколько не будет трудно».

Почти еженедельные встречи с великим композитором способствуют новому восприятию его музыки. «...До какой степени мы *иначе* теперь все слушаем, чем прежде,—уши стали совсем другие»,—пишет Серов Стасову. Именно поэтому двум недавно созданным произведениям русских композиторов—«Куликовской битве» Антона Рубинштейна и «Эсмеральде» Даргомыжского вынесен резкий критический приговор. Такая негативная оценка была вызвана возросшим пониманием задач национального музыкального развития, которые обсуждались в беседах с Глинкой.

Эволюция западноевропейской музыки была связана с бездной произведений, которые, если перефразировать слова Глинки, оставались предварительными опытами, необходимыми для выхода на настоящую дорогу. Такой путь не годился для молодой русской национальной школы. Здесь нужны были ускоренные темпы развития, без долгих подготовительных этапов. Традиция создавалась неповторимыми произведениями-вехами, которыми и стали оперы и другие сочинения Глинки. Как меру и эталон их воспринимали все его последователи. Это ясно сформулировал А. С. Даргомыжский в письме к В. Г. Кастриото-Скандербеку от 30 сентября 1848 года: «Я считаю произведения его весьма важными не только для русской, но даже вообще для всякой музыки. Все, что ни выходит из-под пера его,—ново и интересно. Зато сколько он отнял у нас. Публика хочет всех мерить на его аршин, от этого и мудрено нам выдерживать. <...> Вникая в причины, видишь одно: сравнение портит все дело».

Слушая «Куликовскую битву» и «Эсмеральду», Серов невольно примерял промахи авторов к собственной почти завершенной опере «Майская ночь». Согласно его выводу, ни одному ни другому композитору не удалось попасть на «настоящую дорогу». Одной из причин было несоответствие современным техническим требованиям, другой — невысокое качество музыкального материала. У Рубинштейна — слабое знание оркестра и контрапункта, «на каждом шагу виден — пианист, несколько и не подозревающий настоящих оркестровых эффектов (а уж о музыке — нечего говорить)». У Даргомыжского — бесхарактерность, «жалкое бессилие и насчет мелодии, и насчет голосов, и насчет оркестра (которого он совсем не понимает)...»

В отличие от ранней работы — «Эсмеральды», следующие свои оперные произведения — «Русалку» и «Каменного гостя» — Даргомыжский уже в момент предварительного обдумывания замысла расценивал как этапы национального музыкального движения, сознательно ориентируясь на великого предшественника. «Глинка, который один до сих пор дал русской музыке широкий размер, по-моему, затронул еще только одну ее сторону — сторону лирическую. <...> По силе и возможности я, в „Русалке“ своей, работаю над развитием наших драматических элементов. Счастлив буду, если успею в этом хотя вполтину против Михайла Ивановича...» — писал А. С. Даргомыжский В. Ф. Одоевскому 3 июля 1853 года.

Влияние, идущее от Глинки, «новые уши», которыми Серов теперь слушает музыку, изменили его отношение к музыкальному материалу, заготовленному для «Майской ночи», привели к «новым точкам зрения насчет омузыкаления этого неподобного Гоголева эскиза». Не удовлетворенный многими деталями в либретто П. М. Бакуниной, он обращается к известному петербургскому литератору и журналисту, издателю журнала «Пантеон» Ф. А. Кони, а когда надежды на нового сотрудника не оправдываются, вспоминает о своем соученике по училищу поэте А. М. Жемчужникове, который «придал бы больше поэтического склада тексту» и

смог пополнить все маленькие пробелы и неувязки в развитии действия. В конце концов литератором, который, как Серов рассчитывал, помог «значительно освежить все», стала писательница А. Я. Марченко (известная под псевдонимом Т. Ч.). Встреча с ней в Крыму — в третий и последний приезд туда Серова — вывела его из долгого застоя: «...вдруг как будто плотина прорвалась и вышло много удачных вещей и вещей (ария у пруда — дуэт сватовства Головы, — антракт перед 2-м действием и т. д.)».

Композитор уже задумывается над выбором исполнителей для центральных партий, над трудностями постановки отдельных сцен, сообщает А. А. Бакунину, что об опере «знают в Петербурге довольно давно, и... ее поджидают даже с нетерпением». Покидая Крым в начале 1854 года, он хотя и не привозит в столицу полной партитуры, но считает произведение вполне законченным. Все девять номеров новой двухактной редакции «Майской ночи», которой «суждено было созреть окончательно», готовы в клавире, большая их часть окончена или намечена в оркестре.

Однако по приезде в Петербург опера не только не была отдана в театр, но оказалась уничтоженной рукой самого композитора. Видимо, причиной этого послужили и критические замечания людей, мнению которых он особенно доверял, и строгая авторская самокритика. Немалое воздействие на впечатлительного Серова должен был оказать пример Глинки, который так объяснял причины отказа от завершения симфонии «Тарас Бульба»: «...не будучи в силах или расположении выбиться из немецкой колеи в развитии, бросил начатый труд». Эта аргументация вызывает прямые аналогии со строками относительно «Майской ночи» в «Автобиографической записке А. Н. Серова»: «...был недоволен своим трудом со стороны его *стиля*, в котором было слишком заметно влияние то Глинки, то немецких классических образцов. <...> Сюжет требовал музыки „малороссийской“, форм, следовательно, самостоятельных. Для композитора начинающего это был шаг невозможный, и предприятие осталось в стороне».

Так «Майская ночь» попала в число предварительных эскизов, которые в конечном счете помогли автору выбиться на «настоящую дорогу». Еще до произнесенного над ней сурового приговора Серов мечтает о новом оперном замысле и обращается к Бакунину: «Кстати: не придет ли вам в голову какой-нибудь сюжет с сильными страстями, патетическими положениями и живой занимательной сценической обстановкой (бал, народный праздник, война и т. д.)? Если придет такой (из повести ли, или из драмы, или хоть из самой истории чужой или нашей), сообщением его мне крепко удружите». В этих пожеланиях, по существу, оказался намечен драматургический план всех трех зрелых опер Серова. В них будут и «патетические положения» (убийства, покушения, борьба страстей), и «занимательная обстановка» (пир, языческий обряд, война, охота, масленичное гуляние). И темы их действительно будут найдены в драмах и почерпнуты из истории. Что касается «Майской ночи», то о ее восприятии оставил свидетельства М. М. Молчанов, училищный товарищ Серова, с которым он встретился во время второй поездки в Крым и одно время жил под одной крышей. Молчанов на долгие годы оставался горячим приверженцем творчества композитора. В воспоминаниях, написанных после смерти Серова, он писал: «...Мне все-таки жаль, бесконечно жаль нашей крымской „Утопленницы“, так рановременно, так безвозвратно погибшей. Она, „Утопленница“ эта, дышала такую жизнью, была полна такого теплого чувства, светилась такую девственною чистотою и целомудренностью, исполнялась Серовым с таким неподражаемым воодушевлением, что вот так и хотелось бы все ее слушать, да слушать, да слушать!»

1851 год отмечен не только первым скромным дебютом Серова-композитора в концерте в пользу Глазной лечебницы, но и началом его регулярных выступлений в печати в качестве музыкального критика. Первая серия развернутых критических статей появилась в течение 1851—1855 годов на страницах журналов «Современник» («Итальянская опера в Петербурге»), «Библиотека для чтения»

(«Музыка и виртуозы»), «Пантеон» («Спонтини и его музыка»; «Письма о музыке»; «Бетховен и его три стиля»; «Моцарты „Дон-Жуан“ и его панегиристы»; «Несколько слов о брошюре Ростислава: Подробный разбор оперы М. И. Глинки „Жизнь за царя“»). В них автор развивал давно выношенные идеи о роли серьезной «эстетической критики» в воспитании музыкальных вкусов общества, писал о назначении этой критики, призванной формировать в общественном сознании строгие критерии музыкально-художественных оценок, которые могли бы противостоять укоренившимся ложным мнениям, современной моде. Дело представлялось тем более трудным, что, по его словам, «музыкальная критика еще нигде не установилась, как ей следует установиться, нигде не может выдержать сравнение с критикою литературною».

Приходилось вести борьбу сразу на два фронта. Главной целью было образование и просвещение публики. «Приучать людей к критике *серьезной*» — это означало шаг за шагом подводить к тем «результатным» убеждениям, которые давно стали для автора его верой, но для непосвященных требовали многих разъяснений, последовательного изложения «предварительностей», «целых лекций в строгой логической последовательности». Однако выполнение столь широких просветительских функций тормозилось легким, фельетонным характером музыкальных писаний законодателей вкусов толпы. И Серову пришлось положить немало сил, чтобы подорвать в общественном мнении авторитет «высших музыкальных судей». А ведь среди них находились и бойкие борзописцы, и теоретики-педанты, щеголявшие своей ученостью, и эрудированные аристократы, и «отсталые парики» — ретрограды западного музыкального мира. С первых своих выступлений молодой критик смело, с открытым забралом выступил против печатного «вранья» о предметах, которые почитал священными. Он ощущал себя апостолом новой правды и готов был ее отстаивать, не смущаясь могуществом своих противников и властью общепринятых заблуждений. «Что значит единственный голос против „всеобщей“ нелепицы?! Какую

страшную силу надо придать этому голосу правды, чтоб его „услышали“ среди этой оргии „лжи и бессмысленности“!»

И Серов действительно заставил себя услышать. «...Первые его критические статьи произвели переполох в нашем музыкальном мире, в котором еще царила теоретическая рутина, а критика была отдана на откуп либо газетчикам, в роде Булгарина, сделавшим из нее почти рекламу, или дилетантам-всезнайкам, в роде Улыбышева...—вспоминал ученый-филолог Алексей Веселовский годы ранней юности.—Появление смельчака, решившегося говорить открыто свое мнение, не спросившись предварительно у наибольших, произвело большое впечатление». Серов хотел от своих оппонентов лишь одного—заинтересованного диалога во имя установления истины. Ему представлялось, что для тех, кто искренно любит искусство, забота об истине должна стать выше самолюбивых личных притязаний. Это и побудило высказать свой взгляд на творчество величайших музыкальных гениев Гайдна, Моцарта и Бетховена в форме «Писем о музыке», три из которых он адресовал А. Д. Улыбышеву.

Тон его обращений к автору «Новой биографии Моцарта» исполнен почтительности. Он воздаст должное серьезному музыкальному труду соотечественника, уважительно, на многих страницах и по разному поводу подчеркивает достоинства этой солидной работы. Вместе с тем его протест вызывает неумеренная фетишизация творчества Моцарта и недооценка великих художников, которые творили с ним рядом, продолжили его начинания, сумели, как это сделал Бетховен, расширить границы музыкального искусства, обогатив его новыми идеями.

Проблемы оценки творчества Бетховена оказались в этот период в центре внимания благодаря выходу в свет двухтомной монографии «Бетховен и его три стиля» В. Ф. Ленца. Русский немец, Ленц был таким же фанатическим приверженцем Бетховена, как Улыбышев—Моцарта, посвятил многие годы тщательному изучению музыки своего кумира.

Однако книга Ленца была довольно странной по манере письма. В подражание Улыбышеву автор

написал ее на французском языке, который знал весьма приблизительно. При этом он позволял себе «щеголять слогом», по поводу и без повода пересыпал изложение полемическими пассажами, неуклюжими остротами и эксцентрическими выходками. Цена в Ленце его энтузиазм к музыке и готовность защищать передовые художественные идеи, Серов, как вспоминает один из мемуаристов, добродушно посмеивался над многими местами «в писаниях этого сумасбродного панегириста, например, что в одном из последних квартетов Бетховена „первая скрипка стоит на коленях перед бетховенской химерой“».

На выход книги Ленца молодой критик откликнулся серьезной рецензией. Подробно разобрав недостатки рецензируемого труда, он вместе с тем горячо поддержал дельные мысли. Они касались и верной общей оценки исторического значения творчества гениального композитора, и язвительных разоблачений близорукости современной Бетховену немецкой критики, и саркастических выпадов Ленца по адресу пустой виртуозности модного послебетховенского фортепианного репертуара.

Одновременно с отзывом Серова в консервативной болгаринской газете «Северная пчела» опубликовал свои «Замечания на книгу Ленца» Улыбышев. Статья Улыбышева возмутила Серова. Он нашел в ней «опять столько вранья и столько дерзкой глупости», что решил «поцелкать» критика в фельетоне. Улыбышев воспринял приглашение к серьезному обсуждению поднятых в «Письмах о музыке» и в статье Серова «Бетховен и его три стиля» проблем с высокомерным пренебрежением. Автор «Новой биографии Моцарта» решил публично поставить на место неведомого «самозванца». Не обращаясь к нему самому, он опубликовал в той же «Северной пчеле» «Письмо к г. Ростиславу», в котором писал: «...весьма сожалею, что г. Серов, молодой человек, оставивший службу из любви к искусству, как говорят, губит столько труда и времени над разбором книги, давно уже оцененной. Лучше было бы ему создавать свое собственное: тогда он мог бы надеяться на приобретение известности, пожалуй, и

блистательнее моей, кто знает, между тем как настоящее домогательство г. Серова не поведет его ровно ни к чему». Намек на личные обстоятельства («оставил службу») должен был бросить тень на молодого критика, породив сомнения в его благонадежности. Серов посчитал такой ответ подлостью: «С высоты своего нижегородско-европейского величия он не принял моего вызова в открытый бой, лицом к лицу — перчатка моя так и осталась на арене».

С первых шагов на критическом поприще Серов столкнулся с трудностями, которые преследовали его на протяжении всего пути. Нелегко было вести борьбу с противниками, которые обладали такими преимуществами, как устойчивое общественное положение, солидный авторитет в музыкальном, научном, журнальном мире, не менее солидные титулы и должности. К тому же на их стороне была импонирующая публике бойкость пера, в то время как первые статьи Серова несомненно страдали оттенком педантизма и трудным для восприятия многословием. «...В них есть много дельных мыслей,— критиковал друга В. Стасов,— но все это длинно и длинно, растянуто, миллион раз повторяется на тысячу ладов одно и то же, а главное — совершенно холодно и поминутно говорит целые страницы об том, чего бы или вовсе не стоило трогать, или тронуть надобно было очень коротко».

Серов и сам видел, что не может найти равновесия в форме, не умеет сохранить меру. Однако главным для себя он считал строгую мотивированность суждений, поиск подкрепляющих их объективных доводов: «Верю, что повторения иногда утомительны, скучны, несосны; но, при избранной мною манере критики, полезны для дубинноголовые. Надо им „втемашить“, вбить, вогнать в голову каждый доказываемый тезис, иначе все будет писано на воде». А сражаться ему было с кем и было за что. Выше речь уже шла об одном из основных его оппонентов — Улыбышеве.

«Брюссельским Улыбышевым» Серов впоследствии назвал другого своего противника, М.-Ж. Фетиса, композитора, преподавателя, известного в Ев-

ропе ученого-теоретика и музыкального критика. Подобно этому он называл «нижегородским Фетисом» его русского собрата: «Оба дальше своего носа не видят и, как настоящие „старики“, прогресса не признают, потому что *не понимают...*» Еще одним постоянным объектом нападок Серова был популярный русский музыкальный критик Феофил Толстой, выступавший в печати под именем Ростислава. Его мнимоученые статьи он сопоставлял с «ослячеством» музыкантов-ремесленников. «Это отродье...— писал он с негодованием другу,— всего дальше от истинного пониманья того, что „высказывается“ музыкой,— они из-за своих попитров, из-за своих навыворот понимаемых секст и квинт не видят решительно ничего, кроме жалких технических подробностей, вся красота,— вся поэзия вещи „не про них писана“».

Можно припомнить характерную фигуру еще одного известного русского журналиста— О. И. Сенковского, который печатал журнальные статьи и обзоры под броским псевдонимом «Барона Брамбеуса». В музыке Сенковский разбирался более поверхностно, чем «всезнайка» Улыбышев или Ростислав-Толстой. Зато в других областях был истинным эрудитом, поражал обширностью познаний. «...Ориенталист и академик, Сенковский был очень остроумным писателем, большим тружеником, но совершенно беспринципным человеком, если только не почеть принципами глубокое презрение к людям и событиям, к убеждениям и теориям»,— характеризовал его А. И. Герцен. Несмотря на эффектную форму и занимательность, писания «Брамбеуса» сводились к пустословию и балагурству: «Что он взял со всем своим остроумием, семитическими языками, семью литературами, бойкой памятью, резким изложением? <...> Ему недоставало такого убеждения, которое было бы *делом* его жизни, *картой*, на которую все поставлено, страстью, болью».

В отличие от этого, именно служение истине, вера в исповедуемые художественные идеалы, защита непредвзятости суждений, борьба за действительное передовое искусство стали краеугольным кам-

нем деятельности Серова — музыкального критика. Ничто не в состоянии было сбить его с раз избранной дороги. «Что я знаю, *то* знаю; основательность убеждений моих может поколебать только *логика* и *правда* со стороны кого-нибудь, кто *лучше* меня знает предмет,— а подчиняться *чужим* убеждениям или писать *против* своего собственного (хотя бы диссонирующего с голосом большинства) не намерен и не способен». Эти смелые, резкие слова будут сказаны редактору-издателю журнала «Сын отечества» А. В. Старчевскому, от которого всецело зависело приглашение Серова к сотрудничеству.

Начало карьеры музыкального критика ознаменовалось столкновениями с закулисными сторонами русской журнально-издательской практики. Большая часть статей Серова этих лет появилась на страницах малопопулярного журнала «Пантеон», о котором сам он был весьма невысокого мнения. Журналы более солидные, имевшие стабильную читательскую аудиторию, не решались печатать специальных материалов по музыкальным вопросам, к тому же непривычных по манере изложения. «На Руси должно многим очень странным казаться,— как это человек так долго толкует и так серьезно, о чем же — об музыке?!, об опере, об оперной критике?! — с горькой иронией жалуется Серов Стасову.—...У нас даже с *трудом* отводят место в журналах для таких серьезно-музыкальных статей, которые на фельетон никак не похожи». Вот и приходилось с боем вырывать положенные за статьи гонорары, имея дело с редактором «Пантеона» Ф. А. Кони, который «и слова не держит, и лжет на каждом шагу, и отнекивается отсутствием, и всякие свинства чинит без малейшей совести, как будто ни в чем не бывало!!» В дальнейшем унижительные денежные недоразумения будут преследовать Серова постоянно и окажутся особенно тяжелы, так как на длительное время именно музыкальная критика превратится для него в основную статью дохода.

Первые выступления на критическом поприще сопровождаются еще одного рода разочарованиями. «Как мои статьи в журналах приняты *публикою*, решительно не знаю,— пишет он А. А. Бакунину

31 мая 1851 года.— Ни от кого не слыхал ни единого слова. Да и будут ли о них говорить!!» По мере расширения и углубления заданий, появления новых замыслов усиливаются и сомнения в целесообразности серьезно направленной музыкально-критической деятельности: «...Я пришел к такому заключению, что по-русски писать *серьезных* статей по части музыкальной критики почти не стоит— они не находят читателей,— а балагурить, уснащать речь бреднями, чухой и враньем всякого рода (что на языке Улыбышева, Ростислава и компании называется фантазией и игривостью слога)— на это все я не мастер».

И все же большое важное дело начато! По ироническому замечанию приятеля и бывшего правоведа В. П. Энгельгардта, Серов получает шуточное прозвище «композитор и рецензент». «Колебания мои кончились»,— сообщает он сам Владимиру Стасову. Он убежден, что и статьи, присланные другом из-за границы, не оставляют места для сомнений в его призвании: «Время, о котором мы прежде так много толковали, наконец *пришло*. Главное— за нами. Много еще будет разных фазисов, разных превращений на каждом из нас, но *начало* уже есть— дорога перед нами».

«Театр постоянной войны»

Вторая половина 50-х годов — период блистательного расцвета деятельности А. Н. Серова — музыкального критика. Именно критике он уделяет теперь главное внимание, временно отодвинув на дальний план мечты о творчестве. Показателен рост его критических выступлений. Если в 1854 году опубликованы две, в 1855 — три статьи, то 1856 год оказывается самым насыщенным и приносит пятьдесят пять разножанровых критических работ. На исключительно продуктивное пятилетие с 1856 по 1860 год приходится половина всех критических статей автора: 128 из 257.

Столь энергичный взлет во многом объяснялся изменившейся общественной ситуацией. Последовавшее со смертью Николая I воцарение Александра II внушало надежды на поворот во внутренней политике страны в сторону либерализма. Вопрос об освобождении крестьян превратился в первостепенную практическую задачу, пути решения которой горячо обсуждались в разных общественных кругах. Активизировалась пресса. Наступило временное послабление цензуры. В июле 1857 года в Лондоне в основанной А. И. Герценом Вольной русской типографии вышел первый лист «Колокола». Подчеркивая значение этого события в развитии революционных идей в России, В. И. Ленин писал: «„Колокол“ (1857—67) встал горой за освобождение крестьян. Рабье молчание было нарушено». Герцен призывал мыслящую Россию со всей энергией приступить к деятельному труду по оздоровлению и очищению общества от гнетущего груза николаевской реакции. «Каменная плита, лежавшая на стране, сдвинулась, и русская мысль явным образом расправляет крылья», — отмечал он признаки быстрого возмужания русской литературы в год основания «Колокола». (По рассказам сына А. Н. Серова — известного

русского живописца Валентина Серова, комплект герценовского «Колокола» хранился в богатой библиотеке отца.)

Пятилетие «пробуждения и порывов», как назвал вторую половину 50-х годов Герцен, внесло заметное обновление и в музыкальную жизнь страны. В 1856 году состоялась премьера «Русалки» Даргомыжского — третьей после «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» оперной партитуры, которая укрепила позиции национально самобытной русской музыкальной школы и вошла в число ее выдающихся достижений. Критиковавший раннюю «Эсмеральду» за «неопределенность стиля» Серов проницательно оценил историческую роль «Русалки». В противоположность «писанным вскользь» рецензиям в общих изданиях, он выступил с циклом статей, в которых опера рассматривалась детально и всесторонне. Точность, аргументированность суждений, сочетание исторического и эстетического подходов, стремление к строгой доказательности критических оценок были новы и непривычны. «Есть люди,— писал Серов,— которые готовы сказать: для чего так долго останавливаться критику на одном и том же предмете, для чего одну оперу делать предметом многих и некоротких статей?» Отвечая на недоуменные вопросы тех, кто не был приучен к серьезному разговору о музыке, Серов акцентирует значение «Русалки» как «первой русской оперы после „Руслана и Людмилы“». Первой он ее называет не по формально-хронологическому принципу, но по исторической роли, характеру художественно-поэтической идеи, по отличительным параметрам «славянского» стиля: «Мы видели, что условия, под которыми образовалась „славянская“ школа музыки (многими еще не признаваемая), придали ей направление в иных случаях прямо противоположное стремлениям некоторых новейших, модных композиторов во Франции и в Италии. Там на первом плане — служение „эффекту“, угождение толпе (чем пошлее, тем вернее). Здесь — бескорыстное служение искусству, по тому „идеалу“, который присущ художнику. Там — цели „внешние“, здесь цель — „внутренняя“».

Появление статей о «Русалке» Даргомыжского означало неоспоримую победу Серова — музыкального критика. Он не только вырос профессионально, обрел мастерство, но выступил на новом уровне идейной зрелости, показал себя опытным борцом за идеалы национальной русской музыки — продолжателем дела Глинки. Он сумел столь же безошибочно угадать и убедительно раскрыть для современников историческое значение оперы Даргомыжского, как в свое время В. Ф. Одоевский распознал историческую роль «Ивана Сусанина» Глинки. Как и пророческие определения Одоевского, суждения Серова выделялись на фоне поверхностных верхоглядных мнений официальных рецензентов. Так, автор отзыва о «Русалке» в журнале «Отечественные записки» Ипполит Ман видел в Даргомыжском всего лишь талантливое создателя романсов, а его оперу называл профессионально гладкой работой, лишенной подлинно драматического элемента.

Год премьеры «Русалки» оказался памятен для русской музыки еще и тем, что в это время переезжает из Нижнего Новгорода в Петербург и успешно дебютирует на столичной концертной эстраде двадцатилетний пианист Милий Алексеевич Балакирев — будущий глава кружка молодых музыкантов-новаторов — «Могучей кучки». Вскоре общественное внимание будет привлечено к первым образцам композиторского творчества Балакирева — сборнику романсов, увертюре на три русские темы.

Серов рекомендует читателям талантливого отечественного музыканта, поддерживает его композиторские начинания. «Не нахожу теплых слов, чтобы приветствовать двенадцать вокальных пьес, которыми М. А. Балакирев открывает свою публичную деятельность»; «...Почти в каждом такте виден сильный талант — и в тонких, чисто славянских гармонических сочетаниях, и в превосходной, деликатной, колоритной оркестровке», — пишет он о сборнике романсов и увертюре. Боевая позиция критика выражена в активной защите направления, которого придерживается Балакирев: близость к Глинке и Шуману, славянский колорит музыки, благородство

и глубина выражения. Эти тенденции в ту пору особенно нуждались в поддержке, ибо оспаривались сторонниками западного эпитонства, отрицавшими самостоятельное значение русской композиторской школы.

За два месяца до появления серии статей о «Русалке» Серов представил петербургской публике еще одного талантливого славянского композитора — Станислава Монюшко. Небольшие хроникальные заметки посвящаются концерту из его произведений и нотным изданиям вокальных и фортепианных пьес. Серов анализирует отдельные сочинения замечательного польского композитора, дает высокую оценку его творчеству. Несмотря на лаконичность статей, они содержат глубокие наблюдения и выразительные образно-поэтические характеристики. Серов-критик избавляется от многословия, которым страдали его ранние работы. Теперь и в малых масштабах он умеет сохранять содержательность, емко и концентрированно выражая главные мысли. Выделяя «необыкновенную нежность, грациозность, сердечность» музыки Монюшко, критик обращает внимание на свежесть мелодического дарования автора, хвалит прозрачную оркестровку его произведений — «в роде М. И. Глинки, и постоянно столько же интересную и мастерскую». Искусство Монюшко рекомендовано читателям как серьезное, возвышенное, чуждое вычурности и мелодраматических преувеличений — несоизмеримо далекое «от того шарлатанского поприща, на котором подвизается большая часть современных музыкантов». «Величайшее для меня, — заключает Серов, — радостью было бы, если бы мои коротенькие, беглые заметки об отличных сочинениях г. Монюшки могли хоть сколько-нибудь принести свою пользу, т. е. придать побольше известности столько необыкновенному таланту этого отечественного композитора».

В последний год пребывания Глинки на родине (до отъезда за границу 27 апреля 1856 года) Серов и Стасов вошли в круг самых близких композитору лиц, были причастны к его творческим планам. С апреля по июнь 1855 года Глинка интенсивно работал над оперой «Двумужница» по пьесе А. А. Ша-

ховского. Пьеса увлекла композитора красочным показом народного быта, колоритными сценами святочных игр.

Серов радовался, что после долгой паузы Глинка возвращается к творчеству. Михаил Иванович доверял эрудиции и литературному вкусу молодого коллеги, обращался к его советам, показывая черновые эскизы либретто оперы. Разногласия с либреттистом В. Василько-Петровым, а также неблагоприятные внешние обстоятельства и ухудшение здоровья стали причинами быстрого охлаждения Глинки к сюжету. Опера была заброшена. Но для Серова впечатления недолгого, но творчески насыщенного времени, когда Глинка был всецело захвачен «Двумужницей», импровизировал развернутые музыкальные эпизоды будущей оперы, не пройдут бесследно. Они отзовутся в период работы над «Рогнедой» и особенно — «Вражьей силой».

Вскоре после появления на сцене пьесы Шаховского «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь» она была охарактеризована как «первый образец истинно русской народной драмы». К концу 60-х годов, когда Серов начал писать «Вражью силу», русская драматургия достигла таких успехов, которые оставили далеко позади опыт Шаховского. В своей последней опере Серов обратится к пьесе А. Н. Островского «Не так живи, как хочется», художественные достоинства которой будут несоизмеримо выше пьесы Шаховского. И все же именно теперь композитор сможет на новом уровне вернуться к идеям, которые так занимали Глинку в период недолгого увлечения «Двумужницей». Подобно пьесе Шаховского, на русской оперной сцене «Вражья сила» будет названа *первой музыкальной драмой из народной жизни*.

На музыкальных вечерах в доме Глинки зимой 1855/56 года происходили знаменательные встречи представителей трех композиторских поколений. Восприимчики дела Глинки — Стасов и Серов общались здесь с композиторской молодежью — Милием Балакиревым и Цезарем Кюи, которые жадно впитывали суждения Глинки о музыкальном искусстве. Излюбленным занятием было совместное музициро-

вание. Участники вечеров с удовольствием исполняли «восьмиручные проделки» Серова. Практиковалась «игра в 40 пальцев» (как ее шутливо называли) фрагментов из опер Глинки, а также самых любимых произведений: переложения «Медеи» Керубини, «Фиделио» и Девятой симфонии Бетховена.

Глинку занимали идеи расширения границ русского музыкального стиля. Он усматривал возможности углубления национальной почвенности русской музыки посредством обращения к народной песне и к древней традиции хорового искусства русской православной церкви. Увлеченный грандиозной задачей создания самобытного «русского контрапункта», он уехал в Берлин, чтобы под руководством старого учителя и друга Зигфрида Дена вновь засесть за учебу. Считая возможным соединить сложные полифонические формы западноевропейской музыки с интонационным материалом, почерпнутым из сокровищ русского музыкального фольклора и певческого искусства допетровского времени, здесь он штудировал творения старых мастеров, выполняет технические задания, пишет фуги, осваивая сложнейшие приемы строгого полифонического письма.

Смерть оборвала далеко идущие начинания. Но предначертанная Глинкой программа предопределила пути русской музыки на десятилетия вперед. Так, идя по следам Глинки, в начале 1859 года Серов увлекся гармонизациями обиходных напевов древнерусского знаменного пения и архаическими «церковными» ладами средневековой музыки. «Посылаю вам кстати для вас заготовленный образчик моих новейших занятий над „*обиходом*“ нотного пения. Дело *пойдет* и дойдет до какого-нибудь результата», — писал он своему корреспонденту К. И. Званцову, в архиве которого сохранились выполненные Серовым трех- и четырехголосные переложения в различных натуральных ладах распевов «Христос воскрес», «Бог господь и явися нам».

Подобно Глинке и Одоевскому, Серов считал, что народная песня и древнерусские культовые мелодии имеют немало общего, так как сложились на единой национальной основе. Его все больше занимают

теоретические изыскания самобытных основ русской музыкальной системы и славянской музыки в целом. Одоевский посвятил именно М. И. Глинке свои размышления на данную тему, озаглавив их «Опыт музыкальной ереси». Влиянию Глинки можно приписать как интерес Серова к гармонизации обиходных мелодий и к проблемам древнерусской певческой культуры, так и проявленную им на рубеже 50—60-х годов увлеченность украинским фольклором.

Как уже говорилось, при сочинении «Тараса Бульбы» и «Майской ночи» авторы так и не сумели выбиться из «немецкой колеи». Осознав это, Серов занялся внимательным исследованием оригинальных особенностей украинской народной песни. Так появилась смелая по постановке вопроса статья «Музыка южнорусских песен». «...В *Мартовской* и в *Апрельской* книжках малороссийского журнала „Основа“,—сообщал Серов одной из своих корреспонденток, В. Жуковой,—есть мои работы над музыкою южнорусских песен (в *Апрельской* книжке и ноты моей аранжировки. *Первая* из печатных собственно музыкальных работ!)». В том же письме он упоминает о концерте, который был устроен в память великого сына украинского народа, славного Кобзаря—Тараса Шевченко 27 апреля 1861 года: «Меня упростили аранжировать для хора и оркестра несколько народных малороссийских песен. <...> Вышло эффектно, публике понравилось. Аплодисментов и шуму было много. Это мой 1-й успех в публике».

В связи с кончиной Глинки огромная ответственность ложилась на тех, кто был близок великому творцу и в полной мере осознавал исторический масштаб его личности. Предстояло довести до сознания русского общества истинное значение гениального отечественного музыканта, бережно сохранить и передать его заветы будущим поколениям. Скорбные дни собирают под знамена Глинки единомышленников. Вместе со Стасовым Серов принимает активное участие в организации большого концерта из произведений композитора, который состоялся в зале Дворянского собрания 6 марта 1857 го-

да. Как писал Стасов, программа составлялась директорами Филармонического общества «вместе с самыми близкими к Глинке людьми, принадлежавшими в последнее время к тому кружку, который он называл „своей компанией“». В первом отделении прозвучали сольные, хоровые и оркестровые номера из «Руслана и Людмилы». Во втором отделении были исполнены «Арагонская хота», «Камаринская», «Вальс-фантазия», ария Гориславы из «Руслана и Людмилы», дуэт «Вы не придете вновь». Концерт завершал знаменитый хор «Славься» из эпиплога «Ивана Сусанина».

Вышло так, что концерт памяти Глинки составил заключительный аккорд многолетней дружбы Серова со Стасовым. Еще раз их объединило общее дело, обострившиеся несогласия, обиды и недоразумения временно были забыты, чтобы вскоре вспыхнуть с новой силой.

В письме к М. А. Балакиреву от 24/25 июля 1861 года Стасов подведет итоги этапу своей жизни, связанному с расторжением старой дружбы: «Я чувствую, что так точно теперь кончается один из моих актов. Он продолжался целых 10 лет. Сюда принадлежат: заграница, Библиотека, отделение Серова и—Вы. Вот самые для меня капитальные четыре факта из последних 10 моих лет. Каждый имел огромное влияние». Этот рубежный момент завершит драматическую метаморфозу: превращение самоотверженных друзей в непримиримых противников. «...Многолетняя дружба рухнула без объяснения, без мотивированного обвинения»,—с горечью вспоминал Серов впоследствии. Для себя он пытался обосновать этот странный поворот особенностями трудного характера Стасова, деспотически нетерпимого ко всему, что хоть сколько-нибудь противоречило его представлениям: «Я чувствовал себя под его гнетом: непременно будь тем, чем он, Владимир Васильевич, хочет меня видеть, а не тем, чем меня природа создала. Я же, признаюсь, восковой и податливый до поры до времени, а ежели через край хватят, так я невольно удаляюсь».

В действительности причины разрыва были более сложными, коренились в объективных трудно-

стях процесса самоопределения русского музыкального искусства накануне его поразительного взлета в 70-е годы, когда были написаны «Борис Годунов» Мусоргского, «Евгений Онегин» Чайковского, «Псковитянка» и «Майская ночь» Римского-Корсакова, Вторая («Богатырская») симфония и большая часть музыкальных номеров «Князя Игоря» Бородина и другие талантливые, новаторские произведения.

К моменту, когда Серов и Стасов превратятся из единомышленников во врагов, первый из них упрочит свою известность как музыкальный критик, наладит и укрепит контакты с крупнейшими западноевропейскими композиторами-современниками — выдающимися реформаторами музыкального искусства Листом и Вагнером. Начало 60-х годов застанет его на пороге последнего десятилетия жизни, отмеченного невиданным творческим подъемом. После долгого мучительного периода накопления творческих сил плотина наконец прорвется, с небывалой энергией он примется за музыкальное сочинительство, готовясь выступить перед публикой с большой пятиактной оперой «Юдифь». Вскоре имя Серова-композитора получит признание. Его назовут третьим после Глинки и Даргомыжского крупным творцом — представителем крепнущей русской композиторской школы.

Стасову суждено будет пережить друга юности более чем на тридцать лет. Жизнь как бы разведет друзей-правоведов по разным эпохам русского музыкального искусства. В 60-е годы Стасов станет идейным главой «Могучей кучки». В формировании кружка молодых музыкантов, который получит наименование «новой русской школы», важнейшую роль сыграет его дружба с Балакиревым. Именно эпохально-исторический рубеж станет причиной особенно острой конфронтации прежних соратников.

Но пока противоречия не созреют окончательно, над свежей могилой Глинки они сплотятся в последний раз, чтобы начать работу по пропаганде глинкинского наследия, защитить имя композитора от «кривых толков» враждебно настроенной официальной прессы. По инициативе Серова в программу университетского концерта под управлением К. Шу-

берта 27 октября 1857 года включается забытое произведение Глинки — увертюра и антракты из музыки к трагедии Н. Кукольника «Князь Холмский». Стасов предварил концерт статьей в «Санкт-Петербургских ведомостях». Отметив, что музыка к «Холмскому» не получила признания при жизни композитора, он писал: «Дай бог, чтоб на этот раз ее не постигла прежняя участь и чтоб она приобрела наконец в нашей публике ту славу и популярность, которых заслуживает не только наравне с лучшими произведениями Глинки, но и со всем лучшим, что только существует в музыке».

Серов высоко оценил выступление друга. «С большим удовольствием прочитал я в СПб ведомостях сегодня твою статью о „Холмском“, — пишет он в письме от 25 октября 1857 года. — Хорошо и верно!» Некоторое время спустя появится статья Серова на ту же тему. В ней будет высказано сожаление, что даже приближенные к Глинке друзья-музыканты не проявили интереса к мастерской партитуре композитора и не воспользовались случаем разузнать драгоценные подробности ее создания. Размышляя о судьбах глинкинского наследия, Серов предугадает длительность осмысления и усвоения искусства гениального творца: «Его стиль, столько самобытный, столько выходящий из ряда всего его окружающего в современном искусстве, столько типически сложившийся из элементов музыки славянской и элементов музыки общемировой, даст пищу для глубоко критических изысканий на много-много лет вперед».

Уже в кратком некрологическом очерке о Глинке, опубликованном в журнале «Сын отечества» по следам драматического события, Серов задался целью — в противовес унижительным для памяти художника «печатным небылицам», — «хотя лаконически, указать ту точку зрения, с которой художественная критика и история искусства будут смотреть на такую феноменальную личность, какою был М. И. Глинка». Выполняя эту задачу, он в первую очередь оспаривает мнение тех, кто, преуменьшая роль Глинки, называл его деятельность «небольшой» и при этом ссылался на относительно скромное

количество созданных им произведений. По словам Серова, Глинка может быть поставлен вровень «с первоклассными творцами музыки» по свежести и оригинальности мелодического изобретения, по глубочайшему постижению гайн гармонии, контрапункта, оркестровки. Его совершенные музыкальные создания к тому же обладают еще одним — довольно редким, почти уникальным достоинством: свободой от рутинности и ремесленного навыка, следы которого Серов находит даже в творчестве такого гения, как Моцарт.

Эта важная мысль впоследствии будет выделена особо в статье Стасова, посвященной оценке завоеваний русской музыки послеглинкинской эпохи («Наша музыка за последние 25 лет»). Характерной чертой русского музыкального искусства, основы которого разработаны Глинкой, он назовет отсутствие «сочинений педантских и рутинных — их вовсе нет в русской новой школе. Это одно из крупных ее отличий от прежних европейских школ».

Глинка отдавал на суд публики лишь те произведения, которые содержали «выход на настоящую дорогу». Повтор, копирование, «штамповка» однажды найденного получили у него уничижительное наименование «дилижансов прочной немецкой работы». Когда он ощутил, что в своем романсовом творчестве начинает двигаться знакомыми тропами, тут же ограничил себя и пришел к выводу о необходимости прекратить «фабрику русского романса». Количественному накоплению музыки он на всех этапах творчества предпочитал ценность первооткрытия — тщательную отработку немногих художественных заданий. Таков был его завет, воспринятый продолжателями его дела.

Критерии, выработанные в результате усвоения глинкинских уроков, повлияли на оценку Серовым деятельности Антона Рубинштейна. В то время космополитические круги меломанов-аристократов и подвизающихся в русской журнальной критике немецких музыкантов стали активно поднимать на щит как образцы нового слова в искусстве музыкальные произведения А. Рубинштейна. Имя любимца петербургской публики, «второго Бетховена»,

как его называли особенно ретивые поклонники, начало окружаться ореолом, благодаря которому набрасывалась невольная тень на творчество перво-степенных отечественных талантов — Глинки и Даргомыжского. Ценности смещались, ибо те же лица, которые курили фимиам Рубинштейну, позволяли себе вскользь, поверхностно, зачастую с явным пренебрежением отзываться о творце «Руслана» и авторе «Русалки».

Серов объявил беспощадную войну лжеценителям, которые по своему усмотрению раздавали лавровые венки русским музыкантам, будучи далеки от понимания истинных задач национального музыкального развития. Высоко оценивая Антона Рубинштейна как великолепного пианиста, Серов с резким неприятием относился к его композиторскому творчеству. Рубинштейна-композитора он характеризовал не иначе, как подражателя Мендельсона, воспринявшего наиболее слабые стороны своего кумира. Противоречила строгим глинкинским правилам излишняя плодовитость модного композитора, которая приводила к небрежности письма, ремесленным штампам. Предметом постоянных насмешек Серова становится многочастная программная симфония А. Рубинштейна «Океан».

В одной из статей этих лет Серов писал: «...Я держусь крепко одного правила: в музыке не стеснять себя никакими авторитетами и высказывать свое убеждение напрямик, хотя бы оно дико различно с общепринятыми понятиями и вкусами». «Суровое поприще критика» он описывает как «вечную борьбу с тупостью и невежеством, с пошлостью вкуса и упрямством в производителях, в исполнителях и в ценителях».

В 1856 году в Петербурге начинает выходить еженедельник «Музыкальный и театральный вестник». Его редактор М. Я. Раппапорт предложил Серову вести музыкальный отдел «Вестника». Серов с радостью согласился, ибо давно мечтал о периодическом издании, посвященном «музыкальной критике в обширном смысле слова, т. е. суждениям о музыкальном искусстве вообще и с разных бесчисленных сторон его».

Все пять лет существования «Вестник» воспринимался как «живое эхо» Серова, статьи которого занимали ведущее место в журнале и задавали тон всему изданию. Сравнительно с первыми критическими опытами, где преобладали «немецкая скрупулезность» и подробное изложение «предварительностей», Серов меняет манеру письма. Он пришел к выводу, что малоподготовленные читатели просто-напросто будут оставлять без внимания длинные критические рассуждения, как оставались неразрезанными те страницы «Пантеона», на которых были напечатаны его ранние статьи. Чтобы преодолеть косность привычных суждений, разбудить равнодушных, обличить ученых «вралей», придать действенность пропаганде выношенных идеалов, пришлось сменить тогу философствующего рассудительного музыканта, уповающего на силу логических доказательств, на боевое оружие полемиста.

Полемический задор, пронизывающий статьи Серова второй половины 50-х годов, вызывал разноречивые оценки его критической деятельности, нередко заслонял существо защищаемых им идей. Как пишет один из мемуаристов, среди современников бытовало мнение, что «критик Серов похож был на клоуна, дающего всем и каждому при всяком удобном случае затрешины». Доброжелательно настроенные к нему люди нередко открыто выражали сожаление, что он растрчивает столько сил на пустую полемику, «ерунду». Передавая в одном из писем свой разговор на эту тему с поэтом А. Н. Майковым, Серов объяснял, чем вызваны его «язвительные выходки», «насмешливый тон», обилие «разъедающего, купоросного элемента»: «Я отвечал ему, что если и он меня хоть немножко узнал, то обязан этому только — той ерунде, которую я печатал. <...> Не верю я что-то, чтобы у нас без чего-нибудь особенно ярко (хоть в манере ругаться и задевать за живое) было обращено внимание *серьезное, о музыке!* А согласитесь, что писать гибель статей — для подвалов книжных лавок или для архивов „Апраксина“ двора так же безотраднo, как сочинять оперы в 5 актах для своего кабинета».

Качества воинственного полемиста начинают

определять все поведение Серова и его взаимоотношения с людьми. «Это был человек отлично образованный, начитанный, с редкою у нас музыкальною эрудицией; человек — честный, благородный и справедливый; но, несмотря на его спокойное, даже казавшееся неподвижным, выражение лица, внутри Серова бушевал целый вулкан, — вспоминал редактор журнала „Сын отечества“ А. В. Старчевский, — стоило лишь чем-нибудь вызвать его на объяснение, и человек этот вдруг вспыхивал, горячился, бранился и неистовствовал...» По его же признанию, «с таким пылким и горячим сотрудником вообще нелегко было вести дело».

Из-за бескомпромиссной резкости, язвительности и пылкости Серова его отношения с М. Я. Раппапортом, А. В. Старчевским и другими «работодателями» складывались порой достаточно напряженно. Но он не желал идти ни на какие сделки, когда речь заходила о том, что оскорбляло его глубочайшие, выстраданные убеждения. Так было, когда пришлось в очередной раз дать бой Улыбышеву, который в 1857 году выпустил свой «чудовищный пасквиль» на Бетховена. «Поверьте мне, — объяснял Серов Старчевскому, — что у меня нет ни малейшего озлобления против Улыбышева лично. Но книга его должна сделаться кошмаром для всех понимающих толк в музыке. И именно потому, что, к сожалению, имя Улыбышева пользуется известностью...»

Улыбышев пытался набросить тень на приверженцев Бетховена, говоря о том, что «бунтари» 1848 года превратили немецкого композитора «в апостола демократического социализма и атеизма, в символического идола, фигурирующего в самых безумных мечтах и в самых преступных попытках немецких революционеров и смутьянов». Возмущенный такого рода выпадами, не стесняясь в выражениях, Серов раскрывает осторожному редактору «Сына отечества» политическую подоплеку подобных методов. По его словам, в возмутительной клевете на великого Бетховена и его сторонников «нижегородский Фетис» оказывается под стать доносчику Булгарину «невежеством и меднолобством, подлейшей подлостью под маскою патриотизма».

Неоднократно приходилось ссориться с редактором «Музыкального и театрального вестника», которого Серов иронически переименовал в *Перепорта*. Издание имело достаточно скромную известность — да и та держалась исключительно на статьях Серова. Не идя на уступки, критик всеми силами отстаивал боевую позицию «Вестника», писал от имени всей редакции: «...В столбцах нашего журнала появилось столько статей содержания нехвalebного, что мы успели приобрести репутацию „зоилов“, репутацию борзописцев, которые бог знает из каких побуждений злоупотребляют печатными чернилами, чтоб забрызгивать ими все, что появляется в свет по музыкальной части и что пользуется общим сочувствием. И вечно суждения наши в разладе с суждениями публики!»

Окончательно порвав отношения с редакцией журнала «Музыкальный и театральный вестник», Серов охотно откликается на приглашение к сотрудничеству во вновь организованном журнале «Искусства». Известность Серова упрочили публикации его серьезных статей на страницах лейпцигской музыкальной газеты «*Neue Zeitschrift für Musik*»: «Улыбывшись против Бетховена. Протест одного русского» (1857); «Тематизм увертюры к опере „Леонора“. Этюд о Бетховене» (1861). Имя критика привлекло внимание немецких музыкантов. В полемике с Улыбышевым его поддержал Лист.

Однако активные занятия критикой не приносят никакой материальной обеспеченности. В 1856 году внезапно умирает отец. Серову разрешено вернуться в родительский дом. Положение старшего в семье обязывает подумать о своей реабилитации в глазах света. С июня 1857 года он получает фиктивную должность чиновника по иностранным языкам в почтамте и с этого времени числится по почтовому ведомству со смехотворным заработком, которого недостает даже на самые минимальные нужды.

Приходится постоянно подвергать себя испытаниям, ведя денежные переговоры с редакторами и нередко получая в ответ «горькие отказы». Вот два характерных примера письменных обращений к А. В. Старчевскому: «Совестно мне, да что же де-

лать — прибегаю к вашей доброте и убедительнейше прошу вас *ссудить мне в магазин Смирдина* — в кредит 30 р. с. Я заработаю тотчас» (26 сентября 1857 года); «...Я страшно нуждаюсь (по обыкновению) и гонорария именно в эти дни ни от кого получить мне не предвидится. Сделайте божескую милость, не откажите выдать мне хоть 30 руб. вперед, в счет будущей благостыни...» (2 апреля 1859 года).

Жалобы на отвратительные обстоятельства, заедающую материальную нужду повторяются в его письмах к М. П. Анастасьевой: «...Совсем „обтрепался“, хуже нищего! Платья нет! Сапог нет! Срамота, о которой говорить совестно!» Еще горше звучит признание 1861 года в письме к К. И. Званцову: «О, если б я мог не зависеть от этих проклятых материальных вознаграждений хоть *настолько*, чтобы не умирать с голоду, быть одетым и иметь, хоть изредка, на извозчика!!»

Но Серов научился встречать трудности по-иному, чем прежде. Его характер закалился в жизненных битвах. Те, кто знакомится с ним в эти годы, не находят следов прежнего «кислячества». Он притягивает к себе людей живостью и остроумием, артистизмом натуры. Вокруг него постоянно царят оживление, смех. В письмах, в статьях, в живом общении проявляются яркие качества незабываемой, оригинальной личности Серова, его заразительный темперамент. «Серов всегда и постоянно, — вспоминает К. И. Званцов, — серьезно ли, шутя ли, говорил с напускным пафосом, отчасти из подражания Глинке, которого в числе прочих своих знакомых любил представлять в лицах. Эта *метода* перешла у него и на слог: беспрестанным, нередко многократным подчеркиванием отдельных слов и целых выражений он, очевидно, желал передать интонацию и изменение голоса, как это обозначается в нотах».

К «капитальным фактам» насыщенного событиями периода, который связан с упрочением известности Серова как музыкального критика, относится важнейший сдвиг в его музыкальных вкусах. Это было вызвано знакомством с теоретическими иде-

ями, а затем — в результате двух поездок за границу, в 1858 и 1859 годах, — с оперным творчеством Рихарда Вагнера.

Начиная со второй половины 40-х годов оперная реформа Вагнера служит предметом горячих споров в Германии. Интерес к его смелым, опрокидывающим привычные представления взглядам на искусство возрастает после его политического изгнания как участника дрезденского революционного восстания. Вынужденный бежать от правительственных репрессий в результате поражения революции 1848 года Вагнер поселяется в Швейцарии и выпускает в свет напумевшие брошюры «Искусство и революция», «Музыкальное произведение будущего», завершает обширный труд «Опера и драма», выступает в печати с «Обращением к друзьям». Во всех этих работах дается теоретическое и эстетическое обоснование тем принципам, которые первоначально сложились в реформаторских операх «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», а впоследствии получают наиболее полное и законченное выражение в «Тристане и Изольде» и в грандиозном, невиданном в истории музыки оперном цикле — тетралогии «Кольцо нибелунга».

Знакомство с теоретическими статьями Вагнера произвело на Серова огромное впечатление. Он нашел в них множество параллелей собственным размышлениям об истинной природе оперы и о том ложном развитии, которое этот жанр получил в настоящее время. «Я не люблю оперы за их ненатуральность», «необходима целая реформа», оперные либретто должны быть «диаметрально противоположны тому, что до сих пор было», — такого рода высказывания постоянно встречались на страницах писем Серова к Стасову 40-х годов. Раздумывая над оперными проблемами, Серов ясно представлял, на каком фундаменте должно образоваться оперное искусство нового типа: «...оперы в наше время возможны *только такие*, где к Моцартову направлению <...> будет прибавлено все, что Бетховен сделал вне пределов театральной музыки, и, может быть, многое из того, что старались сделать и Мейербер, и Берлиоз, и, пожалуй, Глинка. Самосто-

ятельной роли у оркестра никто и не подумает теперь отнять». Так он говорил за десять лет до того, как впервые соприкоснулся с оперной музыкой Вагнера,— в те юные годы, когда имя немецкого композитора было ему вовсе неизвестно.

В «довагнеровский» период Серов не видел среди современных композиторов такого творца, который смог бы преобразовать оперное искусство. Он склонен был считать свое время бедным истинными композиторскими талантами. Восхищаясь отдельными эпизодами «Волшебной флейты» Моцарта, которые, по его словам, «чрезвычайно близко подходят к идеалу сценической музыки», он писал Стасову в письме от 5 января 1848 года: «Если б целая опера была выдержана Моцартом на *этой же* степени совершенства (чего не могло и быть при таком несчастном либретто, где порядочную роль играют и разные потехи для венской публики), тогда не оставалось бы ничего желать для осуществления нашего идеала. Теперь же такое осуществление отброшено бог знает на сколько веков вперед, пока явится новый Моцарт, чтоб воспользоваться *всем*, что по части *сцены и либретто*— а также и некоторых отраслей самой музыки— теперь подготавливается и будет подготавливаться».

Серов не подозревал, что ожидаемый «новый Моцарт» к этому времени уже явился. Неудивительно, что строгие классические вкусы, выработанные на основе углубленного изучения Бетховена, общения с Глинкой, который, по его словам, «не уважал все современное», не позволили с первого раза распознать в Вагнере оперного «мессию». Аналогично этому Серов не сразу оценил композиторский талант Листа, долго шел к признанию композиторского дара Берлиоза, проявлял колебания в оценке музыки Глинки. Рекомендуя Вагнера читателям «Вестника» в рецензии начала 1856 года, упоминая о «жарких спорах и рассуждениях, возбужденных в Германии музыкою Вагнера, задуманною по новым теориям искусства», Серов критически отзываясь об увертюре к «Тангейзеру», впервые исполненной в Петербурге в концерте Филармонического общества: «...Она была только любопытна, занимательна, даже

поразительна, но никак не красива, никак не могла доставить наслаждения с „музыкальной“ стороны».

Проходит два года — и тон высказывания решительно меняется. Речь снова идет об увертюре к «Тангейзеру». Но теперь Серов и сам слышит ее «другими ушами», и прямо выступает как апологет вагнеровского направления в искусстве: «У нас едва слышали об имени Вагнера, между тем в журналах бессмысленно подтрунивают над последователями „музыки будущности“, решительно не зная, в чем и о чем дело; следовательно, очень полезно дать прослушать еще и еще увертюру к одной из двух лучших опер Вагнера, чтобы публика своими ушами могла убедиться, что... Вагнер — громадный талант и что надобно быть глухим ко всякой красоте музыкальной, чтобы, кроме блестящей и богатейшей палитры мейерберовского и берлиозовского оркестра, которою Вагнер владеет великолепно, не чувствовать в его музыке дыхания чего-то нового в искусстве, чего-то поэтически уносящего вдаль, открывающего безвестные, необъятные горизонты».

Так начинается вагнеровское «апостольство» Серова. В комплексе разнообразных музыкально-художественных впечатлений его первой поездки в «чужие края» летом 1858 года сам он выделяет два центральных факта — сближение с Листом и детальное ознакомление с «Тангейзером» Вагнера. Вагнеровскую оперу в исполнении дрезденской оперной труппы он слушает пять раз и, кроме того, посещает репетицию. «У меня — все время только два предмета на уме: Лист и Тангейзер, Тангейзер и Лист, — об этом я и пишу и печатаю», — делится он с сестрой в письме из Баден-Бадена. Увлечение музыкой Вагнера сопровождается пересмотром отношения к творчеству других современных композиторов-новаторов. В Баден-Бадене он посещает концерт под управлением Берлиоза, слушает отрывки из драматической симфонии «Ромео и Юлия», восхищается балладой для тройного хора «Саракупальщица» на текст В. Гюго, знакомится с самим композитором. Столь далекая от вагнеровских принципов опера Берлиоза «Бенвенуто Челлини» удостоивается самых высших похвал: «... Грация бесконеч-

ная, тонкость, ум, юмор (сторона весьма редкая в музыкальных творениях), драматизм *везде* по степени захватывающей и — постоянно — в голосах и в оркестре красота, красота и красота». В том же письме к Софье Николаевне Дютур (с которой в этот период их снова сближает общность художественных интересов) он с сожалением вспоминает поверхностность прежних отрицательных суждений о музыке Берлиоза: «Да! Есть артист великий, феноменальный — грациозный, вдохновенный поэт, — артист, обогативший искусство целую галерею сокровищ, — и мы его не раскусили!»

Еще более насыщена интенсивными художественными переживаниями вторая зарубежная поездка Серова. За четыре месяца — с середины мая по сентябрь 1859 года — он побывал на торжественном празднике по случаю 25-летия основанной Р. Шуманом лейпцигской музыкальной газеты «*Neue Zeitschrift für Musik*», посетил фестиваль Генделя на родине композитора в Галле, впервые услышал «Геновеву» Шумана, «Оберона» Вебера, «Похищение из сераля» Моцарта и много других опер, часть из которых раньше знал только по партитурам; открыл новые грани в даровании Листа, познакомившись в живом звучании с симфонической поэмой «Тассо» и с духовными произведениями композитора. «Мастер, великий мастер и великий поэт в звуках! — характеризует он Листа, крупнейшего музыкального авторитета в самых разных областях. — Теперь уже не долго ему ждать, пока пред ним преклонится весь музыкальный мир. <...> На юбилее лейпцигской музыкальной газеты дело шло об окончательном завоевании Листом и его школою почвы, которую оспаривают у него туповидцы, рутинисты и завистники в продолжение целого десятилетия».

Лист сам был самоотверженным поклонником Вагнера, преданным другом композитора и пропагандистом его творчества. Поэтому контакты с Листом и его кругом должны были укрепить наметившийся еще раньше «вагнеровский культ» Серова.

Заручившись рекомендацией Листа, Серов приезжает в Люцерну для личного знакомства с авто-

ром «Тангейзера». К этому моменту он уже знает раннюю оперу Вагнера «Риенци», «Летучего голландца», детально изучил «Лоэнгрин» — оперу, теперь наиболее любимую. Слышал Серов и симфоническое вступление к новой вагнеровской работе — «Тристану и Изольде». В своих зарубежных корреспонденциях он пишет о Вагнере как прямом продолжателе Глюка, Моцарта, Спонтини, Бетховена, Вебера и «всего превосходного, что до сих пор существовало в драматической музыке», находит общность эстетических устремлений у Вагнера и русских оперных драматургов Глинки и Даргомыжского. Фигура Вагнера как великого оперного реформатора выступает в статьях Серова во всем грандиозном, поистине эпохальном значении: «...Никто еще (смело повторять буду тысячи тысяч раз) до Вагнера не доходил до таких блистательных результатов проникновения музыки драмой насквозь и насквозь и — драмы музыкой насквозь и насквозь».

Понятно то огромное волнение, с которым Серов переступал порог вагнеровского дома. Встреча с великим композитором оказалась чрезвычайно плодотворной. К восхищению музыкой Вагнера прибавилось воздействие могучей личности художника — человека острого ума, интереснейшего собеседника, музыканта с большой буквы. В течение незабываемой недели, которую Серов провел в Люцерне, он услышал в авторском исполнении третий акт только законченной оперы «Тристан и Изольда», два первых просмотрел в партитуре. Со слов автора получил возможность узнать подробности замысла тетралогии «Кольцо нибелунга».

Возрастающий фанатизм Серова по отношению к Вагнеру был встречен в штыки всеми русскими музыкальными кружками. «Вагнеромания» задиристого критика дала материал для полемических экивоков, насмешек, карикатурных пересказов высокопарных заявлений русского пропагандиста вагнеровских идей. Феофил Толстой — Ростислав, которого Серов в свое время окрестил Фифом, в отместку нашел удачное словечко-кличку, переименовав на русский лад название вагнеровской работы «Музыкальное произведение будущего». Теперь Серова

называют цункунфтистом — сумасшедшим поклонником «музыки будущего». В сатирических изданиях появляются десятки шаржей, смешных рисунков; пародисты соревнуются в остроумии, выставляя в нелепом свете реформаторские притязания Вагнера и неумеренный энтузиазм его сторонников.

В музыкальных кругах складывается определенный облик Серова-критика — задиры и буяна с непомерно раздутым самолюбием, вещателя «эпохальных» истин, ругателя всего и всех, когда дело касается коллег-соотечественников. Эту репутацию он сам основательно упрочил в конце 50-х — начале 60-х годов.

23 ноября 1859 года в зале Благородного собрания в Петербурге состоялся первый симфонический концерт созданного по инициативе А. Рубинштейна Русского музыкального общества (РМО) — музыкально-просветительской и концертной организации, которой суждено было сыграть важную роль в обновлении русской музыкальной жизни, в развитии профессионального музыкального образования в России. На базе открытых в 1860 году в Петербурге и Москве музыкальных классов РМО вскоре были созданы первые в России высшие музыкальные учебные заведения — Петербургская (1862) и Московская (1866) консерватории.

Кроме А. Рубинштейна в Совет директоров Петербургского отделения РМО вошел, в частности, брат Стасова Дмитрий Васильевич. Что касается Серова, то он не был подключен к столь серьезному начинанию. Явное игнорирование авторитетного русского музыкального критика было несомненной ошибкой.

Эта очевидная несправедливость вызвала обостренную, болезненную реакцию Серова. Он резко рвет отношения с Дмитрием Васильевичем Стасовым, направляет ему, как официально деятелю РМО, раздраженное письмо, в котором впадает в неумеренную амбицию и выставляет себя в крайне невыгодном свете. Окончательно расходятся его пути с композиторской молодежью. Под влиянием Стасова и Балакирева негативное отношение «кучкистов» к Серову и всей его деятельности вскоре

примет устойчивый характер. Высказанные им сгорча притязания на «почетное членство» в РМО, акцентирование своих особых заслуг перед русской музыкальной культурой впоследствии дадут материал для музыкального памфлета Мусоргского. В галерее сатирических образов знаменитого «Райка» (1870) Серов займет место среди «превесьма важных музыкальных особей» — рядом с равнодушной к нуждам национального музыкального искусства «почетной председательницей» РМО великой княгиней Еленой Павловной, с неоднократно осмеянным самим Серовым Фифом-Ростиславом, с сухарем-догматиком из породы столь ненавистных Серову «музикусов по профессии», тогдашним директором консерватории Зарембой.

Репутация сумасброда окончательно утвердится за Серовым после шумной истории, которая произойдет на концерте бездарного авантюриста А. В. Лазарева 26 марта 1861 года. Лазарев мнил себя великим композитором, умело создавал своим бредовым произведениям с претенциозными названиями громогласную рекламу, именовал себя «абиссинским маэстро», автором «новой музыки славянского характера», другом Россини и т. п. Нимало не смущаясь, он объявлял сочиненные им оратории «Сотворение мира» и «Страшный суд» классическими, заявлял об успехе своих «бессмертных творений» в Италии, Париже и Германии, прибавлял к каждому из упомянутых в афишах произведений: окончено в Риме; в Париже; в Саксен-Веймаре; на Афонской горе; в Штутгарте.

Война Серова против Лазарева началась еще в 1856 году. Несмотря на возмущенные протесты критика той профанацией искусства, которую являли собой шарлатанские творения Лазарева, «абиссинский маэстро» продолжал расширять свою деятельность и позорить имя русского композитора за рубежом. Нахальство его достигло предела, когда он вздумал «для сравнения» сопоставить свою музыку с произведениями Бетховена. Буря не замедлила разразиться. Серов, который присутствовал на концерте, не потерпел надругательства над святыней. В одном из писем он описал это памятное событие:

«...Не желая допускать посрамления бетховенской музыки, обещанной в концерте для параллели с „лазаревскою“, я встал на стул и перед публикою из тысячи человек держал маленькую речь. Вся она от слова до слова помещена была в газетах (в Сев. пчеле, в Русском мире № 24, 29 марта)». За вызывающее поведение в публичном месте чиновник почтового ведомства Александр Николаевич Серов понес наказание в виде недельного заключения на гауптвахту. «Ценою этого личного ареста (бог знает за что?! собственно говоря),—продолжает он свой рассказ,—я, впрочем, достиг того, что „скандальных“ концертов Лазарева больше в Петербурге не будет и бетховенская музыка под его дирижировкой не исполнялась». Очередное серовское «сумасбродство» породило кривотолки недоброжелателей. Журналисты, которых сам он не щадил, с удовольствием ухватились за параллель Серов—Лазарев.

Зимой 1859 года Серов выступил в Петербургском университете с циклом лекций, имевших целью познакомить аудиторию с основами музыкальной теории и эстетики, изложить доступным для непосвященных языком «все, что необходимо знать, чтобы с успехом слушать хорошую музыку и уметь понимать дельные музыкальные критики». Великолепно задуманное, выполненное на высоком уровне начинание не дало, однако, ожидаемого эффекта: лекции не собрали достаточно публики. Газеты и журналы либо вовсе не уделили им места, либо отзывались о выступлениях Серова критически и даже сравнивали его с Лазаревым.

Не только враги, но и доброжелатели не очень поощряли крайности поведения Серова-полемиста. Приходилось оправдываться перед дружески настроенными людьми. «История моя с Лазаревым,—пишет он Марии Павловне,—должна казаться непонятною или противною только тем, кто не знает моей чистой, святой преданности искусству. По моим понятиям, исполнение увертюры Бетховена в лазаревском концерте, для сравнения с его музыкаю—профанация дела и стыд для Петербурга».

Итогом пятилетия «бури и натиска» оказывается разочарование Серова в журналистской деятельно-

сти. «Пора наконец делать что-нибудь посерьезнее, нежели поденное кропанье журнальных статей, этих эфемерных мошек и комаров литературного мира (мои комары иногда кусаются очень больно, но все-таки остаются комарами!)», — пишет он в письме к М. П. Анастасьевой. Кроме всего прочего, печатать статьи негде — с М. Раппапортом и его журналом разошелся, журнал «Искусства» лопнул, не продержавшись и года. Ссора со всеми музыкальными кружками приводит к изолированности Серова. Он чувствует себя одиноким, жалуется сестре, что устал «постоянно лаяться и отрады искать только в книгах и партитурах».

Такое положение известного критика не способствует его официальному признанию, ограничивает читательскую аудиторию. И это тоже наводит на невеселые размышления: «...горько, очень горько подумать, что вот я пишу уже *десять* лет перед публикою, а еще ни один из больших журналов, ни одна из больших газет русских не подумала выбрать меня в постоянные музыкальные летописцы!» Ему кажется, что причины тому — резкость его суждений и недостаточная подготовленность музыкальной почвы в России.

Все эти обстоятельства вместе взятые ускорили поворот Серова к композиторской деятельности. Мысли о творчестве никогда в нем не заглушались. Но был период, когда он совсем было сложил оружие. «Неужели *только* и будет, что аранжировки да статейшки в журналах!? А приходится рукой махнуть, потому что, *не в пример* *прежнего*, я сам начинаю терять веру во что-нибудь лучшее». Эти строки из письма к Стасову от 14 июля 1857 года напоминают многочисленные «иремиады» прежних лет. Проходит совсем немного времени — и настроение кардинально меняется. «Я доставил себе некоторую известность, составив себе имя — музыкальными критиками, писательством о музыке, — пишет он М. П. Анастасьевой в письме от 9 ноября 1860 года, — но главная задача моей жизни будет не в этом, а в *творчестве музыкальном*. Не прежняя пора! Лет десять назад я только примеривался; теперь я делаю дело».

У Серова были основания обрести утраченную уверенность в композиторском призвании. В 1859 году он обдумывает замысел оперы по поэме А. С. Пушкина «Полтава». В следующем году — не без воздействия вагнеровских романтических сюжетов — всерьез занят предложением К. И. Званцова об использовании для оперы «Ундины» В. А. Жуковского, предполагая, что такая опера должна быть «в стиле, разумеется, вагнеровском, но вместе и совершенно оригинальном».

В том же 1860 году созданы два вокально-инструментальных произведения на духовные тексты, «Рождественская песнь» и «Отче наш». В их стиле можно отметить как результаты занятий гармонизациями обиходных церковных напевов, так и воздействие духовных произведений Листа, которыми Серов в это время увлекался.

Залогом будущих успехов Серова-композитора стал горячий прием на уже упомянутом шевченковском концерте в апреле 1861 года обработок украинских песен. Он вновь ощутил непреодолимую тягу к творчеству и понял, что теперь сможет покорить так долго не дававшиеся высоты.

Побудительными стимулами к творчеству оказались задевающие самолюбие переживания последних лет. Он не мог не ощутить, что при всем уважении к его музыкальным знаниям и вкусу даже Лист по-иному общался с музыкантами-творцами. Визиты к Листу А. Рубинштейна и Ю. Арнольда, внимательное отношение хозяина к их композиторским трудам (Серовым столь мало ценимым) привели к заключениям, о которых вспоминает К. И. Званцов. После зарубежного вояжа 1859 года Серов признался своему собеседнику, что теперь его долго не потянет в Европу: «Зачем мешать работе других своими визитами. Лучше самому работать, а для работы пристальной надо сосредоточиться».

«Обильная плодами осень»

Зимой 1860/61 года в Петербурге гастролировала новая европейская знаменитость — итальянская актриса Аделаида Ристори. Имя Ристори обрело европейскую славу после триумфальных выступлений в Париже в 1856 году — в тех самых ролях, в которых еще недавно блистала Рашель, к тому времени оставившая сцену. Искусство Ристори совпало с кульминационным этапом итальянского национально-освободительного движения. Не случайно самыми яркими ее достижениями стали образы сильных волевых женщин — крупные, рельефно обрисованные фигуры героинь Софокла, Расина, Шиллера, Альфьери. Специально для Ристори современный итальянский драматург Паоло Джакометти написал пьесу на библейский сюжет «Юдифь». Патриотический образ дочери своего народа, сумевшей в час испытаний найти путь к спасению: проникнуть в лагерь врага, силой женских чар завоевать непобедимого ассирийского полководца Олоферна и на ложе любви его же мечом отсечь ему голову, — оказался особенно созвучен современной политической ситуации, настроениям и чаяниям борющейся за освобождение от иноземного ига Италии.

Увидев Ристори во всех гастрольных спектаклях, Серов не пришел в безусловный восторг от новой звезды. «...Сильного впечатления она собственно на меня не сделала, не относится к „первостатейному“», — сообщает он Марии Павловне. По его словам, Ристори не выдержала сравнения с Марией Зеебах, покорившей его в Германии. Ей недоставало грации, тонкости. Страсти порой выглядели преувеличенными из-за склонности к грубым эффектам. Однако в одной роли актриса достигла совершенного слияния с образом. По общему мнению, к лучшим ее ролям принадлежала Юдифь — характер выпуклый и цельный, героиня, для обрисовки которой особенно

подходил свойственный искусству Ристори крупный штрих. «В Юдифи кроме отличной игры было много и красоты внешней, и силы общего впечатления», — сообщал Серов в том же письме.

Положенное в основу пьесы библейское сказание издавна было одним из популярных сюжетов изобразительного искусства. Серов увидел в истории о подвиге Юдифи благодарный материал для оперной обработки, который отвечал традициям русской культуры XIX века. Образы народных героев — спасителей отечества активно разрабатывались в русском театре начиная от эпохи патриотического подъема, вызванного Отечественной войной 1812 года. Развитие патриотической темы на оперных подмостках («исторические водевили» А. А. Шаховского с музыкой К. А. Кавоса, первый оперный «Иван Сусанин» тех же авторов, героические балеты-дивертисменты, прославляющие победу русских войск, опера А. Н. Титова на либретто А. Я. Княжнина «Мужество киевлянина, или Вот каковы русские» и др.) достойно увенчалось «Иваном Сусаниным» Глинки — «отечественной героико-трагической оперой», как определил ее жанр сам композитор.

Возникла возможность, не повторяя сделанного предшественниками, опереться на их завоевания. В свое время оппоненты Глинки обвиняли его в том, что он не захотел подумать о сюжетной занимательности оперы. По мнению В. А. Соллогуба (несостоявшегося либреттиста «Сусанина»), композитор обидел себя, втиснув действие «в узкую драму крестьянского обихода», отказавшись от возможности «вставить польские личности, придумать какое-нибудь движение, переплести его с крестьянскими русскими нравами».

Серов, как и Глинка, при обдумывании оперной версии избранной темы видел свою задачу в том, чтобы не загромождать действие романтическими подробностями и вымышленными сюжетными ходами, а по возможности выдержать величественно-суровую, строгую и простую манеру изложения библейского рассказа о торжестве Юдифи над Олоферном и спасении осажденного врагами города.

Вначале композитор принялся было писать музыку на итальянский текст, ориентируясь на пьесу Джакометти. Но очень скоро пришлось убедиться, что затея сочинения оперы для певцов-иностранцев обречена на неудачу. Капризные примадонны петербургской итальянской оперы отнеслись к замыслу русского композитора с пренебрежительным равнодушием. Серов понял, что задуманный им большой труд должен создаваться для русской оперной сцены.

При сочинении русского либретто оперы Серов обратился к помощи поэта А. Н. Майкова, с которым в последнее время особенно сблизился. Талант Майкова как нельзя лучше отвечал облюбованному сюжету. Современная критика указывала на преобладание объективности в творчестве поэта, считала, что ему особенно близки образы эпически масштабные, «тесны рамки обычной действительности, нужны грандиозные размеры и характеры древнего или, по крайней мере, средневекового мира», как писал А. Григорьев.

В конце 50-х-начале 60-х годов расширяются литературные связи Серова. Его приглашают к сотрудничеству в «Энциклопедическом словаре, составленном русскими литераторами и учеными» (1861—1862). Известность Серова в литературных кругах возросла после успешного участия в концерте памяти Тараса Шевченко.

Еще в 1854 году Серов выступил с критической статьей на страницах журнала «Москвитянин», который в то время переживал период своей славы благодаря деятельности так называемой «молодой редакции». Во главе группы молодых писателей и журналистов, ратовавших за народность литературы и ее национальную почвенность, призывавших к изучению русского фольклора, нравов различных слоев и прослоек русского общества, стояли драматург А. Н. Островский и критик А. А. Григорьев.

Аполлон Григорьев был не только блестящим литературным критиком, но и талантливым поэтом и писателем. Его судьба сложилась трагически: он не сумел до конца реализовать себя в творчестве. «В самом деле — хоть бы одну путную книгу написать,

а то все начатые и неоконченные курсы!» — жаловался он Н. Н. Страхову в письме от 19 января 1862 года. Как критик Григорьев находил сильные и слабые стороны во всех современных литературных направлениях и течениях, не примыкая ни к одному из них. Журнальные издатели варварски эксплуатировали его талант, пользовались его беспечностью в вопросах практической жизни. Горячий и строптивый, он остро переживал свою неустроенность и одиночество, метался в поисках места в жизни, запутывался в долгах. «...Либо в петлю, либо в Лондон, либо что-нибудь делать», — эти слова как нельзя лучше выражают кризисное состояние талантливого художника.

Обособленная позиция А. Григорьева-критика по отношению к влиятельным литературным кружкам напоминала положение Серова. Оба не обрели постоянного печатного органа для выражения своих мыслей, оказывались вынуждены сотрудничать в малопрестижных «захолустных» изданиях. «Негде было писать — стал писать в „Русском мире“. Не сошлись. У Старчевского не сошлись». Эти и многие другие строки из автобиографического «Краткого послужного списка на память моим старым и новым друзьям», который А. Григорьев записал менее чем за месяц до своей внезапной смерти от апоплексического удара 25 сентября 1864 года, удивительно напоминают многие признания Серова.

А. Григорьев и А. Серов принадлежали к одному поколению. Много общего было в их художественном воспитании. Так, в период юношеских романтических увлечений А. Григорьев написал новеллу «Роберт-дьявол», в которой в восторженных тонах описывал достоинства оперы Мейербера. Могли быть переадресованы Серову и слова, сказанные им о творчестве Гоголя: «Когда я только что начал жить сознательно, когда во мне только что пробудилось эстетическое чувство, первый поэт, на голос которого откликнулось мое сердце, был Гоголь».

Не приходится удивляться, что пути в чем-то столь сходных художников должны были сойтись и, встретившись, они прониклись друг к другу искренней симпатией. Серов поспешил заразить нового

друга — литератора «вагнероманией» и был счастлив, что преуспел в этом. Григорьев, в свою очередь, повлиял на литературные вкусы Серова, разбудил в нем интерес к творчеству А. Н. Островского, горячим пропагандистом которого был со времени «молодой редакции» журнала «Москвитинин». На рубеже 50—60-х годов имена обоих критиков встречаются на страницах одних и тех же изданий. Так, в ежемесячном «литературно-ученом журнале» «Русское слово», основанном в 1859 году, А. Григорьев принимает самое активное участие как соредактор и публикует здесь наиболее значительные статьи: «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», «И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа „Дворянское гнездо“». В первом номере нового журнала появляется пространная статья Серова «Опера и ее новейшее направление в Германии», столь же важная для деятельности Серова-критика, как и статьи Григорьева с анализом современного состояния русской литературы в ее преемственных связях с творчеством Пушкина, Гоголя и литературными течениями второй трети XIX века.

В письме к М. П. Анастасьевой от 25 июля 1862 года Серов дает выразительную характеристику новому другу («...русак, цыганист, но без памяти влюблен в *Бетховена* и в *Вагнера*») и не без гордости передает его восторженные отзывы об опере «Юдифь»: «*Герцен* врет, что искусство в наше время умерло. Хороша смерть искусству, когда пишутся такие вещи, как драмы Островского и как „Юдифь“».

К этому времени опера почти закончена — остаются техническая доработка и сочинение нескольких фрагментов. Прежде постоянно неуверенный в своем творческом даровании, теперь Серов твердо убежден, что наконец нашел настоящую дорогу. Его не могут поколебать скептические сомнения и даже прямой антагонизм к его авторству в семейном кругу, хотя холодность и враждебная отчужденность Софьи Николаевны оставляет в душе горький осадок.

Как доброе предзнаменование воспринято ус-

пешное исполнение отрывков из оперы оркестром Й. Штрауса в Павловске и оркестром под управлением В. Кажинского в Александринском театре. Кажинский включил в программу своего концерта большой эффектный фрагмент восточного акта оперы (оркестровый антракт и пляски одалисок). Музыка встретила теплый, искренний прием. Публика много аплодировала и даже вызывала автора. Это было тем более приятно, что обычно симфонические пьесы, которые звучали перед опущенным занавесом, воспринимались как «дежурное блюдо». Серов, окрыленный хвалебными отзывами слушателей, связывает с постановкой «Юдифи» радужные надежды на счастливую перемену судьбы: «*Опера моя на сцене, хотя бы с небольшим „succés d'estime“**, — совершенно иначе поставит меня в глазах *всех*. Тогда-то можно будет надеяться на подписчиков для журнала. Тогда догадаются, что я не только что „болтаю“ об музыке, но в самом деле *музыкант* (хотя бы музыка моя и не нравилась *нисколько*). Тогда и *Русскому музыкальному обществу* трудненько будет меня игнорировать. Чтоб очистить себя перед публикой, они должны будут изменить свои отношения ко мне. Вообще борьба примет *иной* характер и настанет для меня время самое интересное» (из письма к В. Жуковой, 14 марта 1862 года).

Серов опасался, что неблагоприятные обстоятельства помешают включению оперы в репертуар, — «могут и не поставить на сцену, и запретить сюжет и т. д.». Однако все складывалось как нельзя лучше. Сам министр двора обещал взять оперу под свое покровительство. Помогла и случайность. Крысы проели декорацию оперы Верстовского «Громобой». В репертуаре образовалась брешь, которую решили срочно заполнить. Готовая партитура «Юдифи» пришлась кстати. Взяли ее тем охотнее, что в труппе появилась отличная кандидатура на главную партию. Речь шла о Валентине Бианки — итальянке, которая родилась в России, училась пению в Париже, начала свою карьеру в Германии, а в 1862 году была ангажирована Марининским

* Успех из уважения (фр.).

театром. Серов находит в ней все данные, необходимые для музыкально-сценического воплощения образа Юдифи: «Наружность презентабельная и голос очень сильный и обработанный. Притом хорошая актриса».

Много пришлось повозиться с исполнителем роли Олоферна. Сначала предполагалось, что эта ответственная партия будет поручена ведущему басу русской труппы, выдающемуся исполнителю партий Ивана Сусанина и Руслана, одному из самых ярких представителей русской вокальной школы Осипу Афанасьевичу Петрову. К этому времени лучшие годы его сценической жизни уже миновали, возраст брал свое. Но речительством успеха были зрелость и мастерство. «...Он хоть и староват для такой роли, но вывезет»,— размышлял Серов. «В нем бездна огня и опытности. Роль будет сама за себя говорить»,— писал Серов Анастасьевой.

Однако партия Олоферна была поручена молодому певцу Михаилу Ивановичу Сарриотти, который первый год пел на Мариинской сцене. Несмотря на существенные недостатки дебютанта («ограниченные вокальные средства»), он обладал достоинствами, которые решили судьбу роли: «отличными задатками певца-актера, исполнителя с толком, со смыслом», как характеризовал его впоследствии композитор. Серов сам готовил с ним партию, одновременно выполняя функции дирижера, режиссера и концертмейстера. Пригодился симферопольский театральный опыт. Результат не замедлил сказаться. В молодом певце композитор нашел прообраз исполнителя нового типа, способного реализовать на сцене требования синтетической музыкальной драмы.

Общение с такой незаурядной творческой личностью, как Серов, оказало решающее воздействие на творческое становление Сарриотти. Партия Олоферна стала лучшей из его театральных работ. Сарриотти внес вклад в сценическую историю опер Серова также как исполнитель партий Верховного жреца и Еремки («Рогнеда», «Вражья сила»). В зрелые годы Михаил Иванович проявил себя на поприще музыкальной критики, печатал статьи о творчестве Бу-

альдье, Вагнера, Чайковского, очерки об итальянских певцах, заведовал музыкальным отделом журнала «Всемирная иллюстрация».

В марте 1863 года — в разгар репетиционной работы над «Юдифью» — в Россию приезжает с концертами Рихард Вагнер. Он выступает как дирижер, с блеском исполняя Третью и Пятую симфонии Бетховена. Под его управлением звучат симфонические, вокально-симфонические и хоровые фрагменты из опер «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», из новых, еще не поставленных на сцене опер «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Валькирия», «Юный Зигфрид» (первоначальное наименование третьей части тетралогии «Кольцо нибелунга», работа над которой в то время еще продолжалась).

Петербургские концерты Вагнера стали для Серова важнейшим художественным событием, равным гастролям Листа весной 1842 года. Успех музыки Вагнера у русской публики, признание его как первоклассного музыканта Серов воспринял и как свою победу, торжество дела, за которое он так горячо ратовал. Теперь его проповедь вагнеровской оперной реформы не будет выглядеть смешным сумасбродством фанатика-цукунфтиста. Важным аргументом в пользу такой проповеди стали овации слушателей, испытавших на себе силу непосредственного воздействия искусства великого реформатора. И хотя споры о музыке Вагнера в кулуарах и на страницах прессы не умолкали, хотя в числе вагнеровских антагонистов были оба ведущих петербургских музыкальных кружка — консерваторцы во главе с Антоном Рубинштейном и «балакиревцы», вдохновляемые Владимиром Стасовым, нельзя было не ощутить, что после триумфальных гастролей Вагнера дискуссия будет проходить на ином, более высоком, принципиальном уровне.

В центре спора окажется судьба русского музыкального искусства. Истинной причиной недооценки таланта Вагнера Даргомыжским, Балакиревым и его питомцами будет стремление отстоять самобытные эстетические основы русской музыкальной школы, оградить от наносных влияний ростки самосто-

ятельной мысли. Что касается Серова, то его композиторскому таланту не грозила опасность оказаться в плену у вагнеровского стиля. Его творческое становление шло независимо от этих воздействий. Общность их эстетических позиций объяснялась требованиями времени, различия коренились в разных национальных условиях музыкально-художественного развития.

Пройдя школу Глинки, Серов получил мощное противоядие от западного эпигонства, в каких бы формах оно ни выражалось. Сам он прекрасно отдавал себе отчет в том, что его опера «Юдифь» хотя и принадлежит к вагнеровскому направлению в самом общем и широком смысле, но на оперы Вагнера нисколько не похожа. «„Юдифь“ моя и по сюжету (простому и грубоватому в основе), и по стилю, мною созданному, несравненно удобопонятнее, нежели создания Вагнера», — делится он сокровенными размышлениями с В. Жуковой.

Некоторые из друзей Александра Николаевича опасались, что из-за серьезности сюжета его опера может прийтись не по вкусу петербургским меломанам. Не соглашаясь с такими мнениями, Серов приводит в пример «Тангейзера» и «Лоэнгрина», «где нет танцев и много абстрактной превыспренности, для публики малодоступной; у меня все просто и пластично» (из письма к М. П. Анастасьевой, 25 июля 1862 года).

Премьера большой пятиактной оперы Серова «Юдифь» на Марининской сцене состоялась «под занавес» театрального сезона — 16 мая 1863 года. Успех был несомненным. Спектакль дал отличные сборы и при каждом повторении вызывал энтузиазм публики. «Труднейшее в свете превращение из критика в композитора совершилось для Серова вполне счастливо», — писал он в автобиографической записке.

Отличительной особенностью оперы была эпическая монументальность стиля. В общем строе музыки чувствовалось следование глюковскому идеалу, увлечение «Фиделио» Бетховена и усвоение глинкинских заветов. Преемственность с «Иваном Сусаниным» проявилась в ярком интонационно-образном

протестного галлелени борющихся лагерей. Марш Черномора и восточные элементы «Руслана и Людмилы» послужили толчком для самостоятельного решения образов Востока в ассирийских третьем и четвертом актах оперы.

«Юдифь» вписала новую страницу в русскую музыку о Востоке. Серов любит особую изысканность форм, завораживающей гибкой пластикой, способностью к погружению в дилетантские созерцательные состояния и растворения в томной неге. Однако этот загадочный мир не только манит и чарует. В обрисовке образов ассирийских завоевателей подчеркнуты варварская жестокость, агрессивность, разгул примитивной чувственности. Наряду с рафинированной звукописью, тонкой вибрацией фона, с мягкими переливами оркестровых красок, с орнаментом застывающих на долгих паузах мелодических линий композитор прибегает к нарочито грубым приемам письма — «втаптывающий» ритм, однообразные повторы примитивных попевок, однотонное скандирование фраз, резкие динамические акценты и жесткие звучания.

По контрасту с этим в изображении страданий жителей осажденного города превалирует лапидарная строгая простота. Драматургия первых двух актов строится на смене статичных и динамичных моментов. Оцепенение, стоны чередуются со вспышками гнева и отчаяния. Тщетны призывы старейшин хранить терпение в несчастье, надеясь на спасение. В атмосфере мрака и уныния то и дело подымается ропот, перерастающий в лавину протеста. Но внезапное возбуждение гаснет и воля к сопротивлению вновь парализуется.

На этом тревожном фоне музыкальная характеристика главной героини выделяется богатством эмоциональной нюансировки и широким динамическим разворотом. В большом монологе, которым открывается второй акт, прослежено созревание в душе Юдифи идеи подвига. Воспоминание о тишине и покое безмятежных юных лет воплощено в безыскусной мелодии повествовательного склада (в оркестровом вступлении ко второму акту она поручена гобоям). Целомудренной дочери гор, красота которой

неотделима от нравственной чистоты, предстоит принести в жертву свое женское достоинство и превратиться в лукавую оболстительницу наводящего ужас ассирийского военачальника. В музыке монолога прослежены разные стадии душевной борьбы Юдифи, преодолевающей страх, сомнения, мысленно примеривающейся к трудному преображению. Так, во втором разделе — «Я оденусь в виссон, и к врагам я пойду» — строй ее речи меняется. В отличие от скромной простоты и задушевности тона начального эпизода мелодика обретает извилистый рельеф, вкрадываемые интонации поддержаны мерцающей пульсацией ритма, а напряженная настороженность завуалирована изменчивыми переливами гармонического фона.

В музыкальном портрете Олоферна Серову удалось соединить масштабность, грозное величие не знающего страха воина с чертами бесчеловечной жестокости. В кульминационном музыкальном эпизоде — воинственной песне Олоферна «Знойной мы степью идем» из четвертого действия выражено жизненное кредо мрачного узурпатора. В маршевом ритме сопровождения имитируется тяжелый грузный шаг полчищ вооруженных воинов, сметающих все на своем пути. Непреклонная неумолимость, железная воля и безудержная разрушительная энергия ощущены в поступательном восходящем движении мелодической линии.

Из многочисленных печатных откликов на премьеру приятным сюрпризом стал благожелательный отзыв одного из врагов и антагонистов Фифа-Ростислава (Феофила Толстого). Молодые композиторы, группировавшиеся вокруг Балакирева, «Юдифь» не признали. Еще до премьеры Балакирев успел крупно поссориться с Марией Павловной, которая стремилась заранее разрекламировать работу Серова и заинтересовать ею всех музыкантов. Она — по собственной инициативе и по согласованию с Серовым — послала партитуру первого акта «Юдифи» Балакиреву для ознакомления, надеясь, что он успеет просмотреть и все остальное до показа на сцене. Тот полистал партитуру, многое запомнил, но уже по первому акту сделал выводы, которые в

той или иной степени повлияли на оценку оперы всеми кучкистами. «Гениального я там ничего не видал и неоткуда ему взяться,—напишет он в письме к Стасову.—Творчество слабо, фантазия бедна, в каждой ноте видишь безнатурного Серова, кислото, податливого на что угодно, хотя и видно, что он и голову имеет на плечах и музыкант».

Марии Павловне он высказал свои суждения в более уклончивой форме, сославшись на то, что не просмотрел партитуру как следует. Темпераментная «генеральша», как ее называл Стасов, принялась со свойственной ей энергией отстаивать честь Серова. Выговоры ее звучали категорично и не могли не задеть самолюбивого главу «новой русской школы». «Вам многое не нравится, потому что во всем этом слишком много *нового*, и потому не претензия ли с вашей стороны находить *новое* плохим только потому, что оно—ново?»—писала она Балакиреву в письме от 6 апреля 1863 года. А затем повела наступление еще решительней: «Я послала вам партитуту 1-го акта „Юдифи“ в надежде услышать от вас—толковую беспристрастную критику, а не поверхностный дилетантский приговор à la Ростислав».

На премьере Балакирева не было. За двенадцать дней до этого он отправился на Кавказ. На первом представлении оперы присутствовали Стасов, Даргомыжский, Кюи и Мусоргский. Реакция Стасова на огромный, ошеломивший его успех произведения бывшего друга оказалась преувеличенно отрицательной. Он отправляет Балакиреву подробнейшее письмо—репортаж с места события. Хор восторгов, с которым встречена «Юдифь», привел его в отчаяние. Он увидел в этом лишь «непроходимую пучину общего бессмыслия, неизлечимой слепоты и бездонного мрака», ибо оперу Серова считал бесконечно далекой от своего идеала.

Письмо Стасова отражает страстность его натуры, необузданность темперамента, тяжкий для него самого максимализм гражданской и художественной позиции, который заставляет мучиться от неразделенных, невысказанных мыслей: «Я так взволнован,

что эти дни не могу ничего писать своего. Да уже полно, не бросить ли мне все мои писанья? <...> Милый, я просто погибаю, я задыхаюсь. Куда пойти, с кем говорить?» На этой отчаянной ноте письмо обрывается. В какой-то момент этой возбужденной многостраничной исповеди он пытается быть объективным и высказывает понимание сильных сторон оперы, замечает ее новизну: «Казалось бы, тот талант, кто силен приковать к себе на целых 5 длинных актов внимание рассеянной, равнодушной, разнокалиберной публики сюжетом, который теперь не в моде, формами, противоречащими всем вердиевским, итальянским и даже мейерберовским привычкам, которые одни только и знает и понимает наша публика; кто выступает вдруг у нас, в Петербурге, закоренелом в итальянщине, с оперой без любви, без арий, без дуэтов, без рулад, с оперой серьезной, несентиментальной,— тут, кажется, добровольно и заранее отрезаны все средства понравиться публике, публика то же бы должна, кажется, сказать, что Даргомыжский: это не опера, это оратория,— и, однако же, не сказала. Что-то, значит, есть такое в этом сочинении, когда она готова теперь отступить и от Мейербера, и от Верди: никто еще так не нравился у нас всем так единодушно, так безраздельно, как Серов и „Юдифь“». Эти слова говорят в пользу сочинения Серова и показывают его достоинства лучше, чем многие хвалебные рецензии.

И все же в своем окончательном выводе Стасов произносит уничтожительный приговор, противореча сам себе: «Это опера по публике, как сам Серов — человек весь по публике, от маковки и до пяток. <...> У Серова, как у Мейербера, все только мысль об эффекте, о внешнем впечатлении во что бы то ни стало. Музыка, звуки у того и другого совсем разные, но смысл, направление — одно и то же».

Важное значение «Юдифи» как вехи на пути развития русской оперной школы значительно глубже, чем Стасов и Балакирев, почувствовал молодой М. П. Мусоргский. В письме к Балакиреву от 10 июня 1863 года он подробно характеризует оперу

Серова. И хотя его оценка не расходится с невысоким мнением о таланте Серова, которого придерживался его наставник, внимательное отношение к произведению, желание разобраться в отдельных деталях, нотки искреннего увлечения, прорывающиеся сквозь маску беспристрастности, говорят о настоящей заинтересованности. Вразрез приговорам Балакирева звучит главный вывод письма: «Во всяком случае „Юдифь“ первая после „Русалки“ серьезно трактованная русская опера».

Итак, на следующий день после премьеры «Юдифи» Серов проснулся музыкальной знаменитостью. Ему расточает похвалы «немецкая партия». Славу русской оперной новинки всячески поддерживает театральная дирекция, довольная полными сборами и успехом спектакля. Высокопоставленные сановники приглашают Серова на званые обеды.

Квартиру Серова стали посещать ученики консерватории. В общении с молодежью смог реализоваться яркий педагогический дар Александра Николаевича. Враг рутины и педантизма, он увлекал молодых собеседников оригинальностью и остротой суждений, глубиной познаний, артистизмом своей натуры. Студенты внимательно следили за борьбой мнений в русском музыкальном искусстве, восторгались даром Серова-полемиста. Были и такие, кто видел в маленьком взъерошенном человечке чудачковатого любителя парадоксов. Но как тех, так и других неудержимо влекла в квартиру композитора растущая популярность его имени.

Сам Серов не меньше нуждался в живых контактах со студенчеством. Его общественный темперамент властно требовал выхода. Он не был рожден кабинетным ученым и творцом-затворником. Для вдохновения ему нужны были аудитория, ощущение успеха, его мысль зажигалась от общения с партнером-единомышленником, зрела и крепла в полемике с противниками. Художник такого склада должен был особенно болезненно переживать свою «отлученность» от живого дела воспитания музыкальной молодежи.

Тяготение к Серову усиливалось еще и тем, что визиты в его дом грозили студентам консерватории

порядочной взбучкой от официальных наставников. Поэтому чаще всего ходил к нему народ смелый, беспокойный, чуждый слепого поклонения авторитетам. Как-то пианист М. Е. Славинский привел к автору «Юдифи» семнадцатилетнюю студентку класса А. Рубинштейна Валентину Бергман. Знакомство с Серовым, которого она считала одной из интереснейших личностей в области искусства, составляло ее заветную мечту.

Девушка независимого, прямого характера, Валентина рано столкнулась с жизненными трудностями и проявила немалую энергию в осуществлении намеченных целей. Москвичка по рождению, дочь владельца скромного магазина аптекарских товаров, она выросла в далекой от художественных запросов среде. Детей многочисленного семейства учили ценить труд, всего добиваться самостоятельно, ни в каких ситуациях не ронять собственного достоинства. Воспитание было суровым, трезво-прозаическим, способствовало формированию волевых качеств и чувства долга, но об особой душевной близости между родителями и детьми говорить не приходилось.

Главную свою задачу Бергманы видели в том, чтобы ценой строжайшего самоограничения и любых издержек дать детям образование и вывести их в люди. Младшую дочь сперва отдали в один из частных московских пансионов. Девочка хорошо училась и охотно занималась музыкой, обнаружив яркие природные данные. Но из пансиона ее со скандалом исключили после неприятного инцидента, в котором проявились характерные качества ее не по возрасту твердой натуры. Весь пансион втихомолку возмущался поведением на уроках одного из преподавателей. Но лишь одна Валентина решилась открыто обличить бездарного пройдоху и его «шутовское преподавание».

Родители смирились с происшедшим лишь после того, как Московское отделение Русского музыкального общества направило Валентину, как одаренную пианистку, в столичную консерваторию своей стипендиаткой. Так она очутилась в чужом Петербурге — без связей, без знакомств, с мизерными сред-

ствами, но с упорным желанием выстоять в жизненной борьбе, оставаясь хозяйкой собственной судьбы.

Такая девушка — колючая и диковатая, с упрямым, чуть исподлобья взглядом, с детской чистой душой, которая проявлялась во всем, несмотря на старательно напускаемую взрослость, — однажды утром переступила порог квартиры прославленного композитора и критика. О Серове она успела наслушаться множество разных толков, а его самого недавно увидела впервые, когда сидела на галерке на представлении оперы «Юдифь» и вместе со всеми горячо аплодировала выходявшему на поклон автору.

Дом, в котором жил тогда Серов, находился как раз напротив консерватории. В большой просторной комнате с балконом Валентину поразило целое море нот, которые заполняли собой все. Орган, рояль, скрипка и ноты. Именно таким она представляла себе мир одержимого любимым делом творца-музыканта. Сам же хозяин оказался совершенно лишен пугающего величия. Первое впечатление поразило соответствием его облика фамилии. «Комната была так велика, — вспоминала Валентина Семеновна впоследствии, — что я сначала не рассмотрела маленького человека, одетого в серое; и сам он мне показался весь серым, длинные волосы были также серые».

После нескольких минут оживленного разговора скованность девушки прошла. Она сыграла автору «Юдифи» фугу Баха — любимого своего композитора. Затем хозяин забросал ее вопросами, много играл и говорил сам, умело придавая разговору непринужденное течение и неослабевающую занимательность. Барьер возраста и положения был преодолен сам собой. Зачарованной посетительнице ее собеседник казался то наивным беспечным ребенком, искренне хвастающим новой шубой, которую за вырученные от оперы деньги сшил у портного («а то все ходил в тряпье»), то волшебником-чародеем, открывающим неведомые миры: «Он говорил со мной, стоя у верхней полки своего библиотечного шкафа, куда он особенно охотно забирался; его совсем не было видно снизу: он, так сказать, весь

въезжал в шкаф и из-за стеклянных дверей казался каким-то сказочным духом, стоящим в своем книжном царстве, изредка пошевеливая громадными листами огромных фолиантов».

Встреча с Серовым настолько подействовала на воображение решительной девушки, что буквально на следующий день она без сожаления бросила консерваторию, о системе обучения в которой ее новый наставник отзывался с саркастическим негодованием. Педагогика Серова — «вспахивание мозгов», за которое он принялся со всем жаром, не жалея времени и сил, — произвела переворот в музыкальных представлениях Валентины. Она почувствовала себя настолько захваченной новыми впечатлениями, что готова была претерпеть все, лишь бы не лишиться этих драгоценных уроков. А между тем из Москвы одно за другим посылались грозные родительские письма. Сумасбродную дочь требовали к ответу!

Около месяца учитель и ученица не расставались с утра и до позднего вечера. Совместное музицирование, уроки теории и композиции, лекции об искусстве, по вечерам — посещение оперы. Серов чувствовал себя молодым и окрыленным, не желал напускать солидность.

Интенсивная серовская педагогика далеко не каждому пришлось бы по плечу. Нелегко было выдержать столь мощный напор и семнадцатилетней Валентине. «Девушке с убогим пансионским образованием, вышедшей из не менее убогой среды», как она сама себя характеризует, предлагалось мгновенно переключиться в сферу высших интеллектуальных интересов и «экстерном» освоить то, на что у самого Серова ушли годы труда. Не случайно вскоре в ее голове все перемешалось, одно впечатление, не успевая отстояться, наслаивалось на множество других. Кроме того, мучила совесть, что Серов тратит на нее все свое время, забросив собственные занятия. Решено было дневные уроки прекратить и оставить для общения вечера. В утренние часы Серов с удвоенной энергией вернулся к работе, которая занимала его мысли еще до встречи с Валентиной. Речь шла о новой большой опере на

русский легендарно-исторический сюжет — «Рогнеде».

Серова захватила идея воссоздания на оперных подмостках далеких времен Киевской Руси на переломе от язычества к христианству. Согласно преданию, варяжская княжна Рогнеда предназначалась в жены печально знаменитому русскому князю-братоубийце Ярополку, которого, как вероломного предателя, впоследствии убил брат его Владимир. Затем Владимир напал на родной город Рогнеды Полоцк, разгромил его, предал смерти отца и близких княжны, а ее взял в наложницы. Однако по прошествии нескольких лет он утратил интерес к своей жертве и обрек гордую дочь Рогволода на одинокое затворничество. Проходит время, и однажды князь случайно попадает в терем Рогнеды. Ночью она решает убить его. Но Владимир просыпается в тот самый миг, когда над ним занесен меч, и остается невредим. Рогнеду спасает от гнева свидетеля заступничество их общего сына Изяслава.

Со времени первых русских летописей рассказ о злоключениях Рогнеды вошел в круг популярных отечественных исторических преданий. Неоднократно этот сюжет разрабатывался в искусстве. Авторы интересовали разные моменты судьбы Рогнеды. Так, исторический живописец XVIII века А. П. Лосенко изобразил ее в богатом княжеском наряде и драгоценном уборе — в картинной позе обессиленной от потрясений молодой прекрасной женщины с классическими чертами античного типа. Голова ее откинута назад, руки разметались, лицо покрыто мраморной белизной. Испуганный юный Владимир в дорогих одеждах склонился над пленницей и старается привести ее в чувство. Сзади княжны виден затемненный профиль плачущей служанки, у ее ног сидит вполоборота девушка-челядинка с сурово замкнутым лицом. Театрально утрированным приемам изображения главных фигур контрастируют выполненные в живой реалистической манере портреты двух воинов княжеской дружины.

Картина Лосенко была написана в 1770 году. А в начале XIX века сюжет о Рогнеде вошел в перечень рекомендуемых для живописной разработ-

ки тем, составленный А. Писаревым. В книге последнего «Предметы для художников, избранные из Российской истории, Славенского баснословия и из всех русских сочинений в стихах и прозе», выпущенной в свет в 1807 году, предлагалось использовать иной, чем у Лосенко, момент биографии полоцкой княжны: «Известная и плачевная история Рогнеды есть весьма разительный предмет для картины. Изобразить то мгновение, когда Владимир, желая отомстить дерзость Рогнеды (которая хотела его умертвить), с бешенством вбегает в комнату, чтобы ее предать смерти. Изяслав (сын их) кидается к ногам Владимира и грудью своею желает отразить смертоносный удар.— Кинжал выпадает из рук Владимира».

Позднее рассказ о Рогнеде был включен в роман М. Н. Загоскина «Аскольдова могила», имевший авторский подзаголовок «Повесть времен Владимира Первого». Роман послужил основой одноименной оперы Верстовского. Однако в опере действие было перенесено во времена предшественника Владимира князя Святослава и, следовательно, о Рогнеде речи в ней идти не могло. Серов заинтересовался историей Рогнеды как материалом для оперы еще в 1842 году. Вновь он вернулся к той же мысли в период работы над статьей «Верстовский и его значение для русского искусства».

Очерк о Верстовском был написан в 1862 году, в связи со смертью популярного русского композитора, который всерьез считал себя соперником Глинки («Аскольдова могила» появилась годом раньше «Ивана Сусанина») и был до конца дней обижен на передовую русскую критику, которая увенчала лаврами автора «Ивана Сусанина». Смерть обоих композиторов сняла остроту сравнений Глинки с Верстовским. Появилась возможность сказать об авторе любимой русской публикой «Аскольдовой могилы» слово объективной исторической истины, не задевая памяти Глинки и не оспаривая первенства последнего как художника иного масштаба дарования. Эта задача и была выполнена в талантливой статье Серова о пионере «народного направления» в русской опере — Верстовском. Идеей «проложить опер-

ной русской музыке прямой путь к истинной народности» Серова увлек Аполлон Григорьев, который ориентировал его на реформу русского драматического театра, осуществленную А. Н. Островским. Поэтому не случайно именно Григорьеву посвящена статья о Верстовском.

Ориентация при создании «Рогнеды» на «Аскольдову могилу» видна в либретто оперы. В переосмысленном виде в него попал ряд ситуаций романа. Это касается противопоставления варварского язычества с его жестокими обычаями и обрядами новой христианской этике и морали. (Кроме того, тема, которая позволяла раскрыть столкновение двух конфликтных миров — языческого и христианского, в известной мере была продиктована влиянием «Тангейзера» Вагнера.)

К работе над либретто был привлечен писатель и критик славянофильского лагеря Д. В. Аверкиев. Ни Загоскин, роман которого появился в печати в 1833 году и к началу 60-х годов безнадежно устарел, ни Аверкиев — автор исторических мелодрам с налетом «официальной народности» — не принадлежали к писателям, творчество которых отвечало современным потребностям развития исторического жанра.

В 60-е годы в связи с отменой крепостного права наступает новая волна интереса к проблемам русской истории, обновляются оскудевшие было области исторической прозы и драматургии. В канун реформы 1861 года появляется драма Л. Мея «Псковитянка», в которой с симпатией обрисованы герои «псковской вольницы» и одновременно показана обреченность анархического бунта защитников старинных свобод. В освещении противоречивой, но могучей личности Грозного Мея приблизился к глубине исторической концепции «Медного всадника» Пушкина.

В год премьеры «Юдифи» Серова Лев Толстой начинает работу над грандиозным романом-эпосом «Война и мир». В 1862 году в журнале «Современник» публикуется историческая хроника А. Н. Островского «Козьма Захарыч Минин, Сухорук», которая открывает серию исторических поло-

тен драматурга («Воевода» — 1865, «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино» — 1866). В образах народных героев Минина-Сухорука, атамана волжской вольницы Романа Дубровина, в изображении народа как вершителя исторических судеб родины и грозной силы, подымающейся на борьбу с самовластием, Островский воплотил героические идеалы и смелые вольнолюбивые идеи современности. Не случайно хроника «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» была запрещена цензурой к постановке на сцене. (Разрешение было получено лишь в 1866 году, когда драматург представил новую редакцию пьесы.)

«Рогнеда» Серова оказалась в стороне от этих исканий. В либретто композитор изначально выбрал неверные исторические ориентиры. Этим самым слабости рождающегося произведения были predeterminedены еще до музыкального оформления авторских идей. Куда более проницательными оказались в этом смысле младшие современники Серова. Чайковский начал свою карьеру оперного композитора содружеством с А. Н. Островским, по пьесе и на либретто которого написал первую свою оперу «Воевода» (1866—1868). Римский-Корсаков обратился к пьесе Л. Мея «Псковитянка» (одноименная опера — 1868—1872 — завершила ранний период его творчества и открыла список его оперных сочинений). Мусоргский поставил перед собой смелую задачу оперного воплощения исторической трагедии Пушкина «Борис Годунов». Создание оперной версии «Бориса Годунова» (1868/69, 2-я редакция — 1872) составило важнейшую веху в истории русской музыки и может быть приравнено к значению «Войны и мира» Толстого в истории русской литературы.

Благодаря ярким моментам музыкального решения «Рогнеды» и ее сценической эффектности публика примет новое произведение композитора с еще большим энтузиазмом, чем была встречена «Юдифь». Но критика разразится в адрес «Рогнеды» градом резких и во многом справедливых обвинений. Серов сам даст к тому лишний повод, предположив опере довольно претенциозное по тону предисло-

вие. В этом словесном манифесте он предложит самые высокие критерии суждений о своем сочинении как о музыкальной драме нового типа.

Опера создавалась автором с большим увлечением. Тщательно продуманные образно-стилистические решения позволили рельефно представить различные пласты действительности и выпукло очертить ее противоборствующие силы. Драматургия оперы строится на пестром чередовании красочных картин: заговор в пещере колдуньи-прорицательницы Скульды, сцена языческого жертвоприношения, быт княжеского двора, мир женского терема со скрытыми от взоров драмами молчаливых затворниц. Грубая простота нравов контрастирует с необузданными стихийными силами, а балаганное шутовство с этически облагороженными нравственными идеалами. Не связанное строгим сюжетным единством хроникальное нанизывание колоритных подробностей в конечном итоге создает многоплановый образ Киевской Руси в эпоху перехода от язычества к христианству.

Для изображения богатырской мощи, первозданной цельности архаической среды Серов использовал музыкальные средства выразительности, напоминающие величественную интродукцию «Руслана и Людмилы» Глинки. Но Серов не ограничился опозитизированным показом национальной старины, восходящим к былинной и сказочно-эпической традициям. Его интересовала историческая закономерность рождения в недрах языческого уклада новых тенденций, призванных разрушить старые устои. В опере получили отражение косность, варварская дикость религиозно-нравственных основ язычества. Для их обрисовки понадобились специфические приемы: терпкие гармонии, ладовая архаика, скованное мелодическое движение, грубые оркестровые мазки. Новизна музыкального преломления языческих ритуалов была отмечена даже критиками из «кучкистского» лагеря. Так, Ц. Кюи причислил к лучшим номерам «Рогнеды» хор из второй картины — «Жаден Перун»: «Энергическая унисонная фраза начала потом появляется с хорошей, разнообразной гармонизацией, которая во время возвращения на-

рода с жертвами делается все диче и наконец заключается превосходной, характерной и очень сильной фразой жреца: „Под ножом брызнет кровь“.

Живость исторического изображения усиливалась удачным воссозданием лубочно-скоморошеских элементов. Серов первым воспроизвел на оперной сцене черты народной скоморошьей культуры. Образ забавника и потешника — Княжого дурака — опирался на традиции ярмарочного балагана, лубка, народного примитива. Сниженный, «жаргонный» характер его мелодики вызвал нападки на Серова со стороны «кучкистов», обвинивших автора «Рогнеды» в тривияльности и дурном вкусе.

Между тем в данном случае и еще в ряде моментов Серов предвосхитил образные решения, которые по его следам разовьют композиторы следующих поколений. Шутовство и балагурство Княжого дурака по-своему отзовется в образах Скулы и Ерошки в «Князе Игоре» Бородина. Декоративно-красочные подробности и «сказочный» оркестровый наряд «Сказки дурака» окажут воздействие на «Сказку о царе Салтане» Римского-Корсакова. Массовые эпизоды «Рогнеды», их выразительные стилистические контрасты вспомнит тот же автор при работе над оперой-былиной «Садко», а величавый образ Старика-странника даст толчок творческой фантазии Мусоргского при создании образа летописца Пимена в «Борисе Годунове».

На музыкальное решение образа Рогнеды могла оказать влияние написанная четырнадцатью годами раньше пьеса Л. Мея «Царская невеста». Образ страдающей гордой мстительницы Любаши имеет много точек соприкосновения с серовской Рогнедой. Драматург назвал свою героиню «олицетворенной песней, начинающейся жалобами красной девицы на заезжего доброго молодца, ... продолжающейся упреками, ... кончающейся угрозами». В музыкальной характеристике Рогнеды вначале также преобладают песенно-романсные скорбно-элегические интонации. Однако кульминационным моментом развития образа становится романтически приподнятая «Варяжская баллада» — воплощение свободной сти-

хии, неукрощенного духа удельной княжеской вольницы, яркое выявление непокорного нрава варяжской княжны.

При всех достоинствах новая опера Серова все же не вполне отвечала декларированным в авторском предисловии постулатам. Ей как раз недоставало цельности и органичности сюжетного развития — именно того, что Серов считал главным критерием оценки подлинной музыкальной драмы. После экспозиционной первой картины в пещере Скульды Рогнеда исчезала со сцены вплоть до четвертого акта. В первых трех актах сюжетная канва держалась на столкновении варяга Руальда с князем Владимиром, похитившим у юноши невесту Олаву. Руальд собирался отомстить князю, однако под влиянием идеи христианского смирения спас своего обидчика от разъяренного медведя ценой собственной жизни. История Руальда заняла неправомерно большое место в сюжете. К тому же произошел странный «недосмотр»: похищенная Олава вообще не появлялась на сцене и, следовательно, причина страданий и гнева юноши оставалась для публики не очень понятной, не вызывая активного сопереживания.

Эти и другие несообразности были порождены сочинением оперы по частям, без заранее оговоренного общего плана. «Как-то странно велась эта процедура писанья оперы сообща, — вспоминала В. С. Серова. — Сначала Серов напишет музыку к одной сцене, потом Аверкиев должен был к ней подобрать текст; таким образом они писали сцену за сценой, действие за действием, не зная в точности, будет ли держаться весь оперный каркас». Между тем эпоха «Рогнеды» оказалась связанной с важным поворотом в личной судьбе композитора.

...Как-то вечером он решил проиграть молодым друзьям Митрофану Славинскому и Валентине Бергман все, что написал из будущей оперы. Желая дать представление о развязке произведения, он тут же сымпровизировал окончательно еще не отработанную просьбу Изяслава из финального акта и с увлечением поведал сценические подробности.

О многом говорилось в тот памятный вечер.

Хозяин был в особом ударе, вспоминал прошлое, рассказывал о своей дружбе со Стасовым, так обидно прерванной. Славинский ушел первым, почувствовав необходимость оставить Серова наедине с девушкой, ибо уловил их необычную взволнованность. Последовало объяснение. Серов предложил Валентине Бергман стать его женой.

Станным, по мнению многих, выглядел этот союз. Валентина Семеновна Серова, как она теперь стала именоваться, принадлежала к поколению молодых ниспровергателей стародворянского уклада — традиций той среды, к которой относился и в которой вырос Серов. Ей и ее кругу были близки нигилизм Базарова, аскетизм Рахметова. Эта бескомпромиссная и упрямая молодежь гордилась презрением к комфорту, патриархальные нравы считала смешным пережитком, о людях судила жестко и категорично и вместе с тем ценила в жизни прямые пути, верила, что честным трудом добьется поставленных целей.

В глазах этого нового поколения искусство тоже было трудом — полезным постольку, поскольку необходимым обществу. Юношеские размышления Серова о «священном обожании прекрасного» показались бы в их среде смешным ребячеством. О красоте и возвышенных идеалах говорить было не принято, потому что выше красоты считалась правда, а практические нужды жизни признавались важнее служения искусству. «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан!» Таков был лозунг новой молодежи, произнесенный одним из ее наставников — Некрасовым.

И немолодой, закоренелый в холостяцких привычках и вместе с тем давно тосковавший о семейном тепле Серов, и не подготовленная к исполнению обязанностей хозяйки дома, слишком юная Валентина должны были поступиться многим, решаясь на этот неравный по всем показателям брак. Их совместная жизнь не обошлась без диссонансов. Все было другим, чем в юношеском романе с Марией Павловной. Ощутивший вкус первых плодов славы композитор брал ответственность за юную судьбу. Бремя этой ответственности вначале показа-

лось ему желанной и приятной ношей, но потом были и такие моменты, когда он чувствовал усталость, сам того не желая, начинал тяготиться семейным укладом жизни. Трудности увеличились с рождением сына Валентина и со смертью матери Серова. Анна Карловна едва успела испытать радость появления на свет первого и единственного продолжателя серовской фамилии, как внезапно простудилась, поздно возвращаясь домой от внука, и сразу же скончалась.

В браке Серов невольно своим авторитетом подавлял юную подругу, разбив ее мечты и планы. Валентина же не хотела мириться с положением бледной тени знаменитого артиста. Ей самой нужно было состояться как личности, найти и завоевать свое призвание. «Быть при муже», не имея собственного дела, означало, по ее понятиям, зря копить небо. В конце концов Валентина Семеновна Серова добилась своего. Жена известного композитора и критика, мать не менее известного художника, она не растворилась в этих двух ипостасях, а сумела отстоять собственное — пусть скромное — место в истории русской музыкальной культуры как автор нескольких опер, талантливый организатор музыкально-просветительской работы в деревне. Ее перу принадлежали острые, злободневные статьи по вопросам музыкальной педагогики. В 1867 году совместно с мужем она взялась за издание специально-критической газеты «Музыка и театр». После смерти Серова много сделала для увековечивания его памяти: завершила в содружестве с Н. Ф. Соловьевым оперу «Вражья сила», по сохранившимся эскизам составила сюиту «Ночь перед Рождеством», дополнив ее номерами собственного сочинения, издала четырехтомник критических статей Серова, стала инициатором новых постановок его опер. Яркие написанные мемуары об Александре Николаевиче и Валентине Александровиче Серовых свидетельствуют о ее литературном даре. Раздел, посвященный композитору, имеет характерный подзаголовок: «Праздники и будни в нашей совместной жизни».

Женитьба Серова с новой остротой выдвинула перед ним проблемы материальные. Временно под-

держивали поспектакльные сборы с оперы «Юдифь». Но семья вскоре потребовала новых расходов.

7 января 1865 года Серов с утра сидел над партитурой «Рогнеды». Момент, когда раздался крик новорожденного, он отметил в нотах вопросительным знаком. Вскоре вопрос разрешился: Валентоша, которой еще не было восемнадцати лет, благополучно родила мальчика. Как было условлено заранее, он получил имя матери и в семье стал зваться Тошей. А 26 января того же года, через два дня после кончины Анны Карловны, В. Ф. Одоевский записал в своем дневнике: «Поутру у меня Серов. В крайности — жена родила — нечем заплатить и бабке, и акушеру — мать умерла, не на что похоронить. <...> Завтра дадут „Юдифь“; может быть, выпадет ему рублей сто из сбора».

Гнетущие безысходностью материальные обстоятельства, на которые Серову приходилось постоянно сетовать в течение многих лет, изменились к лучшему только после грандиозного успеха «Рогнеды». Премьера оперы состоялась 27 октября 1865 года. Публика приняла новое произведение с восторгом, увлеченная национальным сюжетом, красочной и впечатляющей сценической обстановкой, доходчивостью мелодий и колоритностью оркестрового наряда. Серов чувствовал себя окрыленным и переживал необычный творческий подъем. В его мечтах и «Юдифь» и «Рогнеда» уже остались где-то позади, воспринимались как пройденный этап. «...В отношении моих идеалов это все только „эксперименты“ — пробы своего стиля, своих средств и артистических способностей, — делится он с Марией Павловной. — Меня так и тянет — идти все дальше, по новым совсем дорогам, и, к счастью моему, я чувствую в себе еще довольно свежести для подобных колоссальных затей. Быть может, и дальнейшие оперы останутся опять попытками перед „моим“ внутренним судом, но не хотелось бы покончить свою деятельность только двумя опытами. Их надо больше, больше, в совсем разных родах!»

«Рогнеда» понравилась не только публике, но и самым капризным ценителям из высших сфер — представителям царской фамилии. В официальном

положении Серова произошел крутой поворот. Его композиторство не только было признано, но и вознаграждено необычайной для отечественного музыканта акцией: 1 февраля 1866 года был подписан указ о назначении Серову постоянного пенсионера в сумме 1000 рублей серебром в год. Сообщая эту новость Марии Павловне, Серов с грустью вспоминает кончину Анны Карловны: «Год прошел с этого печального события, а я все еще не могу к нему привыкнуть. Ты знаешь, что я маму любил искренно и глубоко. Отсутствие ее при моей теперешней „prospérité“* очень для меня заметно. Она много, много бы радовалась...»

Заметным было и другое. Нужда, нервное перенапряжение, трудная борьба за свое призвание рано подорвали физические силы. Благополучие и устойчивое общественное положение пришли в тот момент, когда уже подкрадывалась смертельная болезнь, которая через пять лет унесет Серова в могилу.

* Благополучие (фр.).

«Какова будет опера!»

Еще до завершения «Рогнеды» чета Серовых предприняла зарубежное свадебное турне (на деньги, милостиво переданные в дар автору «Юдифи» великой княгиней Еленой Павловной). Серову хотелось повезти жену в свои любимые места, познакомиться ее с Вагнером и Листом. Была и другая цель поездки — надежда на зарубежные постановки «Юдифи». Представлялось, что это не должно составить особо сложной проблемы, так как сюжет оперы основывался на общеизвестном источнике и, как думал Серов, для зарубежной аудитории подходил больше, чем для русской. Надеялся он на покровительство такого авторитета, как Лист, которого думал заинтересовать своей большой работой.

Лето 1864 года Серовы провели в Вене, сняв две скромных комнатки в дачной местности за городом. Здесь по утрам Серов занимался «Рогнедой». Во второй половине дня они отправлялись в город, бродили по улицам, впитывая аромат живой истории старинного музыкального и художественного центра Австрии, хранившего память о величайших музыкантах мира — Моцарте и Бетховене. Вечера проводили в театре. В загородном уединении их посетил Рихард Вагнер, который испытывал необычный подъем, находясь накануне осуществления великой мечты своей жизни — создания специального театра для постановок его реформаторских произведений, театра, призванного, по его мысли, навсегда покончить с оперной рутинной и открыть перед музыкально-драматическим искусством невиданные доселе перспективы.

Валентина Семеновна Серова запомнила Вагнера охваченным особенно бурным весельем. Во время лесной прогулки он прыгал, резвился как ребенок, взбирался на деревья, всех заражал бьющей через край энергией. Серов, который сам был человеком

живым и подвижным и легко становился центром внимания в любом обществе, при Вагнере, по собственному признанию, тушевался, так как считал великого Рихарда единственным музыкантом современности, превосходившим его самого силою мысли, умением вести диалог, задавать темы, озадачивать партнера неожиданными умозаключениями.

Отпущенные на поездку средства быстро таяли. В Баден-Бадене, куда переехали, насладившись Веной, пришлось снять крошечную комнатку за самую дешевую цену. Этот момент особенно сохранился в памяти, так как известный русский писатель И. С. Тургенев, пожелавший нанести визит своему соотечественнику, был, по словам Серовой, крайне поражен, «отчего автор оперы, имевшей огромный успех, принужден жить в такой клеточке?» Большое удовлетворение принесла встреча с замечательной певицей Полиной Виардо-Гарсиа, которая проявила к творчеству Серова искренний интерес, с вниманием прослушала в авторском исполнении оперу «Юдифь» и дала ей высокую оценку. Такое мнение артистки, имя которой гремело на всю Европу, было лестно Серову, хотя беседа относительно перспектив постановки «Юдифи» на немецких сценах должна была усилить зрелище в нем самом сомнения. «Везде — полнейшее равнодушие со стороны дирекций к новым партитурам. А на беду я еще русский», — сообщал он о результатах предварительных переговоров с зарубежными театрами в одном из баден-баденских писем.

Но главное разочарование принесло свидание с Листом в Карлсруэ. Знаменитый музыкант, как всегда, был окружен толпой поклонников, учеников, знатных меломанов. Концерты под его управлением выливались в праздничные события, привлекавшие самую изысканную публику. Он не имел времени отнестись с должным вниманием к объемистой, несколько его не заинтересовавшей партитуре Серова. Проиграв первый и начало второго акта «Юдифи», Лист вынес категоричный приговор, не признав превращение Серова из критика в композитора. В то же самое время в фестивальных концертах, организованных Листом, прозвучала увертюра к

«Борису Годунову» Ю. Арнольда, который представлял русскую музыку. Если б не столь явная субъективность листовских оценок и не очевидный успех всех петербургских представлений «Юдифи», Серов пережил бы тяжелый кризис и мог бы усомниться в истинности своего композиторского призвания. Но этого не произошло. Тем более что уже близилась к завершению «Рогнеда».

Разуверившись в возможности поддержать свой композиторский престиж за рубежом, Серов переключает внимание на Москву. Весной 1865 года с женой и новорожденным сыном он едет в старинную русскую столицу для участия в репетициях «Юдифи», включенной в репертуарный план Большого театра. Московское отделение Русского музыкального общества, возглавляемое Николаем Рубинштейном, постаралось исправить ошибки Петербурга, избрав Серова своим почетным членом. Кроме того, его пригласили прочитать цикл из шести лекций, посвященных истории оперы. Лекции собрали большую аудиторию и имели несомненный успех.

Серов получил заманчивое предложение взять на себя преподавание курсов теории и истории музыки в музыкальных классах Московского отделения РМО, на базе которых вскоре предполагалось открыть высшее учебное заведение — консерваторию. В письме к М. Е. Славинскому от 19 апреля 1865 года он с воодушевлением описывает перспективы деятельности на московской ниве в дуэте со всеильным Николаем Рубинштейном: «Это музыкальный *самодержец* всей белокаменной. Теперь — этот самый *автократ*, удерживая за собою *официальность, административность и капельмейстерство* (во всем этом он — первый сорт), всю *интеллектуальную часть* дела возлагает на одного вашего знакомого. Этому знакомому, как композитору, критику и преподавателю с репутацией и притом русскому, здешнее Музыкальное общество с гордостью подчиняется совсем „*eo ipso*“, силою самого дела (я этого *ждал* в Питере и ждал — *напрасно...*)».

Грандиозным московским проектам не суждено было осуществиться. В связи с трауром, объявлен-

ным по случаю смерти наследника престола Николая Александровича, премьера «Юдифи» была отложена на осень и прошла без участия композитора, потерпев полное фиаско. С возмущением писал о причинах этого провала Одоевский: «„Юдифь“ Серова, этот первый блистательный промах огромного дарования, была дана в Москве, в этом рассаднике русского просвещения, в этом средоточии и проч. и проч. в отсутствии автора и с полным пренебрежением к ритму, к темпу, к верности интонаций, к оттенкам характеров и прочим подобным вещам, из которых состоит вся музыка, особенно музыка *взаправду* драматическая, сложная и серьезная по стилю».

Не стал Серов и преподавателем открывшейся в 1866 году Московской консерватории. Успех «Рогнеды» в Петербурге, укрепление общественного положения и материальных обстоятельств заставили отказаться от идеи переселения в Москву, тем более что и общий уровень художественной жизни, и особенно состояние московской оперной сцены были несравненно ниже петербургских. Сколь деятельной и многогранной ни была натура Серова, все же его творческие планы были в это время всецело сконцентрированы на оперном театре. Он ощутил в себе оперного композитора, и на последнем этапе его жизненного пути этим стало определяться все остальное.

После завершения партитуры «Рогнеды» около двух лет уходит на поиск сюжета для следующей крупной оперной работы. Вновь на повестке дня оказывается украинская тема. В газете «Антракт» за 1867 год № 11 в отделе смеси появляется следующее любопытное сообщение — перепечатка из «Голоса»: «...После долгих колебаний А. Н. Серов наконец остановился на сюжете для новой своей оперы. Содержание ее заимствовано из малороссийских нравов. Опера будет называться „Гайдамаки“. Действие происходит во времена польского владычества в крае, и для даровитого композитора предоставляется возможность воспользоваться... богатым и почти нетронутым материалом малороссийских и польских мелодий. Автор думает окончить оперу к

осени, чтоб она могла явиться будущей зимой на петербургской сцене».

Поэму Т. Шевченко «Гайдамаки» Серов с увлечением читал и перечитывал в украинском оригинале. Воссозданная поэтом-революционером гигантская эпопея народной войны против социального и национального гнета захватила его воображение трагической силой, экспрессией, выразительностью подлинно народных образов. Скорее всего от планов превращения поэмы в оперу пришлось отказаться из-за политической остроты произведения, которая, без сомнения, повлекла бы за собой цензурные осложнения.

Интерес Серова к масштабным историческим коллизиям, большим народным движениям, к цельным, выпукло обрисованным образам народных вождей заставляет его задуматься о создании оперной версии повести Гоголя «Тарас Бульба», об опере «Дмитрий Самозванец». Внимание композитора привлекает и украинское историческое предание о Савве Чалом, перекликающееся, с одной стороны, с шевченковскими «Гайдамаками», с другой — с гоголевской повестью. (Савва Чалый, подобно Андрею Бульбе, встает на путь измены общему делу. Суд над предателем совершает грозный народный мститель Гнат Голый.)

Обдумывая тот или иной сюжет, Серов мыслит как оперный композитор — представляет себе решение отдельных сцен с точки зрения заложенного в них интонационно-драматургического конфликта. Показательно в этом отношении свидетельство Алексея Веселовского, по словам которого, Серов «задумывал оперу из жизни Жижки и мысленно любовался сценой, где, согласно историческому расказу, ему придется живописать контраст между смятением в войсках Габсбургов и стройным пением таборитов,двигающихся стройно, как скала, с пением священного гимна на врага».

Ни один из облюбованных Серовым исторических сюжетов не был реализован. Правда, обдумывание «Тараса Бульбы» и «Гайдамаков» оставило след в виде оркестровой пьесы «Пляска запорожцев» с подзаголовком «Музыкальная картинка ко 2-й

главе повести Гоголя „Тарас Бульба“. В ее основу композитор положил тот же украинский танцевальный напев, который уже использовал в симфонической фантазии «Казачок» Даргомыжский. Как и у Даргомыжского, в пьесе Серова задорная мелодия подвергается красочным оркестровым, фактурным, ладогармоническим преобразованиям. В оркестровом стиле Серова обращает внимание грубовато-терпкий колорит. Динамические контрасты, изобретательные комические приемы, связанные с имитацией манеры игры народных ансамблей, острота ритмики живо и выразительно рисуют яркую жанровую сцену неудержимого казацкого разгула.

Можно предположить, почему Серов в конце концов отверг все избранные им темы, действительно благодарные для оперного воплощения. Цензурные соображения сыграли в этом смысле немалую роль. (Косвенно это подтвердилось впоследствии, когда написанные на гоголевский сюжет оперы «Осада Дубно» П. Сокальского и «Тарас Бульба» Н. Лысенко так и не смогли пробить дорогу на сцену. Опера Лысенко впервые получила сценическое воплощение только в советское время.)

Помимо цензурных препятствий, Серова должны были остановить и нежелательные параллели с драматургией «Ивана Сусанина» Глинки (польская сфера), и собственный опыт оперного воплощения отечественного легендарно-исторического сюжета в «Рогнеде». Хотелось найти тему, еще не тронутую ни им самим, ни другими отечественными композиторами.

Решение пришло столь же неожиданно, сколь закономерно. В свое время еще Аполлон Григорьев предлагал обратить внимание на музыкальную природу ранней пьесы А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» — «набросанный очерк широкой народной драмы». Пьеса была опубликована в сентябрьской книжке журнала «Москвитянин» за 1855 год. В откликах на эту публикацию, а также на московскую и петербургскую постановки 1854—1855 годов были особо отмечены мастерски обрисованные живые характеры героев — верно схваченные русские типажи. Действие происходило в мос-

ковской купеческой среде в конце XVIII столетия. Существенная роль в замысле произведения отводилась картинам масленичного гуляния. Масленица с ее играми и потехами, архаическими обрядами, ряжением, вырывающимися на волю стихийными эмоциями определяла всю атмосферу пьесы.

Перечитав пьесу, Серов понял, что наконец нашел искомое. Однако А. Н. Островский, к которому он обратился с предложением переработать собственное произведение в оперное либретто, с самого начала выразил сомнение в пригодности пьесы для данных целей. «Сюжет, предложенный Вами,— писал драматург в ответ на письмо Серова,— мне после долгого обдумывания кажется неудобным, и вот почему: он мелок, весь интерес вертится на загуле, хотя и не широком, но все-таки этого мало для оперы: нет ни глубоких страстей, ни сильных положений. <...> Потом, в этом сюжете мало картинности для сцены — это тоже важно. Первое действие — комната, второе — изба, третье — комната, костюмы тоже бедны и однообразны... Поищемте другого сюжета. В моих сочинениях мы едва ли найдем: они все бытовые и не эффектны для глаз». Все же он от сотрудничества с Серовым не отказался, тем более что написание либретто, по его словам, не составляло для него большого труда.

Разногласия с автором пьесы в оценке ее достоинств как оперной канвы с наибольшей остротой дали о себе знать впоследствии — на заключительном этапе работы, когда зашла речь об итогах драмы: трактовке ее кульминации и развязки. Островский написал три акта либретто, принятые Серовым. Когда же был получен четвертый акт, стало очевидным, что будущая опера мыслится драматургом совсем иной, чем ее задумал и начал осуществлять композитор. Творческие контакты оказались нарушены. Островский был оскорблен слишком прямолинейным и категоричным письмом Серова, ничего переделывать не захотел и без объяснений оставил работу.

Подоплекой этого принципиального творческого спора были музыкальные вкусы драматурга, тяготевшего к итальянской и немецкой романтической

опере довагнеровского периода, с одной стороны, и к наивно-непритязательному песенному стилю опер Верстовского и его русских последователей—с другой. Эти устаревшие эстетические принципы проявились, в частности, в опере В. Н. Кашперова по драме А. Н. Островского «Гроза», либретто которой принадлежало самому драматургу.

Ее премьера состоялась в Петербурге и в Москве в конце 1867 года—вскоре после того, как Серов окончательно решил использовать для своей новой оперы пьесу «Не так живи, как хочется».

В этот период супруги Серовы предприняли попытку издания собственного печатного органа—газеты «Музыка и театр», которая должна была выходить два раза в месяц. В «Обращении к читателям» в первом номере нового издания сообщалось, что газета рассчитана на образованных людей, интересующихся искусством, что ее создатели будут стремиться поднять восприятие музыки и театра до тех критериев, которые в русской литературе применяются уже десятки лет и определяют высокое развитие русской литературной критики.

Незнакомые с издательской практикой, не сумевшие собрать должного числа подписчиков и организовать прочный авторский актив, Серовы потерпели крах в своем начинании. На семнадцатом номере газета закончила существование. И все же на ее страницах успели появиться некоторые ценные материалы по вопросам музыкальной и театральной педагогики, обзоры концертной и театральной жизни, рецензии на книги. Здесь были напечатаны «Автобиографическая записка» А. С. Даргомыжского и две принципиально важные критические статьи Серова. В одной из них—«„Руслан“ и русланисты»—подводились итоги длительного спора. Критик пояснял: «По случаю недавней постановки на чешской сцене, в Праге, второй оперы великого нашего соотечественника, по случаю постоянных отзывов об этом произведении в „Спб. ведомостях“, то в виде полемики, то в виде реклам, то в виде бюллетеней об овациях, то в виде обстоятельных отчетов,—довольно кстати будет потщательнее разобран вопрос о значении оперы „Руслан и Людми-

ла“ на горизонте русской музыки и оперной музыки вообще».

Статья совпадала по замыслу с ранней работой Серова «Моцартов „Дон-Жуан“ и его панегиристы». Как в свое время он протестовал против попыток трактовать «Дон-Жуана» в качестве произведения образцового и непогрешимого, так и теперь стремился объективно проанализировать слабые, противоречивые моменты драматургического строения глинканской оперы. При этом наряду с верными мыслями в пылу полемики допустил немало преувеличений. Сказалось также субъективное неприятие Серовым оперной драматургии, базирующейся на волшебнo-сказочных мотивах и свободной игре фантазии. Можно вспомнить его критику сказочно-фантастических моментов в «Волшебной флейте» Моцарта и особенно отрицание «Оберона» Вебера — почти с той же аргументацией, которая применяется по отношению к «Руслану и Людмиле», но еще в более резкой форме.

Вторая важная для Серова статья на страницах «Музыки и театра» была посвящена оценке «Грозы» В. Н. Кашперова. Речь здесь шла не только о принципиальной позиции критика, смело высказавшего свою точку зрения на новое произведение.

Анализируя недостатки «Грозы» как оперного либретто, характеризуя «наивный» музыкальный стиль в духе итальянских оперных мастеров, Серов фактически формулировал исходные принципы, которые собирался положить в основу задуманного им нового произведения. Свою творческую позицию он излагал, когда говорил о важности разумного, сознательного отношения к избранному сюжету: «Для мыслящего музыканта каждая новая канва — рычаг для нового каждый раз склада самой музыки, чтоб дать ей возможность следить за всеми изгибами текста». Свой подход к драматургии Островского определял, когда акцентировал особое значение правильно выбранных стилевых ориентиров — «требования русского музыкального стиля для сюжетов русских», такого соотношения текста и музыки, при котором каждая фраза должна выливаться «в

формы, родственные по звуковым приемам — русской народной песне».

В музыкальный мир, который привычно окружал Серова, вторглись новые впечатления. На пюпитре появились сборники народных песен. Квартира стала оглашаться задорными плясовыми, плавными хороводными мелодиями, свободно льющимися лирическими распевами. Вслушивание в песню сопровождалось тщательными изысканиями ученого. В 1868 году первые результаты этих исследований выливаются в статью «О великорусской песне и особенностях ее музыкального склада», опубликованную на страницах газеты «Москва» (№ 19 и 20). К этому времени уже готовы некоторые музыкальные фрагменты оперы, пока не имеющей названия.

Композитор включает два номера из будущего произведения — горевание Даши «Чует, чует ретивое» и хоровую сцену «Широкая масленица» в программу своего авторского концерта в Москве, который состоялся 10 марта 1868 года. Концерт познакомил слушателей и с другими произведениями Серова: варяжской балладой и хором странников из «Рогнеды» (московская премьера которой состоится лишь девять месяцев спустя), с украинскими плясовыми песнями «Гречаники» и «Гопак» из симфонической пантомимы «Кузнец Вакула». Прозвучали также наиболее популярные отрывки из «Юдифи»: марш Олоферна и хор одалисок из третьего акта оперы.

Параллельно петербургский оперный театр готовил премьеру, к которой Серов также имел непосредственное отношение. Его многолетняя пропаганда вагнеровского оперного творчества наконец дала самый ощутимый результат: в России впервые был поставлен вагнеровский «Лоэнгрин». Серов не мог не гордиться тем доверием, которое оказал ему великий оперный реформатор, поручив надзор за постановкой. В главных ролях выступили лучшие певцы русской оперной труппы, с которыми Серову уже пришлось встречаться в «Рогнеде». Исполнитель Руальда Ф. К. Никольский отлично справился с немалыми трудностями вокальной партии центрального героя. Д. М. Леонова, которая через год после

премьеры «Рогнеды» была введена в спектакль и для которой композитор специально внес изменения в партию героини, оказалась прекрасной вагнеровской Ортрудой, а ее партнер Г. П. Кондратьев (Странник в опере Серова) создал запоминающийся образ мрачного Тельрамунда. И «Рогнеда», и «Лознгрин» шли под управлением капельмейстера К. Н. Лядова, «талантливое и опытное дирижерство» которого было отмечено Серовым-критиком.

В 1869 году — в разгар летнего сезона — состоялась последняя встреча Серова с Вагнером. Страдающий от грудной жабы Серов решил поехать с женой в Германию, чтоб переменить климат, отдохнуть, а заодно и побывать на вагнеровском фестивале в Мюнхене. Специально для приезжающих туристов здесь были назначены торжественные, празднично обставленные представления «Нюрнбергских мастерзингеров» и «Тристана и Изольды». Серов получил партитуру «Тристана» в дар от автора еще в 1863 году и с тех пор ценил эту оперу больше всех вагнеровских сочинений. Валентина Серова, напротив, оставалась к любимому произведению мужа равнодушной, чем немало его огорчала. Однако живые театральные впечатления, по ее воспоминаниям, произвели в ней перелом, а на Серова подействовали ошеломляюще: «Молча просидели мы весь спектакль, и к концу я увидела у Серова тихо скатывающиеся слезы по болезненно изменившемуся лицу. Мы прошли по парку, глубоко потрясенные драмой, музыкой — всем!»

В Мюнхене Вагнера не было. Свидание с ним произошло в небольшом швейцарском городке Трибшене под Люцерной, где он поселился три года назад. Лето 1869 года оказалось для великого немецкого композитора особенно счастливой порой. Наконец-то он получил признание у себя на родине. 6 июня у него и у Козимы Лист, которая связала с ним свою судьбу, родился сын Зигфрид. Этому событию композитор посвятил одно из самых светлых, восторженно-лирических произведений — «Идиллию „Зигфрид“» для оркестра небольшого состава.

Серовы были представлены Козиме. Вагнер

встретил своего русского друга особенно сердечно, уговаривал его поселиться на постоянное жительство в Германии, был озабочен очевидными признаками ухудшения его здоровья. «...Я поистине горжусь, что я современник этого колосса, дружески знаком с ним,— писал Серов из Люцерна М. Е. Славинскому.— *Его* дружба (искренняя) возвышает меня в моих собственных глазах».

Вагнер действительно относился к Серову искренне и ценил его преданность. Получив извещение из Петербурга о внезапной кончине Серова, он написал большое письмо неизвестному адресату, оказавшему «грустную услугу» (П. А. Висковатому, который случайно попал в дом Серовых в первые часы после неожиданной смерти хозяина). В этом взволнованном письме, отправленном из Люцерны 10 февраля 1871 года, есть особо проникновенные строки: «Для меня Серов не умер, его образ живет для меня неизменно, только тревожным заботам моим о нем суждено прекратиться. Он остается и всегда останется тем, чем был, одним из благороднейших людей, каких только я могу себе представить; его нежная душа, его чистое чувство, его ум, оживленный и просветленный ими обоими, сделали искреннюю дружбу, с которою относился ко мне этот человек, драгоценнейшим достоянием всей моей жизни».

Последние два года жизни Серова поражают насыщенностью. Несмотря на то, что врачи требовали от него неукоснительного соблюдения строгого режима и предупреждали, что любая эмоциональная перегрузка может привести к катастрофе, он продолжал интенсивно трудиться. В разгар работы над новой оперой его неожиданно «относит в сторону». В Петербург приезжает вокальная звезда с мировым именем Аделина Патти, которая покоряет слушателей голосом необыкновенной чистоты, ровности и свежести тембра. Проникновенная музыкальность сочетается в ее исполнении с блистательной виртуозной техникой, а создаваемые сценические образы оказывают особенное воздействие благодаря чарующей внешности молодой итальянки.

Словно вспомнив юношеское увлечение «боже-

ственной Росси», Серов оказался в плену у модной богини. Забыв о своем кумире — Вагнере, он млеет от восторга, упиваясь сладостными мелодиями До-ницетти и Беллини, расточает новой знаменитости похвалы в печати. В творчестве Серова этот взрыв «итальяномании» получит отклик в двух произведениях на духовные тексты. Написанная «на скорую руку» и посвященная Патти ария «Ave Maria» не внесет ничего нового в его композиторский багаж. Художественно более ценным окажется довольно развернутое сочинение для трех женских голосов, хора и оркестра на традиционный латинский текст «Stabat Mater».

Еще сильнее, чем в ранней «Рождественской песне», здесь чувствуется влияние духовных сочинений Листа, в частности «XIII псалма», который Серов слышал на фестивале в Карлсруэ («Псалом — прелесть!» — писал он из Баден-Бадена В. Ф. Одоевскому). Но особенно интересно программное истолкование смысла произведения самим композитором, который и в этом случае мыслит категориями зримыми, сюжетно-театральными: «Автор представляет себе монахинь из средних веков (например, в XV столетии) в каком-нибудь готическом соборе, полутемном, освещенном заходящим солнцем, сквозь цветные стекла — созерцая картину (или изваяние) Божией Матери у подножия Распятого. Монахини погрузились в благочестивые размышления и поют».

В концертном исполнении нового произведения должны были принять участие три известные певицы — Е. А. Лавровская, Ю. Ф. Платонова, а также дочь Полины Виардо — Луиза Эритт-Виардо (28 апреля 1871 года она будет дебютировать в партии Рогнеды на Мариинской сцене). Подготовка к публичному исполнению активно шла, композитор репетировал с солистками, но так и не успел услышать в концерте последнее свое оконченное сочинение.

В 1869 году музыкальный критик официального толка, профессор истории музыки и музыкальной эстетики Петербургской консерватории Александр Сергеевич Фаминцын («увековеченный» в музы-

кальной сатире Мусоргского «Раек») затевает издание газеты «Музыкальный сезон». Пообещав принять в ней участие, Серов просит редактора не торопить со сроками выполнения задуманных работ: «Я человек больной и нервный в крайней степени. Заставить себя писать для меня иногда дело весьма трудное, иногда — как теперь, когда я лежу по целым дням, — просто невозможное». Между тем на страницах «Музыкального сезона» вскоре начинается публиковаться отдельными главами ценнейшее теоретическое исследование Серова «Русская народная песня как предмет науки».

Начало 1869 года связано с тяжелыми для музыкального мира потерями — смертью Даргомыжского и вслед за тем Берлиоза. Серов посчитал своим долгом откликнуться на эти скорбные события и поместил на страницах наиболее престижного в русской столице печатного органа «Journal de St.-Petersbourg» статьи, посвященные обзору творчества и анализу вклада в историю музыки двух крупнейших художников-современников. Мрачные мысли о смерти стали все чаще посещать и его самого, особенно в связи с третьей утратой — кончиной В. Ф. Одоевского. Уход Одоевского был особенно ощутим, так как в последние годы жизни известнейший деятель отечественной культуры проявлял к Серову дружеское расположение, с вниманием и симпатией относился к его композиторскому творчеству.

И все же Серов не хотел сдаваться. Как отрадный симптом он воспринял наконец-то последовавшее избрание в руководящий состав Петербургского отделения РМО. Вместе с Фаминцыным и новым главным дирижером Мариинского театра Э. Ф. Направником Серову поручено составление программ концертов РМО. Несмотря на загруженность, врачебные предостережения, он берется за дело со всей энергией. Взяв на себя «редакцию афиш и программ», скрупулезно выверяет все детали. На этой почве происходит стычка с Направником, который вздумал исправлять выставленные на афише обозначения темпов в «Фауст-симфонии» Листа. В письме от 5 ноября 1870 года Серов выражает млад-

шему коллеге открытое недовольство: «Произвол я ненавижу и в делах не допускаю, но стою всегда за логическую мысль и за фактическое знание. На этой почве со мной бороться будет довольно мудро».

Заслуживает особого внимания письмо Серова А. С. Фаминцыну, написанное за неделю до кончины. Речь идет в нем о программе концерта русской музыки, в котором по первоначальному проекту не предполагалось исполнение произведений композиторов-кучкистов. Серов усмотрел в этом явный просчет и поспешил исправить положение: «...Представив столь живо эту программу русского концерта без имен Балакирева или Корсакова, я вижу, что мы *сделали промах* против них. „Садко“ надобно исполнить*. В случае длины концерта или т. п. я пожертвую лучше своею „Stabat“... Мой ultimatum: „Садко“ в программе или я своей не дам ни строчки».

Но, конечно, главным предметом заботы оставалась для Серова новая опера. Расхождения с Островским касались двух образов — главного героя Петра и кузнеца Еремки. Сын степенного зажиточного кушача, Петр олицетворял распад патриархального семейного уклада купеческой среды. Он хотел жить, повинуюсь чувству. Сначала, не дождавшись официального согласия на брак, увез Дашу — девушку из мещанского городского семейства и женился на ней. Потом, разлюбив жену, стал частым гостем постоянного двора, где ему приглянулась дочь хозяйки — приветливая, живая и лукавая Груша. В новой зазнобушке его притягивает независимость нрава, контрастирующая рабской покорности и унылым жалобам на несчастную судьбу опостылевшей Даши. Когда обман Петра, выдавшего себя за холостяка, обнаруживается, Груша с негодованием прогоняет его, а во время масленицы высмеивает при всем народе. Загулявший молодец готов все крушить на своем пути. Он не в силах вынести обиду и вместе с тем не может справиться с обуревающими его противоречивыми чувствами.

* Имелась в виду симфоническая поэма Н. А. Римского-Корсакова.

Островский выстраивал действие так, что в финале Петр осознавал свою вину и перед женой, и перед обманутой девушкой. Родители Даши призывали дочь не роптать, покориться мужу. Отец Петра — хранитель старинного религиозного благочестия — проклинал богоотступника-сына. А сам Петр, дойдя до крайности, останавливался на краю пропасти и возвращался к семейному очагу с покаянием. «Вот до чего гульба-то доводит; я ведь хотел жену убить... безвинно убить хотел, — признавался герой пьесы в последнем монологе. — Взял я тут, пьяный-то, ножик, да и иду будто за ней. <...> Я все шел, шел... вдруг где-то в колокол... Я только что поднял руку, гляжу — я на самом-то юру Москва-реки стою над прорубем. Вспомнить-то страшно! <...> Жизнь-то моя прошлая, распутная-то, вся вот, как на ладонке, передо мной! <...> Помогите мне, добрые люди, замолить этот грех!..»

Если Петр у Островского в финале смирялся, то балагур и распутник Еремка трактовался драматургом как типичный пример разложения веками выработанного патриархального бытового уклада. Еремка — существо глубоко аморальное, с развращенной душой. Пагубность его влияния на такую неустойчивую, стихийную натуру, как Петр, определялась искусным умением «подыграть», польстить самолюбию. Это типичный подстрекатель, который извлекает выгоду из человеческих слабостей. Его родная стихия — трактирный скандал, шумная гулянка, пьяная драка.

Чем дальше продвигалась работа над оперой, тем больше композитор ощущал искусственность благополучного разрешения конфликта. Серов выбрал фигурировавшее в первой редакции пьесы обозначение времени действия, отодвинув события по сравнению с окончательным авторским вариантом на столетие раньше, в XVII век. Это позволило дать более широкий разворот сценам масленичного гуляния, усилить зрелищность и картинность бытового фона, укрупнить масштаб образов.

К тому моменту, когда от либреттиста был получен текст центрального в драматургическом развитии четвертого акта, композитор для себя

твердо решил, в каком направлении пойдет трансформация литературного материала. По его мысли, бытовая драма должна была перерасти в трагедию: то, что герою Островского лишь померещилось в пьяном дурмане, представлялось необходимым воспроизвести реально в самом действии. Согласно новой версии, которую предложил Серов, герой произведения, подталкиваемый Еремкой, неуклонно продвигался на путь дикого преступления. Ночью в заброшенном волчьем буераке, куда по зову того же Еремки приходила на встречу с мужем Даша, Петр убивал жену. Прозрение приходило к нему лишь после содеянного.

Такой сюжетный поворот подсказал образное название оперы — «Вражья сила». Тем самым было обозначено то зло, которое превратило в мрачную трагедию стихийный порыв к свободному волеизъявлению. Коренилось это зло в искривлявших личность законах деспотичного домостроевского уклада, построенных на произволе, самовластии, нерассуждающем авторитарном подчинении.

Островский категорически не принял новой интерпретации темы, ибо был убежден, что «русский загул трагедией не кончается». Его столкновение с Серовым, по существу, отражало более широкую полемику, которая велась в то время вокруг проблемы «мужицкой драмы» и художественного претворения трагических коллизий, возникавших на почве русского быта. Явными и скрытыми антагонистами Островского выступили в этой полемике литературный критик Д. И. Писарев, который в статье «Мотивы русской драмы» оспаривал положительное значение образа Катерины в «Грозе», писатель Н. С. Лесков, давший в очерке «Леди Макбет Мценского уезда» свой — противоположный «Грозе» — вариант обличительной критики «темного царства». В противовес Катерине Кабановой («страдающей личности», согласно определению Писарева) Лесковым был создан образ иной Катерины, супруги именитого купца Зиновия Борисовича Измайлова, — натуры активной и деятельной, в поступках которой проявилась разрушительная энергия невиданной силы.

Отражение актуальной литературной полемики находим в споре персонажей романа Лескова «Некуда» о национальной русской драме. Причиной эстетической дискуссии стал рассказ об убийстве крестьянкой села Коробина («бабочка была такая, молоденькая и хорошенькая, другой год... всего замужем еще») мужа и его любовницы-солдатки. «...Вещь ужасная, борьба страстей, любовь, ревность, убийство, все есть, а драмы нет,—комментирует услышанное один из присутствующих.—<...> Да и борьбы-то нравственной здесь не представите, потому что все грубо, коротко. Все не борется, а... решается. В таком быту народа у него нет своей драмы, да и быть не может: у него есть уголовные дела, но уж никак не драмы». Возражая, рассказчик ссылается на Островского и Писемского, которые на бытовом материале сумели создать подлинные драмы.

Можно вспомнить, что очерк «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова появился в печати в 1865 году в журнале братьев Достоевских «Эпоха». Незадолго до этого тот же журнал предоставил свои страницы Серову, который опубликовал в нем две большие статьи под общим наименованием «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика», написанные на материале прочитанного в 1864 году курса публичных лекций Федора Михайловича Достоевский, который отметил произведение Лескова как яркое и близкое ему самому, в последние годы жизни Серова входил в круг литературных знакомств композитора, бывал на многолюдных дружеских собраниях в его доме.

Таким образом, ракурс разработки темы был подсказан Серову художественной атмосферой современности. Однако разрыв с Островским затруднил скорое окончание оперы. Первые акты уже были завершены в партитуре, сочинение было обещано театру, композитор неоднократно показывал музыку в разной аудитории, в том числе своему «зверинцу» (так было названо шумное веселое общество, которое постоянно собиралось в квартире Серовых на Васильевском острове, в доме № 8 на углу 15-й линии и Большого проспекта), а текст заключитель-

ных сцен все еще не был написан. Сложную задачу завершения либретто в конце концов принял на себя студент консерватории Н. Ф. Соловьев, который готовился стать композитором и одновременно начал выступать в печати как музыкальный критик. «Горю нетерпением повидаться с Вами и ознакомиться с вожделенным *текстом*»,—писал ему Серов 26 мая 1870 года.

Хотя молодой помощник старается исправно выполнять требования Серова, задержки с либретто все сильнее беспокоят композитора. Ведь оперу уже включили в план текущего сезона. Строки из письма к Соловьеву от 6 октября 1870 года хорошо передают крайне напряженное состояние автора: «...Ради любви Вашей к моему детищу— поспешите последними сценами, в „волчьем буреке“. Этот венец всего дела у меня на душе лежит *камнем*, пока текста в руках не имею. (Без текста не могу отделять подробностей в своем *наброске* музыки для всей этой сцены со вьюгой и убийством.) От Вас теперь все зависит! *Спешите, спешите*,— как будто на помощь утопающему...»

Так и кажется, что в этом горячем призыве уже живет ощущение близящейся смерти. Между тем в роковой день 20 января 1871 года Серов был в приподнятом оживленном настроении. Славинский, который днем зашел его навестить, провел несколько часов в кругу серовской семьи, наблюдая, с каким удовольствием Александр Николаевич забавлял шестилетнего Тошу. Успели поговорить о многом. Серов поделился впечатлениями о новой книге по истории музыки немецкого автора Эмиля Наумана, познакомил молодого друга с либретто оперы «Кузнец Вакула», написанное по повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» поэтом Я. Полонским. «Вражья сила» близилась к завершению. Как всегда, композитор весь был в будущих планах, говорил о том, с каким наслаждением, как легко станет писать «Кузнец Вакулу»: «Какие там чертовщины будут! совсем особенные! Леонова и Сарриотти—какой дуэт! А полет ведьмы из трубы на кочерге? а черевички, а сразу Петербург? Странно, да ново...»

После обеда вновь вернулись к книге Наумана, к

тем ее страницам, где речь шла о музыке Мендельсона. Серов пропел один из нотных примеров, указал на другие, как вдруг, на полуслове жизнь его оборвалась. Испуганный Славинский убежал за доктором, по дороге сообщив о случившемся скульптору М. М. Антокольскому, который жил тут же, на Васильевском острове. Антокольский был болен, но у него находился давний приятель Серова поэт А. Н. Майков, который и поспешил прийти на помощь Валентине Семеновне. Во втором часу ночи с лица покойного была снята маска.

На похороны собралась несметная толпа народа. Проводить композитора в последний путь пришли все артисты русской оперы, члены РМО, профессора консерватории, литераторы. На музыкальном вечере памяти Серова присутствовало больше тысячи человек. Хор странников из «Рогнеды» был выслушан стоя.

Через три месяца состоялась посмертная премьера завершенной В. С. Серовой и Н. Ф. Соловьевым оперы «Вражья сила». Опера захватила слушателей яркими народными сценами и образами, выписанными смелой широкой кистью художника. Темные и светлые силы переплетались в характере главного героя, купеческого сына Петра. Он мечется, не зная покоя, ему тесны семейные узы. В вокальной партии звучат размашистые интонации удалых молодецких песен, вольные распевы, прерываемые вспышками тоски или мрачного веселья, готового перерасти в стихию дикого разгула. Петру противопоставлены две женские фигуры — горькая страдальца Даша и приветливая, ласковая Груня.

В основе вокального стиля оперы лежат различные народно-песенные жанры. Через стилизованную песенную речь передаются типические черты героев, выявляется их связь с национально-бытовой средой. Так, Даша изливает сердечную кручину в широко распетых мелодиях лирического склада. В взволнованных высказываниях героини слышны жалобные стенания, настойчивые просьбы, робкая мольба, горькие упреки.

Иными красками нарисован музыкальный портрет Груни. Она постоянно в движении, умело

управляется с самыми разными людьми. В ее характеристике превалируют жанрово-игровые элементы: танцевальные, хороводные мелодии, шуточные напевы-прибаутки.

Если Груня олицетворяет светлую, раскрепощенную сторону жизни, то в фигуре Еремки сконцентрировалось темное начало, влекущее в глухой омут неуправляемых страстей. Еремка — человек пропавший, угоревшая в хмельном чаду продажная душа, мутный осадок праздничного веселья. Его образ был признан одним из значительных завоеваний Серова — новым словом в русском оперном искусстве.

Успешная премьера «Вражьей силы» заставила по-новому оценить вклад Серова в историю отечественной музыкальной культуры. В «Кратком историческом обозрении русской оперы», опубликованном в 1874 году на страницах журнала «Музыкальный свет», критик П. С. Макаров назвал Глинку, Даргомыжского и Серова тремя замечательными колоссами, «продвинувшими значение русской оперы вперед настолько, что перещегооляли отчасти своих учителей — западников, то есть дали толчок движению вперед — общему оперному делу». В подтверждение этой мысли «Вражья сила» ставилась рядом с «Каменным гостем» Даргомыжского, как произведение, написанное «со стремлением отвергнуть все традиции и намерением стать на вполне реальную почву, то есть создать музыкальную драму *en forme*». По утверждению автора, «обе оперы играют громадную роль в смысле влияния на новейших русских композиторов».

После смерти Серова его оперы входили в репертуар столичных театров и ставились на многих периферийных сценах. Сложнее обстояло дело с оценкой его критического наследия. Долгое время имя Серова-критика связывалось главным образом с полемикой, которую вели с ним представители «Могучей кучки». Лишь на рубеже XIX — XX веков, после выхода в свет четырехтомного издания статей Серова, появилась возможность более объективного взгляда на его музыкально-критическую деятельность.

В советское время акценты несколько перемести-

лись. Серов стал в наших глазах прежде всего выдающимся критиком, музыкальным писателем, ученым. Получил должную оценку его огромный вклад в развитие русской музыкально-исторической науки, в разработку эстетических проблем и теоретических основ музыкальной критики. Сравнительно с этим Серов-композитор в современном восприятии явно отошел на второй план. Во многом виной тому театральная практика.

Между тем никак нельзя согласиться, что оперы Серова сохраняют лишь историческое значение и потому с полным основанием могут быть сданы в архив. Дело не только в том, что без «Юдифи», «Рогнеды», «Вражьей силы» трудно представить поступательное движение русского оперного искусства от Глинки к Мусоргскому, Римскому-Корсакову, Чайковскому. Оперное творчество Серова и сегодня способно волновать яркими образами, впечатляющими сценическими ситуациями, красочной живописностью музыкального письма.

Что читать о А. Н. Серове

Серов А. Н. Избранные статьи, т. 1, 2.—М.: Музгиз, 1950, 1957

Серов А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым.—Музыкальное наследство. Сб. материалов по истории музыкальной культуры СССР. Т. I; т. II, ч. 1; т. III.—М.: Музыка, 1962, 1966, 1970

Ступель А. Александр Николаевич Серов. 1820—1871. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества.—Л.: Музыка, 1982

Стасов В. В. Из воспоминаний «Училище правоведения сорок лет тому назад».—Стасов В. В. Статьи о музыке в пяти выпусках, вып. 3.—М.: Музыка, 1977

Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века, т. 2. 1857—1872.—Л.: Музыка, 1971

Ливанова Т. Н. Оперная критика в России, т. 2, вып. 3.—М.: Музыка, 1969

Абрамовский Г. Опера Серова «Рогнеда».—Советская музыка, 1976, № 12

Содержание

К читателям	5
«Папа, Бюффон и я»	7
«Священное обожание прекрасного»	14
Глинка, Лист — и Улыбышев	22
Симферопольские встречи	48
Время пришло	71
«Театр постоянной войны»	91
«Обильная плодами осень»	117
«Какова будет опера!»	145
Что читать о А. Н. Серове	167

Марина Романовна Черкашина

**АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ
СЕРОВ**

Редактор Т. Корovina
Техн. редактор С. Беловазова
Худож. редактор Ю. Зеленков
Корректор В. Голяховская

ИБ № 3308

Подписано в набор 10.08.84. Подписано в печать 28.05.85.
Форм. бум. 70×90¹/₂. Бум. офс. № 1. Гарн. обьмн.
Печать офсет. Объем печ. л. 8,75 (вкл. илл.). Усл. п. л.
10,24. Усл. кр.-отт. 28,661. Уч.-над. л. 11,96 (вкл. илл.).
Тираж 50 000 экз. Изд. № 12699. Зак. № 2070
Цена 1 р. 70 к. (в штателе). 1'р. 50 к. (в коленкоре)

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательства, полиграфии и книжной торговли.
Москва. Мало-Московская, 21.



Петербург — город, в котором А. Н. Серов родился и прожил большую часть своей жизни. Скромный деревянный дом его отца находился на Лиговке, в Озерном переулке близ бассейнов



Николай Иванович Серов, отец композитора.
Портрет работы художника М. Шаронэ.
1838 год



Анна Карловна Серова, мать композитора.
Портрет неизвестного художника





Александр Серов — правовед.
Рисунок Н. И. Серова. 1843 год

Олимпиада Григорьевна Жебелева, первая учительница
музыки А. Н. Серова.
Фото в старости



Акварели А. Н. Серова.

На оборотной стороне — дарственная надпись:

«Милостивой Государыне Олимпиаде Григорьевне Жебелевой подносит сию картину трудов своих с чувством благодарности и искреннейшего уважения ученик ее в Музыке Александр Серов.

25 декабря 1837 года»





Училище правоведения. Фото 1894 года.
«Навряд ли в каком-нибудь другом русском учебном заведении музыка процветала в такой степени, как в Училище правоведения».

В. В. Стасов

Одно из писем Серова-правоведа родным, в котором идет речь о подготовке очередного училищного концерта

Любезная Маринька,

Самое неслучайно, воев так было друзьями
нашими конкурентами: они еще амальгамы по
прежней привычке, до субботы, 28-го августа,
но этого раза уже наоборот, потому что
я получил из уст Еро П. та. официальное
определение происхождения моего и Паны в
Иваново село. Все же удивляю: Удобренов
близок к моему манько село в 11
дней пути, и маршрут из него в Иваново село
везет из Иваново (это впрочем верно,
но); сверх того еще надминею морозом
наше конкуренте были конкурентами Ивано
со родственниками. Среди Иваново народом
проба.

И мать

До свидания.


А. Стрелка.

Маринька 27 августа.
Иваново село.

P.S. Благодарю Паны за посылку; она в посылку
и была очень хороша.

PROGRAMME.

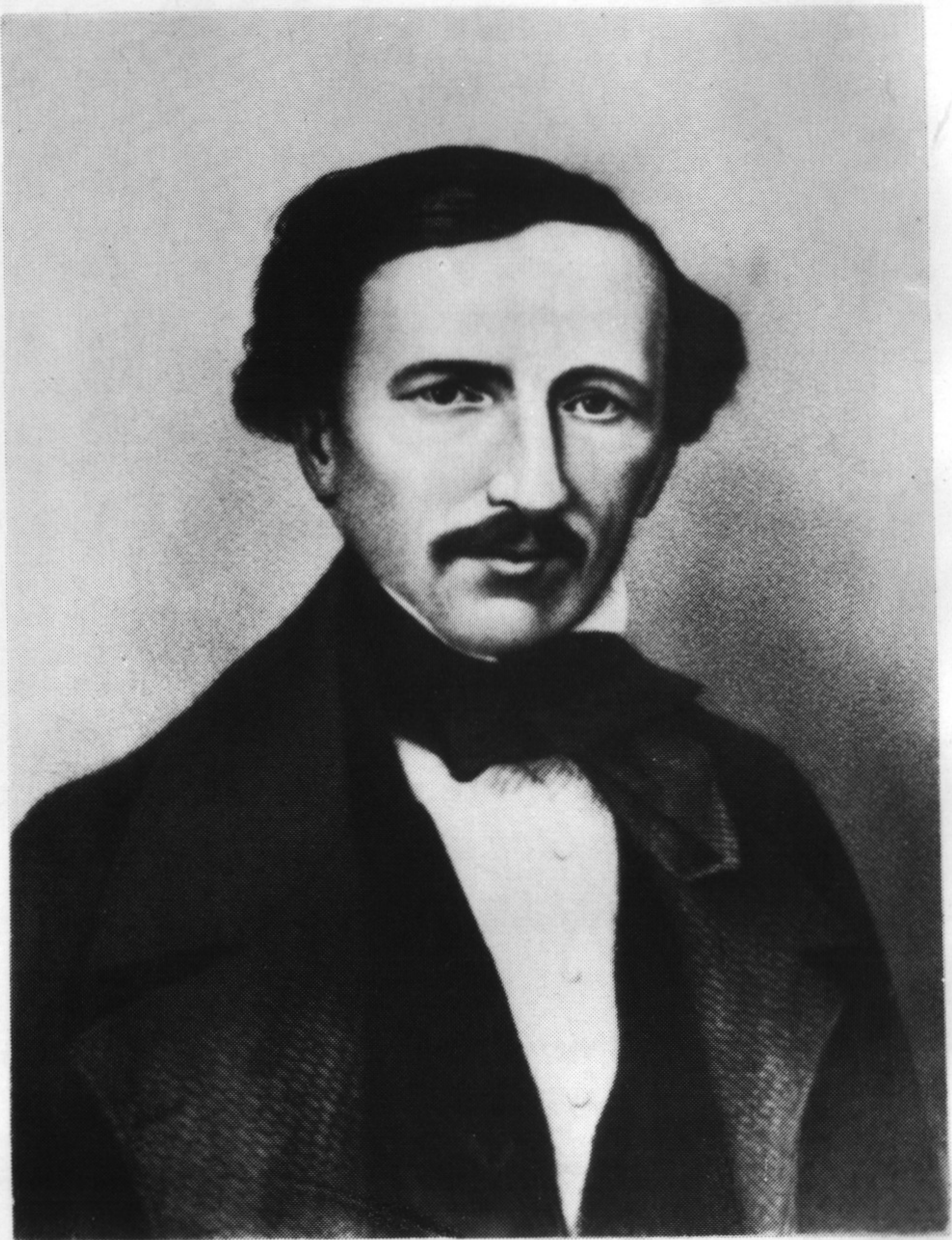


1. Ouverture de l'opéra de Mozart : La Flûte enchantée, en Mi bémol majeur.
 2. Solo de Panofka pour le Violon, en Ré majeur, exécuté par *Stoïanofsky*.
 3. Quintetto de Hummel pour le Piano en Mi bémol mineur, exécuté par *Gauer*.
 4. Romance de Donizetti, en Sol majeur, chantée par *Woskressensky*.
 5. Gage d'amitié, pièce lyrique pour le Piano, en Si majeur de Stöckhardt, exécutée par *Ou*.
 6. Air de Keller en Ré majeur, chanté par *Ounkofsky*.
 7. Septuor de Hummel pour le Piano, en Ré mineur, exécuté par *Stassoff*.
 8. Ouverture, avec chœur, de l'Opéra : Les Huguenots de Meyerbeer, en Mi bémol majeur.
 9. Божє, Царя храни !
- 



Владимир Стасов — правовед

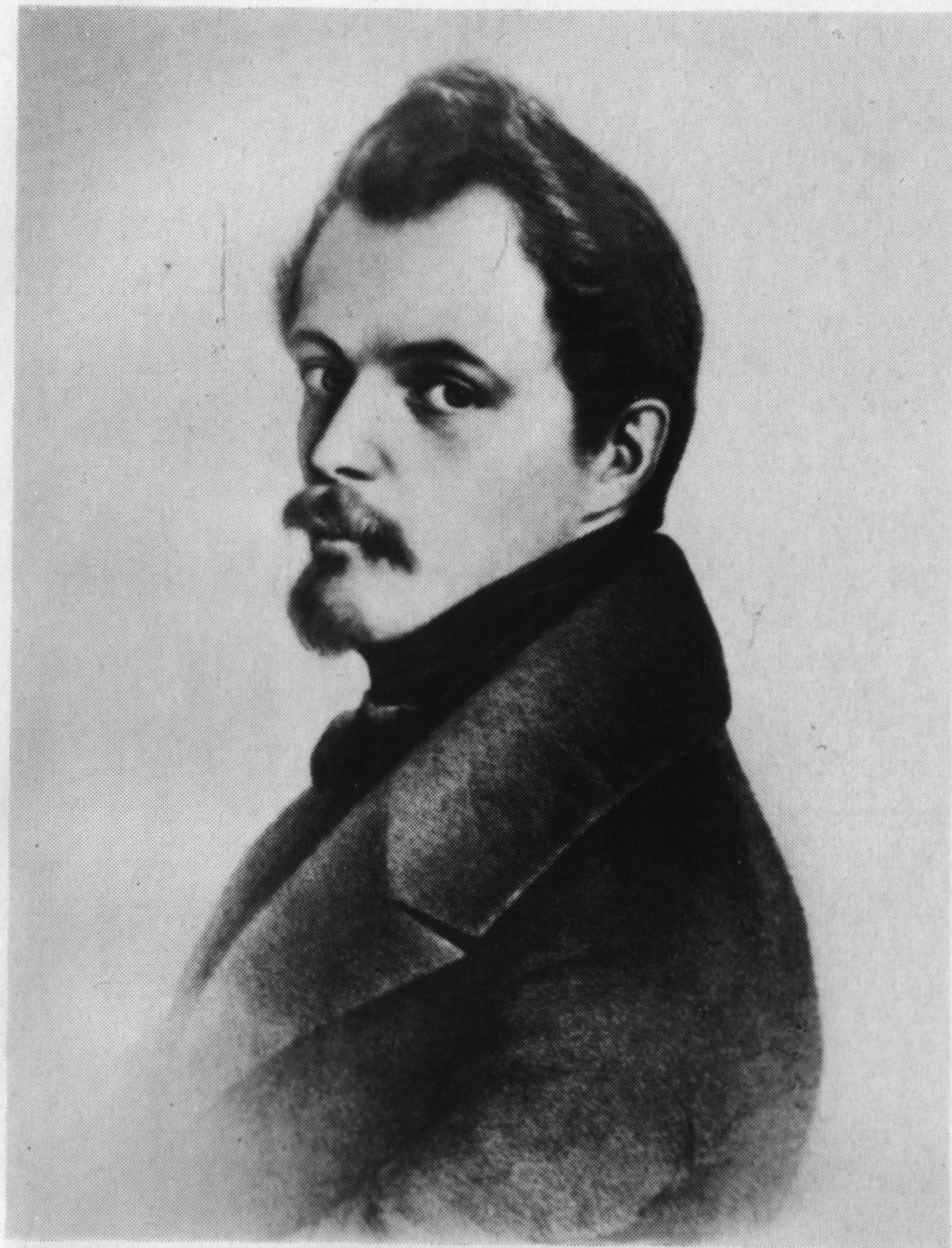
Программа училищного концерта
с участием В. В. Стасова



Карл Шуберт. Виолончелист, впоследствии дирижер.
Учитель А. Н. Серова в Училище правоведения,
один из его первых наставников в занятиях
композицией.

«...По моему мнению, он весьма много придал моим
довольно незначительным и несовершенным музыкальным
идеям».

А. Н. Серов



Адольф Гензельт. Немецкий пианист и педагог. Преподавал в Училище правоведения и в Смольном институте, был учителем Стасова и участником исполнения «Майской песни» Серова в салоне принца Ольденбургского. 1838 год



Австрийский пианист Сигизмунд Тальберг,
гастролировавший в России в конце 30-х годов

Рашель (Элиза Феликс). Великая французская
трагическая актриса, игрой которой восхищались
В. В. Стасов и А. Н. Серов





Михаил Иванович Глинка

Ференц Лист







Сцена из первого действия «Ивана Сусанина» в зарисовке кн. Гагарина — свидетеля первой постановки оперы

Большой театр в Петербурге. Литография 1840-х годов. При возобновлении в 1836 году открывался премьерой оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин»

27 ноября 1842 года здесь же состоялась премьера «Руслана и Людмилы», на которой присутствовал А. Н. Серов. Эскиз декорации третьего акта «Руслана и Людмилы» «Замок Наины», художник А. Роллер



Владимир Федорович Одоевский. Известный русский писатель, музыкальный критик, общественный деятель. Был участником музыкальных вечеров в доме отца Серова. До конца жизни сохранил дружеское расположение к А. Н. Серову и дал высокую оценку его операм «Юдифь» и «Рогнеда»



Александр Дмитриевич Улыбышев. Музыкальный писатель. С его взглядами на творчество Моцарта и Бетховена Серов полемизировал на протяжении многих лет

ТЫ СКОРО МЕНЯ ПОЗАБУДЕШЬ

Романс

Слова Н. Жадовской.

Музыка

М. И. ГЛИНКИ.

Романс М. И. Глинки «Ты скоро меня позабудешь» с рисунком-карикатурой Н. Степанова.
Из музыкального альбома с карикатурами А. С. Даргомыжского — Н. А. Степанова

Композиторъ возвратившійся на родину.



Видъ изъ кабинета

Составилъ и рисовалъ В. С. Савицкий

Гравировалъ А. С. Савицкий

— Что вы привезли намъ изъ Италии?
Ахъ! Всюдушнюю готовность носить.

— А вы сами съ готвостью идете служить.



Дмитрий Стасов, брат В. В. Стасова, в период учебы в Училище правоведения. Впоследствии музыкально-общественный деятель.
Портрет работы Н. В. Стасовой, 1842—1843 годы



12 Августа
1845

Ораштанбаум

А. Н. Серов в 1845 году,
накануне отъезда в Симферополь



Вид Симферополя из письма А. Н. Серова
к матери от 3 апреля 1846 года.

«Во всем старом городе, по татарскому обычаю,
строения жилые — во дворах, а по улицам видны
только белые заборы... Вдали одна из 20 симферо-
польских мечетей, со своим минаретом, — еще дальше
строения нагорные. ...Улиц больших и широких нет
вовсе, да и весь город из конца в конец занимает
не больше двух верст. По крайней мере треть
города занимают лавки, которые в старом городе,
как чисто азиатские, весьма оригинальны и живописны».

А. Н. Серов

Автограф куплетов Гюльома из музыки
к спектаклю «Мельничиха в Марли»

С Ъ Д О З В О Л Е Н І Я Н А Ч А Л Ъ С Т В А .

О Б Ъ Я В Л Е Н І Е .

„ Декабря, 1845 года, по случаю открытія вновь отстроеннаго театра, обществомъ любителей дана будетъ Комедія-поданья въ 3 хъ дѣйствіяхъ:

З А П И С К И Д Е М О Н А .

Музыка арранжирована и частью сочинена А. Н. С. . . . въ.

Д Ъ Й С Т В У Ю Щ І Я Л И Ц А :

Баронесса де Ронкроль, вдова.	<i>М^{ме} Сивилеръ, жена Императора. Императоръ.</i>
Марія, дочь ея.	<i>М^{ме} Сивилеръ, жена Императора. Императоръ.</i>
Маркизь де Лорниасъ.	<i>Губернаторъ, маркизь, маркиза, маркиза.</i>
Графъ де-Серви.	} <i>А. Морфи, маркиза, маркиза.</i>
Графиня де Серви, супруга его.	
Кавалеръ де Ла Равиньеръ.	<i>А. Равиньеръ, маркиза, маркиза.</i>
Валентинъ, слуга Баронессы.	<i>А. Стрель.</i>
Г-жа Жиро, содержательница серен при замкѣ Ронкроль.	<i>М^{ме} Жиро, маркиза, маркиза.</i>
Нобля.	<i>А. В. Сивилеръ, маркиза, маркиза.</i>
Готье, камеръничъ.	<i>Камеръничъ, маркиза, маркиза.</i>
Маски на балъ Маркиза де Лорниаса,		

Начало въ 7½ часовъ непремѣнно.

Сборъ назначается на покрытие издержекъ по возобновленію театра.

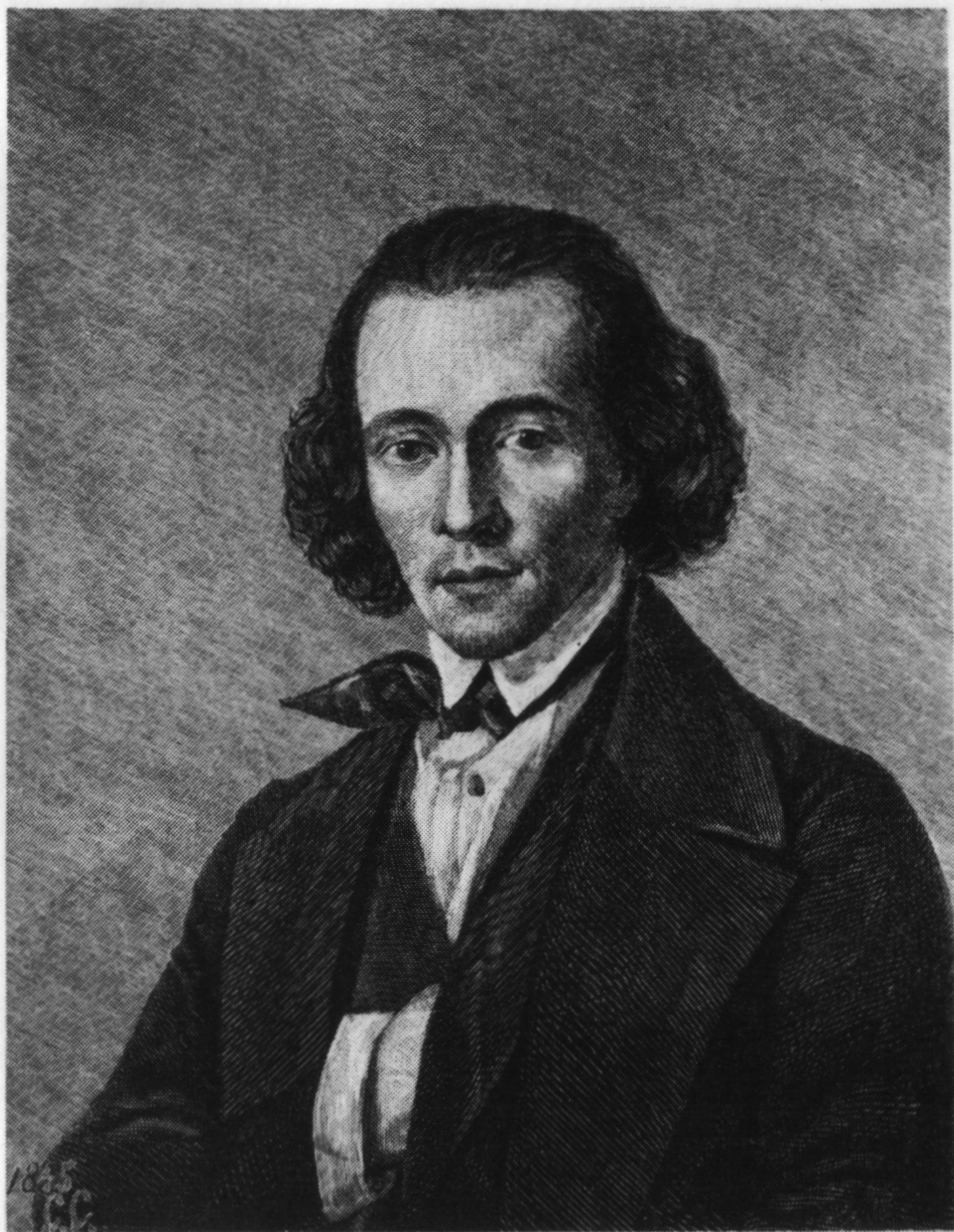
Ц Е Н А М Ъ С Т А М Ъ :

Ложи №№ 1, 2, 3, 15	8 руб. 80 коп. сереб.
Остальные	7 руб. 15 коп.
Кресла первыхъ четырехъ рядовъ	2 руб. —
Остальныхъ рядовъ	1 руб. 50 коп.
Галлерей: первый, помарованный рядъ	— 75
Остальные ряды	— 50

Билеты можно получать во всякое время въ кассѣ театра, у Кассира.

Для прислуги посетителей назначено особое мѣсто, близъ кассы, — по указанію Полицейскаго Офицера.

Примѣчаніе: Само собою разумѣется, что вообще въ корридорахъ театра курить табакъ запрещается, въ уваженіе къ дамамъ.



А. Н. Серов в 1845 году, гравюра В. В. Матэ

Афиша симферопольского любительского спектакля
«Записки Демона» с музыкой и при участии А. Н. Серова

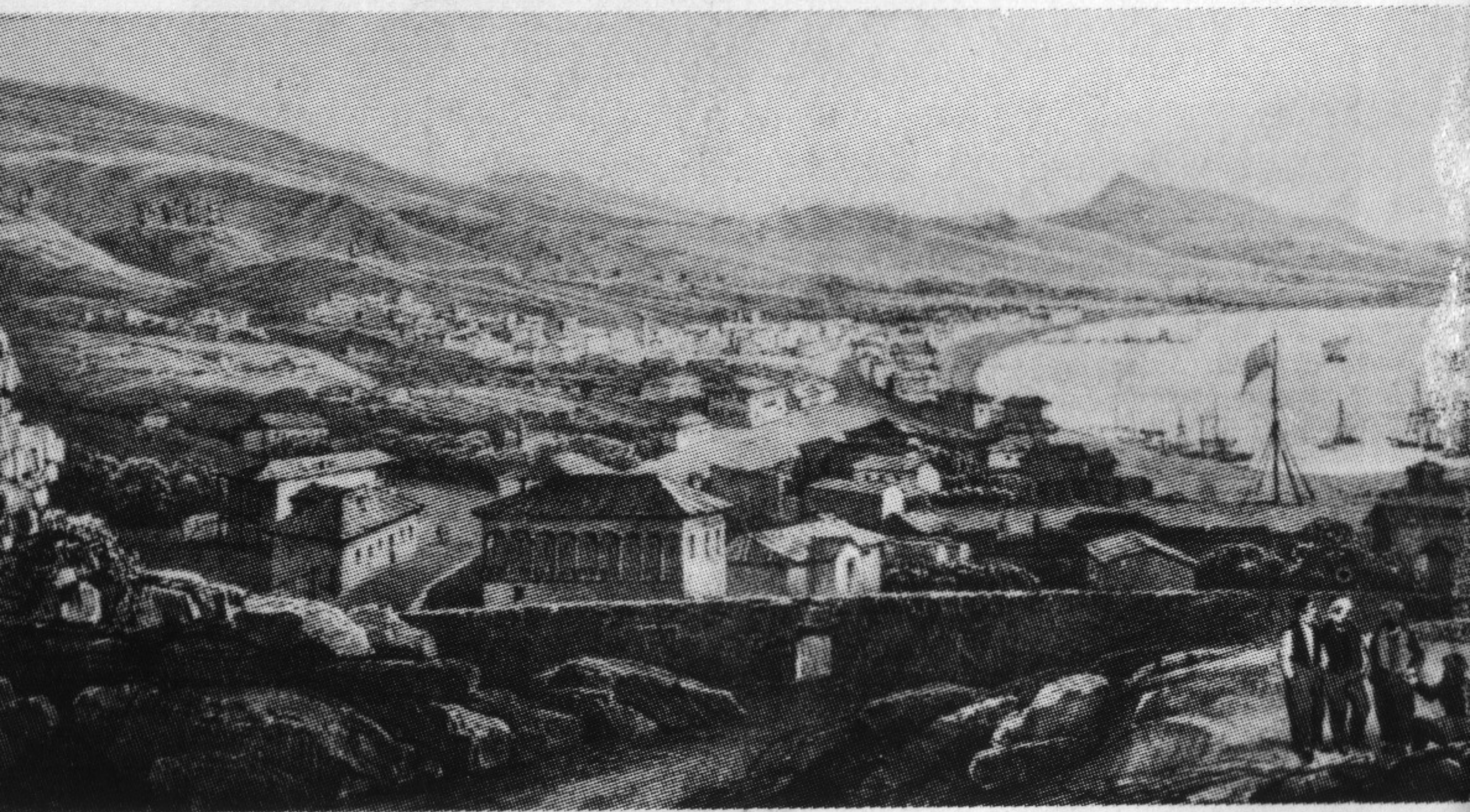
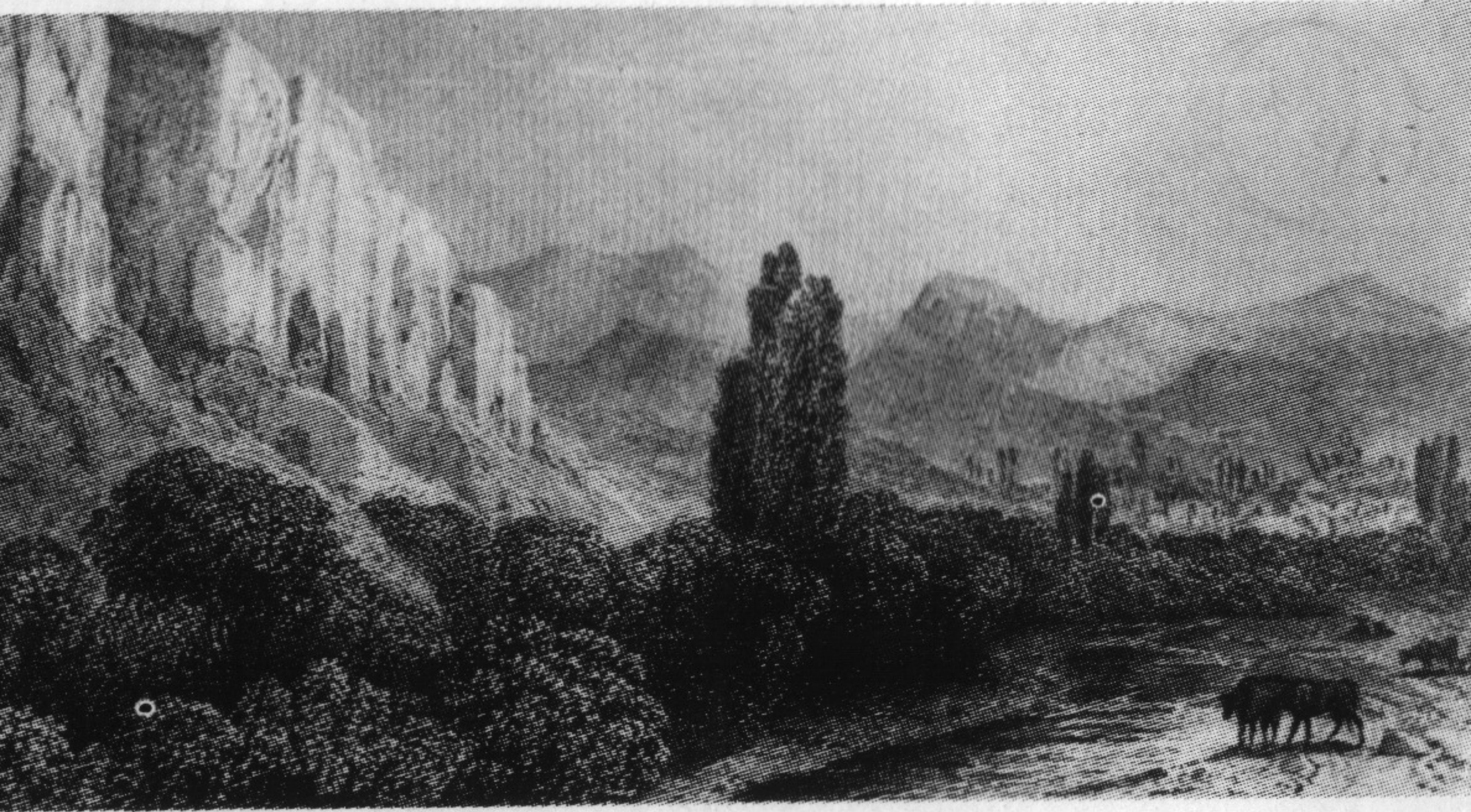


Михаил Семенович Щепкин, литография Бореля.
С искусством великого артиста А. Н. Серов
познакомился впервые во время симферопольских
гастролей 1846 года. Впечатление было огромно:
«Я ждал наслаждения от каждого его слова
и не обманулся в ожидании».

Иван Константинович Айвазовский.
«Как всякий настоящий артист, кроме своего
искусства, он горячо любит и музыку».

А. Н. Серов





Вид Карасубазарской долины в Крыму.
Рисунок И. К. Айвазовского

Крым. Феодосия. Гравюра на стали



Отто Карлович Гунке. Теоретик, композитор
и педагог. Заочно консультировал А. Н. Серова
в его занятиях контрапунктом и инструментровкой



Виктор Матвеевич Кажинский. Дирижер
и композитор, руководитель симфонического
оркестра Александринского театра



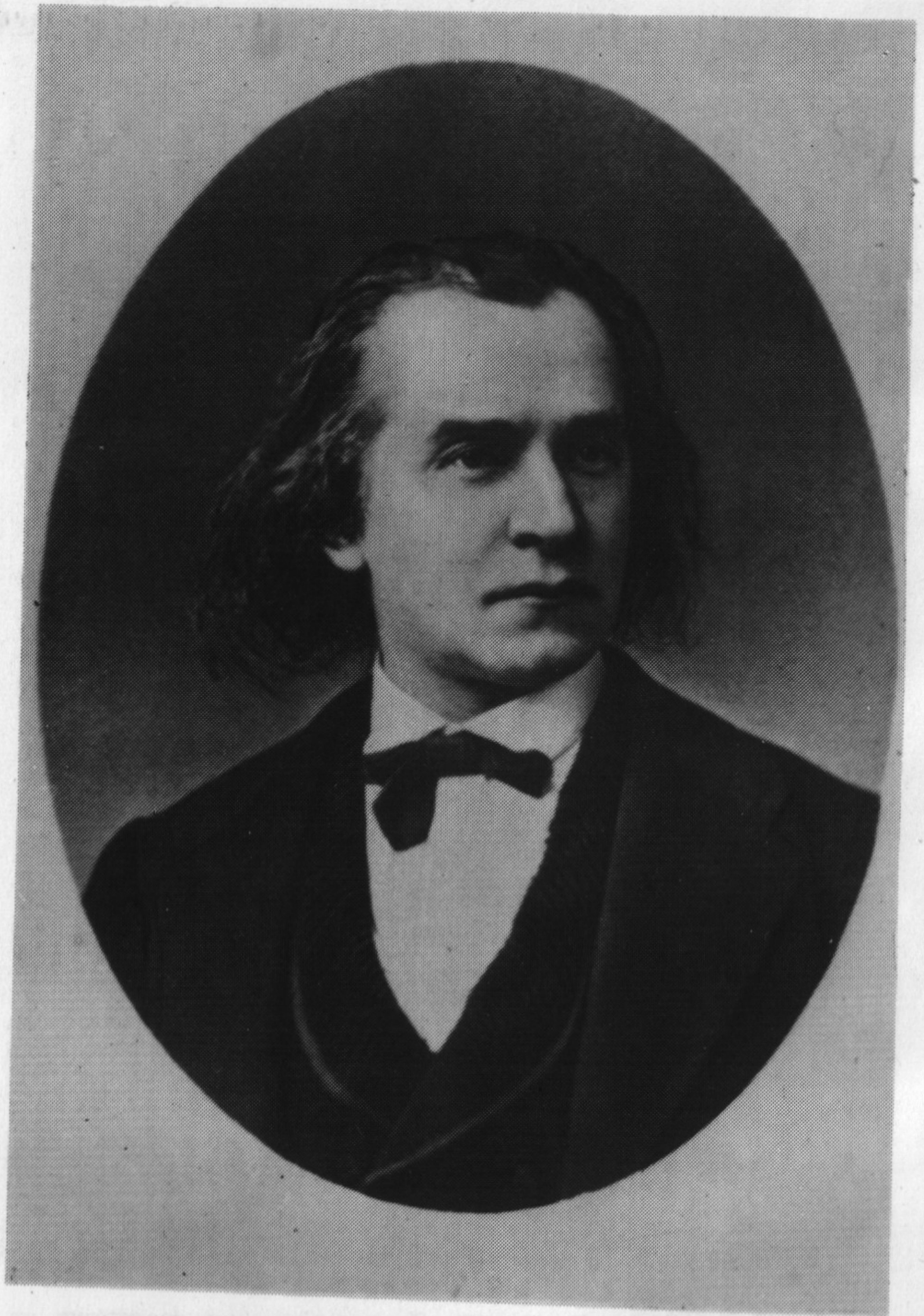
Карикатура на Карла Шуберта



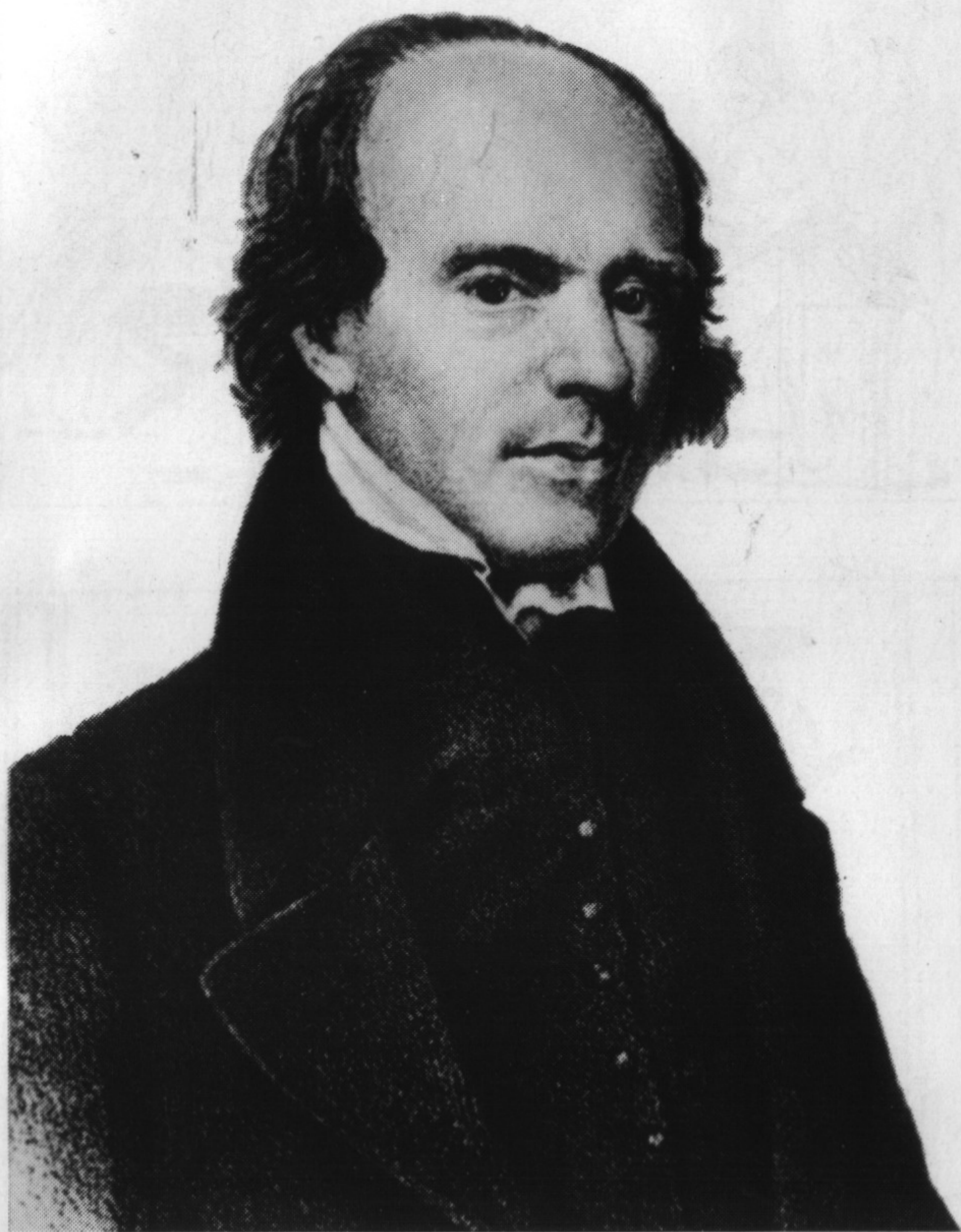
В. В. Стасов



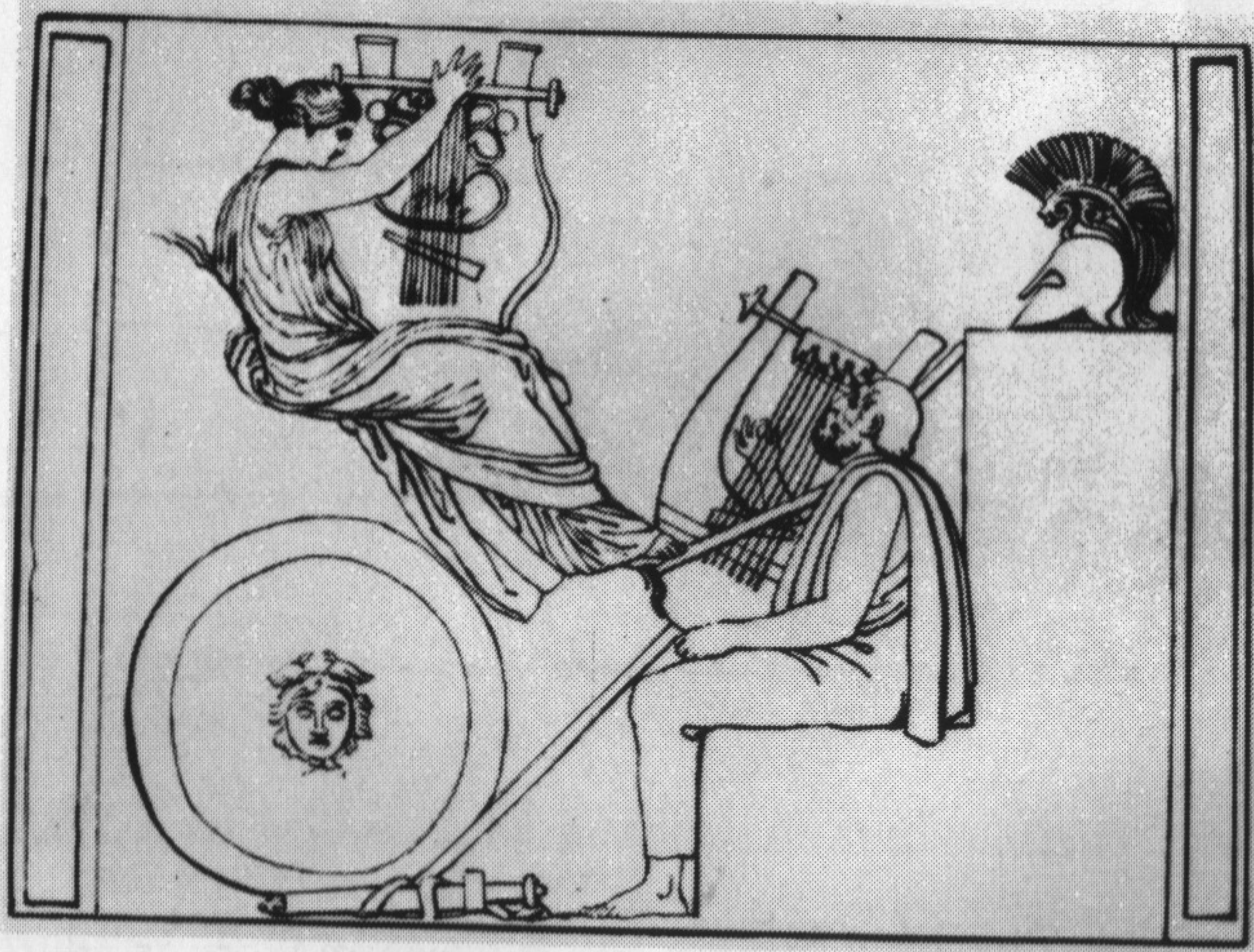
Виктор Павлович Гаевский. Литератор, музыкально-общественный деятель, друг семьи Серовых и крымский корреспондент Александра Николаевича



А. Н. Серов, 1850 год

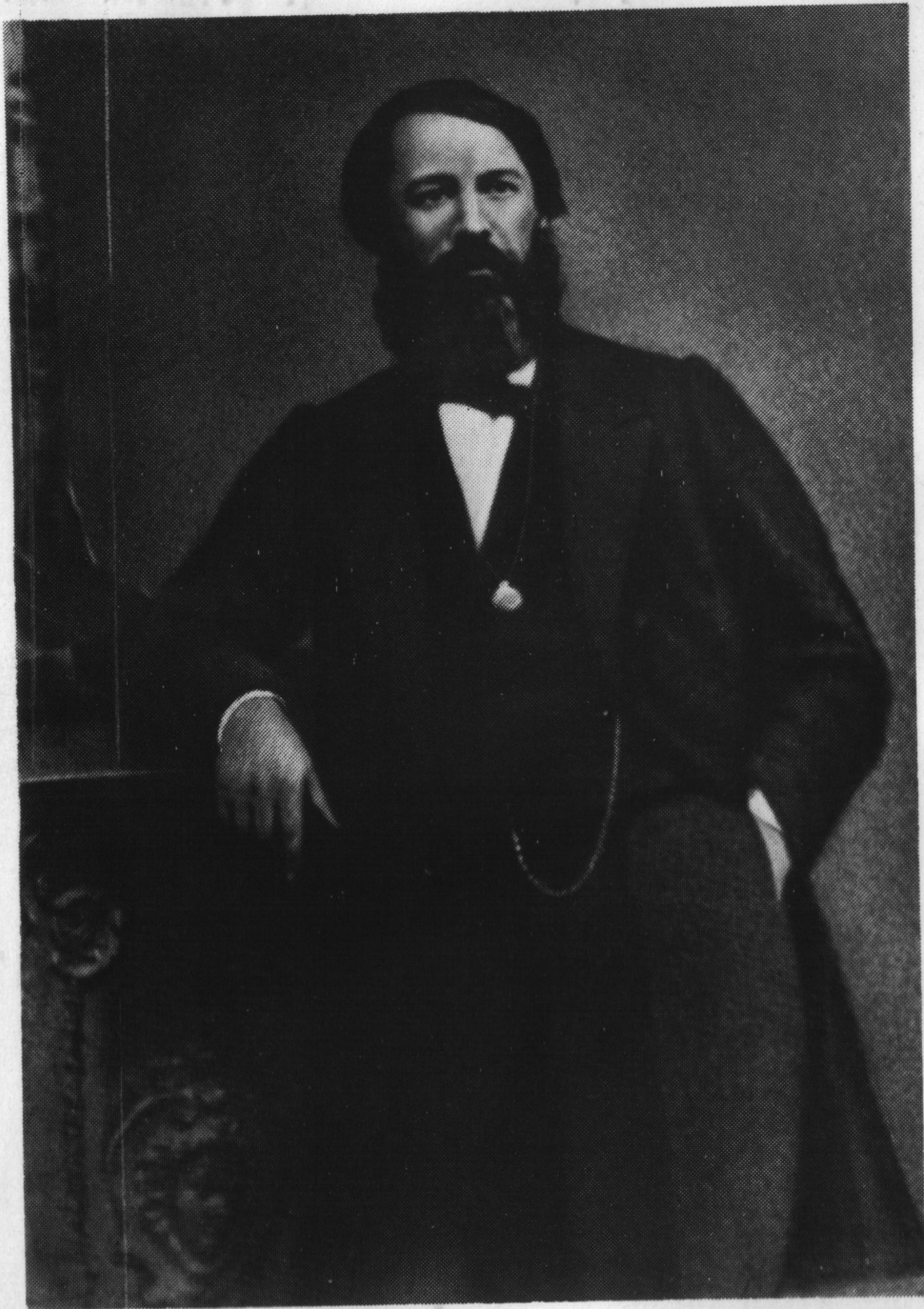


Джон Флакман. Английский скульптор и график,
рисунками которого увлекались Серов и Стасов

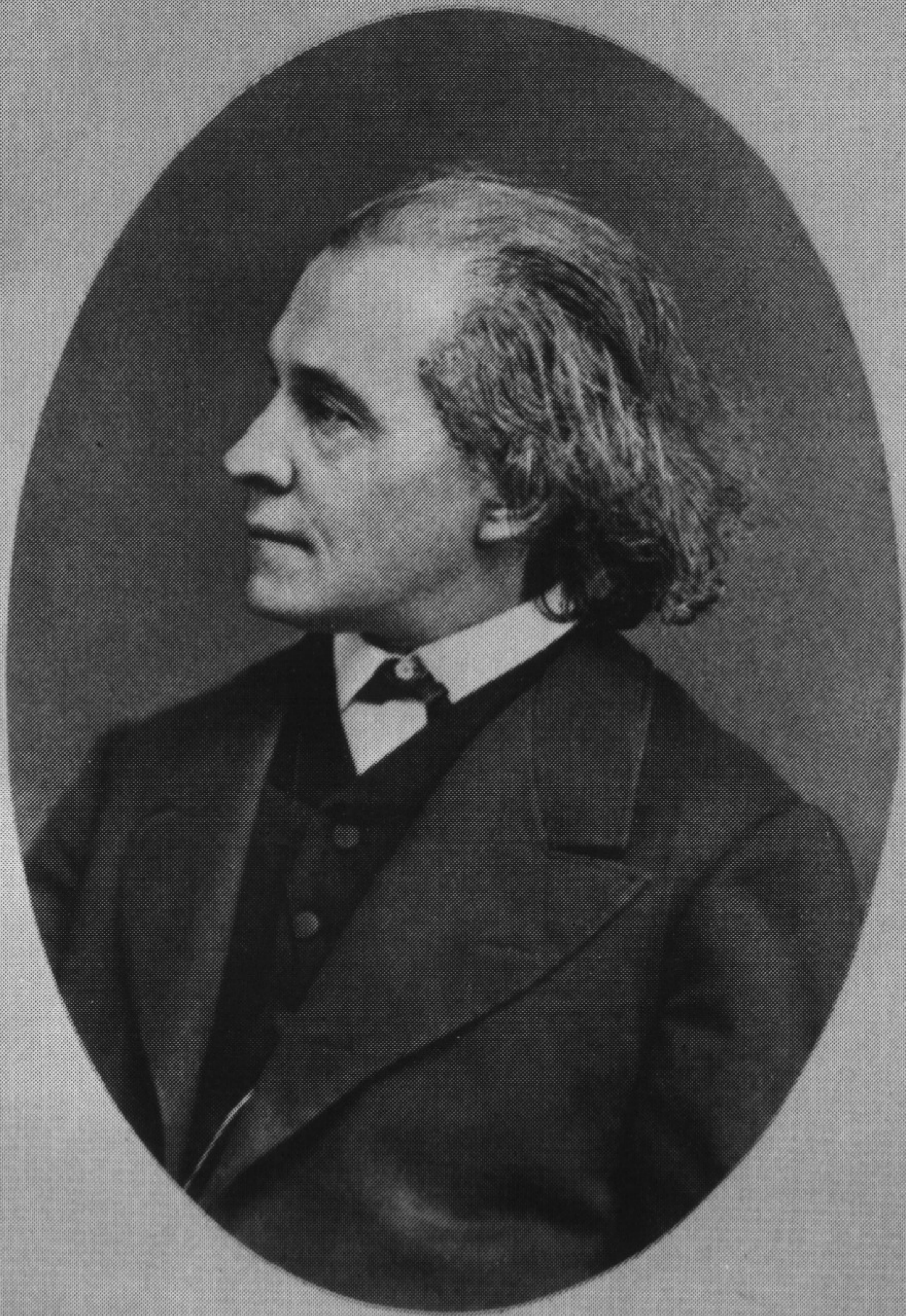


Перерисовки А. Н. Серовым иллюстраций
Д. Флаксмана к «Одиссее» Гомера

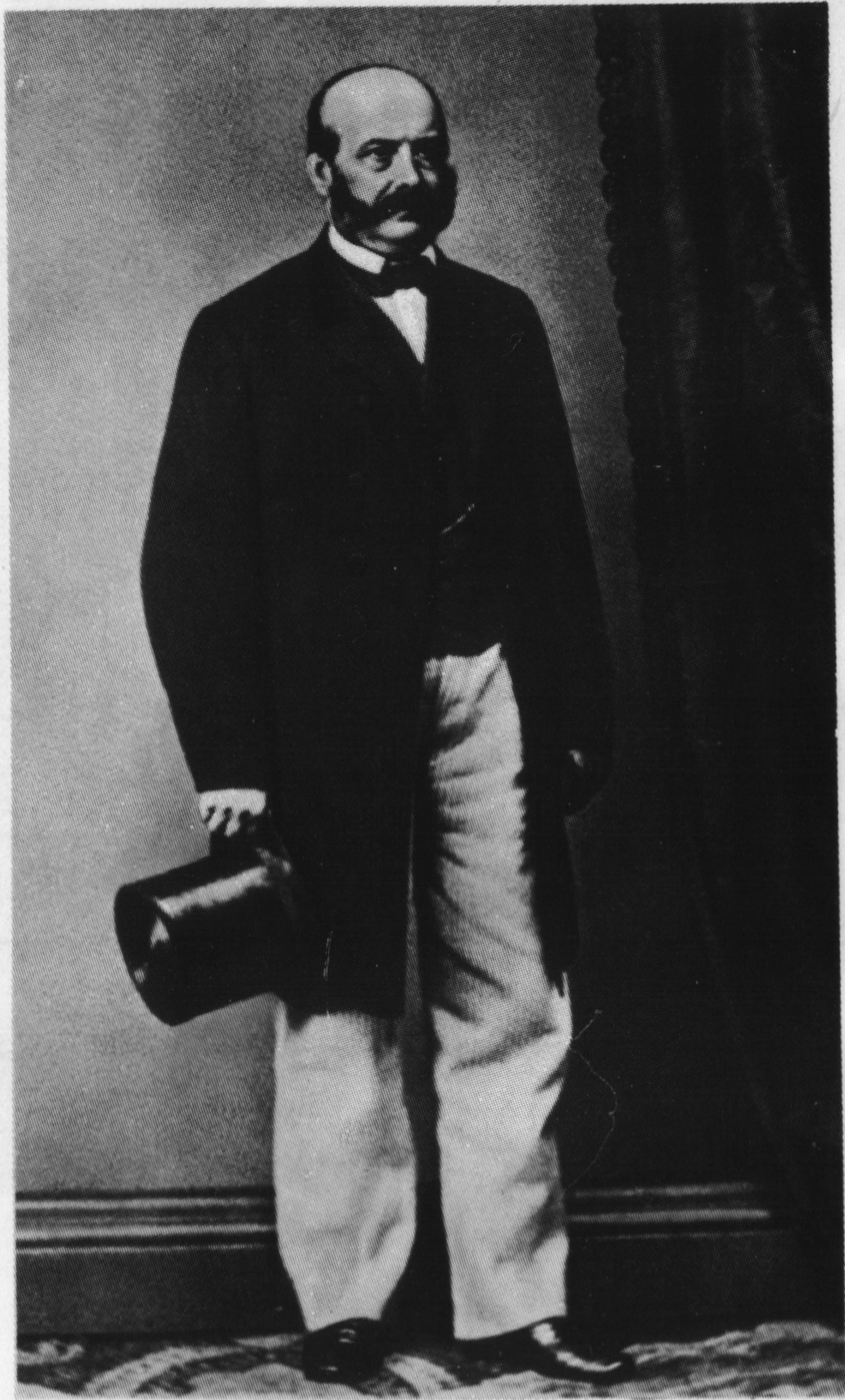


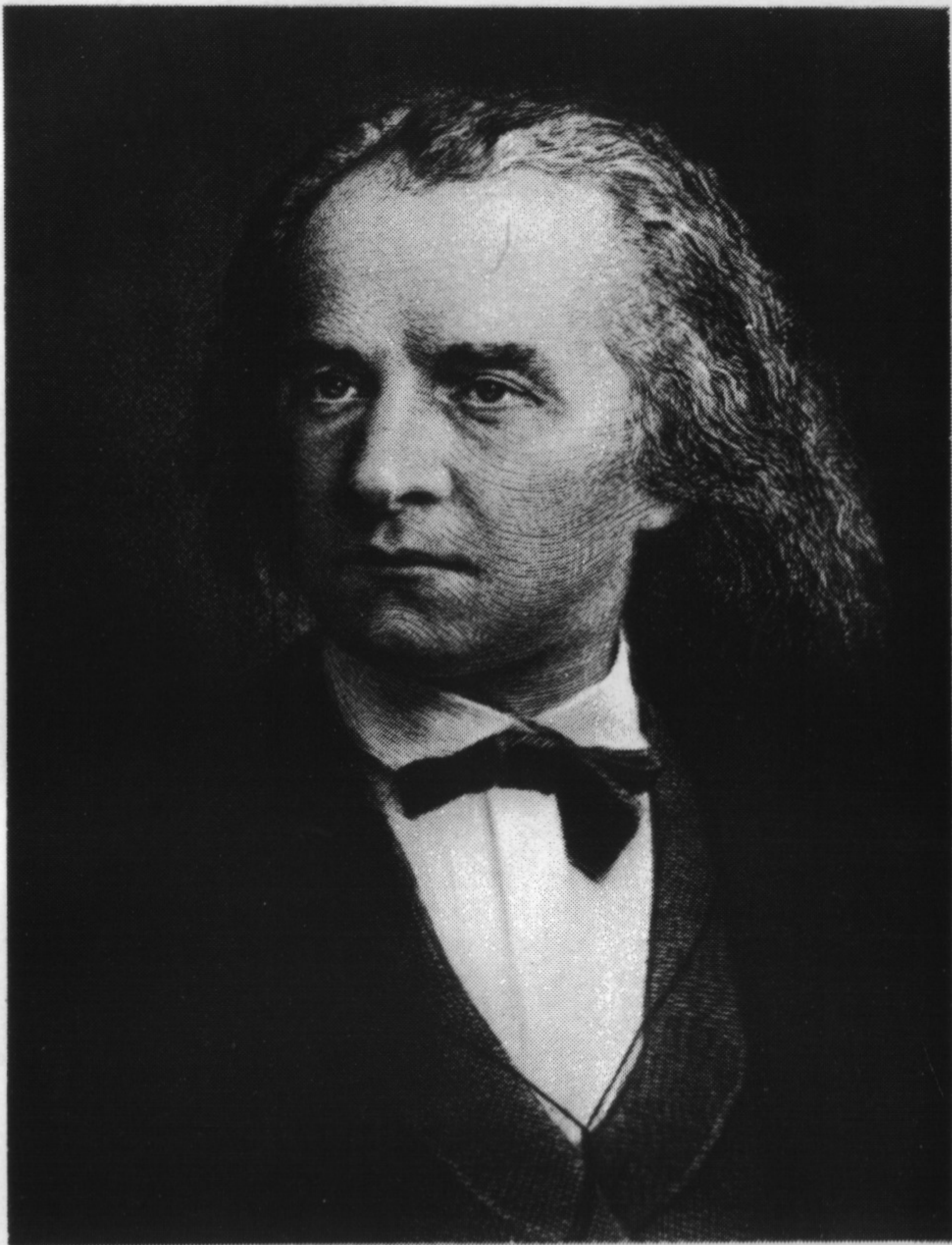


В. В. Стасов



А. Н. Серов, 1850-е годы





А. Н. Серов, гравюра В. Боброва

Гавриил Якимович Ломакин. Известный русский хор-
мейстер. В 1840-е годы был постоянным посетителем
дружеских музыкальных собраний в доме Серова



Людвиг ван Бетховен



Вольфганг Амадей Моцарт



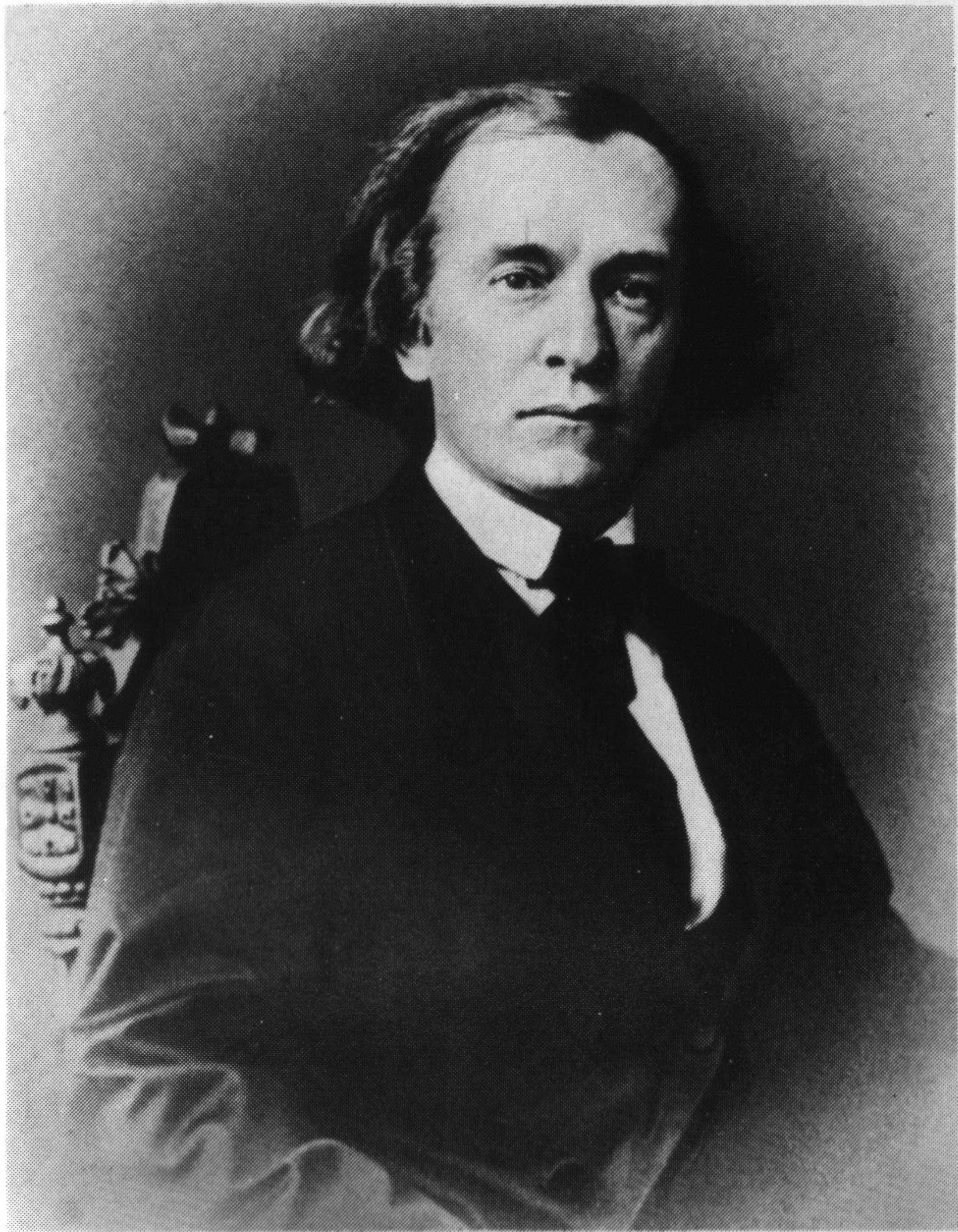
Франсуа Жозеф Фетис. Теоретик, композитор,
директор Брюссельской консерватории



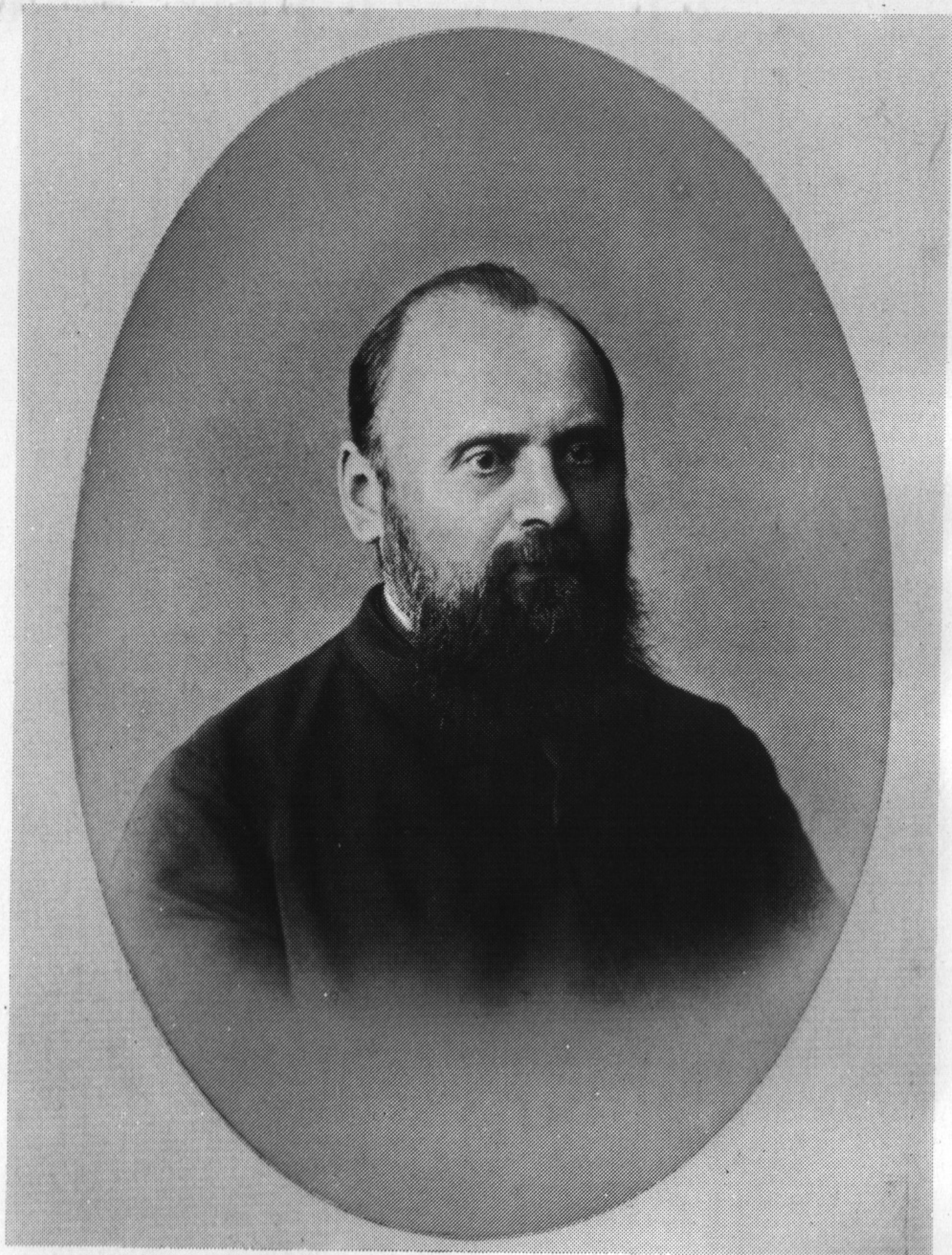
А. Д. Улыбышев. Карандашный рисунок 1847 года



Ростислав (Феофил Толстой). Музыкальный критик, с которым Серов вел постоянную полемику.
Карикатура Н. Степанова



А. Н. Серов

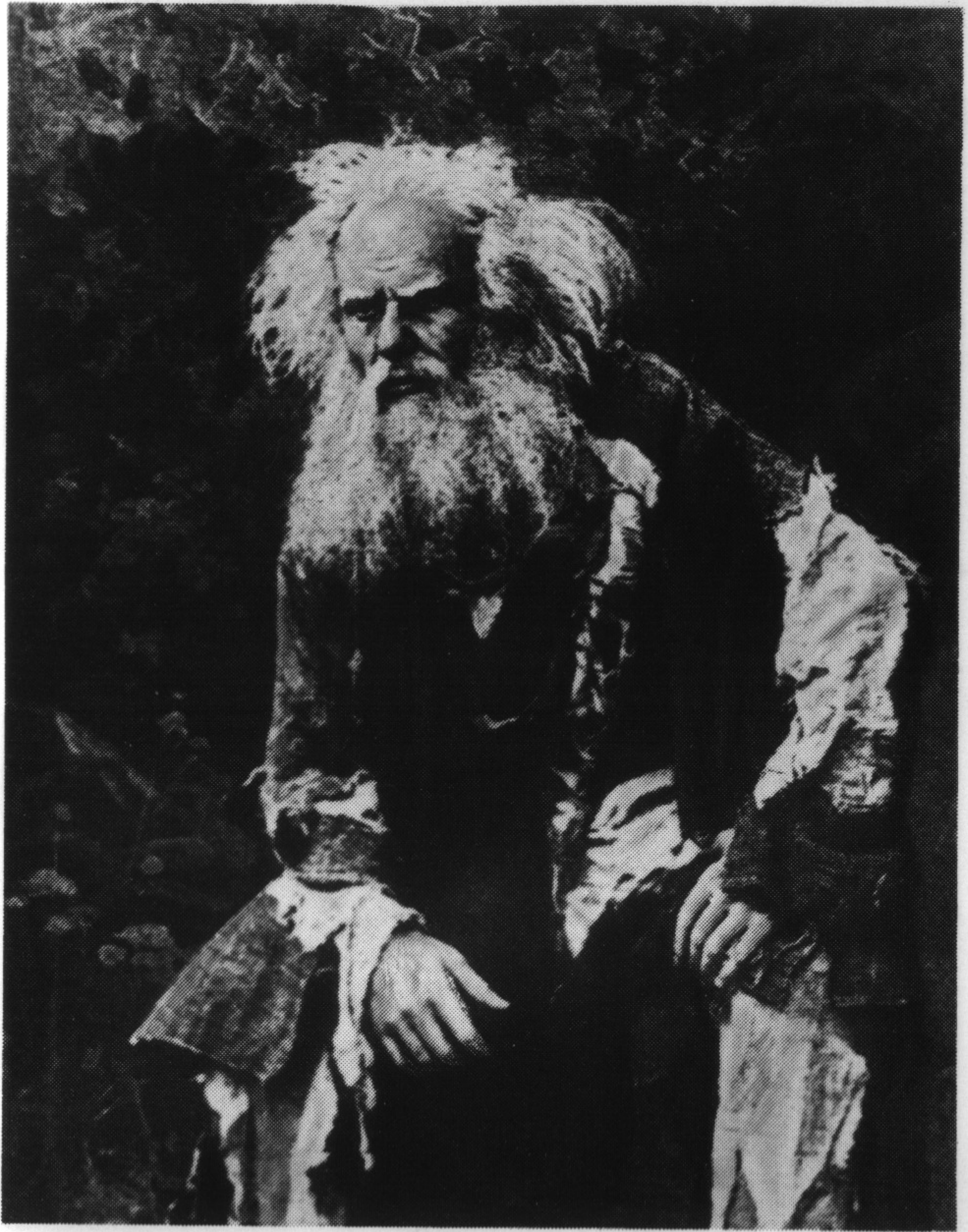


Милий Алексеевич Балакирев



Александр Сергеевич Даргомыжский





О. А. Петров — Мельник, третье действие

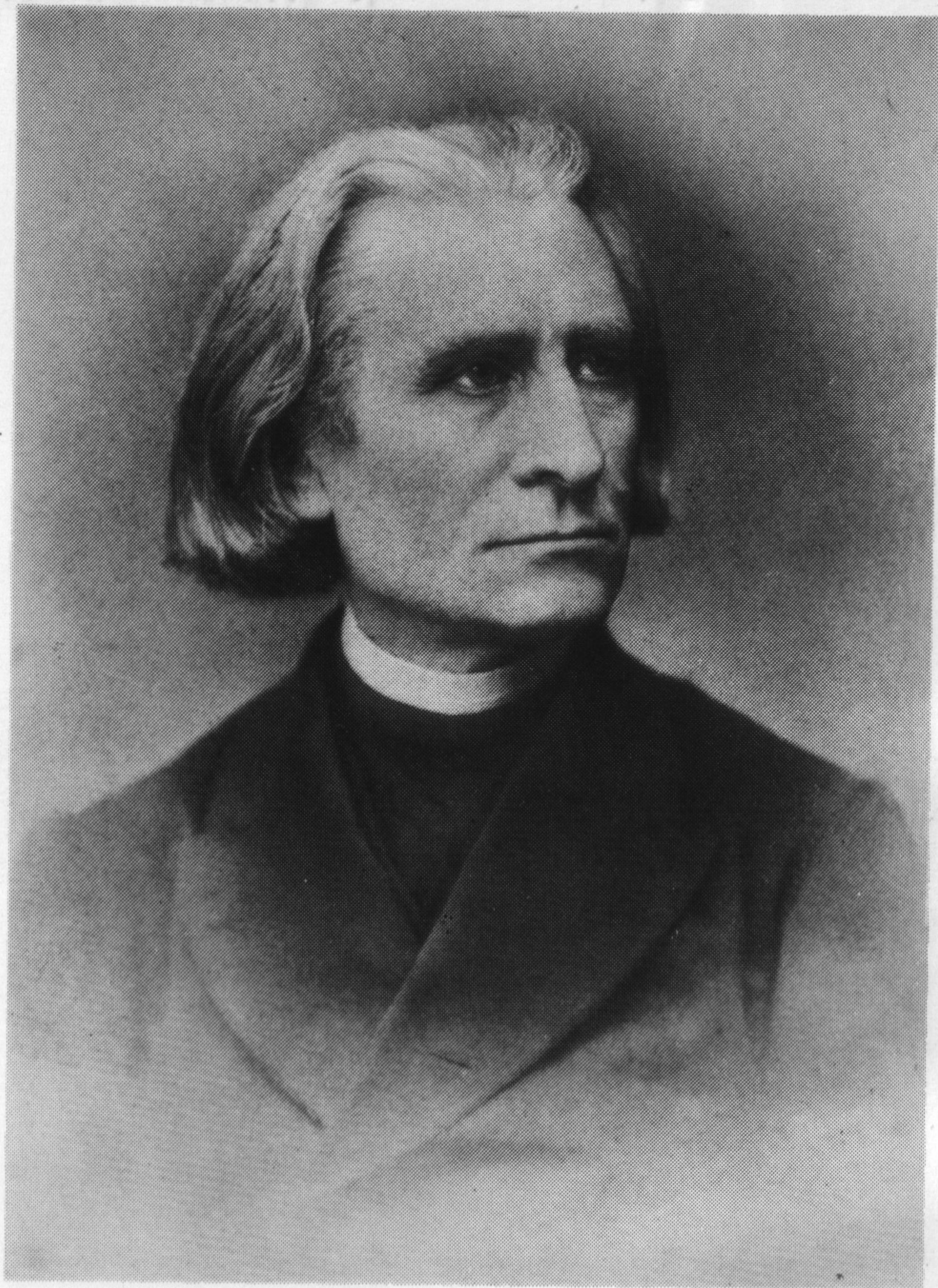
О. А. Петров — Мельник, Ю. Ф. Платонова — Наташа
в опере «Русалка» А. С. Даргомыжского,
первое действие



Дружеский шарж на А. Г. Рубинштейна



Серов мчится на Буцефале. Карикатура Н. Степана-
нова в перерисовке А. Труханова



Ференц Лист



Рихард Вагнер

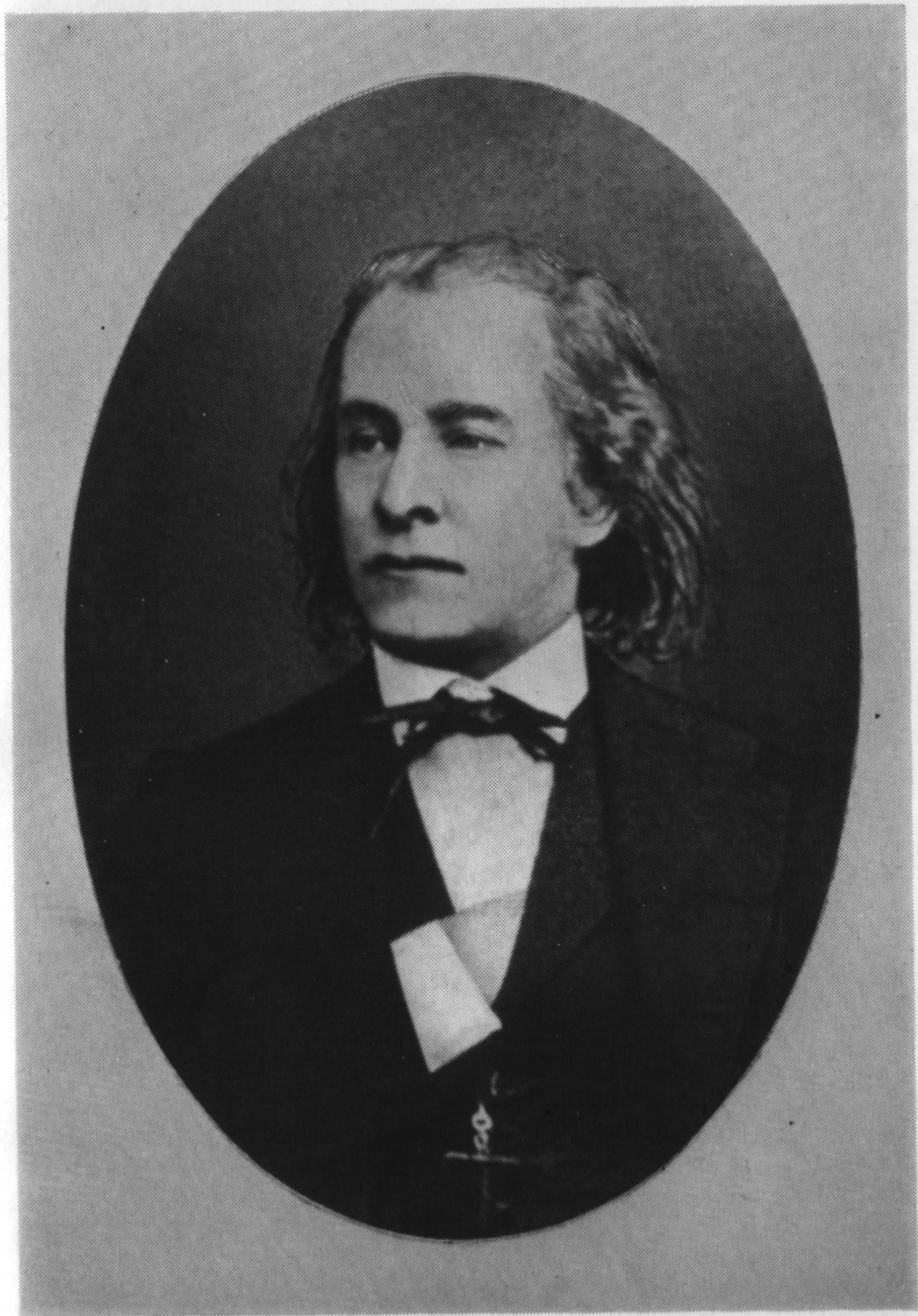


Горе врагам его!

Горе врагам его! Карикатура на Серова-
полемиста

«Что значит единичный голос против
„всеобщей“ нелепицы?! Какую страшную силу надо
придать этому голосу правды, чтоб его „услышали“
среди этой оргии „лжи и бессмысленности“!..
Поневоле, совершенно наперекор практике и бла-
горазумию, надо сделаться „апостолом“ правды...»

А. Н. Серов



А. Н. Серов





Итальянская трагическая актриса
Аделаида Ристори в роли Юдифи
в одноименной драме Джакометти

Памятник В. Моцарту в Дрездене



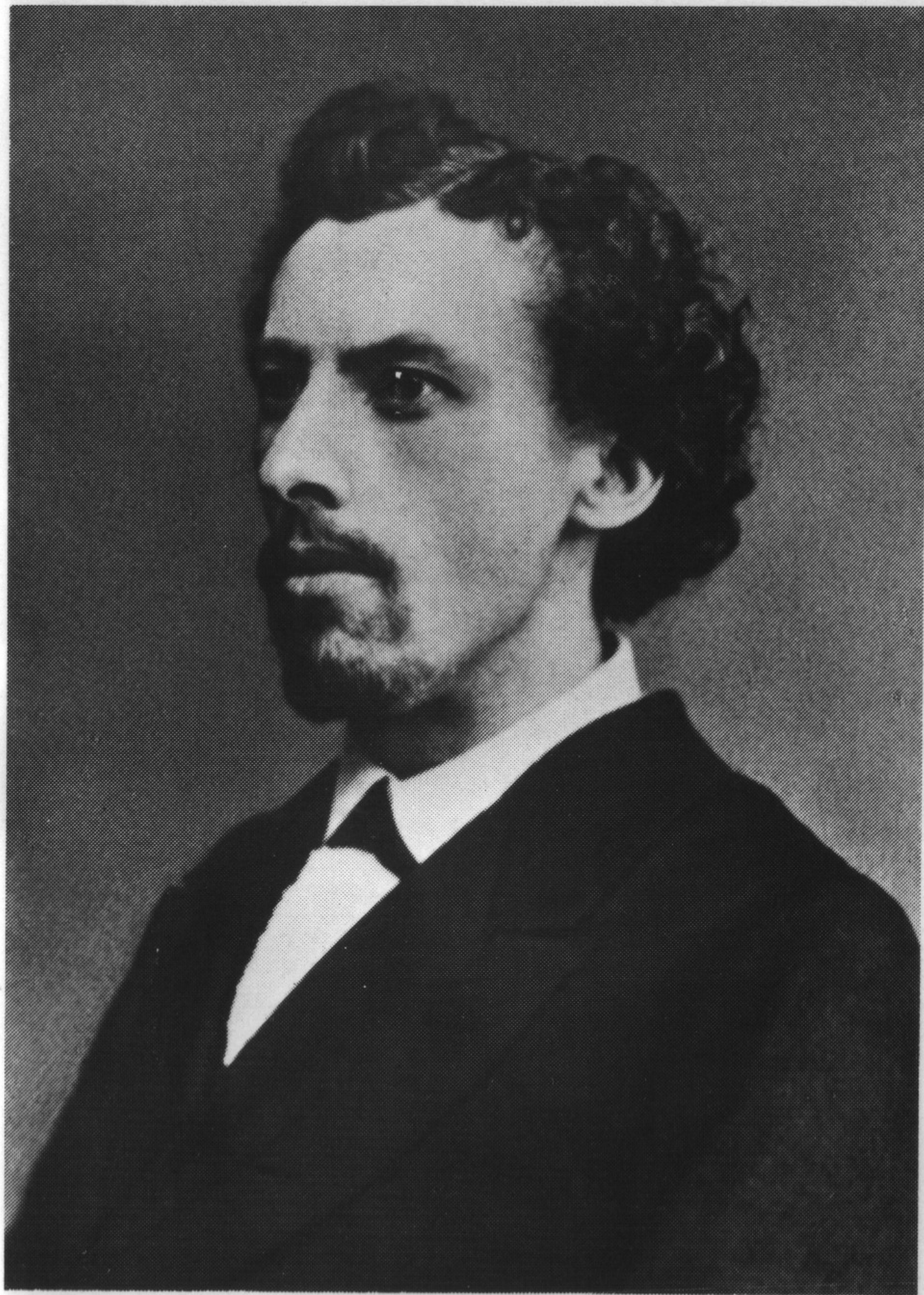
«Юдифь». Французский офорт XVII века
с картины испанского художника Ф. Сурбарана



«Юдифь». Немецкая гравюра. Офорт Вейгеля,
конец XVIII века



Аполлон Александрович Григорьев. Русский поэт и литературный критик, активный пропагандист творчества А. Н. Островского. Был дружески расположен к Серову и поддерживал его в печати. Оказал влияние на эволюцию художественно-эстетических воззрений композитора



Михаил Иванович Сарיותти. Русский певец и музыкальный критик, первый исполнитель партии Олоферна в опере А. Н. Серова «Юдифь»





Эскиз декораций к первому и пятому акту оперы «Юдифь» В. А. Серова — известного русского художника, сына композитора, 1898 год

Эскизы декораций к опере «Юдифь» художника Грунера, 1885 год



Н. С. Ермоленко-Южина в роли Юдифи



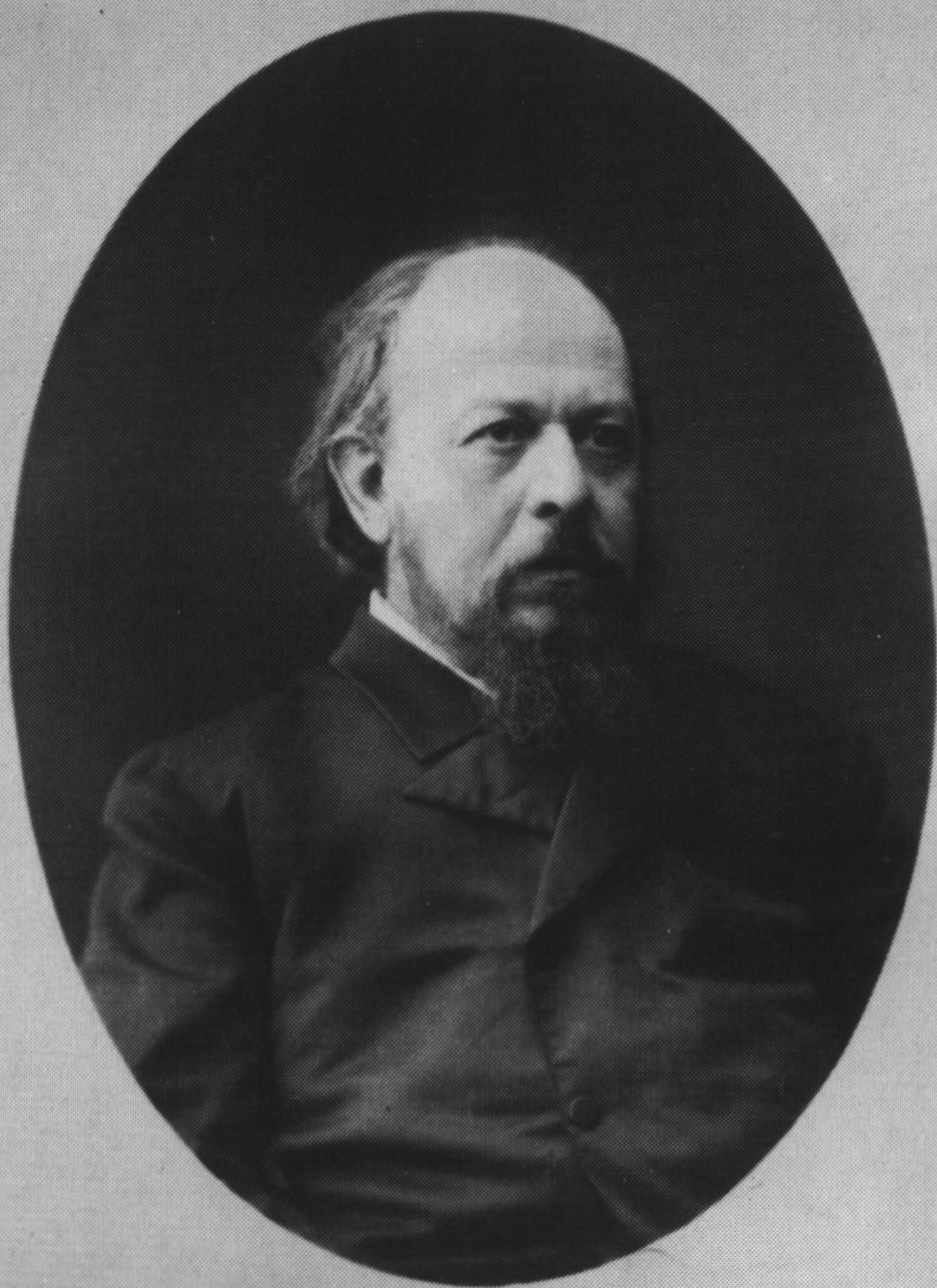




Ф. И. Шаляпин — Олоферн.

«Это так же просто, благородно и величественно, как та каменная скульптура, что некогда украшала храмы и дворцы Ассиро-Вавилонского царства, и поразительна та гармония, с которой Шаляпин выдерживает все свое исполнение... в стиле этой скульптуры».

Э. Старк



Д. В. Аверкиев. Русский писатель и драматург,
автор либретто оперы «Рогнеда»

Грузинская танцовщица XV века.
Рисунок А. Н. Серова



Трусынская мангобузига XV^{вв}, 612



Эскизы костюмов к опере «Рогнеда»,
художник Н. Эллерт

Изяслав в домашнем и в парадном костюме

Костюм медведя.

Опера Ломоносова.
медведь.
Самаров.



А. М. 1869

Опера Ромбада.

Гусь, костюмное скомороха.



Опера Ромбада.

Петух.

Костюмное скомороха.



Скоморохи — ряженые в костюмах гуся, петуха, козы

Серов первым в русском оперном искусстве вывел на сцену скоморохов и воссоздал в музыке характерные черты древнерусской театральной традиции



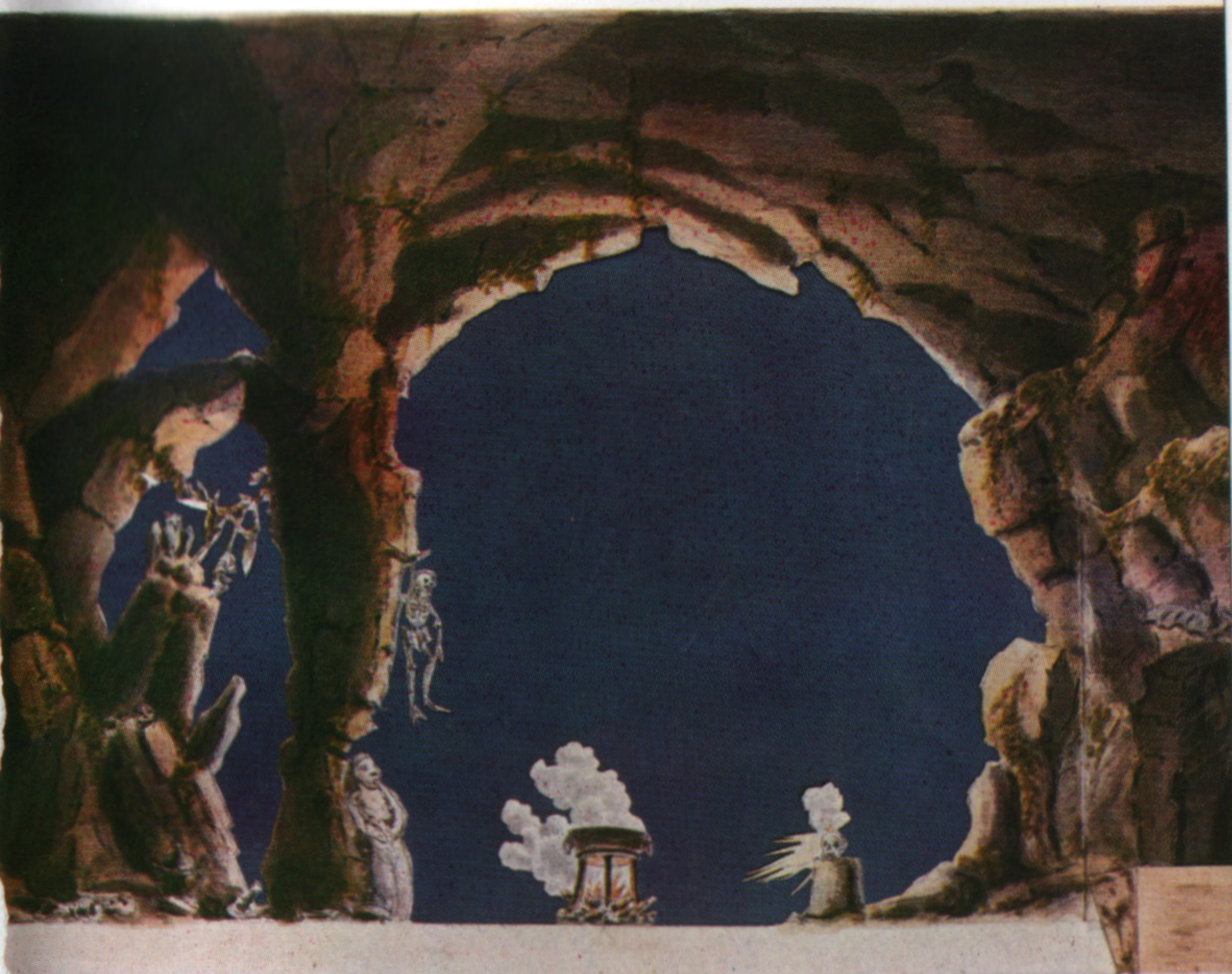
Коза.

Костюм в Сомма

1914

Княжеский гурава.





Эскиз декорации первой картины оперы «Рогнеда»
художник Грунер: «В пещере Скульды»

Эскиз костюма Княжого дурака,
художник Н. Эллерт



Странникъ богомолца

Эскизы костюмов Странника и колдуньи Скульды
к опере «Рогнеда», художник Н. Эллерт



Полудне.



Эскиз декорации к опере «Рогнеда»,
художник М. А. Шишков





Эскизы костюмов к опере «Рогнеда», художник М. В. Врубель: печенеги, индийская царевна

Владимир



III IV V

atras

7



Константин Николаевич Лядов.
Дирижер Мариинского театра, впервые
поставивший «Юдифь» и «Рогнеду»

Программа 121-го исполнения оперы «Рогнеда»
на сцене Мариинского театра под управлением
Э. Ф. Направника

Цѣна 5 копѣекъ.

18 81



ВЪ МАРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ Пятницу, 18-го Октября.

Въ 121-й разъ:

РОГНѢДА.

Опера въ пяти дѣйствіяхъ, А. Н. Сѣрова. (Стихи Д. В. Амурскаго по программѣ композитора.)

Танцы поставлены Г. Пино.

Костюмы и все археологическая часть постановки, по рисункамъ В. А. Прохорова (надателя-редактора журнала «Христіанскія древности»). Костюмы мужскіе—Г. Иванова, женскіе—Гг. Петрова и Столярова. Скульптурныя вещи—Г. Гаврилова. Химическое освѣщеніе—Г. Шинко. Парик мужскіе—Г. Малышева; женскія прически—Г. Дмитриева.

Соло на скрипкѣ будетъ играть Г. Циккель.

Танцевать будутъ во 2-мъ дѣйствіи:

1) ХОРОВОДЪ—Г-жи Кузмина 3, Блатъ, Львова, Оголейтъ 3, Соловьева, Бункина, Петайкова, Горшенкова 2, Оголейтъ 2 и прочія танцовщицы.

2) ПЛАНКУ СНОМОРХОВЪ—Гг. Пино 1, Быстровъ, Сирато и прочіе танцовщики.

ДѢЙСТВУЮЩИИ ЛИЦА:

Красное-Солнышко, князь Столяно-Киевскій	Г-нъ Мельниковъ.
Рогнѣда, одна изъ женъ его	Г-жа Каменская.
Наславъ, сынъ князя и Рогнѣды	Г-жа Бичуркина.
Добрыня Никитичъ, дядя князя	Г-нъ Васильевъ 1.
Румякъ, молодой варягъ, христіанинъ	Г-нъ Орловъ.
Игерьъ } товарищи его, варяги	Г-нъ Васильевъ 2.
Друзякъ }	Г-нъ Ильинъ.
Старикъ, странникъ	Г-нъ Корякинъ.
Верховный жрецъ Перуна	Г-нъ Соболевъ.
Княжий дуракъ, веселый сноморхъ	Г-нъ Васильевъ 2.
Скульда, варяжскія волдуны	Г-жа Шредеръ.
Мальфрида, одна изъ приближенныхъ къ Рогнѣдѣ	Г-жа Дмитриева.
Мамушка Наслава	Г-жа Горбунова.
Сыная дѣвушка	Г-жа Зубынина.
Ловчій	Г-нъ Матвѣевъ.
1 охотники	Г-нъ Дожановъ.
2 	Г-нъ Матвѣевъ.

Богатыри, дружинники, градскіе старцы, столяники, чапники, ловчіе, соволянчье, исаи, охотники, жрецы Перуна и жертвоприношатели, странники-богомольцы, женщины на иру, рабыни Рогнѣды, воины, варяги, алчные печенѣги и народъ.

Мѣсто дѣйствія: Киевъ и его окрестности, въ концѣ X вѣка.

Дирижировать будетъ Г. Направникъ.

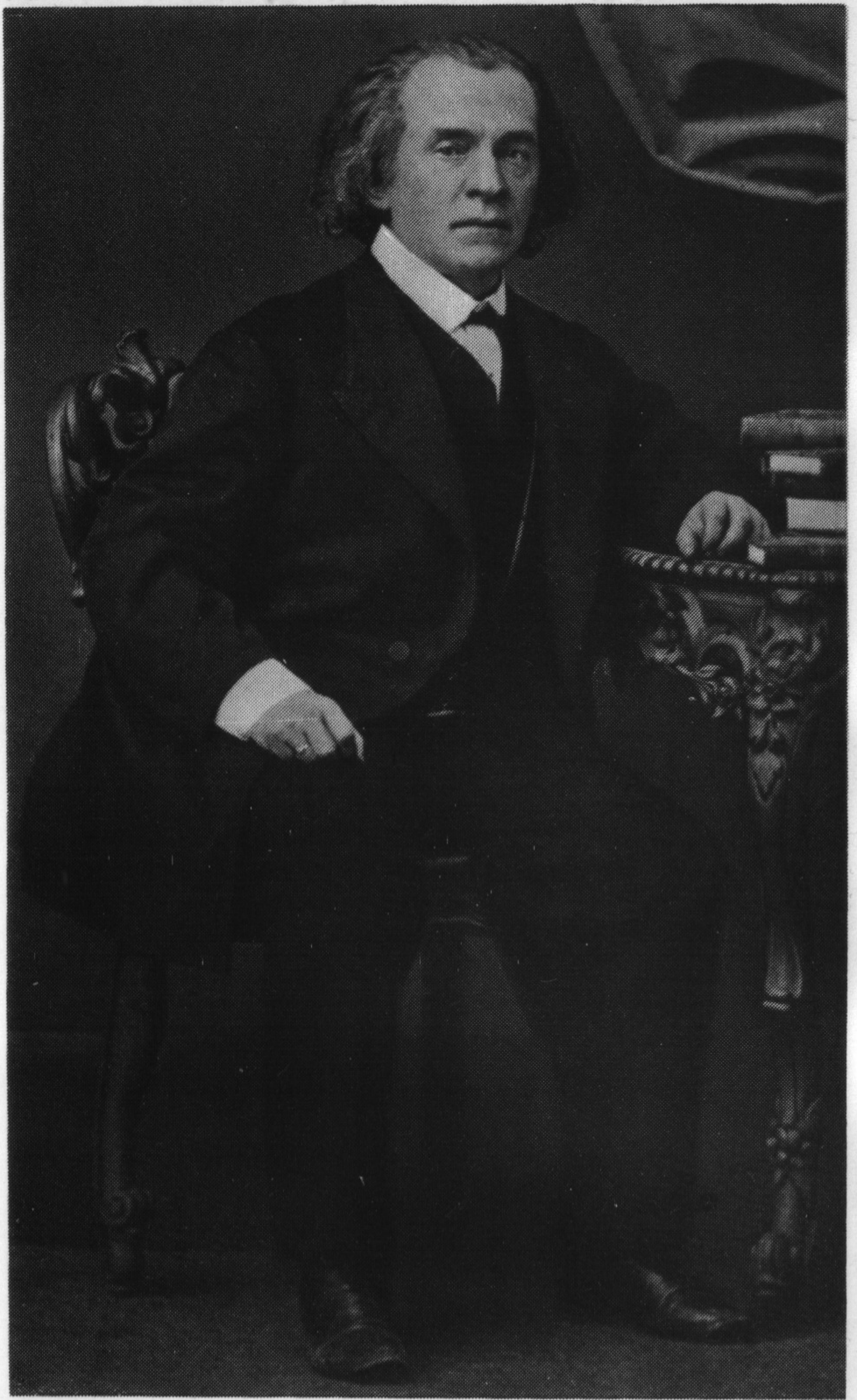
Начало въ 7^ч часовъ.

ПРОСЯТЪ ОБРАТИТЬ ВНИМАНИЕ.

Цѣна программы — 5 коп.

Продавщикъ талономъ не имѣетъ права требовать сдачи этой цѣны; въ случаѣ же требованія лицевой платы, проситъ называть объ этомъ въ кассу или свѣтотеламъ театра.

Тип. Импер. Сиб. театраль., (Вхуарда Геммо) Вост. пр. № 53.



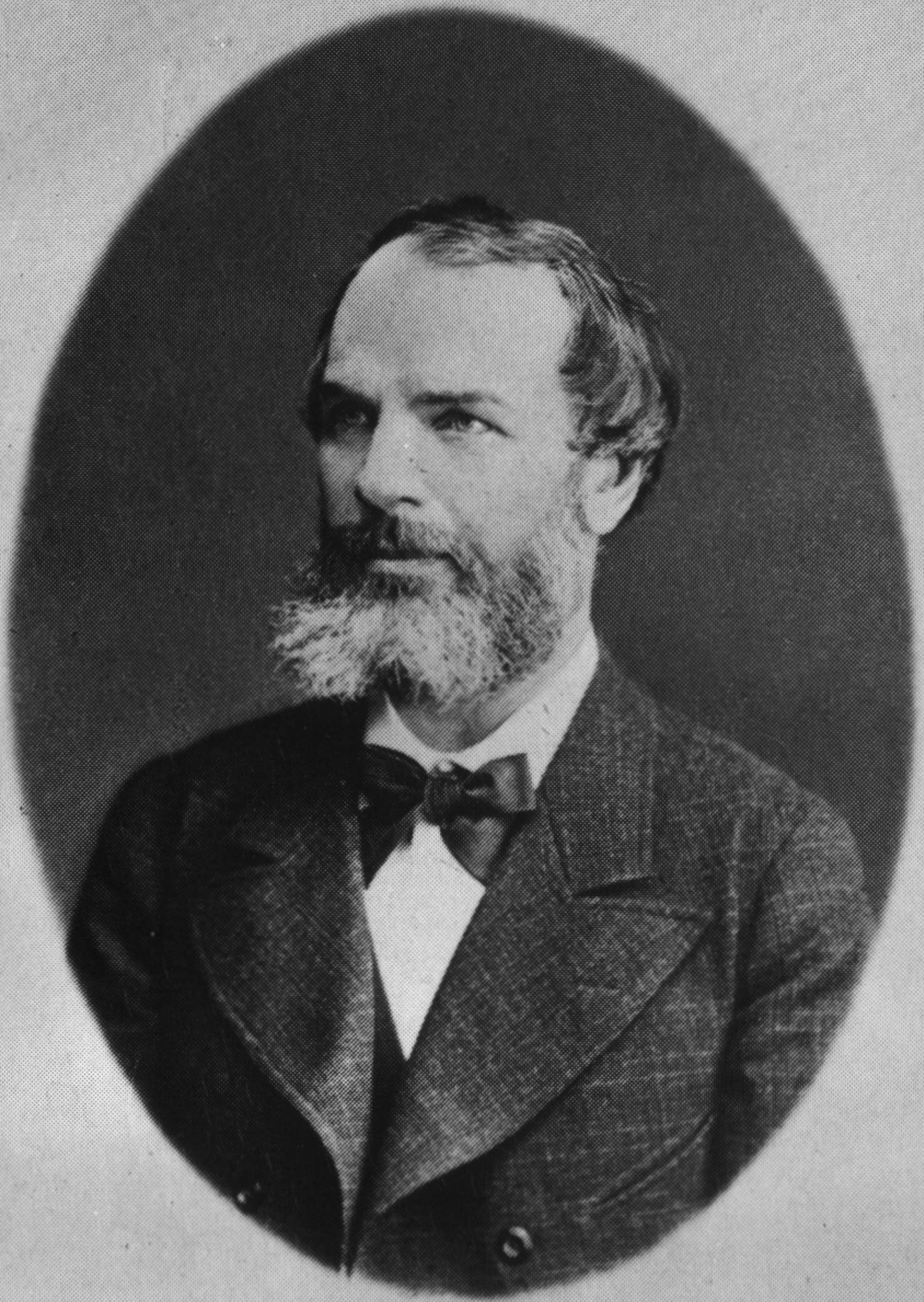


Анна Карловна Серова в последние годы жизни

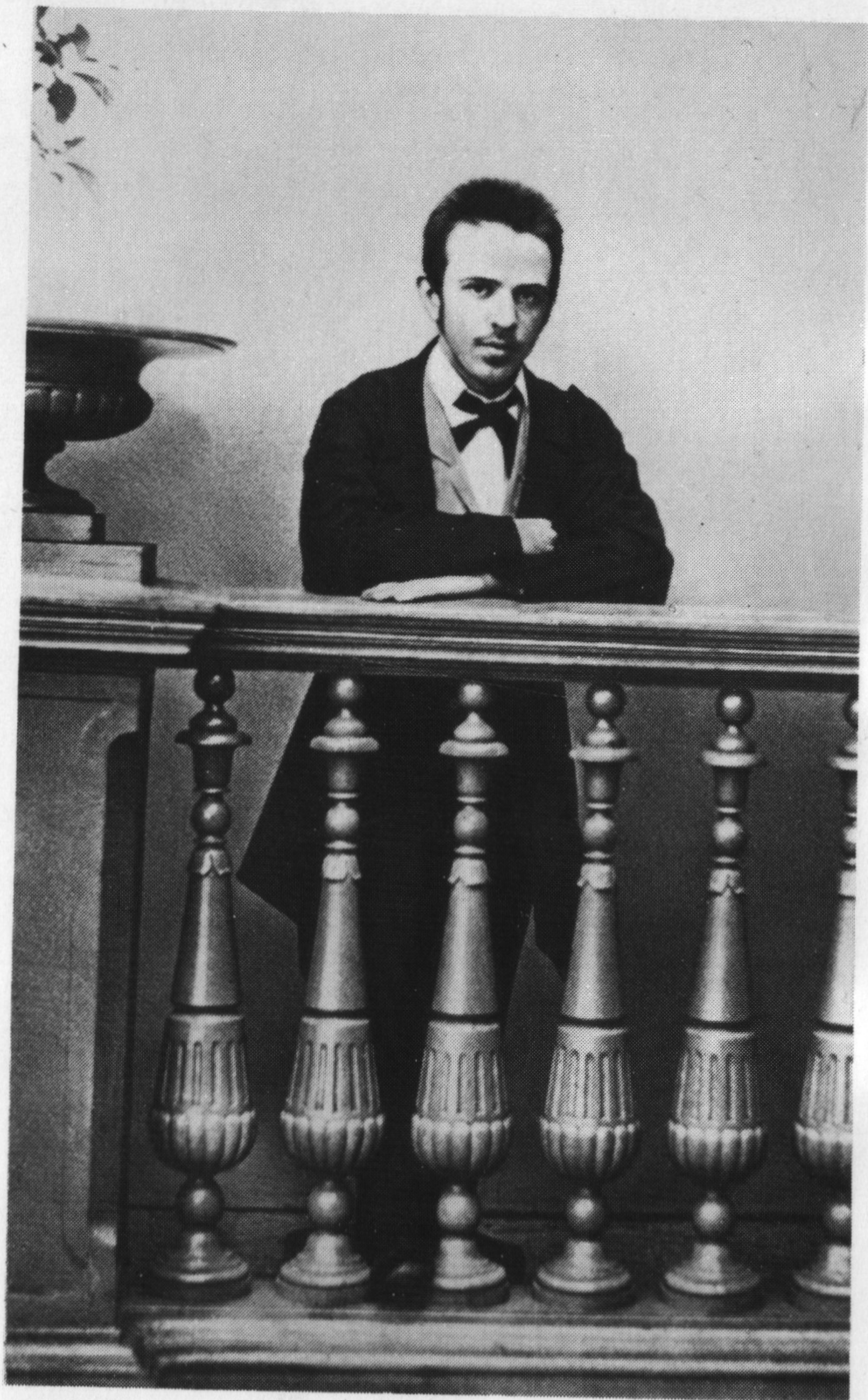
А. Н. Серов



Александр Николаевич Островский.
По его пьесе «Не так живи, как хочется»
написана опера Серова «Вражья сила»



Владимир Николаевич Кашперов.
Композитор, друг А. Н. Островского,
автор оперы «Гроза», которой А. Н. Серов
посвятил большую статью





Аделаида Патти.

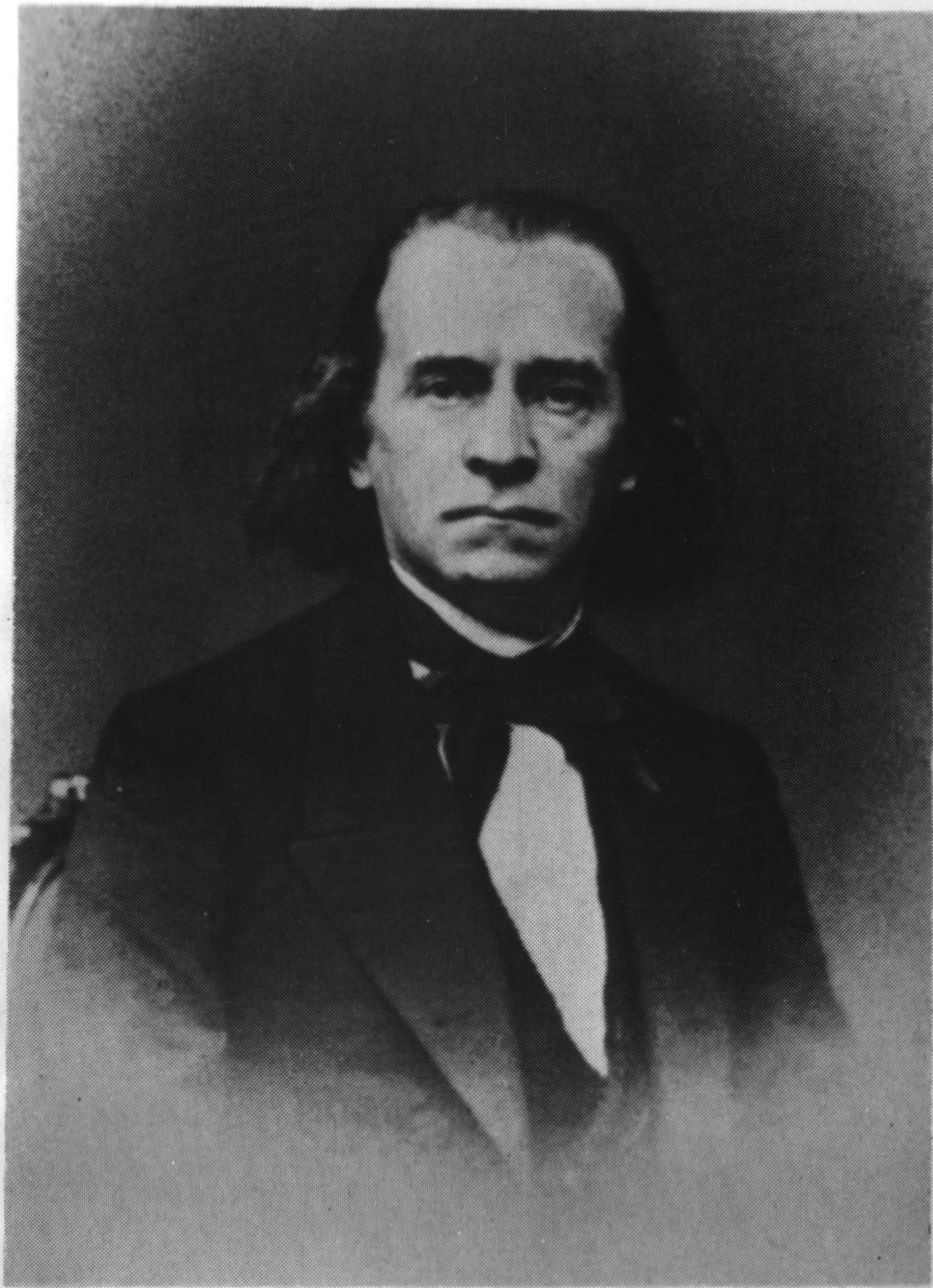
Итальянская певица, искусством которой Серов увлекался в последние годы жизни

Николай Феопемтович Соловьев.

Композитор, музыкальный критик. Участвовал в завершении либретто и музыки оперы Серова «Вражья сила»



Эдуард Францевич Направник, 60-е годы



А. Н. Серов





Эскизы к опере «Вражья сила»,
художник В. Гартман: ряженые

Посмертный портрет А. Н. Серова, написанный
сыном композитора — В. А. Серовым



Ряженые



Талантливый архитектор, один из основоположников русского стиля в архитектуре, Виктор Александрович Гартман прожил недолгую жизнь.

Сцены масленичного гулянья из оперы «Вражья сила» были восприняты современниками как одно из примечательных новаторских достижений композитора.

На эскизе масленичного поезда справа сверху художник нарисовал собственный портрет

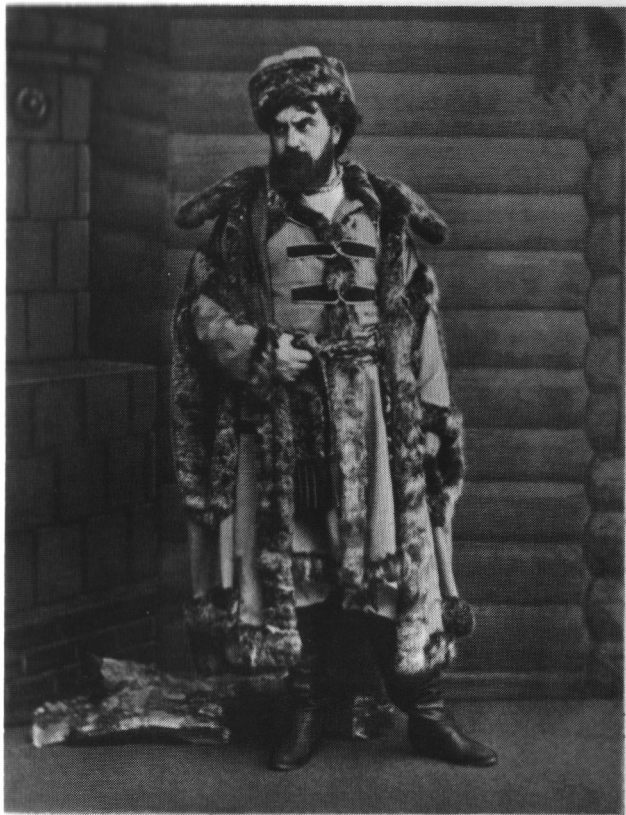




С. А. Сеницына — Груня

П. С. Оленин — Петр в опере «Вражья сила»



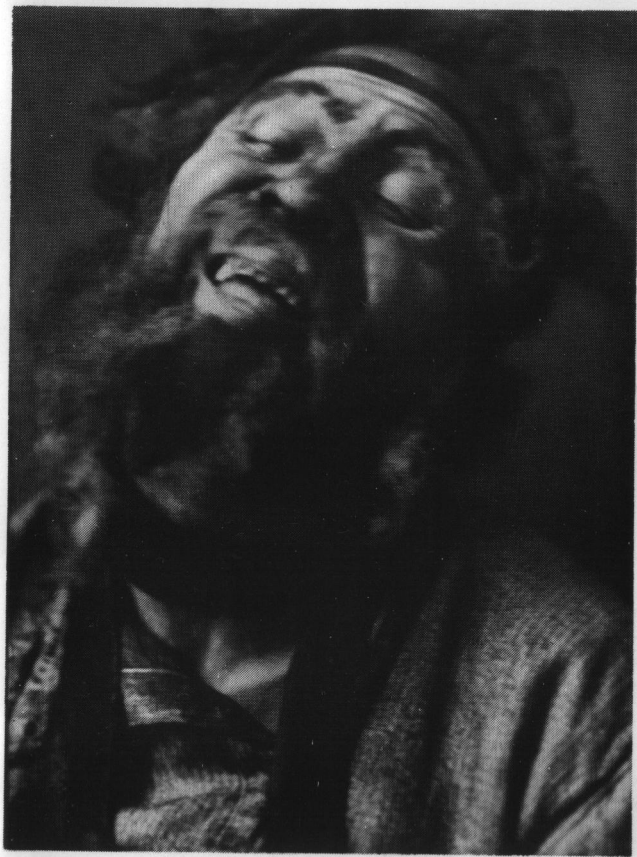


Б. Б. Корсов—Петр в опере «Вражья сила»

Г. Петрова-Званцева—Груня



Первые исполнители партий Еремки и Спиридоновны
в опере «Вражья сила» М. И. Сарриотти и Д. М. Леонова



Ф. И. Шаляпин — Еремка.

Наряду с Олоферном образ Еремки стал украшением оперного репертуара великого русского певца



«Шаляпин превосходно воспроизводил резко отрицательный тип Еремки, этого пьяницы, наводчика, а если хорошо заплатят, то и убийцы. Лучшими моментами в исполнении Шаляпиным роли Еремки была



известная „Масленица“... и мимическая сцена
на гулянке, где Шаляпин неподражаемо приплясывал,
под конец „заворачивая“ в питейный дом».

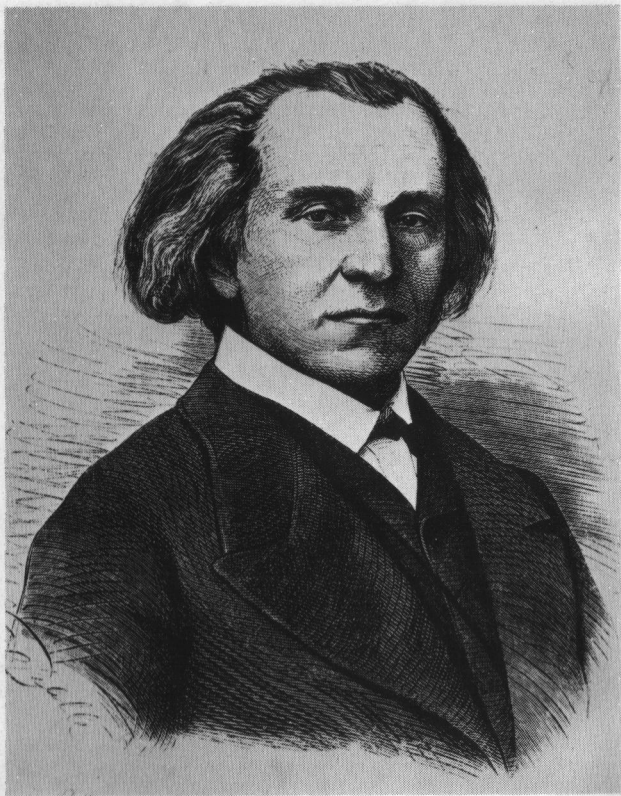
Д. Похитонов



Дом на Васильевском острове в Ленинграде,
в котором А. Н. Серов провел последние годы жизни.
В центре видна установленная еще в XIX веке
мемориальная доска

Надгробие А. Н. Серова в Александро-Невской
лавре в Ленинграде





А. Н. Серов. Рисунок с фотографии П. Ф. Бореля, выполненный в связи с торжественно отмеченной памятной датой — семидесятилетием со дня рождения композитора