

*Г. В. Ковалевский\**

**РУССКИЕ РЕЦЕПЦИИ БЕТХОВЕНА XIX ВЕКА:  
ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ГЕНИЯ\*\***

В начале XIX в. в России становится известно имя Л. ван Бетховена. Его музыку слушают аристократы, его сочинения звучат в концертах Филармонического общества. Случившаяся в середине XIX в. полемика между музыкальными писателями Александром Улыбышевым (автором первой научной монографии о Моцарте) и Вильгельмом Ленцем стала столкновением двух эстетических позиций, а также свидетельством изменений, произошедших в восприятии личности и творчества Бетховена. Вставший на сторону Ленца русский композитор и критик Александр Серов еще больше закрепил за Бетховеном славу композитора широких масс и тем самым подготовил основу для дальнейшей демократизации и мифологизации композитора.

**Ключевые слова:** Бетховен, Вена, европейская музыка, русская музыка, искусство XIX века.

*G. V. Kovalevsky*

*RUSSIAN PERCEPTION OF BEETHOVEN IN THE 19th CENTURY:  
TRANSFORMATION OF THE GENIUS'S FIGURE*

The name of Ludwig van Beethoven gained its popularity in the beginning of the 19th century. Noblemen took an interest in his music and his compositions were performed during Russian Philharmonic society's concerts. The controversy between music critics Alexander Oulibisheff (the author of the first academic monograph on Mozart in French) and Wilhelm Lenz, which occurred in the middle of the 19th century, initiated the collision of two aesthetic views, thus indicating a change in perception of the composer and his works. Alexander

---

\* Ковалевский Георгий Викторович, кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Российский институт истории искусств; geokov@gmail.com

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

Serov, who took up Lenz's position, solidified Beethoven as a mass composer initializing the composer's further democratization and mythologization.

**Keywords:** Beethoven, Vienna, European music, Russian music, music of 19th century.

Людвиг ван Бетховен никогда не был в России. Судьба композитора сложилась так, что почти всю свою сознательную жизнь он провел в границах Священной Римской империи, распавшейся на его глазах в 1806 г. Его намерения в юности посетить Италию, а в зрелом возрасте — Англию, так и остались проектами. Что касается России, то планы поездки в загадочную северную, холодную страну Бетховен тоже строил. Совсем недавно, в 2012 г., в Гамбурге неожиданно обнаружилось датированное сентябрем 1795 г. неизвестное ранее письмо Бетховена в Санкт-Петербург, к его боннскому другу Генриху фон Струве, начинавшему свою дипломатическую карьеру в столице Российской империи. Бетховен сообщает Струве о своем намерении устроить свои концерты в Италии, а затем и в России, и даже интересуется, сколько могла бы стоить дорога из Вены в Петербург (более подробно об этом см. [3]). Поездка по разным причинам не состоялась, покровитель Бетховена князь Карл Лихновский предложил более выгодный и безопасный в то время гастрольный тур в Чехию и Пруссию, однако «русский след» со времени переезда Бетховена в Вену подспудно всегда присутствовал в его судьбе вплоть до последних годов жизни. В кругу бетховенских покровителей оказались важные представители российской знати. Среди них — князь Андрей Кириллович Разумовский, чья супруга Елизавета Осиповна была уроженкой Вены и приходилась родной сестрой жене уже упомянутого Карла Лихновского; граф Иван Юрьевич Броун, бригадир русской военной миссии в Вене; барон Филипп Адамович Клюпфель, советник русского посольства (его дом был важной точкой на музыкальной карте Вены рубежа XVIII–XIX вв.); наконец, князь Николай Борисович Голицын, в 28 лет лично написавший Бетховену и ставший инициатором создания его последних квартетов. В 1814 г. во время проведения Венского конгресса Бетховен удостоился благосклонного внимания Императрицы Елизаветы Алексеевны, посвятив ей Полонез ор. 89, четырехручное фортепианное переложение своей Седьмой симфонии ор. 92 и получив из ее рук щедрую денежную награду.

Несмотря на многие связи Бетховена с русской аристократией, в российских столицах его имя при жизни было не особо популярно, в отличие от тех же Гайдна и Моцарта, чьи ноты издавались в Петербурге, привозились из Европы и распространялись в рукописных копиях (подробнее об этом см.: [5]). В конце XVIII в., когда возрастала европейская слава Бетховена, в России «его произведения не исполнялись в концертах, не звучали в частных домах, имя композитора не встречается в мемуарной литературе и личной переписке» [5, с. 126]. Лишь накануне XIX в. его сочинения появляются в ассортименте петербургских книжных лавок. В газете «Санкт-Петербургских ведомости» 1799 г., № 37 от 10 мая, в разделе объявлений на французском языке была помещена информация о продаже нот бетховенского Трио для фортепиано, скрипки (или кларнета) и виолончели ор. 11, написанного в 1797 г. и посвя-

щенного Марии Вильгельмине фон Тун, покровительнице Гайдна и Моцарта, теще Карла Лихновского и Андрея Разумовского.

Сведения о том, как воспринимали Бетховена в России в первое десятилетие XIX в., скудны. С 1806 по 1811 г. имя Бетховена не упоминается в русскоязычной прессе. С 1803 по 1805 г. о композиторе писали всего четыре раза: в 1803 г. в «Московских ведомостях», № 20 от 11 марта, было помещено объявление об исполнении бетховенских пьес М. Керцелем (композитор, скрипач и пианист Михаил Францевич Керцелли, родившийся в Вене в 50-е гг. XVIII в. и живший в Москве с 1765 г.), в 1804 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях» в разделе «Разные известия» сообщается что «Беетговен, живущий ныне в Вене, и многие славные немецкие музыканты поедут в будущем году в Италию» [8, с. 3080] (излишне говорить, что ни в какую Италию Бетховен не поехал), в 1805 г. «Московские ведомости» от 14 января сообщали о продаже инструментов и нот, в т.ч. Гайдна, Моцарта и Бетховена, а «Журнал новостей» в январе того же года поместил на своих страницах почти «хармсовскую» историю-анекдот о юном Бетховене-скрипаче и пауке, который приползал его послушать.

В 1813 г. усилиями Петербургского филармонического общества в сезоне Великопостных концертов под управлением капельмейстера Александра Париса была представлена оратория Бетховена «Христос на горе Елеонской» («Христос на Масличной горе»), полюбившаяся публика и повторенная также Великим постом в 1814, 1817, 1819 гг. и Рождественским постом в 1820 г. Вместе с Фантазией для фортепиано, хора и оркестра, исполнявшейся в Петербурге в 1813 и 1822 гг., а также «военной симфонией» (как называли в то время «Победу Веллингтона, или Битву при Виттории»), прозвучавшей в Петербурге в 1820 и 1822 гг., оратория «Христос на Масличной горе» была самым известным для русской публики крупным творением мастера.

Успех оратории, а также активная просветительская работа вступившего в переписку с композитором молодого князя Николая Борисовича Голицына способствовали исполнению в Петербурге «Торжественной мессы» 24 марта (7 апреля) 1824 г., организованному Петербургским филармоническим обществом и ставшему не только первым, но и единственным прижизненным полным исполнением одного из самых важных бетховенских творений (Три части из «Торжественной мессы» (Kyrie, Gloria и Agnus Dei) прозвучали в Вене 7 мая 1824 г. в одном концерте с Девятой симфонией и увертюрой «Освящение дома»). Полностью месса была исполнена в Австрии (во время службы) 29 июня 1830 г.). Напечатанный в газете «Русский инвалид» в ноябре 1823 г. анонс, скорее всего, был составлен при непосредственном участии Голицына. Газета сообщала, что «знаменитый Бетговен недавно привел к окончанию большую Ораторию, которую он сам поставляет выше всех своих сочинений», и что «сие новое и превосходное сочинение Бетговена, которое еще нигде в Европе слыхано не было, <...> станет наряду с Моцартовым Requiem и с другими славнейшими произведениями церковной музыки» [13, с. 98–99]. Петербургская премьера нового бетховенского сочинения вызвала резонанс и в Европе. 27 мая 1824 г. лейпцигская «Всеобщая музыкальная газета» («Allgemeine Musikalische Zeitung») на первой странице 22-го выпуска поместила специальную заметку,

в которой сообщала про Петербург, что «из всего, что было исполнено в концертах во время Великого поста, наиболее значительным явилась месса Бетховена <...> Впечатление, оставленное этим оригинальным и возвышенным произведением на присутствовавших почитателей Бетховена, было огромным (в оригинале — “war gross”. — Г. К.)» [13, с. 96]. Несмотря на очевидный успех «Торжественной мессы» (в письме к Бетховену Голицын пишет: «Эффект, произведенный этой музыкой на публику, невозможно описать, и со своей стороны, не боясь преувеличения, я могу сказать, что никогда не слышал ничего столь прекрасного» [13, с. 102–103]), ее следующее исполнение в Петербурге состоялось спустя почти полвека, в 1870 г., в 100-летний юбилей композитора, силами русской труппы под управлением Э. Ф. Направника. Причин тому может быть несколько, среди них и огромная сложность «Торжественной мессы» (преьера 1824 г. была перенесена с февраля на март из-за того, что хору и солисту понадобилось дополнительное время на выучивание партий), и особый, достаточно консервативный настрой русской публики.

Поздние произведения Бетховена еще в начале XX в. вызывали настороженное отношение даже у стороны профессиональных музыкантов (например, Петр Ильич Чайковский в 1886 г. в дневнике пишет, что не любит последний период творчества Бетховена, сравнивая его с хаосом, «над которым носится, окруженный непроницаемым туманом, дух этого музыкального Саваофа» [14, с. 201], а А. К. Глазунов в 1927 г. на полном серьезе предлагает «поправить» бетховенский диссонанс в финале Девятой симфонии), для большинства обывателей слишком трудными казались и сочинения зрелого периода (например, А. О. Смирнова в своих записках приводит реплику генерала И. В. Васильчикова, обращенную им к знаменитому баснописцу (и прекрасному музыканту) И. А. Крылову: «Важные, чудесные квартеты Бетговена, а я все-таки более люблю скромные квартеты старичка Боккерини. Помнишь, Иван Анд<реевич>, как мы с тобой дули их до поздней ночи?» [12, с. 60]). Бетховенские последние сонаты и квартеты для широкой публики в начале XIX в. были больше творением «оглохшего гения», нежели музыкой, от которой можно получать удовольствие.

Образ Бетховена как непонятого, отторгнутого обществом и людьми «сумасшедшего капельмейстера» очень удачно вписался в критерии романтической эпохи, заступившей на смену классическим идеалам в начале XIX в. На российской почве важным стимулом для появления подобного портрета стал знаменитый рассказ Владимира Федоровича Одоевского «Последний квартет Бетховена», напечатанный впервые под псевдонимом «ь.ъ.й.» (последние буквы имени писателя «Князь Владимиръ Одоевскій») в альманахе «Северные цветы на 1831 год». Замысел рассказа, согласно письму Одоевского к М. П. Погодину от 29 апреля 1827 г., возник сразу после кончины композитора. В русской прессе уход Бетховена из жизни был отмечен двумя небольшими абзацами в «Северной пчеле» и «Московском телеграфе». Причем если в «Северной пчеле» сделали акцент на творчестве («знаменитый музыкосочинитель», чьи творения, «отличные возвышенным и глубоким чувством, и прелестью мыслей, прославили его во всей Европе и до Америки, и поставили на одну степень с Гайдном и Моцартом» [9, с. 3]), то в «Московском телеграфе» упомянули, что

последние годы Бетховен жил в большой бедности. Его великолепно похоронили, и вероятно воздвигнут ему памятник. Как не вспомнить здесь эпитафии Бутлера: «Соотечественники мои допускали меня умирать с голода, а по смерти поставили мне памятник: добрые люди! Я просил хлеба; они дали мне камень» [4, с. 244].

Именно антитеза между бедностью художника и последующими «великолепными похоронами» стала одним из стимулов для создания рассказа. Бетховен Одоевского — одинок, несчастен, вызывая лишь жалость у своих соотечественников, слыша при этом внутренним слухом подлинную гармонию сфер, недоступную простым смертным.

«Последний квартет Бетховена» был высоко оценен А. С. Пушкиным, знакомым с музыкой немецкого гения. Фрейлина русского императорского двора А. О. Смирнова писала, что Пушкин посещал «филармоническую залу», где «давали всякую субботу концерты: «Requiem» Моцарта, «Création» [«Сотворение мира»] Гайдна, симфонии Бетховена, одним словом, серьезную немецкую музыку» [12, с. 185], а однажды в компании Одоевского и Виельгорского застали у Смирновой приехавшую из Вены некую пианистку Гирт и засыпали ее вопросами о Бетховене, «об его глухоте, об его меланхолии, об его оригинальных идеях, о слепой девушке, для которой он сочинил Mondschein-сонату» [7, с. 158].

В качестве эпиграфа к «Последнему квартету Бетховена» Одоевский помещает цитату из «Серапионовых братьев» Э. Т. А. Гофмана, необыкновенно высоко ценимого в России и воспринимаемого как, «быть может, наиболее яркое воплощение “германского гения”» [1, с. 299]. В десятом номере журнала «Телескоп» за 1836 г. в подготовленном А. И. Герценом материале о Гофмане в русском переводе были опубликованы фрагменты его знаменитой статьи, посвященной инструментальной музыке Бетховена. Выраженные Гофманом мысли о роли музыканта в обществе в сознании русских писателей и критиков первой половины XIX в. тесно смыкались с идеями Фридриха Вильгельма Шеллинга, согласно которому «интеллектуальная интуиция», т.е. способность к внутреннему пониманию и осознанию собственных актов, становится главным способом познания окружающего мира. Образ глухого композитора, внешне оторванного от мира, но внутренне необычайно сосредоточенного, прозревающего суть вещей как никакой другой, удачно вписывался в эту философскую концепцию. Поэтому, когда в середине XIX в. мировоззренческие парадигмы в русском обществе стали трансформироваться в сторону материализма, коренным образом изменилось и восприятие музыки Бетховена и его личности. В полемике и суждениях 50-х и 60-х гг., Бетховен уже не отверженный гений-отшельник, но вождь, указующий путь в будущее для всего прогрессивного человечества.

В 1853 г. композитор и критик А. Н. Серов в письме к Д. В. Стасову со свойственной ему резкостью возмущается рассказом Одоевского, называя его «пошловатым рассказцем», «ничтожной литературной вещью», наполненной «жесточайшим враньем против фактов внешней и внутренней жизни Бетховена» [7, с. 160]. Обвиняя Одоевского в злонамеренном искажении фактов (горячность отчасти объясняется тем, что рассказ был прочитан в сокращении и без важных авторских ремарок), Серов пишет, что «вранье» Одоевского «решительно не уступает улыбышевскому взгляду на Бетховена» [7, с. 160],

затрагивая крайне важную в русской музыкальной культуре полемику, случившуюся как раз в середине XIX в. — между нижегородским помещиком, кавалером ордена святой Анны Александром Дмитриевичем Улыбышевым и уроженцем Риги, юристом, выпускником Дерптского (Тартуского) университета, «императорским статским советником» Вильгельмом Ленцем.

В 1843 г. в Москве вышла на французском языке «Новая биография В. А. Моцарта» в трех томах [16], ставшая итогом десятилетней упорной работы А. Д. Улыбышева. Кроме биографического описания, труд Улыбышева включал в себя детальный разбор ряда важнейших сочинений Моцарта и изложение определенной, крайне важной эстетической позиции. Согласно Улыбышеву

эволюция музыкального искусства с древнейших времен была нужна для того, чтобы подготовить пришествие универсального гения музыки, композитора всех времен и народов, — Моцарта, в то время, как все остальные композиторы до Моцарта и после него принадлежат своему веку каждый [7, с. 36].

Бетховен здесь не исключение. Называя его «величайшим музыкальным гением нашего века» [7, с. 36], Улыбышев упрекает композитора в «неясности осознания им эстетического смысла отдельных родов музыкального искусства» [7, с. 37]. Эта черта, согласно Улыбышеву, проявляется в том, что Бетховен «будучи прежде всего великим симфонистом, иногда переносил в камерную музыку приемы оркестровой, которая была его высочайшим и решительным призванием» [7, с. 37], или позволял в своих симфониях «уклон в изобразительность и драматизм» [7, с. 37], в результате чего симфонические части становились похожими на оперные сцены. В качестве иллюстрации этого тезиса Улыбышев приводит «Пасторальную» симфонию и Траурный марш из «Героической».

Надо сказать, что подобные замечания от строгих пуристов, ревнителей «чистоты разных видов искусства» Бетховен получал еще при своей жизни. Например, в 1816 г. против бетховенской «Битвы при Виттории», сочинения 1813 г., живописующего картину битвы англичан против французов, написанного по случаю разгрома французских войск и необыкновенно популярного в Австрии, Германии и в России, выступил немецкий критик и композитор Якоб Готфрид Вебер. На страницах «Йенской всеобщей литературной газеты», а затем и в издаваемом «Шоттом» журнале «Цецилия» он обвинял Бетховена в прямом звукоподражательстве, сравнивая это с тем, как

поступил бы пейзажист, который вместо того, чтобы написать на своей картине восходящее солнце, вырезал бы круглую дыру в своем небе, дабы сквозь нее светило настоящее утреннее солнце или обычный источник света [3, с. 160].

Улыбышев в своей книге приводит мнение Я. Г. Вебера, полностью соглашаясь с автором. Однако, если в начале 1800-х и в 1810-е гг. позиция Вебера, несмотря на активно развивающийся романтизм, была актуальна для ряда консерваторов, то в середине XIX в. попытка Улыбышева отстоять «автономию» искусств уже воспринималась как анахронизм. Уничжительной критике Улыбышева подвергаются поздние бетховенские сочинения, по мнению писателя, композитор

в поисках за новизной и необычностью, которые не всегда соединяются с красотой, все более и более вдавался в причудливость и изысканность, пока совсем не утонул в них, как это доказывают его последние струнные квартеты [11, с. 39].

Брошенный Улыбышевым в сторону Бетховена и его сторонников вызов принял музыкальный писатель, «русский немец» Вильгельм Ленц, опубликовавший в Петербурге в начале 1852 г., тоже на французском языке, книгу «Бетховен и его три стиля» [15], переизданную в 1855 г. в Париже. Этот труд, несмотря на серьезные недочеты, стал определенной вехой в отечественном бетховеноведении, а предложенная Ленцем периодизация творчества Бетховена с определенными оговорками принята до сих пор.

Книга Ленца, состоящая из ряда очерков, биографии и каталога сочинений, удостоилась восторженной рецензии в апрельском номере журнала «Отечественные записки» с цитатами и примерами [6].

Свой труд о Бетховене Ленц начинает с критики современных ему фортепианных виртуозов:

Теперь уже не играют более на фортепиано, а ездят на нем. Фортепиано превратилось в лошадь цирка, и горячие, бесстрашные наездники разъезжают на бедном фортепиано пред глазами удивленной публики, делая определенное количество нот в минуту — а публика аплодирует. Ездят на фортепиано с седлом и без седла. Неоседланное фортепиано — фантазия, оседланное — транскрипция (парафраз) [6, с. 94].

И дальше автор пускается в рассуждения эстетического толка.

В следующем очерке — «Гайдн, Моцарт, Бетховен, Вебер и Мендельсон» — Ленц превозносит Бетховена, сравнивая его с «пророком Мухаммедом», и ставит в упрек Улыбышеву его «моцартоцентризм». Отмечая этот момент, рецензент «Отечественных записок» пишет об уверенности, что «г. Улыбышев, прочитав книгу г. Ленца, скажет ему подобный же упрек относительно Бетховена» [6, с. 95]. Автор исследования о Моцарте, действительно, почти сразу же познакомился с книгой Ленца и обрушился на него с сокрушающей критикой на страницах «Северной пчелы» в июне 1852 г. Улыбышев повторяет еще раз свой главный эстетический принцип («Я принимаю за аксиому, что всякая вещь достигает красоты и полноты ей свойственных не иначе, как в пределах, обуславливающих естественное, коренное ее бытие. Поэтому всякая вещь должна походить на самое себя, и каждая вещь должна быть на своем месте» [10, с. 557]), обвиняет книгу Ленца в запутанности, бессвязности («Везде говорится обо всем. Анекдоты, библиографические известия, рассказы из собственной жизни автора, сарказмы, целая толпа поэтов французских, немецких и английских; виды и памятники Италии; латинские афоризмы, водевильные каламбуры и остроты так перемешаны с музыкальной критикой, что вы найдете что угодно, за исключением того, что искали» [10, с. 557]) и, наконец, плохом знании французского языка. Справедливости ради, надо сказать, что упреки Улыбышева были не так уж и беспочвенны. Стиль Ленца действительно больше тяготел к журналистскому, нежели к научному. На волне успеха своей первой книги в 1855 г. Ленц издает еще одну посвященную Бетховену книгу,

уже на немецком языке, которую он назовет «Бетховен, художественный этюд» («Beethoven, eine Kunststudie»). Возмущение Улыбышева от написанного Ленцем было столь велико, что он засел за специально посвященную Бетховену книгу, издав ее под названием «Бетховен, его критики и истолкователи» («Beethoven, ses critique set ses glossateurs») на французском языке в 1857 г. в Париже и Лейпциге. В этом труде он еще раз повторяет свои эстетические максимы и, не отрицая роли Бетховена как величайшего композитора, видит в его творчестве регресс, особенно проявившийся в последних квартетах. Этот труд стал его последней серьезной работой, в 1858 г. Улыбышев скончался в своем любимом нижегородском имении Лукино.

К полемике между Улыбышевым и Ленцем в середине 50-х гг. подключился уже упомянутый А. Н. Серов, решительно и бесповоротно вставший на сторону последнего. Признавая недостатки стиля ленцевской книги и критикуя отдельные ее эпизоды, Серов полностью поддержал идею провозглашения Бетховена «музыкальным пророком нового времени», во многом совпавшую с мыслями Рихарда Вагнера, чьи суждения о музыке Бетховена в 50-е гг. начинают появляться в русских газетах. Так, в 1854 г. в журнале «Пантеон» была напечатана статья Вагнера, посвященная Девятой симфонии Бетховена, в которой немецкий композитор к каждой из частей подбирает большой поэтический эпиграф из «Фауста» Гёте. В редакции «Пантеона» в те годы работал А. Н. Серов, так что, возможно, часть перевода с немецкого языка принадлежит именно ему. И Вагнер, и Серов сходились в мысли, что Девятая симфония — это некий предел в жанре симфонии и водораздел в истории музыки. Естественно, подобная позиция полностью противоречила установке Улыбышева.

В 1863 г. Серов на немецком языке в пяти выпусках лейпцигской «Новой музыкальной газеты» («Neue Zetschrift für Musik») публикует большую статью «Состояние бетховенской литературы и отношение к ней России» («Der Statusquo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Russlands»). В своем тексте Серов снова выступает против Улыбышева, называя его работу, посвященную Бетховену, «пасквилом», и восторгается Ленцем, чья книга, по мнению Серова, — «наиполнейший труд о духе Бетховена, драгоценнейший памятник Бетховенской литературы наших дней, фундамент для последующих работ в этом направлении» [11, с. 1574]. Последнее положение действительно оказалось верным, потому что эмоциональная заряженность, обилие красивых метафор и выражений, присутствующих у Ленца, становятся важным фактором в становлении позже вульгарно идеологизированного «советского» образа Бетховена. Полемика между Улыбышевым и поддержанным Серовым Ленцем — не просто столкновение разных эстетических платформ, но, как справедливо замечает М. Иванов-Борецкий,

выражение некоей борьбы двух общественных идеологий на почве тогдашних русских общественных отношений <...> Борьба за Бетховена, который сам является порождением революции, приведшей к торжеству новый класс, и осуществляется идеологами новых общественных отношений, разночинцами Ленцем и Серовым. Их классовый антагонист — умный, культурный, начитанный и проницательный Улыбышев, не чуждый гегельянства в своих эстетических и исторических воззрениях [7, с. 47–48].



И, несмотря на то что формально победа осталась за Серовым, влияние Улыбышева вплоть до начала XX в. было велико. Его капитальная «Новая биография Моцарта» была переведена в конце XIX в. Модестом Ильичом Чайковским и издана в 1890–1892 гг. с предисловием Г. Лароша. Посвященная Бетховену книга Ленца до сих пор, за исключением отдельных фрагментов, опубликованных Серовым в «Музыкально-театральном вестнике», не переведена на русский язык. В советские годы музыковедение, по понятным причинам, встало на сторону Ленца и Серова, отодвинув Улыбышева не просто как «консерватора и ретрограда», но и как «классово чуждую» фигуру. Таким образом, в середине XIX в. с фигурой Бетховена в русской музыкальной культуре оказывается обозначен очень важный поворот, а именно выход на первые роли людей, обладающих не столько интеллектом, сколько эмоциональной верой в правоту изрекаемых истин. «Социализация» образа Бетховена, его «увод» от аристократии в сторону разночинцев ознаменовал, помимо демократизации творчества композитора, искажение его творческих предпосылок. Сам Бетховен, несмотря на свое неблагородное происхождение, всю жизнь стремился к высшему сословию и утверждал, что его произведения «не для толпы», а для «аристократов духа». Соответственно, идеи, которые композитор вкладывает в свою музыку, абсолютно элитарны, «ученость и сложность», в которой иногда упрекали Бетховена современники, — определенный экзамен и путь на вершины, а его порой осознанное музыкальное соперничество с Моцартом — не просто воплощение гениальных идей, но и знаки, которые он делает интеллектуальной элите. Это понимал и считывал А. Д. Улыбышев, остающийся, несмотря на крайности, одной из интереснейших и не до конца изученных фигур в отечественном бетховеноведении.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и Россия // Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: в 6 т. — М.: Художественная литература, 2000. — Т. 6. — С. 323–349.
2. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — Т. 2.
3. Кириллина Л. В. Новые штрихи к биографии Бетховена // Старинная музыка. — 2019. — № 2 (84). — С. 1–10.
4. Московский телеграф. — 1827. — Ч. XIV, № 7.
5. Музыкальный Петербург. Век XVIII. Энциклопедический словарь. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2000. — Т. 1.
6. Отечественные записки. — 1855. — Т. 81, апрель, отдел VI.
7. Русская книга о Бетховене. — М.: Государственное издательство музыкальный сектор, 1927.
8. Санкт-Петербургские ведомости. — 1804. — 6 декабря. № 98.
9. Северная пчела. — 1827. — 5 апреля. № 41.
10. Северная пчела. — 1852. — 23 июня. № 140.
11. Серов А. Н. Критические статьи. — СПб.: Типография Главного Управления уделов, 1895. — Т. 3.
12. Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. — М.: Наука, 1989.

13. Фишман Н. Л. Историческая премьера // Советская музыка.— 1970.— № 6.— С. 98–99.
14. Чайковский П. И. Дневники.— М.: Наш дом; Екатеринбург: У-Фактория, 2000.
15. Lenz W. de. Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano suivis de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven.— St. Pétersbourg: Bernard, 1852. — Т. 2.
16. Oulibicheff A. Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart.— Moscou: De l'imprimerie d'Auguste Semen, 1843.