

РУССКАЯ
КЛАССИЧЕСКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
КРИТИКА

В. В. СТАСОВ

СТАТЬИ
о
РИМСКОМ-КОРСАКОВЕ

МУЗГИЗ ~ 1953

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА

В. В. СТАСОВ

С Т А Т Ъ И
о
РИМСКОМ-КОРСАКОВЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1953

*Общая редакция,
предисловие и примечания
В. А. КИСЕЛЕВА*

В обширном музыкально-критическом наследии Владимира Васильевича Стасова сравнительно небольшое место занимают статьи, посвященные великому русскому композитору Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову.

Постепенное созревание выдающегося таланта Римского-Корсакова и его постоянное стремление к совершенствованию, а также вся его педагогическая деятельность происходили на глазах Стасова. Стасов же был свидетелем музыкально-общественной деятельности Римского-Корсакова вплоть до исторических событий 1905 года, когда великий композитор стал центром бурных событий на музыкальном фронте.

В конце 1861 года молодой моряк-композитор начал бывать у М. А. Балакирева, где познакомился с В. В. Стасовым. С этого дня и до самой смерти Стасова не порывались их личные отношения, проникнутые искренней дружбой и глубоким взаимным уважением. В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков часто упоминает Стасова, как почти постоянного спутника всех творческих начинаний, страстного поклонника и пропагандиста своих произведений.

В 1867 году Стасов лично составил для Римского-Корсакова программу музыкальной картины «Садко», на которую почти без изменений композитор написал свое глубоко поэтичное произведение. Стасов оказывал большую помощь Римскому-Корсакову в создании «Псковитянки», в составлении либретто оперы «Садко». Не без его участия создавалась и «Сказка о царе Салтане». В интересной дружеской переписке Стасова с Римским-Корсаковым можно найти и другие замыслы и предложения Стасова, по разным причинам оставшиеся неосуществленными.

Стасов высоко ценил педагогическую и дирижерскую деятельность композитора. Он публично выступил в защиту Римского-Корсакова, считая несправедливым отстранение его от музыкального представительства на всемирной выставке в Париже в 1878 году.

Стасов и Римский-Корсаков были глубоко принципиальными художниками; каждый из них своими средствами боролся за национальную самобытность и идейную направленность, правдивость и реализм русской музыки. Последние годы жизни и деятельности обоих были временем подъема волны модернизма, проникнувшего и в русскую музыку в предреволюционные годы, но и Стасов, и Римский-Корсаков остались верны лучшим прогрессивным традициям шестидесятых годов и каждый из них по-своему резко выступал против упадочной декадентщины.

Если творческое содружество Стасова и Римского-Корсакова в написании программ и либретто, поисках подходящих сюжетов началось еще в 1867 году, то первые печатные выступления Стасова с оценкой творчества композитора относятся к 1882 году. В своей работе «Двадцать пять лет русского

искусства» Стасов в разделе музыки пишет: «талант Римского-Корсакова имеет совершенно своеобразную физиономию. По темпераменту и наклонностям натуры, Римский-Корсаков, главным образом, симфонист и сочинитель для оркестра, но и то, что создано им для голосов и для оперной сцены, принадлежит к капитальнейшим произведениям нового искусства». Рассматривая симфонические произведения и три оперы, созданные к тому времени, Стасов оценивает «Снегурочку» как «одно из капитальнейших явлений музыки нашего столетия».

Первой и единственной специально посвященной Римскому-Корсакову работой Стасова был небольшой биографический очерк, написанный в 1890 году к двадцатипятилетию творческой деятельности композитора. С присущим мастерством и литературным блеском Стасов рисует портрет своего друга, приводит ряд писем композитора и большое количество отзывов прессы об его отдельных произведениях.

Следует отметить, что в большинстве монографий (Глинка, Мусоргский, Бородин) Стасов не остается сухим биографом; он насыщает их личными воспоминаниями, отрывками из писем, многие из которых являются до сих пор единственными публикациями. Стасов выступает против реакционных музыкальных критиков М. Иванова, Ф. Толстого и др., защищая самобытность и новаторство молодой русской школы. Он выступает и против А. Н. Серова, который допускал порой чрезвычайно резкие высказывания о сочинениях композиторов «Могучей кучки», хотя высоко ценил творчество Римского-Корсакова. Именно Серов приветствовал молодого Римского-Корсакова словами: «Я не нахожу пределов своим похвалам, когда вижу артиста-творца, которому я вполне симпатизирую... мой энтузиазм непос-

мерно возрастает еще оттого, что стиль музыки молодого автора вполне русский стиль».

В настоящем сборнике даны все публиковавшиеся работы Стасова о Римском-Корсакове.

Приводя большое количество выдержек из писем композитора и критических статей о нем, Стасов не всегда точно цитирует их. В настоящем издании все цитаты выверены по публикациям писем и по газетным статьям. Наименование первой оперы Глинки всюду заменено ее первоначальным авторским названием—«Иван Сусанин».



Николай Андреевич РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

Для всех тех, кому русская музыка не пустая забава, - не праздное препровождение времени, а один из самых важных, художественных интересов жизни, 19 декабря нынешнего года будет не простой день буден, а день праздника и торжества. 25 лет тому назад, в этот самый день, впервые выступил пред русскою публикою с первым своим произведением один из значительнейших представителей новой русской музыкальной школы. 19 декабря 1865 года в зале петербургской городской думы, под управлением М. А. Балакирева, дан был концерт Бесплатной музыкальной школы, где первым номером шла, в первый раз, симфония молодого 22-летнего морского офицера. Этот юноша, до тех пор никому из публики неведомый, сразу глубоко понравился лучшей, интеллигентнейшей доле публики, сразу сделался ее надеждою. Года через два он уж вырос в настоящего мастера и мгновенно стал любимцем той же части русской публики. Прошла с тех пор целая четверть века, и в течение этого времени тот юноша мало того, что рос все более и более, мало того, что, никогда не переставая, сам шел все в гору, но еще в качестве преподавателя и ру-

ководителя стал во главе новой русской талантливой молодежи и повел ее с собою вперед, на новые разования и на новые вершины. Ни его талант, ни его энергия, ни беспредельное доброжелательство к ученикам и товарищам, ни великое влияние на русскую музыкальную школу никогда не слабели. Славная жизнь и глубоко национальная деятельность такого человека должны составлять нашу гордость и радость. Мы должны торжественно праздновать 25-летие такой жизни. Но на тех, кто был ее свидетелем, лежит также обязанность рассказать ее хотя в немногих строках тем, кто ее еще не знает.

*

Николай Андреевич Римский-Корсаков родился 6 марта 1844 года в Тихвине, маленьком городке Новгородской губернии. Отец его, Андрей Петрович, был довольно достаточный помещик, в последний период своей жизни не живший, однако же, более в деревне; он со всем семейством постоянно проживал в Тихвине, где у него был небольшой деревянный дом на самой окраине города. Для самой лучшей характеристики его может служить тот факт, что задолго до уничтожения крепостного права он, по собственной инициативе, отпустил всех дворовых своих людей на волю. В отцовском доме, в Тихвине, молодой Римский-Корсаков безвыездно оставался до 12-летнего своего возраста. Никто в семействе не отличался особенною музыкальностью. Только про дядю (отцова брата) Павла Петровича всегда рассказывали, что он во время оно очень любил музыку, прекрасно играл на фортепиано и хорошо был знаком со всем старинным музыкальным репертуаром, особенно оперным; оперы Мегюля, Керубини и проч. пользовались большим его расположением. Но молодой Римский-Корсаков уже не застал этого дядю. Отец же его, Андрей Петрович,

хотя не особенно был предан музыке, однако довольно любил ее, и любил иногда сам поиграть на фортепиано.

У себя дома в семействе, а также и у тихвинских знакомых Римскому-Корсакову во время детства приходилось слышать музыки мало. Все ограничивалось преимущественно тем, что играли для танцев дворовые люди Николай да Кузьма-маляр, первый на скрипке, второй на бубне; позже танцевальный оркестр в Тихвине у Римских-Корсаковых и их знакомых значительно увеличился: он состоял уже из четырех евреев, игравших на цимбалах и двух скрипках, с аккомпанементом бубна.

Но зато в Тихвине были налицо два таких элемента, которые способны были не только доставлять глубокие музыкальные наслаждения, но и более того—воспитывать здоровое, мужественное, свежее художественное чувство. Это было, во-первых, церковное пение, во-вторых, народные песни. Родители Римского-Корсакова были люди очень набожные; и ему поминутно приходилось сопровождать их в тихвинские и окрестные церкви и монастыри, а там, по счастью, не везде еще, или по крайней мере не во всей еще силе, царствовало то безвкусное, полуитальянское, бесцветное церковное пение, которое занесено во многие русские церкви, столичные и иные, Бортнянским и его сподвижниками¹. В Тихвине, как и во многих других захолустных русских городках, в 40-х и 50-х годах еще сильно и крепко держалось старинное, коренное наше церковное пение, могучее, оригинальное и даже отчасти суровое в своей простоте. Провинциальная глушица была глубоко благодетельна для будущего крупного русского музыканта. Но, кроме того, другим неоцененным благодеянием для юной музыкальной души Римского-Корсакова были наши

национальные песни. Они в Тихвине целый день раздавались вокруг него и дома, и на улице, и в гостях у разных помещиков, и везде за городом. Несмотря на то, что дело происходило в начале 50-х годов и в конце царствования императора Николая I, старинные национальные нравы еще сохранялись в Тихвине и властвовали там во всей своей силе. По улицам захолустного новгородского городка, наполовину деревни, еще возили зимой соломенную чучелу масленицы, толпы народа шли и бежали вокруг нарядных низеньких русских саней, распевая старинные обрядовые песни, идущие еще из глубокой русской древности; свадьбы, святки, всяческие летние и зимние праздники, все парадные дни народа, домашней дворни и городских мещан, мелких торговцев, были наполнены хорами, где распевались, в продолжение долгих часов, бесчисленные новгородские песни. Для человека, родившегося с музыкальным талантом в душе, да притом талантом национального склада и характера, такие драгоценные впечатления юности неизгладимы. Они целиком отразились впоследствии в лучших созаниях Римского-Корсакова, тех, которые носят на себе печать искренней глубокой русской национальности.

Римский-Корсаков первые годы воспитывался дома, учился у гувернанток. Почти одновременно с русской грамотой его начали учить, по общему нашему дворянскому правилу, и музыке. Первая учительница его на фортепиано была Катерина Ивановна Унковская. Ему было тогда лет 6—7. За нею последовала гувернантка, жившая в доме одних их знакомых, Ольга Никитищна, а вслед за нею ее бывшая ученица, Ольга Феликсовна Фель. У этих дам Римский-Корсаков играл, конечно, всего больше, по заданному порядку, экзерсисов и этюдов

(Бургмюллера, Розеллена), но также и небольшие пьески, например попури из «Гугенотов», из «Риголетто»; а также играл уже кое-что и Глинки. Ему случайно попались некоторые номера из «Ивана Сусанина», в издании Снегирева: песнь Вани, дуэт «Как мать убили» и другие. Эти отрывки из Глинки очень нравились маленькому мальчику, и он их часто играл для себя или для гостей.

Попытки собственного сочинительства начались у Римского-Корсакова очень рано—когда ему было всего только около 9 лет. Первыми сочинениями его явились: дуэт «Бабочка» и какая-то увертюра. Знакомые, конечно, одобряли и похваливали улыбаясь.

В августе 1856 года Римского-Корсакова свезли в Петербург, и с тех пор он навсегда уже остался в этом городе. Его определили тогда же в морской корпус, где раньше его воспитывался и старший брат его, Воин Андреевич (впоследствии бывший директором морского корпуса). Оба брата были отданы в этот корпус потому, что дядя их, Николай Петрович, тоже был всю свою жизнь моряком и, в царствование императора Николая I, был даже директором этого корпуса.

Римский-Корсаков пробыл в морском корпусе все 6 лет полного учебного курса, с осени 1856 года по весну 1862 года. Учился он вообще хорошо, но музыку не оставлял. Так как никого из родных у него не было в Петербурге, то он на дни отпусков из корпуса ходил в дом к одному знакомому своего брата, Павлу Николаевичу Головину, адъютанту в штабе морского министерства. В морском корпусе ни о какой музыке не было и помина; Головин, видя расположение и способность к ней у маленького кадетика, постоянного своего гостя, решил дать ему возможность учиться любимому

для него искусству. Первым учителем Римского-Корсакова в Петербурге был немец Улих, виолончелист Александринского театра в Петербурге. Уроки происходили на дому у Головина, по воскресеньям. Улих держал своего ученика преимущественно на этюдах, но также понемногу знакомил его с фортепианными сочинениями немецких авторов, в том числе даже Мендельсона и Бетховена. Учитель с учеником играли также нередко в четыре руки симфонии и оперы. «Лучия» была в это время едва ли не самою фаворитною оперою Римского-Корсакова, и впечатления детства и отрочества были так сильны, что даже спустя несколько лет он долго не мог отделаться от невольной привычки к этой музыке, хотя уже вполне сознавал всю ее ничтожность, фальшь и антихудожественность. Но уже и в годы своего отрочества Римский-Корсаков начал понемногу все более и более узнавать и любить Глинку. В доме у Головина, в 1857—1858 годах, он нашел несколько нумеров «Руслана»: арию Руслана «О поле, поле», арию Гориславы «Любви роскошная звезда», арию Ратмира «И жар и зной», и так полюбил всю эту музыку, что на свои небольшие гроши стал покупать и другие нумера этой оперы. Ему было тогда всего 13—14 лет. Впоследствии, когда брат его Воин Андреевич веротился из своего дальнего плавания и однажды подарил ему небольшую сумму денег, Римский-Корсаков тотчас купил себе всего «Руслана» в переложении для пения с фортепиано. По счастью, Улих не только не был враг глинкинской музыки, как многие немцы в России, но любил, уважал ее и ничуть не мешал в этом же и ученику своему. Улих очень любил «Ивана Сусанина», но еще не дошел до понимания «Руслана» и считал эту музыку чем-то темным и недоступным для понимания.

Около 1860 года Улих объявил, что ему нечему уже более учить и что для Римского-Корсакова необходимо учителя посильнее его. Тогда решили, что Римский-Корсаков будет брать уроки у Канилле, который учил музыке знакомых П. Н. Головина. Уроки Канилле продолжались в течение последних двух лет пребывания Римского-Корсакова в морском корпусе, с 1860 по весну 1862 года². Федор Андреевич Канилле был молодой человек, очень музыкальный, превосходный пианист, не раз появлявшийся впоследствии, в 60-х годах, как солист, в концертах Бесплатной музыкальной школы и почетно известный и по настоящее время как один из лучших музыкальных наших педагогов. Он с любовью занялся музыкальным воспитанием нового своего ученика, которого даровитость он тотчас же оценил. Он хорошо видел, что на их уроках дело должно ити не только о пианизме и развитии фортепианной техники, сколько о том, чтобы сообщить юному моряку первоначальные сведения о музыкальных формах, о музыкальной грамматике, кое-что о технике сочинения. В то же время они вдвоем очень много играли в четыре руки, и тут Римский-Корсаков узнал некоторые из симфоний Бетховена, Шумана и Мендельсона, разные фортепианные сочинения Шумана, Франца Шуберта, оперы Мейербера. Все это ему сильно нравилось. Но однажды молодой учитель привел его в совершенное восхищение. Среди всяческих разговоров Римскому-Корсакову случилось сказать, что он чуть ли не всего больше любит «Руслана». «Еще бы! — воскликнул Канилле, — да ведь это первая опера в мире!» Такие слова были сущим праздником для Римского-Корсакова. Сам собою он тогда еще не имел возможности прийти к такому убеждению. Но от сих пор вера в Глинку стала у него

еще сильнее и глубже, а связь с Канилле — еще ближе. Попытками собственного сочинения у Римского-Корсакова явились в это время: несколько хоралов, скерцо, ноктюрн, вариации на русскую тему, где он подражал Глинке в вариациях на тему «Среди долины ровные». Все это сочинялось в морском корпусе, и никакие классы и учебные занятия не мешали юному, начинавшему разгораться творчеству. Потребность в музыкальной деятельности и жизни была так сильна в эти годы у молодого кадета, что он подобрал себе несколько товарищей, хоть немножко более других расположенных к музыке, и среди общей музыкальной запустелости и равнодушия ухитрился устроить маленький хор, который под его управлением распевал некоторые хоры из «Ивана Сусанина» и кое-какие другие хоры.

Все эти музыкальные занятия, вся эта почти незаметная для постороннего глаза музыкальная жизнь образовали для Римского-Корсакова теплую художественную атмосферу, среди которой ему привольно было расти и все более и более двигаться вперед. Наконец у него внутри души возникла непреодолимая потребность приняться за нечто в самом деле серьезное, более крупное, чем все то, чем он до тех пор занимался, и вот, не имея еще и 18 лет от роду, он принялся за симфонию. В немного месяцев 1861 года он сочинил первую часть, скерцо (еще без трио) и финал. Все это было написано в четыре руки. Учитель, Ф. А. Канилле, так был ею восхищен, что воскликнул: «Нет, вас надо познакомить с Балакиревым! Вот кто вам теперь нужен, вот кто вам будет теперь полезен». И знакомство состоялось. Это произошло в ноябре 1861 года. Ф. А. Канилле привел однажды Римского-Корсакова к Балакиреву, который был уже пред-

варен о появлении нового талантливого юноши; у Балакирева был в гостях Мусоргский, и они в четыре руки тотчас же сыграли новую вещь. Их привела в восхищение талантливость этого морского кадета, так сильно тут обозначившаяся. Они все трое тотчас же сошлись и подружились, и Римский-Корсаков сделался товарищем и «учеником» Балакирева, точно так же, как перед тем товарищами и «учениками» его были с 1857 года Юи и Мусоргский. Спустя немного дней Римский-Корсаков познакомился и подружился также и с Юи.

Я употребил выражение «ученики», но его не надо принимать здесь в буквальном, общепринятом смысле. Все эти талантливые юноши были настоящие самоучки, и в этом лежала всегда главная их сила. Так всегда думал, особенно под конец своей жизни, и Глинка. Недаром, несколько лет позже, в 1877 году, Лист говорил еще одному их талантливому товарищу, Бородину, вступившему позже всех в их чудесное сообщество: «Вы не были ни в какой музыкальной консерватории, — это ваше счастье!» Да, все они были самоучки и всего более обязаны каждый самому себе. Но в их товарищеском кружке, сильном искреннею равноправностью и дружбою, Балакирев играл совершенно особенную, выдающуюся роль. В своей биографии Мусоргского я говорил³:

«Балакиреву было в то время всего только 20 [с небольшим] лет, но он являлся уже главою нового маленького музыкального кружка. Его вкусы и направление строго уже обозначились и определились. Несмотря на то, что он не проходил курсов ни в какой музыкальной консерватории и не побывал в руках ни у какого профессора теории композиции и инструментовки, он был глубоко образован, вполне сформирован по всем этим частям,

в собственных сочинениях почти с первых шагов стал проявлять необыкновенную оригинальность и самостоятельность, а во взглядах на чужие музыкальные создания обладал такою чуткостью, такою силою самостоятельной и верной критики, что его талантливые товарищи невольно должны были признавать его главенство и ити по направлению, указываемому им. Последствия показали, что они хорошо сделали, и что они не ошиблись в своем вожде. ...«Так как я не теоретик, — пишет мне М. А. Балакирев — я не мог научить Мусоргского «гармонии», то я объяснял ему «форму сочинений». Для этого мы переиграли с ним в 4 руки все симфонии Бетховена и многое другое еще, из сочинений Шумана, Шуберта, Глинки и других; я объяснял ему технический склад исполняемых мною сочинений...»

Это происходило в конце 50-х годов. К началу 60-х годов Балакирев уже совершенно свыкся со своею ролью руководителя даровитых своих товарищей, окреп в этой роли, тем более, что и сам много подвинулся на пути музыкального самоусовершенствования и потому тем надежнее мог быть полезен такому талантливому начинающему юноше, как Римский-Корсаков. «Канилле привел ко мне Римского-Корсакова (передавал мне Балакирев) как раз в тот день, когда Гуссаковский* уезжал надолго за границу (в гейдельбергский университет). В день своего отъезда он зашел ко мне проститься, а через несколько часов, точно на смену ему, пришел ко мне Римский-Корсаков и показал свое с-moll'ное скерцо».

* Аполл[он] Селив[ерстович] Гуссаковский, даровитый юноша, ученик Балакирева, очень им любимый; он умер в молодых годах.

Как смотрели музыкальные товарищи и друзья на новоприбывшего в их кружок талантливого юношу, о том дает нам понятие рассказ Бородина, относящийся ко времени всего несколько месяцев после появления Римского-Корсакова.

«Осенью 1862 года, воротясь из-за границы, — говорит он, — я познакомился с Балакиревым и третья встреча моя с Мусоргским была у Балакирева... Балакирев хотел меня познакомить с музыкой кружка и прежде всего с симфонией «о существующем» (это был Н. А. Римский-Корсаков). Тут Мусоргский сел с Балакиревым за фортепиано, и они играли мне симфонию Римского-Корсакова в 4 руки. Я был поражен блеском, глубокою осмысленностью, энергией исполнения и красотою вещи. Они сыграли финал симфонии...⁴»

Вот как ценил кружок Балакирева сочинение начинающего морского кадетика, вот как восхищался и упивался им! Вот как талантливые наши музыканты в молодости сходились и знакомились друг с другом, торопясь сообщать друг другу новые талантливые вещи. Но все это уважение и радость по случаю появления нового истинного таланта не мешала товарищам, а особенно Балакиреву, видеть иные недочеты и несовершенства начинающего композитора, и Балакирев тотчас вступил, также и в отношении к нему, в роль руководителя, советника и наставника. А это было очень полезно для Римского-Корсакова именно в эту самую пору, когда ему надо было окончательно оркестровать свою симфонию и, значит, вообще придавать ей законченную форму. «Знакомство с Балакиревым и его кружком, Ц. А. Кюи и М. П. Мусоргским (говорит сам Римский-Корсаков в краткой автобиографической записке), в 1861 г. определило мою дальнейшую деятельность и склонило к более

серьезным музыкальным занятиям»⁵. Первым результатом нового знакомства, особенно с Балакиревым, было то, что Римский-Корсаков принялся инструментовать свою симфонию, хотя и далеко еще не конченную.

Но ему недолго пришлось на первых порах пользоваться близостью с новыми знакомыми, влиявшими на него так благодетельно. В апреле 1862 года он кончил свой курс в морском корпусе и выпущен был гардемарином, а осенью отправился на клипере «Алмаз» в дальнее и продолжительное плавание⁶. Вначале они крейсировали около берегов Англии, а потом, в марте 1863 года, посланы были крейсировать около Либавы («перехватывать оружие, которое возят к полякам»,— писал он из Немецкого моря, 14 марта, одному из своих ближайших петербургских приятелей, Кюи). Из тогдашних многочисленных писем Римского-Корсакова я приведу здесь несколько отрывков⁷: они дают яркое понятие об отношениях этой талантливой молодежи.

«Из Либавы пришлю вам — писал он к Кюи — *andante*, [своей симфонии (сочиненное в Англии)] вернее дойдет. А теперь начинается ветер, и, кажется, в Немецком море нас покачает. Авось что-нибудь сочиню под влиянием поэтической духоты в каюте, свиста ветра в снастях и ругательств, которые морские офицеры употребляют на каждом шагу... А какая славная, благодарная, приятная и благородная морская служба. Вообразите: идете вы, для примера сказать, в Немецком море; небо серого, грязного, мутного цвета; ветер завывает, качает так, что едва на ногах стоите; вас обрызгивает беспрестанно из-за борта холодной пеной, а иногда случится, что с ног до головы окатит. Холодно. Маленькая тошнота... Приятно!..».

Тут же Римский-Корсаков юмористично описывал оперные представления, на которых ему случилось быть в Лондоне, а потом прибавлял:

«Если по дороге в Либаву зайдем в Копенгаген, то постараюсь приобрести обе бетховенские мессы и симфонии Шумана, а может статься — что-нибудь Берлиоза; куплю, например, «Te Deum» или «Ромео и Джульетту»... Я теперь почти решительно ничего не делаю, т. е. не пишу, и кажется, главное потому, что от Балакирева не получаю никакого отзыва о темах, посланных мною...»

Из Либавы он писал 29 апреля тоже к Юю:

«Я теперь так обрадован письмом Балакирева и прочими хорошими известиями, что совершенно изменился в настроении — было такое печальное, сумбурное, а теперь веселое, клюковное, янтарное, просто прелесть. Как бы мне с В-дурным финалом справиться, а ведь может быть хорошая вещь. Ох, Петербург, Петербург! Сколько ты мне удовольствий доставишь, когда я в тебя попаду! Ведь я с октября не слыхал ни одной порядочной вещи порядочно сыгранной. Приеду в Питер, сейчас все симfonии и квартеты Бетховена и Шумана на сцену, «Руслана» и проч... Теперь я больше всего хотел бы знать: 1) пойдем ли мы в Кронштадт, 2) придется ли много переделывать в *andante* и 3) какая у меня будет вторая тема в finale; как бы ее во сне увидеть?...»

Из Либавы же, в письме к Юю от 22 мая:

«*Andante* вам понравилось, конец я переменю, это не мудрено, а теперь начну помышлять о трио (в скерцо): не дается мне проклятое трио, а надо бы летом покончить всю симфонию. Теперь я переписываю начисто первую часть и поправляю оркестровку, насколько мое разумение позволяет, и переписываю места, поправленные Балакиревым. То же

самое сделаю с финалом и скерцо, хотя в них и нет балакиревских поправок, но я поправлю их на память, как мне говорил Балакирев, и опять по своим соображениям. Мне, главное, хочется, чтоб самому побольше инструментовать; и когда буду совершенно доволен своей работой, тогда пусть Балакирев поправляет. Потому что оркестровав в первый раз финал и скерцо, теперь я уже и сам нахожу некоторые вещи неудавшимися... У нас холодно и скучно, я почитываю довольно много, да с симфонией возжусь, ну, так время идет скоро, а все-таки гадко, пасмурно и неприятно. Скоро 6 месяцев как я не слыхал ни одной порядочной вещи, порядочно сыгранной. Вот в Питере-то наслушался бы! Все бы пошел слушать любую моцартовскую симфонию, даже «Армиду» Глюка, «Семь слов» Гайдна—все, что угодно. А про «Сон в летнюю ночь» и вообще про Менделя (Мендельсона) и говорить нечего: хорошо инструментованную вещь так бы хотелось послушать!...»

Осенью 1863 года клипер «Алмаз» отправился в Северную Америку, и Римский-Корсаков побывал в Нью-Йорке и Александрии и оттуда опять сообщал в письмах интересные заметки о театрах, операх и проч. своим приятелям — Балакиреву и Кюи, писал также первому о неизгладимом навеки впечатлении, какое произвел на него Ниагарский водопад. Из Северной Америки «Алмаз» пошел в Южную Америку. Но к югу от Рио-Жанейро клипер «Алмаз» потерпел громадный штурм и дал течь, так что пришлось воротиться в Рио-Жанейро и чиниться там в продолжение целых четырех месяцев. В 1864 году «Алмазу» было предписано присоединиться к русской эскадре, находившейся в Средиземном море, близ Ниццы [...] Римский-Корсаков вернулся в Петербург в мае 1865 года. Во вре-

мя плавания он был произведен в офицеры, в 1864 году⁸.

В продолжение трехлетнего морского путешествия своего Римский-Корсаков, как мы видели, мало занимался музыкой. Однако сочиненное им в Англии *andante* для 1-й его симфонии было значительным шагом вперед. Оно явилось лучшюю частью всей симфонии — самою талантливою, самою самостоятельную и самою оригинальною. В прежде сочиненных частях симфонии она, хотя и редко и мало, иногда отзывалась чем-то похожим на Глинку или Шумана, его любимцев и предметов величайшего поклонения — факт, обычный у начинающих талантливых художников. Но *andante*, сочиненное в Англии, было уже вполне самостоятельно и явилось первым настоящим выражением натуры, художественной физиономии, вкусов и стремлений автора. Оно было задумано в русском народном стиле и было полно поэзии, красоты, грации, а в иных местах и силы. Пока Римский-Корсаков был в России, лучшим его созданием был «финал» этой симфонии (тот самый, что для первого знакомства, в конце 1862 года, Балакирев и Мусоргский играли Бородину). Но *andante* далеко превзошло его.

Воротясь в Россию, Римский-Корсаков тотчас же снова примкнул к музыкальным своим друзьям и товарищам, к которым в недавнее время присоединился еще один — Бородин. В руках у этой талантливой молодежи дело кипело.

Бесплатная музыкальная школа, едва возникавшая в то время, когда Римский-Корсаков выступил на сцену и скоро потом уехал из Петербурга, быстро поднялась и расцвела за время его отсутствия. Концерты ее, дирижируемые Балакиревым, были посвящены исполнению созданий Бетховена, Глинки, Шу-

мана, Листа и Берлиоза, «но некоторые элементы русского свойства успели сгруппироваться в Бесплатной школе, открытой в 1862 году», — писал в начале 1863 года покойный Сокальский⁹, не столько настоящий музыкант, сколько один из публики: даже толпе, массе, было чувствительно настоящее значение Бесплатной музыкальной школы! К ней и ее главным двигателям, новым русским композиторам, скоро примкнула некоторая доля нашей публики, но еще более находилось врагов. Вольно же было, в самом деле, нашим новым музыкантам дерзко поднимать знамя национальности, оригинальности, самобытности и музыкальной независимости! Они потерпели достойное наказание за свой дерзкий почин юных музыкальных Прометеев. Целых четверть века длится с тех пор преследование и травля их со стороны всего, что только есть у нас самого темного, ретроградного, безумного и отсталого. Но талантливые юноши и горюшка не знали. Они горячо и смело вели свое дело, а обо всем остальном заботились очень мало.

В 1865 году, когда вернулся Римский-Корсаков, все были за делом: кто писал оперу, кто романсы, кто увертюру, кто симфонию. Но у Римского-Корсакова тоже было свое дорогое, давно начатое дело: симфония, первая симфония¹⁰, написанная русским. В последние годы своей жизни Глинка принимался было за симфонию, — и притом русскую симфонию, «Тараса Бульбу», но это намерение не осуществилось, и все остановилось на одних первых набросках. Римский-Корсаков горячо принялся за дело: сочинил трио для скерцо своей симфонии, пересмотрел и переоркестровал всю вообще симфонию, и она была исполнена спустя несколько месяцев в концерте Бесплатной школы, в зале городской думы, 19 декабря 1865

года в 2 часа пополудни, под управлением Балакирева.

Прием, оказанный публикой новому композитору, был самый симпатичный.

«Публика,—писал тогда в своей рецензии Кюи,— слушала симфонию с возрастающим интересом, и после анданте и финала к громким рукоплесканиям прибавила обычные вызовы автора. И когда на эстраде явился автор, офицер морской службы, юноша лет двадцати двух, все сочувствующие молодости, таланту, искусству, все верующие в его великую у нас будущность, все те, наконец, кто не нуждается в авторитетном имени, подчас посредственности, для того, чтобы восхищаться прекрасным произведением — все встали как один человек, и громкое единодушное приветствие начинающему композитору наполнило залу городской думы»¹¹.

Да, Кюи был прав, говоря про всех тех, и они были радостны и единодушны — но кроме тех, в нашей публике есть еще много других, и вот эти-то другие, может быть, и промолчали для первого раза, но потом дали себя знать и относительно Римского-Корсакова, как прежде относительно других его товарищей.

В своей живой, горячей статье Кюи подробно рассматривал новую симфонию и выражал тут столько же свое собственное чувство и мнение, как тоже чувство и мнение всего своего кружка, и предсказывал Римскому-Корсакову великую будущность.

«Да будет же и мне позволено,— говорил он,— приветствовать молодого автора и высказать ему, как много ждем мы от него, какие великие возлагаем на него надежды... Римский-Корсаков с

первого же сочинения, публично исполненного, является совершенно готовым композитором. Симфония эта очень хороша даже при самых строгих требованиях; но если взять в соображение, что это первый труд 22-летнего юноши, то приходится сказать, что так не начинал до сих пор ни один композитор».

Все эти светлые ожидания оправдались.

Но в 1865 году Римский-Корсаков не удовольствовался тем, что кончил свою первую симфонию и прослушал ее в концерте. Он тотчас же принял ся за 2-ю симфонию и сочинил для нее прежде всего скерцо (Es-dur, в $\frac{5}{4}$) *. В следующем 1866 году он сочинил и первое аллегро этой симфонии, но скоро потом уничтожил его¹². В это же время сочинена увертюра на русские темы, являвшаяся новым шагом вперед по красоте и изяществу, а также поэтичности инструментовки¹³. Но уже другие задачи, еще более важные, заняли в это время его воображение и двинули его на новые для него музыкальные пути. От сочинений только инструментальных, какими единственno он до сих пор занимался, он вдруг обратился к сочинениям вокальным, к чему, конечно, немалым побуждением было и то, что все три новых его друга и товарища, Балакирев, Мусоргский и Кюи, незадолго перед тем сочинили, в продолжение целого ряда лет, множество романсов, очень талантливых, принадлежащих к истинно замечательным созданиям новой русской школы. Римский-Корсаков, а вместе с ним и другой новоприбылый русский композитор Бородин захотели также попробовать свои силы по части романсов и сочинили, в конце 1860-х годов, несколь-

* Впоследствии оно вошло в состав 3-й симфонии, но с новым трио.

ко истинных шедевров. Что касается до Римского-Корсакова, то в 1866 году он сочинил целых 12 романсов высокого художественного достоинства, свидетельствующих о том сильном развитии, которым была наполнена тогда жизнь Римского-Корсакова. Совершеннейшие и поэтичнейшие между ними: «На северном голом утесе», «Южная ночь», «В темной роще замолк соловей», «Тихо вечер догорает»¹⁴.

Но всею этою массою сочинений юный композитор все еще не удовлетворился. Его кипевшие мечтой и фантазией силы требовали себе все более и более пищи, и он тогда же принялся за сочинение оркестровой пьесы, которая должна была играть крупную роль в ряду его созданий. Это — музыкальная картина «Садко». Эпизод из былины: Садко, новгородский гость». На задачу эту, как очень благодарную для музыки, указал ему Мусоргский в мае 1866 года. В начале октября [8 числа 1867 г.] он писал Мусоргскому: «Итак, Садко кончен, и вам, Модест, великое спасибо за идею, которую вы мне подали, помните, у Юи, накануне отъезда Мальвины [Рафаиловны (жены Юи)] в Минск. Еще раз вам спасибо». После первых зачатков программной музыки, выразившихся у Глинки в «Камаринской» и «Холмском», первым программным сочинением явился у нас «Лир» Балакирева (1858—1861), где увертюра, антракты и «Шествие» талантливо и мощно примыкают к тому направлению, которое почтено было великими создателями новой программной музыки Берлиозом и Листом. Мусоргский следовал тому же направлению в своей «Ивановской ночи на Лысой горе», сочиненной, в первоначальном своем виде, в 1866—1867 годах. Теперь он подвигнулся на это же дело и Римского-Корсакова. «Садко» сочинялся спачала в Петербурге, а потом, ле-

том, в Финляндии, вдали от всех музыкальных товарищ̄, и в целом ряде писем к своему величайшему другу Мусоргскому, сохранившихся у меня и до сих пор, Римский-Корсаков описывал ход своих работ и подробно рассказывал все подробности своего сочинения и инструментовки¹⁵. Вначале многое было задумано иначе. Как в подлинной народной былине, у Римского-Корсакова в его «картине» должен был являться, среди самого разгара бури, сам св. Николай, изображаемый церковной темой в $\frac{7}{4}$ (уже и сочиненной). Но потом автор раздумал и выкинул эту тему вон. «Об изгнании святителя отче Николы,—писал он Мусоргскому,— я не жалею, ибо дело обошлось и без него отлично, а Садко и сам мог догадаться гусли сломать, да и последние могли не выдержать такой игры. А Никола с церковной темой испортил бы впечатление пляски, да и явление его среди языческого мира несколько ридикюльно...» Мусоргскому же он писал 8 октября: «Садко» кончен 30-го сентября и уж отдан в переплет. Скажу вам, что совершенно им доволен, это решительно лучшая моя вещь и даже значительно лучшая, а то это *Andante* симфонии, которое чорт дернул меня так давно сочинить и притом удачно, и которым все меня попрекали, решительно не давало мне покоя; но теперь «Садко» его пришиб, что меня весьма радует... Милий [т. е. Балакирев] решительно доволен Садкой и не нашелся сделать никаких замечаний...¹⁶».

Крупные достоинства «Садко» являются, конечно, прежде всего, ярким результатом возросшего и возмужавшего таланта Римского-Корсакова, но также и результатом глубокого изучения всего лучшего, что произвело в последнее время европейское музыкальное творчество. Концерты Бесплатной музыкальной школы давали к тому самые богатые

средства. Балакирев, стоявший во главе школы, исполнял в этих концертах все, что только существовало самого крупного и что появлялось в печати из капитальнейших сочинений Берлиоза и Листа, которые без Балакирева наверное надолго бы еще оставались у нас глубоко неведомыми. Все товарищи-друзья прилежно изучали, кроме Глинки, новых европейских гениальных композиторов, но вряд ли кто больше Римского-Корсакова. На всех репетициях концертных можно было увидеть его погруженным в оркестровую партитуру, по которой он жадно следил за всеми инструментальными оттенками и эффектами, давно уже прежде изучив у себя дома самое сочинение. Такое изучение, соединенное с развившимся собственным творчеством, дало вскоре свои великолепные плоды, и один из самых изумительных был «Садко».

Лучшая часть публики поняла это и покрыла рукоплесканиями Римского-Корсакова после первого исполнения этой вещи, в концерте Русского музыкального общества, 9 декабря 1867 года, под управлением Балакирева (в то время управлявшего этими концертами). С тех пор «Садко» навсегда остался одною из любимых пьес всех русских концертов в России и за границей. Два года спустя, 16 ноября 1869 года, Бородин писал своей жене про один тогдашний концерт Бесплатной школы: «Садко в новой редакции, где исправлены многие промахи оркестровки и усовершенствованы прежние эффекты, — прелесть. Публика приняла пьесу восторженно, и Корсиньку вызвали — три раза... ¹⁷». Но наши рецензенты были совершенно другого мнения. Они не уразумели ни поэтичность, ни картинность, ни прелесть этого чудесного сочинения и напали на него, кто за что. Все, правда, хвалили оркестровку, но за то обращались ко всему остальному

му со свойственною русскому рецензенту враждебностью в отношении ко всему оригинальному, талантливому и новому,—с непостижимыми каверзами. Серов находил в «звуках оркестра бездна (не только обще-славянского, но) истинно русского», говорил, что «музыкальная палитра автора искрится своеобразным, самобытным богатством», но объявлял, что «в том кружке музыкальном, к которому, на свою беду, примкнул Римский-Корсаков, решительно нет заботы о мысли, руководящей музыкальным творчеством. Были бы звуки (и звучки, т. е. музыкальные краски, была бы готова «палитра» с каким-нибудь намеком на сюжет—) и дело с концом...» Серов был в претензии, зачем автор взял не всю былину, а только часть ее, и выводил заключение, что все это «дает возможность заглянуть в умственную лабораторию автора и наглядно выказывает не особенную заботливость его касательно мысли той музыки, которую он так талантливо пишет...». При этом Серов провозглашал, что Римский-Корсаков «на свою беду» примкнул к балакиревскому кружку и будет только колористом, как Айвазовский¹⁸. Одним словом, Серов адресовался тут к Римскому-Корсакову с точно такою же критикою, с какою относился в эти же самые дни к Глинке, которого «Руслана» он похваливал за те и другие музыкальные качества, но в общем преследовал из всех сил за целую тьму «недостатков», говоря, что это был только «каприз великого художника, который мог быть и не быть».

Г-н Фаминцын напал с другой стороны на «Садко»: за «тривиальность» его мотивов и форм и за «простонародность, которою он слишком заражен, пропитан». Критик с негодованием отвертывался от «песен пьяного мужика», от «трепаков», которые у

нас постоянно все сочиняют, и презрительным перстом указывал на то, что русская музыка наполнена различными трепаками: «под этим общим именем я подразумеваю все банальные, простонародные плясовые песни,—прибавлял он; — мы имеем несколько трепаков русских [т. е. «Камаринскую» и «Садко»], трепак казацкий [т. е. «Казачок» Даргомыжского], трепак чухонский, чешский, сербский [т. е. «Чухонскую фантазию» Даргомыжского, «Чешскую увертюру» Балакирева и «Сербскую фантазию» Римского-Корсакова]. Такие вопли г. Фаминцын сопровождал еще замечанием, что «везде в «Садко» проглядывает дилетантизм» и что напрасно многие воображают, будто мы уже имеем инструментальную музыку, да еще называют ее «народною»¹⁹.

По случаю «Садко», в 1867 году раздавались в печати еще и другие отзывы, подобного же калибра и остроумия.

Весной 1867 года съехались в Петербурге представители разнообразных славянских национальностей для присутствования на всероссийской этнографической выставке, происходившей в том году в Москве. Балакирев, только что незадолго перед тем воротившийся из Праги, где он, в конце 1866 года, управлял, как капельмейстер, театральными представлениями «Руслана» и был осыпан, со стороны чехов, знаками сочувствия и благодарности, решил чествовать «славянских гостей» в России музыкальным торжеством. Для славянского концерта, данного 12 мая 1867 года в зале дворянского собрания, он сам сочинил «Чешскую увертюру», а Римского-Корсакова уговорил сочинить «Фантазию на сербские темы». Несмотря на то, что эта пьеса была сочинена очень быстро и не получила значитель-

ных размеров, она представляет очень талантливое целое; «вступление» ее поэтично и изящно, а следующее за ним *allegro* полно огня и увлекательности, в характере «Лезгинки» в «Руслане». В славянском концерте эта вещь произвела большой эффект, и то же самое было впоследствии не только в разных концертах в России, но еще в 1885 году в Брюсселе²⁰. Таким образом, эта вещь хотя сочинена была после «Садко», но исполнена публично, как *piece d'occasion* [пьеса к случаю], на целых полгода раньше.

В том же 1867 году Римским-Корсаковым было сочинено еще 5 новых романсов (№№ 13—17), а в следующем 1868 году еще 3 (№№ 18—20)²¹. Все они вообще прекрасны, но некоторые из них по поэтичности, картиности и красоте своей принадлежат к числу капитальнейших романсов не только Римского-Корсакова, но вообще всей русской школы. Таковы: «Ночь», «Тайна», «Еврейская песнь» («Встань, сойди, давно денница»).

Но все эти сочинения не мешали Римскому-Корсакову в это же самое время задумывать и выполнить еще одно сочинение, которое было крупнее их всех. Это — 2-ю свою симфонию «Антар», содержание которой дала арабская сказка Сенковского, указанная ему Балакиревым. Сюжет этот, более всего требовавший поэзии, картиности, колоритной живописности оркестра, необыкновенно соответствовал всей натуре, всем потребностям, вкусам и возможавшим способностям Римского-Корсакова. Оттого из него вышел истинный шедевр, одна из слав русской музыки. Симфония эта писана летом 1868 года, как и «Садко», вдали от Петербурга и всех товарищей. Но и на этот раз Римский-Корсаков часто переписывался с Мусоргским, сообщал ему свои намерения во всей подробности (с нотными выпи-

сками) и совещался с ним о разных частностях, требовал его мнения. Но Римский-Корсаков все более и более укреплялся в своей собственной индивидуальности и самостоятельности и не намерен был слепо покоряться ничьим посторонним внушениям и требованиям в отношении своих сочинений. Он следовал прежде всего требованиям своей собственной натуры и таланта.

«Надеюсь, — писал он Мусоргскому 7 августа 1868 года, — что через несколько дней Антар будет окончен совсем. Милий будет ненавидеть Мщениe [2-я часть симфонии] и будет недоволен Властью [3-я часть ее же] за то, что я не сделал из оной большого аллегро с широким симфоническим развитием тем; но я переделывать ничего не буду, ибо идея выражена, ну и хорошо, а симфоническое развитие не всегда хорошо и пригодно...»²².

В этом же письме он так характеризовал главные элементы своей задачи: «Я... рисую скорее [в «Мщении» и «Власти»] обстановку восточного властелина, чем отвлеченное чувство; надеюсь, что с этой стороны будет не совсем дурно, ...будут и довольно сильные вещи». Ожидания автора оправдались: музыкальные картины его симфонии изобразили восточную пустыню в раскаленных песках, волшебные явления, поэтическую Пери, свирепые орды варваров в дикой схватке боя с другими ордами и среди них мстящего героя Антара, пышный двор и гарем восточного владыки, поэзию любви и смерть Антара на груди влюбленной Пери — все это явилось такой чудной и могучей картиной Востока, какой не создавал еще не только ни один русский, да и ни один европейский музыкант. Симфония была дана в первый раз в концерте Русского музыкального общества, под управлением Балакирева, в зале дворянского собрания, 10 марта 1869

года. Публика приняла это сочинение довольно радушно и сочувственно, но далеко не так, как прежде «Садко». Она уже начинала изменять своему прежнему любимцу и менее прежнего понимать его, по мере того, как он делался сильнее, глубже и могучее. Критика отнеслась прямо враждебно. Серов писал, что новые тогдашние симфонии, 1-я Бородина и 2-я Римского-Корсакова,—«доморощенные ученические симфонии». Феофил Толстой (Ростислав) писал в «Отеч[ественных] записках»²³:

«Чего, чего тут ни написано у Римского-Корсакова: и скалы, и подводные камни, и рычание зверей, и наслаждение властью (*textuel*), и все это предполагалось изобразить музыкальными звуками. И в этом произведении изобличается несомненный талант, но с тем вместе, как справедливо выразился один из оппонентов гг. Стасова и Кюи, оно представляет что-то чудовищное, какую-то оргию звуков, не подчиняющуюся ни принятым формам, ни правилам гармонии... Очевидно, что лжеучение коноводов кружка имеет зловредное влияние на наших молодых композиторов, если уж такой крупный талант, как Римский-Корсаков, свернулся, по милости их, с пути истины и попал на ложную дорогу...»

Следующее поколение наших рецензентов тоже было всегда враждебно «Антару». Г-н Зиновьев объяснял, что эта вещь написана «в эпоху священного поклонения членами кружка Бэрлиозу»²⁴; г. Ларош говорил, что листовская манера разработки придает всему сочинению «Антара» односторонний и напряженный характер, мелодические мысли незначительны». Впрочем, критик все-таки прибавлял, что «необычайная роскошь оркестрового колорита, соединенная с пикантною густотою гармонией, действует опьяняющим образом. Это какая-то оргия красок, в самой невоздержанности своей не пе-

рестающая быть красивой и элегантной...». (Все это вместе—нечто вроде изумительных рассуждений Серова о «Садко»: превосходный оркестр—и более ничего!). Отзывы г. Иванова были и того интереснее. Он поведал своим читателям, что «Садко» оригинальнее и непосредственнее «Антара», который является уже повторением «Садко» (!!?), даже по литературной идее (!)...» Впрочем, г. критик прибавляет, что «Антара» «слушаешь с решительным удовольствием, если только слышишь не часто...²⁵». Таким образом, сочинение в чисто русском стиле и на чисто русский сюжет и сочинение в чисто восточном роде и на чисто восточный сюжет, пир в подводном царстве и война восточного владыки, картины в гареме и пустыни — это все одно и то же!

Единственным вознаграждением Римскому-Корсакову за холодность публики и за печальное непонимание критики могли служить лишь горячие симпатии его товарищей и небольшого кружка ревностных сторонников новой русской школы. Одушевленная и талантливая статья Бородина в «С.-Петербургских ведомостях» (20 марта 1869 года) верно выразила чувства и понятия всего кружка русских композиторов и лучшей части русской публики ²⁶.

Заметим, что около этого же самого времени Римский-Корсаков также выступил в печати музыкальным критиком. После первого представления «Ратклиффа» Кюи он напечатал в «С.-Петербургских ведомостях», 21 февраля 1869 года, № 52 ²⁷, большую статью об этой высоко ценимой и сердечно обожаемой им опере и, подробно разобрав ее, смело высказал глубоко верные определения ее, прямо шедшие наперекор банальным и невежественным мнениям публики и критиков. Так он за-

явил, что некоторые нумера (*andante брачного благословения* в первом акте) равняются лучшим местам «Te Deum'a» Берлиоза, что сцена у Черного Камня навсегда останется одной из лучших странниц всего современного искусства и что дуэт последнего акта таков, что подобного не бывало никогда ни в какой опере. Конечно, публика оставалась глуха и враждебна «Ратклиффу», а критика, с Серовым во главе, тупо смеялась над музыкантами, «выхваляющими один другого».

Еще в августе 1868 года была начата Римским-Корсаковым опера на сюжет драмы Мая «Псковитянка». Сценариум и либретто были составлены самим музыкальным автором, и так как задача эта сильно приходилась ему по душе, то, без сомнения, опера была бы написана с такой же быстротою, как «Садко» и «Антар»; но сочинение затянулось, потому что в течение 1869 и 1870 года у Римского-Корсакова шли тут же рядом и другие большие музыкальные работы. Во-первых, он взял на себя оркестровку оперы Даргомыжского «Каменний гость» и выполнил ее с таким редким мастерством, что гениальное создание Даргомыжского, после его смерти оставшееся неинструментованным, громадно выиграло, но вместе и с такой быстротой, что в 1871 году, опера эта, отвергнутая театральной дирекцией за недостатком денег и купленная на складчину публики, могла уже быть дана на театре. В то же время сочинены Римским-Корсаковым еще три новых романса (№№ 21, 22, 23)²⁸, из которых «Я верю, я любим» и «К моей песне» принадлежат, по глубине чувства и необычайной красоте, к числу самых высших созданий Римского-Корсакова. «Псковитянка» писалась поэтому целых три года (она кончена в авгу-

сте 1871 года). На сцену она поступила лишь спустя 1½ года (первое представление 1 января 1873 года)²⁹ и продержалась там недолго: во-первых, потому, что сюжет, хотя и пропущенный цензурой, был впоследствии признан не совсем удобным для сцены (Новгородское вече), во-вторых, потому, что опера была написана в новых формах новой русской школы, а не в стариных общепринятых; притом же, со временем «Садко» русская публика значительно охладела к Римскому-Корсакову. Г-н Ларош был довольно точным выразителем мнения большинства этой публики, когда писал, что 3-я симфония Римского-Корсакова, в первый раз данная в начале 1873 года³⁰, вполне примыкает к «Псковитянке», «по совмещению тщательной, обдуманной детальной работы с безжалостною резкостью отборных диссонансов», так что в общем получается «впечатление речи умной, тонкой, приличной, и в то же время, парадоксальной, занимательной, элегантной, но холодной, искусственной, натянутой, которая не может согреть и увлечь, которая может только питать любознательность и изощрять внимание...»³¹. Вся талантливость и все великие красоты оперы пролетали для публики и ее рецензентов незамеченными. Ни весь великолепный драматизм «вече», ни чудно нарисованная фигура Ивана Грозного, ни поразительной красоты и выразительности «сказка» няни, ни комическая личность Матуты, полная юмора, ни многочисленные народные хоры, созданные с высшей талантливостью (хор народа, ожидающего царя, встреча при въезде его в Псков и величание, заключительный хор, хор девушек в лесу и т. д.), ничего, ничто не дошло до понимания и чувства публики. «Музыка невообразимой красоты,— писал про «Псковитянку» своей жене Бородин: — сцена

«Вече» изумительно хороша по силе, красоте, новизне и эффекту. Словом — это музыка первый сорт, во всех отношениях»³². Но для публики это было не так. Слышали «ноты», для многих враждебные, но не слышали их содержания. После немногочисленных представлений «Исковитянка» сошла со сцены и с тех пор, в продолжение лет пятнадцати, более на нее не возвращалась, подобно «Руслану», «Каменному гостю» и «Борису Годунову», вообще всему лучшему, что создано русским талантом.

Однако же многоспособность, техническое мастерство и знание Римского-Корсакова были настолько чувствительны даже для людей не сочувствующих новым русским композиторам, что тогдашний директор петербургской консерватории М. П. Азанчевский пригласил его, еще в 1871 году, профессором инструментовки и сочинения в эту консерваторию³³. С тех пор он в ней и остался преподавателем. Два года спустя, в 1873 году, Римский-Корсаков, покинув морскую службу, назначен был инспектором военных оркестров флота и оставался в этой должности до упразднения ее в 1884 году. Какое значение имели для Римского-Корсакова занятия по этой должности, видно из письма его ко мне из Николаева от 25 июля 1874 года.

«Я каждый день два и два с половиной часа занимаюсь с военным оркестром и ужасно доволен, ибо практика бесподобная, которая мне и во сне не снилась. Оркеструю много для военного оркестра и немедленно же слушаю свои работы в исполнении. Между прочим, сделал марш H-moll (в 4 руки) — Шуберта и Марокский марш — Мейера; «Славься» для двух оркестров: медного и смешанного».

Эти прилежные работы, продолжавшиеся 11 лет, принесли крупные результаты: они отзывались на тех великолепных инструментовках для военного оркестра, которые существуют теперь в большой партитуре «Руслана», изданной Л. И. Шестаковой в 1878 году, в «Половецком марше» оперы «Игорь» Бородина и т. д.

В 1871 и 1872 году Римский-Корсаков жил в одной квартире с своим искренним приятелем Мусоргским. Бородин писал по этому поводу своей жене 27 октября 1871 года³⁴:

«Модинька с Корсинькой, с тех пор как живут в одной комнате, сильно развились оба. Оба они диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам; один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки; этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанию, сгладил шероховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм,—словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее...»

К этому времени сожительства двух композиторов относится сочинение оперы-балета «Млада», на сюжет директора театров С. А. Гедеонова. Как известно, опера эта не состоялась, но каждый из четырех композиторов, участвовавших в ее сочинении (Кюи, Римский-Корсаков, Мусоргский, Бородин) взял потом свою отдельную часть и употребил ее отдельно, как вновь переработанный материал, в состав других своих сочинений. Римский-Корсаков воспользовался материалом из «Млады» для своей оперы «Майская ночь», поставленной на сцене в январе 1880 года, и здесь, среди многих

замечательно превосходных хоров, отдельных партий и ансамблей, все-таки главную роль играют прежние отрывки из «Млады», особенно весь элемент волшебный, и здесь, всего более, игра в «коршуны» и хоровод русалок в последнем действии.

В 1873 году Римский-Корсаков женился на Н. Н. Пургольд, одной из самых превосходно образованных у нас в музыкальном отношении женщин³⁵. Она даже и сама одно время занималась оркестровкой и инструментальной композицией и переложила в четыре руки «Садко» и «Антара», для фортепиано с пением всю «Псковитянку» и оркестровала некоторые страницы этой оперы. Характеристику этой замечательной музыкальной личности я старался дать в биографии Мусоргского; о ней же можно прочитать много любопытного в письмах Бородина (1881 и других годов).

После выхода Балакирева из Бесплатной музыкальной школы, Римский-Корсаков заменил его там в качестве директора и капельмейстера и остался в этой должности с 1874 по 1881 год, когда чрезмерное накопление служебных занятий заставило его покинуть это место. В прощальном благодарственном адресе школа выразила ему такие чувства: «...Только ваше рвение и любовь к делу помогали школе переживать те невзгоды, которые не раз выпадали на ее долю. Оглядываясь в прошлое, мы не можем не видеть и не чувствовать благородного влияния, которое вы имели на нас,— влияния высокоодаренного руководителя-труженика, своим примером побуждавшего всех членов школы вносить посильную лепту в сокровищницу общего дела...³⁶».

В продолжение этих семи лет Римский-Корсаков много работал по части теории и техники своего

искусства. Бородин писал Л. И. Кармалиной в 1875 году:

«Корсина возится с Бесплатною школой, пишет всякие контрапункты, учится и учит всяким хитростям музыкальным. Пишет курс инструментовки — феноменальный, которому подобия нет и никогда не было»³⁷.

К несчастью, этот курс не осуществился и до сих пор. В этот период своей жизни Римский-Корсаков написал много хоров, разных пьес для струнных инструментов и фортепиано, но самым капитальным его делом в это время было издание в 1876 году сборника 100 народных песен, из которых некоторые взяты им из старых редких сборников, просмотрены, восстановлены в настоящем их виде и значении, другие записаны им прямо с голоса, как он их слышал (новгородские — в пении дяди, Петра Петровича Римского-Корсакова, орловские — в пении собственной матери его, Софии Васильевны Римской-Корсаковой, а также одной из горничных в их доме). Вместе с подобным же сборником Балакирева этот сборник представляет драгоценный, превосходно изложенный материал нашей народной музыки. В 1882 году он участвовал в издании другого еще сборника народных песен, числом 40, петьих на память Т. И. Филипповым, но записанных и гармонизованных Римским-Корсаковым.

В продолжение 7-летнего директорства его концерты Бесплатной школы продолжали быть тем, чем они были при Балакиреве: истинным и прочным центром для исполнения всего лучшего, созданного талантливейшими композиторами Запада, и столько же сочувственным центром, где находили приют и возможность явиться перед публикою новые русские музыкальные сочинения, презираемые или гонимые в других музыкальных наших кругах.

В 1879 году появились в свет «Парафразы», заключающие 24 вариации и 14 пьес для фортепиано на детскую игрничную тему. Это сочинение есть музыкальная шутка четырех талантливых наших композиторов (Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова), но такая шутка, которую сам гениальный Лист высоко ценил как крупное произведение, полное таланта, художественности и технического мастерства (письмо Листа об этом предмете было тогда же напечатано)³⁸. Римскому-Корсакову принадлежали очень многие номера; самые примечательные—«Колыбельная песнь» и «Трезвон».

В январе 1880 года была поставлена на сцене опера «Майская ночь»³⁹, о которой говорено было выше, в том же году переработана совершенно вновь и переинструментована «Увертюра на русские темы», первоначально сочиненная еще в 1866 году; в 1881 году сочинена «Сказка», пьеса для оркестра, на сюжет того чудного поэтического «Пролога», который Пушкиным поставлен впереди его «Руслана и Людмилы». Музыкальная иллюстрация Римского-Корсакова и по изящной картинности своей, и по великолепным краскам оркестра явилась достойной спутницей пушкинского создания⁴⁰.

В январе 1882 года была поставлена на сцене Мариинского театра опера «Снегурочка»⁴¹, написанная Римским-Корсаковым с необыкновенной быстротой, на даче, в течение летних месяцев 1880 года, на сюжет драматической сказки Островского. Это самое зрелое, самое капитальное из оперных созданий Римского-Корсакова. Эта опера имеет по преимуществу характер эпический, как «Руслан» и «Игорь», но рядом с изумительными картинами древней языческой Руси, иногда равняющимися лучшим местам «Руслана» (таковы «проводы ма-

сленицы», «хор гусляров», волшебная сцена в лесу, явление Весны и т. д.). рядом со столько же изумительными по свежести и поэтическому чувству картинами природы (хоры птичек при приближении весны), рядом со всем этим в опере встречаешь, с удивлением и восторгом, такие глубоко лирические страницы, как страстные заклинания Купавы, обращенные к пчелам и хмелю, и поэтическое умирание растаивающей Снегурочки. Даже некоторые из числа самых обскурантных наших музыкальных критиков принуждены были признавать за новой оперой известные достоинства, и г. Соловьев признался⁴², что в изображении древней Руси Римский-Корсаков «сказал новое слово», но все-таки (разумеется) находил (как раньше его г. Ларош по поводу 3-й симфонии и «Псковитянки»), что музыка «Снегурочки» скорее кабинетная, вся из деталей,—ширины и полета очень часто нет, много монотонности; вообще это—собрание миниатюр, которые теряют достоинство в громадной зале, мелодии крайне коротки (одним словом, критика в консерваторском роде). В заключение он находил, что автор «не остался чужд влияния Серова», а светляки в лесу изображены посредством «мотива перезвона колоколов из «Бориса Годунова» Мусоргского» (!!). Г-н Иванов замечал, что Римский-Корсаков возвращается теперь на путь Глинки и «стараётся» создать русский стиль,—но ему «недостает теплоты лиризма»⁴³. Но «Снегурочка» казалась ему, вероятно, вообще чем-то столь мало значительным, наравне с другими нашими операми, что даже два года спустя, в 1884 году, он объявлял, что «русская оперная школа не представляет из себя чего-либо прочного» (!!). Публика же вначале была очень холодна и равнодушна к опере, искала в ней, повсегдашнему, лишь красивого пения солистов (ария

Берендея, арии Леля, хор a cappella во втором действии) и только спустя несколько лет начала мало-помалу открывать поразительные красоты оперы и смыкаться с ними. Но, кажется, она и до сих пор не знает, что эта опера — одно из высочайших музыкальных созданий XIX века.

Еще в конце 1870 годов, видя с великой горечью болезненное ослабление в деятельности двух своих друзей, Мусоргского и Бородина, Римский-Корсаков пробовал делать неимоверные усилия, чтобы возбудить их снова к композиторству и к окончанию давно начатых ими опер: у одного — «Хованщины», у другого — «Игоря». Так, он оркестровал «пляску персидок», хор «Сеннахериба» и другие для концертов Бесплатной музыкальной школы (например, 27 ноября 1879 года)⁴⁴, так, хлопотал об исполнении неизданных еще сочинений Мусоргского и Бородина, работал над их всяческим подготовлением к концертам, так, он писал Бородину 10 августа того же года:

«Если вы теперь за лето довольно много насочините, то имеете возможность кончить всю оперу к великому посту и представить ее в театр, чтобы она пошла в сезон 1880—1881 г., а я берусь вам в вашей работе помогать, перекладывать, переписывать, транспонировать, инструментовать по вашему указанию, и т. д., а вы совеститься не извольте, ибо поверьте, мне хочется, чтобы ваша опера пошла на сцене, чуть ли не больше вашего; я с удовольствием буду помогать, как бы работая над своею собственою вещью. Ваша совесть может быть покойна, я ничего своего в вашу оперу вносить не буду, а если что когда и придет в голову изменить, то это сделано будет с вашего согласия, и, кроме того, в большинстве случаев такое, что вы и сами сделали-бы со временем помимо меня...»⁴⁵.

Где еще укажут мне в истории музыки подобные сердечные, нesравненные отношения композиторов? Но по смерти обоих своих друзей, одного в 1881 году, другого в 1887 году, он совершил подвиги истинно неслыханные и невиданные в истории искусства: он оставил все свои собственные дела и занялся разбором, изучением и приведением в порядок всего ими уже сочиненного, но еще не изданного, а иногда и не доконченного. Для всей этой громадной массы музыки он заменил самих авторов, он все устроил, все привел в порядок, все закончил (где необходимость того требовала), оркестровал и издал целые две их огромные оперы: «Хованщину» и «Игоря», несколько хоров и инструментальных сочинений («Лысая гора» и др.), напечатал массу романсов и мелких пьес для фортепиано. Что может сравниться с такими небывалыми делами?

И что же? Не взирая на всю эту страстную, поглощающую кипучую деятельность, не взирая на служебные многосложные занятия в консерватории и в придворной капелле (где он с 1883 года состоит помощником управляющего, Балакирева)⁴⁶, Римский-Корсаков находил время в быстрых промежутках заниматься собственными своими созданиями. В 1887 году написано «Испанское капричио», в короткое время облетевшее Европу и получившее славу всемирную, наравне с «Лысой горой» Мусорского и «Половецким маршем» из «Игоря» Бородина: все эти три пьесы он оркестрировал с неслыханным талантом, поразившим всех европейских музыкантов. Здесь сделаны новые великие шаги в владении оркестром, за пределы всего до сих пор пробованного самыми великими мастерами европейского искусства. Во время исполнения «Антара» и других вещей Римского-Корсакова в Германии в

70-х годах, в Бельгии—в 80-х, масса газет и журналов провозглашала его одним из величайших мастеров нашего времени. Много подробностей о том даже в одних письмах Бородина. После русских концертов в Трокадеро, дирижированных им во время парижской всемирной выставки 1889 года, многочисленные французские музыкальные критики признавали Римского-Корсакова композитором громадного значения, некоторые — современным русским Берлиозом. Но раньше и решительнее их всех, да и всех вообще европейских ценителей и критиков, признал всю его вышину и великое художественное значение тот музыкант, который есть один из необычайнейших феноменов нашего века и который глубоко ценил новую русскую музыкальную школу. Это — Лист. Целая масса его писем (частью теперь уже напечатанных) и многочисленные подробности его устных бесед (сохранившиеся в горячих и талантливых письмах Бородина) навеки свидетельствуют о том, какое значение придавал великий музыкант Римскому-Корсакову.

В 1887 году сочинен превосходный концерт для фортепиано с оркестром⁴⁷. Летом 1888 года сочинены: «Шехеразада» и «Воскресная увертюра», две пьесы, полные таланта и картиности, но еще выше стоящие по великолепному оркестру; наконец, в 1889 году, в течение нескольких весенних и летних месяцев, создана была опера «Млада»⁴⁸ на сюжет С. А. Гедеонова, предложенный четырем русским композиторам еще в 1872 году. Многие грандиознейшие народные сцены из древне-славянской жизни (весь второй и четвертый акт: народные хоры и богослужение), многие картины с содержанием волшебным и мифологическим, картины природы (третий и четвертый акты) придают этой опере необычайный колорит и характер, которые в соедине-

нии с талантливейшей оркестровкой, несомненно да-
дут этой опере высокое место в истории музыки на-
шего века.

С 1886 года существует в Петербурге одно важ-
ное, необыкновенное музыкальное дело, какого нет
нигде более в Европе: русские концерты,
учрежденные М. П. Беляевым и поддерживаемые
им с непобедимою энергию и мужеством, вопреки
равнодушию и непониманию большинства публики.
С самого начала Римский-Корсаков дирижировал
этими концертами со всегдашим дирижерским та-
лантом своим, высоко оцененным музыкальною Ев-
ропой на русских концертах в 1889 году —
в Париже, в 1890 году — в Брюсселе, и с непобеди-
мым мужеством вел свое дело в продолжение це-
лых 5 лет, не взирая на непостижимое отношение
массы публики к крупному историческому явлению,
которым она должна была бы гордиться.

В 1886 году Римским-Корсаковым напечатан
был «Учебник гармонии», составленный по совер-
шенно своеобразному и самостоятельному плану.
Это есть изложение того преподавания музыкаль-
ной науки, которым пользовались в консерватории
и в частных уроках многочисленные ученики Рим-
ского-Корсакова. А между этими учениками есть
такие, впрочем, в разной степени высокоталантли-
вые музыканты, как А. К. Лядов и А. К. Глазу-
нов. С ними надо надеяться, что русская школа
не погибнет.

Кончая свой очерк, я спрошу: много ли можно
указать во всей истории музыки таких высоких
натур, таких великих художников и таких необы-
чайных людей, как Римский-Корсаков?

Монография «Николай Андреевич Римский-Корсаков» на-
писана В. В. Стасовым в связи с двадцатипятилетием твор-
ческой деятельности композитора и издана отдельной брошю-
рой.

рой в Петербурге в 1890 году (цензурное разрешение 30 ноября 1890 года), а также напечатана в журнале «Северный вестник» № 12 за 1890 год.

¹ Характеристика роли Бортнянского в истории русской музыки, данная В. В. Стасовым, отражает неверные, общепринятые в то время, взгляды на «итальянское» начало, якобы занесенное в русскую церковную музыку Бортнянским. В наше время роль Бортнянского в истории русской хоровой музыки нашла справедливую оценку в трудах академика Б. В. Асафьева. В своей книге «Русская музыка от начала XIX столетия» (1930, стр. 132) он пишет:

«Бортнянский... боролся, как мог, за выявление национального культового мелоса (боролся, нельзя забывать, с очень сильными влияниями) и достиг для своего времени и своих способностей очень больших результатов в своих хоровых переложениях древних мелодий».

² Занятия Римского-Корсакова с Ф. А. Канилле начались несколько раньше, с осени 1859 года, а не с 1860 года, как указывает В. В. Стасов.

³ «Модест Петрович Мусоргский»—биографический очерк В. В. Стасова напечатан в журнале «Вестник Европы» №№ 5 и 6 за 1881 год. Переиздан в собрании сочинений В. В. Стасова, том III, СПб., 1894.

⁴ Воспоминания А. П. Бородина о Мусоргском, написанные по инициативе В. В. Стасова, использованы им в биографическом очерке «Модест Петрович Мусоргский» (см. прим. 3). Перепечатаны в «Письмах А. П. Бородина», т. IV, М.—Л., 1951, стр. 297—299.

⁵ Повидимому, В. В. Стасов имеет в виду краткую автобиографическую записку Н. А. Римского-Корсакова, написанную, возможно, для первого издания «Музыкального словаря» Гуга Римана. Записка эта в печати неизвестна.

⁶ 8 апреля 1862 года Н. А. Римский-Корсаков был произведен в гардемаринсы, а 30 апреля того же года назначен в 13-й флотский экипаж. С 21 октября 1862 года он находился в плавании на клипере «Алмаз».

⁷ Письма Н. А. Римского-Корсакова к Ц. А. Юю от 14 марта и 29 апреля 1863 года напечатаны в журнале «Музыка» № 28 от 10 июня 1911 г., стр. 604—608.

⁸ 8 апреля 1864 года Н. А. Римский-Корсаков был произведен в мичманы. Дальнее плавание на клипере «Алмаз» окончилось 14 июня (а не мая, как указывает В. В. Стасов) 1865 года.

⁹ Статья П. П. Сокальского «Русское музыкальное общество и Бесплатная школа пения» напечатана в газете «Санкт-петербургские ведомости» № 31 от 7 февраля 1863 года. В этой статье автор высказывает очень сочувственное отношение к Бесплатной музыкальной школе.

¹⁰ На автографе партитуры Первой симфонии es-moll соч. 1 Римского-Корсакова имеются следующие даты написания: I часть — январь 1862 г., II — март 1862 г., III — 1863 г., IV — август 1862 — 1865 г. В 1884 году Римский-Корсаков переделал симфонию, транспонировал ее в тональность e-moll, и в этой редакции партитура была напечатана в издательстве В. Бесселя.

¹¹ Статья Ц. А. Кюи «Первый концерт в пользу Бесплатной Музыкальной Школы» напечатана в газете «Санктпетербургские ведомости» № 340 от 24 декабря 1865 года.

¹² Черновые материалы симфонии h-moll, относящиеся к 1867 году, сохранились в архиве Н. А. Римского-Корсакова в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.

¹³ «Увертюра на русские темы» написана Римским-Корсаковым, согласно пометке на автографе партитуры «9 июня — 10 июля 1866 г.». В 1880 году она была переделана автором (дата окончания партитуры «26 февраля 1880 г.») и напечатана как соч. 28 в издательстве М. Беляева.

¹⁴ В 1865—1866 годах Римским-Корсаковым написаны следующие романсы: 1) «Щекою к щеке ты моей приложись» сл. Г. Гейне — М. Михайлова, соч. 2 № 1; 2) «Пленившись розой, соловей» (Восточный романс) сл. А. Кольцова, соч. 2 № 2; 3) Колыбельная песня из драмы «Псковитянка» Л. Мая, соч. 2 № 3; 4) «Из слез моих много, малютка, родилось душистых цветов» сл. Г. Гейне — М. Михайлова, соч. 2 № 4; 5) «Ель и пальма» сл. Г. Гейне — М. Михайлова, соч. 3 № 1 (первая редакция); 6) «Южная ночь» сл. Н. Щербины, соч. 3 № 2; 7) «Ночевала тучка золотая» сл. М. Лермонтова, соч. 3 № 3; 8) «На холмах Грузии» сл. А. Пушкина, соч. 3 № 4; 9) «Что в имени тебе моем?» сл. А. Пушкина, соч. 4 № 1; 10) «Гонец» сл. Г. Гейне — М. Михайлова, соч. 4 № 2; 11) «В темной роще замолк соловей» сл. И. Никитина, соч. 4 № 3; 12) «Тихо вечер догорает» сл. А. Фета, соч. 4 № 4.

¹⁵ В трех письмах от 10 июля, 1 августа и 8 октября 1867 года Н. А. Римский-Корсаков подробно сообщает М. П. Мусоргскому о сочинении и инструментовке музыкальной картины «Садко». См. «М. П. Мусоргский. Письма и документы», М.—Л., 1932, стр. 454—463.

¹⁶ Музыкальная картина для оркестра «Садко» соч. 5 в первоначальной редакции была закончена Римским-Корсаковым в партитуре 30 сентября 1867 года.

¹⁷ В третьем концерте Бесплатной музыкальной школы 16 ноября 1869 года под управлением М. А. Балакирева была исполнена музыкальная картина «Садко» Римского-Корсакова. Упоминаемое письмо А. П. Бородина к Е. С. Бородиной от 16 ноября 1869 года напечатано в «Письмах А. П. Бородина», т. I, М., 1927—1928, стр. 167—170.

¹⁸ Статья А. Н. Серова «7-й концерт Русского Музыкального Общества» напечатана в журнале «Музыка и театр» № 14 за 1867 год и перепечатана в четвертом томе критических статей А. Н. Серова.

¹⁹ Статья А. С. Фаминцына «Петербургская хроника» напечатана в газете «Голос» № 343 от 12 декабря 1867 года.

²⁰ «Фантазия на сербские темы» соч. 6 для оркестра Римского-Корсакова была исполнена в Брюсселе 29 декабря 1885 года под управлением П. Дюпона.

²¹ В 1867—1868 годах Римским-Корсаковым написаны следующие романсы: 13) «Мой голос для тебя и ласковый, и томный» сл. А. Пушкина, соч. 7 № 1; 14) «Еврейская песня» сл. Л. Мея, соч. 7 № 2; 15) «Свитеянка» сл. А. Мицкевича—Л. Мея, соч. 7 № 3; 16) «Как небеса, твой взор блестает» сл. М. Лермонтова, соч. 7 № 4; 18) «Ночь» сл. А. Плещеева, соч. 8 № 2; 19) «Тайна» сл. Шамиссо, соч. 8 № 3. Романсы 17) «Где ты, там мысль моя летает» сл. неизвестного автора, соч. 8 № 1 и 20) «Встань, сойди! давно денница» (Еврейская песня) сл. Л. Мея, соч. 8 № 4 написаны не в 1868 году, как ошибочно указывает Стасов, а в 1870 году.

²² Письмо Н. А. Римского-Корсакова к М. П. Мусоргскому от 7 августа 1868 года напечатано в книге «М. П. Мусоргский. Письма и документы», М.—Л., 1932, стр. 465.

²³ Статья Ф. М. Толстого «Несколько слов об участии оперы «Вильям Ратклифф» и о причинах устраниния г. Балакирева от звания капельмейстера Русского музыкального общества» напечатана в журнале «Отечественные записки» № 6 за 1869 год.

²⁴ Рецензия П. А. Зиновьева на исполнение «Антара» в концерте Бесплатной музыкальной школы напечатана в «Петербургской газете» № 32 от 7 февраля 1881 года.

²⁵ Статья М. М. Иванова «Музыкальные наброски» (Вечер в память умерших композиторов. Концерты Музыкального общества и Бесплатной школы) напечатана в газете «Новое время» № 1779 от 9 февраля 1881 года.

²⁶ Статья А. П. Бородина «Музыкальные заметки. IV. Концерт Бесплатной Музыкальной школы. Концерты Русского Музыкального Общества (7-й и 8-й)» напечатанная в газете «Санктпетербургские ведомости» № 78 от 20 марта 1869 года, перепечатана в «Письмах А. П. Бородина», т. IV, М.—Л., 1950, стр. 282—293, а также в книге «А. П. Бородин. Музыкально-критические статьи», М.—Л., 1951.

²⁷ В 1869 году Н. А. Римский-Корсаков, заменяя постоянного музыкального рецензента «Санктпетербургских ведомостей» Ц. А. Кюи, опубликовал в этой газете две критические статьи о новых русских операх, перед тем поставленных на сцене Мариинского театра в Петербурге. Первая из статей «Нижегородцы». Опера Э. Направника напечатана в № 3 от 3 января 1869 года, вторая — «Вильям Ратклифф». Опера в трех действиях Ц. Кюи, напечатана в № 52 от 21 февраля 1869 года. Обе статьи были перепечатаны в книге «Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки» под редакцией Н. Римской-Корсаковой, Петербург, 1911.

²⁸ Упоминаемые три романса Н. А. Римского-Корсакова: 21) «В царство розы и вина приди» сл. А. Фета, соч. 8 № 5; 22) «Я верю: я любим» сл. А. Пушкина, соч. 8 № 6; 23) «К моей песне» сл. Г. Гейне—М. Михайлова, соч. 25 № 1 — написаны в 1870 году.

²⁹ Первое представление «Псковитянки» на сцене Мариинского театра в Петербурге состоялось 1 января 1873 года под управлением Э. Ф. Направника. Партии исполняли: Иван Грозный — О. А. Петров, Ольга — Ю. Ф. Платонова, Няня — Д. М. Леонова, Михаил Туча — Д. А. Орлов, Токмаков — И. А. Мельников.

³⁰ Стасов ошибается. Первое исполнение Третьей симфонии Н. А. Римского-Корсакова под управлением автора состоялось не в начале 1873 года, а 18 февраля 1874 года в Петербурге.

³¹ Статья Г. А. Лароша «Музыкальные очерки» (концерт в пользу самарцев, 18-го февраля. — Первое симфоническое собрание Русского музыкального общества, 23 февраля.—Второе собрание общества, 2-го марта) напечатана в газете «Голос» № 66 от 7 марта 1874 года.

³² Письмо А. П. Бородина к Е. С. Бородиной от 24—25 октября 1871 года напечатано в «Письмах А. П. Бородина», т. I, М., 1927—1928, стр. 309—313.

³³ Н. А. Римский-Корсаков преподавал в Петербургской консерватории с 1 сентября 1871 года до самой смерти.

³⁴ Стасов ошибочно датирует это письмо А. П. Бородина к Е. С. Бородиной 27 октября 1871 года. На самом деле оно

от 24—25 октября 1871 года. Напечатано в «Письмах А. П. Бородина», т. I, М., 1927—1928, стр. 309—313.

³⁵ Свадьба Н. А. Римского-Корсакова и Н. Н. Пургольд состоялась 30 июня 1872 года, а не 1873 года, как указывает В. В. Стасов.

³⁶ Адрес Бесплатной музыкальной школы Н. А. Римско-Корсакову приведен в статье В. В. Стасова «Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы», напечатанной в журнале «Исторический вестник», 1887 г., март, стр. 621. Статья перепечатаана в собрании сочинений В. В. Стасова, том IV, СПб., 1906.

³⁷ Письмо А. П. Бородина к Л. И. Кармалиной от 15 апреля 1875 года напечатано в «Письмах А. П. Бородина», т. II, М., 1936, стр. 86—89.

³⁸ В. В. Стасов опубликовал в газете «Голос» № 277 от 7 октября 1879 года следующее письмо Ф. Листа:

«Гг. А. Бородину, Ц. Кюи, А. Лядову, Н. Римскому-Корсакову.

Уважаемые господа!

В форме шутки (*sous forme plaisante*) вы создали произведение с серьезным значением. Ваши «Парафразы» восхищают меня: ничего нет остроумнее ваших 24 варьяций и 14 маленьких пьесок на тему (*theme favori et obligé*):



Вот, наконец, превосходное сжатое руководство (*compendium*) науки музыкальной гармонии, контрапункта, ритмов, фугованного стиля, и того, что по-немецки называется «*Formlehre*» (наука форм). Я охотно предложу профессорам композиции всех консерваторий Европы и Америки взять ваши «Парафразы» за практическое руководство их преподавания. Прямо с первой же страницы, варьации №№ 2-й и 3-й—истинные жемчужинки (*sont de véritables bijoux*); точно также и другие номера, один за другим, до «Комической фуги» и «Шествия», которое великолепно увенчивает все сочинение (*qui couronne glorieusement l'ouvrage*).

Благодарю Вас, господа, за это угощение (*merci de ce régal*), и когда один из вас напечатает какое-нибудь новое сочинение, я прошу его сообщить мне это сочинение. Самое живое, высокое и симпатическое уважение с моей стороны уже много лет принадлежит вам. Примите также выражение искренней моей преданности.

15-го июня 1879. Веймар.

Франц Лист».

³⁹ Опера «Майская ночь» была впервые поставлена в Мариинском театре в Петербурге 9 января 1880 года под управлением Э. Ф. Направника. Роли исполняли: Голова — Ф. И. Стравинский, Левко — Ф. П. Комиссаржевский, Ганна — М. А. Славина, Каленик — И. А. Мельников, Писарь — В. Ф. Соболев, Винокур — Н. Г. Энде, Свояченица — А. А. Бичурина, Панночка — Ф. Н. Велинская.

⁴⁰ «Сказка» соч. 29 для симфонического оркестра была закончена Римским-Корсаковым осенью 1880 года и впервые исполнена под управлением автора 10 января 1881 года в Петербурге в восьмом симфоническом собрании Русского музыкального общества.

⁴¹ Опера «Снегурочка» была впервые поставлена в Мариинском театре в Петербурге 29 января 1882 года под управлением Э. Ф. Направника. Роли исполняли: Снегурочка — Ф. Н. Велинская, Весна — М. Д. Каменская, Мороз — Ф. И. Стравинский, Лель — А. А. Бичурина, Купава — М. А. Макарова, Мизгирь — И. П. Прянишников, Берендей — Васильев З-й.

⁴² Статья Н. Ф. Соловьева «Музыкальное обозрение. «Снегурочка» оп. Римского-Корсакова» напечатана в газете «Санктпетербургские ведомости» № 36 от 6 февраля 1882 года.

⁴³ Статья М. М. Иванова: «Музыкальные наброски. «Снегурочка» (весенняя сказка). Опера в четырех действиях с прологом. Музыка г. Римского-Корсакова. Либретто по пьесе Островского» — напечатана в газете «Новое время» № 2130 от 1 февраля 1882 года.

⁴⁴ В концерте Бесплатной музыкальной школы 27 ноября 1879 года под управлением Н. А. Римского-Корсакова были исполнены впервые в его инструментовке три отрывка из «Хованщины» Мусоргского: Пробуждение и выход стрельцов, Песня Марфы (исп. Д. М. Леонова) и Пляска персидок.

⁴⁵ Письмо Н. А. Римского-Корсакова к А. П. Бородину от 10 августа 1879 года напечатано в «Русской музыкальной газете» № 22—23 за 1909 год.

⁴⁶ Н. А. Римский-Корсаков состоял с 23 февраля 1883 года по 19 января 1894 года помощником управляющего Придворною певческою капеллой.

⁴⁷ Концерт для фортепиано с оркестром cis-moll оп. 30 был написан Римским-Корсаковым не в 1887 году, как ошибочно указывает Стасов, а в 1883 году.

⁴⁸ Сочинение оперы-балета «Млада» было закончено Римским-Корсаковым 15 августа 1889 года. Партитура была завершена в августе 1890 года.



АДРЕС НА ЮБИЛЕЙ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Николай Андреевич.

В продолжение целой четверти столетия мы были свидетелями того, что Вы делали для русской музыки и мы не переставали удивляться и радоваться.

Еще в молодых годах Вы почувствовали призвание быть русским композитором, по великому примеру Глинки, и 22-х лет написали первую русскую симфонию.

Скоро потом Вы создали «Садко», «Антара», «Псковитянку» и многие романсы. Все это останется навсегда неувядаемыми памятниками русского искусства. Впоследствии Вы присоединили к ним «Майскую ночь», «Снегурочку», «Сказку», «Шехеразаду», «Младу» и другие высоко талантливые вещи. Но Вы не захотели удовольствоваться одною композиторскою деятельностью. Вы сделались музыкальным педагогом и целая фаланга молодых русских музыкантов, возростая под Вашим руководством, передаст конечно будущим поколениям результаты Вашего знания, опыта и самобытного русского творчества. И ко всему этому Вы прибавили многое другое еще: Вы издали

два превосходных сборника русских песен, долго стояли во главе Бесплатной музыкальной школы, управляли ее концертами, а также взяли на себя задачу еще больше дорогую для нашего отечества управление русскими концертами в России и за границей. Наконец Вы употребили много таланта, времени и труда на то, чтобы вызвать к жизни и сделать достоянием всех крупные создания Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, оставшиеся неконченными за их смертью.

Вы никогда не покидали своего высокого поста представителя новой русской школы, никогда не отступали, никогда не теряли ни энергии, ни мужества, не взирая ни на какие неблагоприятные обстоятельства, и всегда оставались руководителем национальным.

Такая деятельность кажется нам славною, беспримерною, несравненною.

Мы, Ваши почитатели, собрались сегодня здесь, чтобы высказать Вам наше благоговение и пожелать Вам впереди много драгоценных лет.

Текст адреса был выгравирован на серебряной доске, поднесенной Н. А. Римскому-Корсакову от почитателей его таланта во время чествования композитора в третьем Русском симфоническом концерте 22 декабря 1890 года. Адрес был зачитан Л. В. Стасовым, и полный текст его напечатан в газете «Петербургский листок» № 352 от 24 декабря 1890 года. В настоящем издании текст дается по рукописи В. В. Стасова, сохранившейся в его архиве (ф. 294, оп. 1, № 790) в Институте русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР в Ленинграде.



ДИРИЖЕРСКАЯ ПАЛОЧКА РИМСКОГО-КОРСАКОВА

На первых двух представлениях «Бориса Годунова» в консерваторской зале овации Н. А. Римскому-Корсакову были громадны. Ему тоже поднесли, в первое представление, дирижерскую палочку. Она серебряная, с годом, месяцем и числом, и, сверх того, вокруг нее вьется синяя эмалевая надпись: «Окончен труд, завещанный от бога». Это чудесно придумано, это необыкновенно меткая и счастливая была идея нашей музыкальной молодежи,—взять великолепный стих Пушкина и написать его на дирижерской палочке своего славного направителя, своего советника и помощника. Но напрасно было, я думаю, изменять стих Пушкина. У Пушкина сказано: «Исполнен долг, завещанный от бога». И тут нечего было ни переменить, ни афранжировать¹. То, что Римский-Корсаков нынче сделал, это, именно, не «труд», а «долг», который он глубоко в себе чувствовал, и который много лет носил в груди своей. Мусоргский был его товарищ и друг. Оба чувствовали, один в другом, художественный талант и чудную человеческую душу. Оттого они так и сошлись, еще в годы своего юношества, и одно время жизни и творили вместе, в одной

и той-же комнате, иной раз за одним и тем же столом². Все, что ни приходило им тогда в голову из творческих дум и художественных композиторских начинаний, то они лично делили тогда друг с другом, обсуживали и решали вместе. Потом, когда Мусоргский умер так рано для самого себя и для русского искусства,—всего 42 лет,—Римский-Корсаков сказал себе: «А я докончу все, чего он не успел, а где уже непременно нужно,—что делать!—там я выправлю и вычиню что потребно!» И он это совершил с заботой и любовью преданного, глубоко чувствующего брата. Тотчас после смерти своего несравненного, бесценного давнего друга, Римский-Корсаков отодвинул в сторону все свои собственные дела, все свое собственное композиторское великое творчество, и целый год ничего другого не делал, как рассматривал и взглядался в оконченные и недоконченные посмертные творения преждевременно умершего товарища, приводил их в гармонию и порядок, реставрировал и доканчивал то, что было еще не кончено, и, наконец, напечатал и издал в свет все это вместе, большой изумительной массой. Кроме всего остального, тут была целая опера — «Хованщина», — тут была целая большая инструментальная картина — «Ночь на Лысой горе», тут была целая кипа хоров, романсов, инструментальных и фортепианных вещей. Какова была эта работа! Каков был этот необычайный подвиг! Можно было только дивиться без меры и глубоко преклоняться перед любовью, мощью и самоотвержением такого человека!

Но должен же был этот человек также и своим собственным делом заняться, дать удовлетворение жажде творчества, которая гложет и грызет, но также наполняет сладкой истомой грудь каждого таланта, особенно такого чудного, сильного и свое-

образного таланта, как Римский-Корсаков. Он и опустился, — после тяжелой годовой работы над чужим материалом и добром — опустился в океан собственного создательства и поплыл сильными взмахами по творческим волнам. И, все-таки, его никогда не покидала мысль о том, что ему оставалось еще сделать для памяти, и славы, и возвеличения своего великого усопшего. Еще при жизни Мусоргского у этих двоих людей шли разговоры о том, как-бы хорошо было, однажды, чтобы Римский-Корсаков взялся и переоркестровал вновь всю оперу «Борис Годунов». Ведь, Римский-Корсаков настоящий урожденный талант инструментовки, то есть талант краски, колорита, музыкальной красоты, инструментальной изумительной жизненности и выпуклости. Это все его товарищи всегда соизнавали и, между собою, ни с кем другим не могли сравнить. У Мусоргского же ничего подобного такому таланту никогда не бывало. «Не умудрил господь!», — как говорит у него Варлаам в «сцене корчмы». Что ж! Такие недочеты, такие печальные нехватки давно виданы в музыкальном деле. Родится и живет на свете человек величайшего, гениальнейшего таланта, творит великие музыкальные создания, а могучими и нежными красками оркестра мало и бледно владеет, а иной раз и вовсе ими не обладает. Примеры тому налицо. И еще какие люди? Такие, как Шуман, или наш Дартомышский. Мусоргский смиленно и сам всегда сознавал это. Что делать! Такова иной раз злая игра природы! Но он от всей души аплодировал, восхищался и радовался, когда, на его глазах, Римский-Корсаков взял да переинструментовал некоторые номера из «Бориса». Блестящим и великолепным образчиком был «Полонез» в третьем акте, где сцена у фонтана.

Но прошло несколько лет, и дело остановилось всего на некоторых пробах, отрывках. И что же! Вдруг недавно, теперь, Римский-Корсаков сказал своим товарищам, друзьям и поклонникам: «А ведь «Борис» у меня кончен!» — «Когда? как? что?», — стали все с удивлением спрашивать. «Когда же это вы успели и это еще кончить?» — «Да, кончил... кончил». — «Но когда же и где его исполнять?» Вот об этом-то и пошла тогда речь. Затруднений было не мало. Поставить на нашу общественную сцену что-то в самом деле хорошее, важное, глубокоталантливое — ла какая еще другая обуза тяжелее и немыслимее? Нам все только подай какую-нибудь дрянь да гадость, какую-нибудь бездаршину и пошлятину. Там разных «Паяцов» постыдных, «Травиат», да «Аид», да бойтовские изделия, да подобную же собственную нашу непростительную дребедень, вроде «Демонов»³ и иных. Ах, какая у нас всегда беда для того, что талантливо, или (еще того хуже) — что велико и бессмертно!

По счастью, у нас тут народилось недавно, в каких-то маловедомых уголках, одно частное общество, которое затеяло заниматься «хорошей», настоящей музыкой, собираться вместе, рассматривать, взглядываться, решать: что бы такое хорошее предпринять, что бы такое в самом деле хорошее и важное исполнить? Это общество под названием «Общество музыкальных собраний». Но из кого оно состоит? Все из музыкальной молодежи, все из охотников и любителей, мало наклонных к «Травиатам» и «итальянским певунам» (как говорил Глинка), но зато сильно, глубоко и сердечно верующих в новое, свое собственное русское искусство, в русскую новую музыку, выросшую по следам Глинки, и с благоговением глядящих на такие великие, несравненные создания, как «Борис», как

«Игорь», как «Снегурочка» и их родня. Такое общество и не могло, разумеется, состоять иначе, как из молодежи. Старые—уже окостенели в предрасудках и преданиях, тех уже не сдвинешь с привинченных понятий и заштукатуренных вкусов. Тех уже не тронь. Их дело уже спетое и отлетое. Но эти—свободны еще умом и чувством, как вольные птицы небесные, и смелым лётом несутся к цветущим, неведомым для других (большинства)—благоухающим цветам и рощам. Кто, как не молодежь, светлая, радостная, чистая, кипучая, берет штурмом старые крепости, ломает шлагбаумы и поднимает новые пламенные знамена?! Вот, такая-то молодежь сплотилась нынче у нас в музыке. Она верует, она прильнула сердцем к новым величиям, она устремляет зрячие глаза на далекие горизонты и видит поднимающиеся оттуда светоносные лучи. Вот, эта-то молодежь, несколько месяцев тому назад, в собрании своем, или в комитете своем, как один человек, воскликнула: «Да, Бориса, Бориса давать!»

Ну, вот и дали.

Но отчего такое неимоверное трудное дело совершилось и удалось? Оттого, что молодежь наша вынесла его на своих молодых плечах, дружно, непреклонно, непоколебимо и храбро до дерзости, с любовью и почтением, а во-вторых, потому, что они взяли да поставили у себя во главе такого художника, преданного и тоже непоколебимого в своем деле, как Римский-Корсаков. И он провел свою молодую толпу надежной и твердой рукой среди туманов, пропастей и ухабов, одних направлял, других бодрил — всем помогал и всех вел вперед, на победу. Сколько было — не то что уже труда, — а всяких затруднений и неподелок, даже начиная с затруднений чисто материальных, денеж-

ных. Было просто много риска. Хорошо было, в прошлом году, этому обществу давать «Геновеву» Шумана. Тогда у них был и даровой оркестр (графа Шереметева, в то время еще не распущенный на все четыре стороны), и даровой театр (Михайловский), и т. д. А вот не угодно ли было спрашиватьсь нынче, когда ничего дарового уже не приходилось, и за все надо платить, и отвечать вперед за все расходы, которые, может быть, и не оккупятся? Тут каково? Но Римский-Корсаков сумел все наладить, все устроить, постучался в сто разных дверей, в каждую особенно, и дорогого, ненаглядного гостя встретили с почетом и любовью, везде распахнули двери, все дали, везде помогли. Все состоялось, и блестящим образом. Лучшие из персонала Мариинского театра пошли радостно на призыв и действовали вместе с остальными, словно они тоже пришлые «любители» и искренние почитатели русской новой музыки и русской гениальной оперы.

Ах, какое это было счастье,—присутствовать при исполнении такой великой вещи, как «Борис Годунов» Мусоргского—этой оперы, которую, вместе с «Хованщиной», еще Костомаров⁴, со своей точки зрения историка, приветствовал с радостью, как великую русскую историческую картину, и которую такою и в музыкальном отношении признает теперь новое русское поколение. Оно чувствует, до последнего фибра в своем существе, что это за воплощение древней Руси, во всех ее людях, сословиях, делах и событиях, и что это за правда души и чувства у Мусоргского в каждой его ноте! Какое счастье было чувствовать, на каждом шагу, вдохновение и творящую изумительную силу великого усопшего мастера, какое это счастье было упиваться необычайными красотами краски и бесконечных та-

лантливых черт оркестра Римского-Корсакова, какое это счастье было видеть перед собою несравненное исполнение Стравинского, этого еще одного могучего орла из породы великих наших исполнительских талантов, Садовских, Мартыновых и Петровых; наконец, видеть все одушевление, жизнь, ревность и любовь, с какою целая толпа современной нам молодежи ведет и совершает свое великое художественное дело!

Такое счастье нынче, да и всегда — такая редкость!

Мне бы надо говорить еще про новую «обработку Бориса», как и про новую обработку, в прежнее время, еще других созданий Мусоргского — но об этом когда-нибудь в другой раз.

Теперь мне хотелось только указать на крупное событие и на «исполненный великий долг».

Пимены — летописцы земли русской. Но не одни Пимены. Тоже летописцы нашей земли — и великие художники, заносящие на скрижали и на вечное ведение, и блаженство, и любование потомства — то, что создают, из недр земли нашей, их усопшие товарищи, чудные русские таланты.

Статья В. В. Стасова «Дирижерская палочка Римского-Корсакова» напечатана в газете «Новости и Биржевая газета» № 332 от 1 декабря 1896 года (второе издание). Она вызвана постановкой оперы «Борис Годунов» Мусоргского в новой редакции Н. А. Римского-Корсакова в обществе музыкальных собраний. Первое представление оперы состоялось 28 ноября 1896 года. Партии исполняли: Борис Годунов — М. В. Луначарский, Шуйский — Н. М. Сафонов, Пимен — Жданов, Самозванец — Г. А. Морской, Варлаам — Ф. И. Стравинский, Марина — Ильина, Рангони — Н. Н. Кедров. См. «Летопись» 5 изд., стр. 287.

¹ Слова Пимена в трагедии «Борис Годунов» Пушкина: «Исполнен долг, завещанный от бога», переделаны Мусорг-

ским в либретто его оперы на «Окончен труд, завещанный от бога». Естественно, что именно эти слова Мусоргского и были приведены на дирижерской палочке, поднесенной Римскому-Корсакову.

² Н. А. Римский-Корсаков и М. П. Мусоргский зимой 1871—1872 года поселились вместе в одной комнате. Римский-Корсаков пишет в «Летописи»: «Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт «Бориса Годунова» и народную картину «под Кромами». Я оркестровал и заканчивал «Псковитянку» (5 изд., стр. 110).

³ Стасов, высоко ценивая исполнительское мастерство А. Г. Рубинштейна-пианиста, резко отрицательно относился к его сочинениям. Примером такой несправедливой оценки и является данная фраза о «Демоне», несомненно, лучшей из опер Рубинштейна. Резкий отзыв Стасова об итальянских операх, в частности об операх Верди, вызван его постоянной борьбой за русскую самобытную музыку против засилия итальянщины.

⁴ Профессор русской истории Н. И. Костомаров, с которым Мусоргский познакомился в доме Стасовых, высоко ценил музыку «Бориса Годунова», помогал Мусоргскому в подборе исторических материалов для оперы и называл ее «живой страницей истории».



УМОРИТЕЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КРИТИКАН

Г-н Иванов довольно давно уже упражняется у нас в музыкальной критике. Но эта давность ни чуть не идет ему впрок. Он, точь-в-точь как в самый первый день появления своего в печати, проявляет только одно и то же: свою крайнюю неспособность к пониманию музыки, к ее оценке, к схватыванию положительных и отрицательных сторон данного произведения. Никакая практика слушания, никакое хождение по театрам и концертам не сдвинули его с того места, какое он занял с самого начала, и продолжает, вот уже много лет, все одну и ту же канитель: выдавать белого за черное, черного за белое, а в общей сложности, выпускание на свет какой-то серенькой своей паутинки.

Всего более смехотворства производит обыкновенно г. Иванов тем, что, кроме глубоких своих мудрований о музыке вкривь и вкось, он еще с очень серьезным и достопочтенным видом преподает талантливым композиторам, которым он сам не дорос даже до мизинца на левой ноге,—неимоверные советы, что бы именно им надо было сделать в своей музыке, и тогда уже наверное вышло бы что-то очень хорошее! Примеры этого последнего юмористического занятия мы встречаем также и в той

музыкальной статье его, которая есть в настоящую минуту последнее проявление его остроумного, интересного и блестящего пера.

Г-н Иванов напечатал свой разбор о «Садко» Римского-Корсакова. Но что это за разбор срамной такой, просто ужас! Само собою разумеется, он ничего не уразумел в высокоталантливой новой опере, приносящей такой блеск и славу новому музыкальному искусству, русскому искусству и имеющей, без сомнения, занять собой одну из самых крупных страниц в истории нашей музыки. Куда эму! С него довольно и того, что он займется основательными разборами всяческой европейской дредбедени последнего времени, плохо понимая все, что в Европе делалось и делается истинно великого и талантливого. Ну, пусть он и продолжает себе всласть свое жалкое ремесло. Я не стану пускаться в разбор его печального разбора «Садко», создания, которое, быть может, более всякого другого приходится ему не по плечу. Не стану. Пускай на него дивятся и сами над ним смеются во все горло все те наши русские читатели, которые в самом деле любят создания русской музыкальной школы, понимают и ценят их. Но я хочу выставить на всеобщий вид несколько размышлений г. Иванова, заслуживающих, по моему мнению, особенного внимания.

Приговоры г. Иванова, по обыкновению многих не только критиканов, но даже иногда и настоящих критиков, довольно лукавые. Такие господа похвалят вам сначала то-то и то-то в разбираемом ими произведении, но тотчас же за каждым одобрением, даже самым умеренным, ставят: «но...», «но...», «но...», и в результате не получается уже никакого плюса, а только просто-напросто минус, которого разбирающий как будто вовсе и не имел в виду.

Казалось бы, гораздо лучше было бы напрямки говорить: «а все это сочинение по-моему никуда не годно, нет в нем ни дарования, ни толка, ни смысла». Так нет же: лукавцы так не хотят. Они и похвалят, и охаят, так, чтобы в конце концов получился просто нуль, а если можно, еще с минусом. Вот этого-то, мне кажется, не надо терпеть и надо разоблачать все кротовые ходы и коридоры писателя-ненавистника.

Повторяю еще раз: не стану разбирать всю статью г. Иванова о «Садко», но укажу только то, что мне там особенно претит. Авось и на читателей (иногда читающих газету слишком быстро) эти местечки критики г. Иванова произведут такое же впечатление, как на меня.

Первым делом, г. Иванов пробует поколотить Римского-Корсакова — Рихардом Вагнером. И это со стороны даже одного только либретто. «Либретто Вагнера (по части легендных его опер) полно захватывающего интереса и несомненно прославляет Германию...» Как же не прославлять! Ведь это напечатано в ста немецких лже-патриотических книжках, и число их прибавляется каждый день. Еще бы этим «захватывающим интересом» и этим «прославлением Германии» не убить наповал Римского-Корсакова. У него, само собою разумеется, никакого захватывающего интереса нет в «Садко», никакого прославления отечества. Еще бы! Куда ему! Но бедный г. Иванов о сю пору еще не слыхал, что есть в Германии немало светлых голов, которые, сколько ни признают талантливость и значительность Рихарда Вагнера, где они в самом деле есть, а все-таки видят также множество крупных недостатков, к несчастию, присущих многим сторонам его творчества, часто и оригинального, и могучего—а главное—находят просто нелепы-

ми (в большинстве случаев), антилогичными, нестерпимо скучными и надутыми его либретто, их неестественный и натянутый язык, его действующие лица—бесхарактерными и только нестерпимо болтливыми, безмерно многоречивыми. Надеюсь, что скоро мы прочитаем подробное подтверждение всему этому в нашей печати. Но, еще ранее того, мне кажется уже и теперь, всякий читатель, мыслящий собственной головой, а не по книжкам немецких фанатиков-вагнеристов, уже и теперь легко поймет, что Римского-Корсакова нечего корить «либреттами Рихарда Вагнера» и что никакому композитору, в том числе и нашему, служить примером, указкой и законом—они не должны и не могут. Римский-Корсаков написал свою оперу-былину совершенно оригинально, самостоительно, не нуждаясь в справках ни с кем и ни с чем, потому что он оригинальный талант, и притом талант самобытно-русский, повинувшийся лишь складу и художественному такту своего отечества. Если же говорить хотя бы только об одном «движении» в либретто «Садко», то, конечно, тут «движения» и занимательности, и интереса в десять раз больше, чем во всех вагнеровских «Нибелунгах», вместе сложенных. Музыки я здесь не касаюсь. Она требует своего особенного рассмотрения. Но и талантливость, и оригинальность ее (где они действительно есть) также никому не могут и не должны служить примером и пунктом сравнения. Всякому народу и всякому таланту—свое.

Римский-Корсаков задумал написать русскую оперу-былину, т. е. нечто никем еще не пробованное и не писанное; значит, у него явились сейчас свои особенные формы, склад, выражения. В том числе он задумал, в известных случаях, дать своим действующим лицам говорить по-своему, по-особен-

ному, по-былинному. Так вот нет же: г. Иванову все это не годится, не нравится. Он кричит: «Стоп, машина! Стой! Не сметь так! Пьеса на театре должна быть более свободною, не связаною ничем». Римский-Корсаков мог бы возразить: «Да на что мне вас слушать, г. Иванов? Пишите сами как хотите свои оперы, со свободой или без свободы, связанные или несвязанные вашим истинным, надлежащим талантом! А мне надо совсем другое!» Но г. Иванов упорен и тверд. Он наверное знает, что и как следует делать.

Римский-Корсаков, в числе других собственно своих новых форм, употребляет необычный тakt в $\frac{11}{4}$. Г-н Иванов остается этим сильно недоволен. Говорит: «Не надо! Не сметь! Это ритм более странный, чем логичный!» Он ведет к «тяжести...» Римский-Корсаков тоже мог бы возразить: «Да какое мне дело до того, тяжел ли вам мой ритм, или нет? Мне надо было изобразить возбужденную, сильно агитированную, волнующуюся речь новгородцев, словно поднимающихся от негодования на дыбы, разгорающихся от гнева. А вы мне — тяжело...». Но Римский-Корсаков наверное ничего не ответит премудрому г. Иванову, разве с презрением пожмет плечами.

Римскому-Корсакову надо было изобразить «новгородский пир», о котором говорит былина. Г-н Иванов опять недоволен, опять корит автора: «Пир, столь уже известный по другим русским операм!» И неужели «русская жизнь только и проходила, что в пирах и плясках, бражничаны, песнях?..». Да ведь в настоящую минуту речь шла не о «русской жизни», а о «новгородском пире», который непременно, непременно надо было тут изобразить. Опера велика: в ней кроме этой еще шесть других картин, и там, кажется, довольно всяческой русской

жизни. Этих шести картин, кажется, г. Иванов не заметил. Но, сверх того, он не заметил даже и того, что в первой картине «Садко» изображен теперь такой пир, какого не было и не могло быть ни в одной из всех прежних русских опер: пир без князя, без главного; пир, где люди постоянно выражают, на сто ладов, свою вольность, свою независимость, гордятся и славятся ею, а потом разделяются на две враждующие, неприятельские партии. В какой же еще другой опере он видел подобный, совершенно особенный, пир? Слона-то он и не приметил! Ах, бедный!

Римский-Корсаков представил такую жену Садко, какая нарисована в подлинной былине: нежную, глубоко преданную мужу, страстно его любящую и изнывающую от его равнодушия и своей опостылости. Но г. Иванов не желает этого, опять корит автора. Он уверяет, что так не надо и что автор «мог бы наделить Садко женой-красавицей, любовь которой бессильна удержать певца от его страсти к путешествиям...» А что, если бы Римский-Корсаков ответил вдруг: «Прекрасно, прекрасно, только уж, пожалуйста, вы все это в своей собственной опере. Для моей же на полдвора всей этой пошлой итальянщины не нужно...».

Г-н Иванов уверяет, что Садко, да и вообще новгородцы, ездили по морям «из любви к путешествиям». Он, жалкий studiosus, еще не слыхивал отроду, что новгородцы были купцы, разбогатевшие на торговле и ездившие для того на своих кораблях чуть ли не кругом всего света! Он не заметил, не прочитал, не увидал, не услышал, что и Садко в былине и в опере для того же собирает товарищей и с ними едет в даль!

Г-н Иванов уверяет еще, что в четвертой картине происходит какое-то «состязание певцов»

(словно речь идет о «Тангейзере!»). Но он не заметил, что три иноземца и не думали «состязаться», а поют каждый про свое отчество, про его чудеса только потому, что отъезжающий в далекие края Садко просит каждого из них рассказать что-нибудь про свое отчество!

При этом чудную, могучую по силе, живописности, колориту и энергии песню варяга он называет «простенькой песней». Ах, какой глухарь! Конечно, изящная, милая песнь индийского купца не стоит и четверти варяжской!

Г-н Иванов пускается даже в историю: уверяет, что скандинавов не надо называть варягами. Пожалуй, но только тогда надо было бы переучить по-новому всех древних русских людей. Только вот беда: пожалуй, они бы так и прыснули в лицо новоявленному учителю!

Г-н Иванов объявляет, что «это еще вопрос — существовали ли в эпоху Садко — скоморохи?» Можно отвечать г. Иванову: никакого вопроса тут нет, кроме разве у тех, кто, не спросясь броду, сунулся в воду. Были, были скоморохи во времена Садко, г. Иванов: пойдите, понаведайтесь, авось, узнаете, что есть в доказательство памятники и писанные, и рисованные.

Можно было бы тотчас же привести многое другое из статьи достопочтенного г. критика, да довольно, кажется, и того, что я выписал. Музыкальные, исторические, художественные, литературные и всякие иные понятия и знания г. Иванова как на ладони.

Впрочем, он может утешать себя тем, что у нас есть, по музыкальной части, писатели еще гораздо хуже и невежественнее его.

Самые блестящие их качества проявляются обыкновенно всего сильнее в те минуты, когда по-

является на свет какое-нибудь высокое, талантливое, могучее художественное произведение. Тут уж им приходит совсем конец, они только беспомощно скалят зубы и хрюплю лают, как шакалы, или похвивают кисточками наверху головы, как комические жирафы.

Статья В. В. Стасова «Уморительный музыкальный критикан» напечатана в газете «Новости и Биржевая газета» № 61 от 3 марта 1898 года (первое издание) и является ответом на статью рэакционного музыкального критика М. М. Иванова «Садко», опера-былина Н. Римского-Корсакова, в 7 картинах», напечатанную в газете «Новое время» № 7906 от 2 марта 1898 года.

ФРАГМЕНТ ИЗ РАБОТЫ «ИСКУССТВО XIX ВЕКА»

Римский-Корсаков давно уже пользуется громадною репутациею не только в Западной Европе, но даже и у нас, в своем отечестве. На него у нас, сравнительно говоря, гораздо меньше нападали, чем на всех других; его гораздо меньше преследовали и игнорировали (всего только *одну* его оперу не приняли на театр!), или же, приняв, его оперы лишь изредка снимали с репертуара. И такие чудеса (у нас!) случились не потому, что он был бесподобен или стоял по таланту ниже своих товарищ, а также ниже Глинки и Даргомыжского. Нет, у Римского-Корсакова талант был истинно великий, но только он меньше двух предыдущих своих товарищ был смел и резок в своих новшествах и починах музыкальных и имел дар как-то меньше своих товарищ оскорблять устарелые вкусы своих русских современников. Он был мягче по натуре, доступнее, и постоянно красивее. И все-таки Чайковский находил, что Балакирев погубил молодые годы Римского-Корсакова, внушив ему, что «учиться не надо». Какая клевета, какая неправда! Никогда таких внушений не бывало. Римский-Корсаков никогда не переставал учиться са-

мым строгим образом, весь свой век. И такие обвинения после «Садко», «Антара», «Псковитянки» и целого ряда изумительнейших не только по поэзии, картинности и таланту, но и по знанию и мастерству созданий, которые навеки останутся великими твердынями русской и европейской музыки XIX века! И все-таки никогда «Псковитянка», «Снегурочка» или «Садко», не взирая на все к ним иногда уважение, не пользовались таким безумным успехом у нашей публики, как «Демон», «Рогнеда» или «Евгений Онегин», из русских опер, или «Фауст», «Аида» и «Кармен» — из иностранных. Какая же тут справедливость, какая толковость!

Римский-Корсаков проявил великий и оригинальный талант во всех музыкальных областях, куда ни обращалось его творчество. Он начал с романса, и в этой сфере, еще совершенным юношой, он создал такие высокие, несравненные образцы, как, например, «Пленившись розой, соловей», «Ель и пальма», «Южная ночь», «Ночевала тучка золотая», «На холмах Грузии», «В темной роще замолк соловей», «Тихо вечер догорает»; спустя несколько времени: «Еврейская песня», «Ночь пролетала над миром», «Тайна», «В царство розы и вина приди», «Я верю, я любим», «К моей песне», «Ты и вы», и множество других прелестных вещей для одного голоса и для хора; наконец, после целого ряда подобных же поэтических и картинных созданий в последние годы Римским-Корсаковым сочинены такие великолепные романсы, как «Пан» (на два голоса), «Анчар», «Пророк», «У моря» (5 романсов) и многие другие. Но, как у Глинки и Бородина, нельзя не заметить с удивлением, что все эти чудные романсы Римского-Корсакова созданы не в народном русском духе и складе¹.

После смерти Мусоргского и Бородина Римский-Корсаков остался первым и величайшим из всех современных оперных композиторов по таланту и вместе совершенно единственным по истинно национальному направлению: оно существует и с могучей силой процветает нынче в одной только России. Нельзя не быть уверенным в том, что рано или поздно вся Европа, постепенно, шаг за шагом, последует за Россией и ее нынешним представителем в оперном деле и создаст, наконец, у себя такую истинно национальную оперу, которой давно уже пора везде быть на свете.

Оперы Римского-Корсакова, при своей многочисленности, представляют, конечно, разные степени совершенства. Есть между ними и более, и менее превосходные. Самыми великими, талантливыми и могучими являются: «Псковитянка» (1868) и «Снегурочка» (1882), где изображения древней Руси, ее народа, ее разнообразных личностей и характеров, событий, картин и сцен возносятся до высочайшей степени характеристики, силы, красоты и талантливости. Но и во всех почти остальных операх Римского-Корсакова рассеяна масса картин и сцен глубоких и великих. Таковы, например, в «Псковитянке»: вече, встреча и въезд Ивана Грозного, хор трепещущего народа, чудная волшебная сказка няни, заключительный хор, антракт последнего действия, горелки; в «Снегурочке»: проводы Масленицы, волшебные превращения в лесу, очаровательное явление Весны, хор гусляров, заклинания Купавы, умирание Снегурочки, хор Яриле, в небывалом 11-четвертном размере, огненная, увлекательная пляска скоморохов; в «Майской ночи»: трагическая игра в ворона, хор «Просо», «Троицкая песня», русальные песни; в «Младе»: весь громадный праздник Ивана Купалы, колossalная

сцена «Народного торга», жреческие сцены, дико-буйные волшебства на Триглаве (особенно Кащей, лешие, кикиморы, и др.), античная знайная картина у Клеопатры, вызывание княжеских теней, великое наводнение и погибель храма; в «Ночи перед Рождеством»: великолепная зимняя колядка, чортова колядка, полет Вакулы; в «Садко»: древнее русскоязыческое венчание с его многообразными живописными подробностями, все изумительно чудные народные сцены и хоры, на суше и на море (в том числе величавый и светлорадостный хор: «Высота ли, высота поднебесная»); в «Царской невесте»: пляска с хором («Яр-Хмель»), многие хоры, особенно в начале второго действия; в «Царе Салтане»: великое множество хоров и ансамблей и отдельных сцен. Сверх этих лишь вкратце намеченных капитальнейших созданий ярко прекрасны большинство характеристик главных действующих лиц: Ивана Грозного, его дочери, Михаила Тучи, Матуты (в «Псковитянке»); головы, Каленика, писаря и винокура (в «Майской ночи»); царя Берендея, бобыля и бобылихи, бирючей (в «Снегурочке»); новгородского гусляра Садки, скандинавского витязя-нормана, непокойных буйных новгородцев на пиру (в «Садко»).

В самых последних годах XIX века Римский-Корсаков создал две оперы совершенно противоположные по направлению: в 1898 году—«Моцарт и Сальери», в 1899 году — «Царская невеста»². Это словно противоположение двух кардинальных пунктов конца, Зенита и Надира: первая—воплощение современной прогрессивности, стиля Даргомыжского в «Каменном госте», с отвержением всех старинных традиционных форм, в виде свободной наиболее правдивейшей, ближайшей к интонациям человеческого голоса, вторая—с возвращением (впрочем,

высоко мастерским и талантливым) к условным формам прежней оперы с ариями, дуэтами и проч. Словно Римский-Корсаков говорил приближающемсяся столетию: «Вот и новое, вот и старое. Можно быть талантливым и в цепях, и без цепей. Выбирая, что хочешь». Мне кажется, XX столетие выберет отсутствие ржавых цепей. По крайней мере, «Моцарт и Сальери» представляет громадный перевес правды, вдохновения, творчества, изумительной характеристики художественного мученика Сальери—и красоты. Чудный речитатив самого Моцарта перед исполнением отрывка из «Реквиема» есть высший речитатив среди всех, что сотворены до сих пор Римским-Корсаковым. По глубокому поэтическому духу и настроению он поразительно приближается к духу музыки начала «Реквиема».

Без сомнения, есть недостатки в операх Римского-Корсакова. Главным является иногда недостаток драматизма, сценичности, страсти, кипучести, конфликта, характеров и событий. Иногда царствует в них избыток спокойствия, так что даже «сражение» (в «Псковитянке») является в формах плавных и правильных. Но зато сколько в этих операх присутствует и необычайных, несравненных качеств!

Создания симфонические, инструментальные одно из высших торжеств Римского-Корсакова. Большинство их имеют характер национальный: « увертюра на русские темы» (1866), музыкальная картина «Садко», (1867), в третьей симфонии — чудное, совершенно своеобразное и поэтическое скерцо; поразительно оригинальный «Светлый праздник»—воскресная увертюра на темы из «Обихода» с великолепным воспроизведением инструментами оркестра церковных русских трезвонов³, прекрасная увертюра на русские темы, «Сказка» (на стихи

из вступления к «Руслану и Людмиле» Пушкина), симфониетта, наконец прелестнейшая и картиннейшая оркестровая сюита из «Царя Салтана»⁴. Из числа инструментальных сочинений на сюжеты не-русско-национальные высокое место в ряду творений Римского-Корсакова занимают: симфоническая поэма «Антар»—одно из высочайших созданий всей европейской музыки XIX века, с изумительными картинами восточной природы, пустыни, дворцов, диких азиатских орд, пышного гарема, дивных поэтических созданий восточного волшебства—эта прелестная поэма и в Западной Европе уже признана созданием истинно великим; далее—«Капричио на испанские темы»⁵ и, наконец, «Шехеразада»—ряд колоритных картин на сюжеты из «1001 ночи»⁶. Все это произведения, блещущие неувядаемыми красками своеобразного великолепного оркестра и новыми эффектами.

Но Римский-Корсаков, кроме непосредственно го личного творчества, великого и необычайного, оставляет в истории русской музыки результаты еще иных несравненных своих деятельности. Во-первых, он собрал и превосходно издал очень значительное количество русских народных песен: вместе с подобным же собранием Балакирева это лучший и значительнейший историческо-художественный труд по части русской песни; он принес промадные плоды. Во-вторых, он докончил, оркестровал и издал несколько капитальнейших музыкальных созданий XIX века, оставшихся у нас недоконченными за смертью их авторов. Это произошло с «Каменным гостем» Даргомыжского, с «Хованщиной» и некоторыми хорами и инструментальными сочинениями Мусоргского, с «Князем Игорем» Бородина, с его четвертым актом «Млады» и др. Многое надо было горячей любви к усопшим то-

варищам и друзьям, много любви к искусству, чтобы столько раз и так надолго отодвигать в сторону собственное творчество в пору самого его разгара и отдавать весь свой талант, всю свою энергию и душу на великолепное довершение чужих работ. Это представляет собою что-то бесконечно трогательное и умильительное, высокое и рыцарски благородное. В-третьих, Римский-Корсаков явился таким музыкальным педагогом и воспитателем, подобного которому навряд ли можно сыскать где-нибудь еще в Европе, в течение всего XIX века. Как все его товарищи, он был «самоучка», и всем своим глубоким музыкальным знанием, всюю своею музыкальною наукой обязан исключительно только самому себе. Но тут он однажды, в своей еще юности, до такой степени, и так пламенно углубился в свое дело, что сам Чайковский, переживший весь консерваторский период, опасался, что он «погрязнет в контрапунктических кунстштюках»⁷. Этого ужаса с Римским-Корсаковым никогда не случилось, он остался светлым художником, нетронутым цеховою золотухой, но вышел изумительным техником и несравненным воспитателем всего почти современного ему юного русского молодого поколения. Его воспитанники бесчисленны.

Работа В. В. Стасова «Искусство XIX века» была напечатана в виде цикла статей в журнале «Нива» за 1901 год с большими купюрами. Полностью она была опубликована в собрании сочинений В. В. Стасова т. IV (СПб., 1906). Из этого издания и заимствован печатаемый фрагмент.

¹ Отмечая, что романы Римского-Корсакова «созданы не в народном духе и складе», Стасов, несомненно, имеет в виду отсутствие среди них романсов, написанных в характере народных песен.

² Стасов ошибается. Опера «Моцарт и Сальери» сочинена в 1897 г., а «Царская невеста» в 1898 г.

³ «Светлый праздник», воскресная увертюра на темы из «Обихода» соч. 36, написана в 1888 году и впервые исполнена под управлением автора 3 декабря 1888 года в третьем Русском симфоническом концерте.

⁴ Музыкальные картинки из оперы «Сказка о царе Салтане» состоят из вступления к трем действиям оперы. Эта сюита была впервые исполнена под управлением автора 4 декабря 1899 года во втором Русском симфоническом концерте.

⁵ «Капричио на испанские темы» соч. 34 написано в 1887 году и впервые исполнено под управлением автора 31 октября 1887 года во втором Русском симфоническом концерте.

⁶ «Шехеразада» симфоническая сюита соч. 35 написана в 1888 году и впервые исполнена под управлением автора 22 октября 1888 года в первом Русском симфоническом концерте.

⁷ По поводу усиленных занятий Римского-Корсакова теоретическими дисциплинами, П. И. Чайковский писал ему 10 сентября 1875 года: «Знаете ли, что я просто преклоняюсь и благоговею перед Вашей благородной артистической скромностью и изумительно сильным характером. Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей, — все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому назад написавшего Садко, что мне хотелось бы прокричать про него целиком миру. Я прихожу в изумление и не знаю, как выразить мое бесконечное уважение к Вашей артистической личности... Я в самом деле убежден, что при Вашем громадном даровании, в соединении с тою идеальною добросовестностью, с которой Вы относитесь к делу,—из-под пера Вашего должны выйти сочинения, которые далеко оставят за собою все, что до сих пор было написано в России» («Советская музыка» третий сборник статей, 1945, стр. 125—126).



РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО И РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

В эти последние дни мне привелось видеть и слышать много людей, ценящих новую русскую музыкальную школу и понимающих, что такое значат высокие ее таланты. Все в негодовании, все с отвращением смотрят на то, что дирекция Русского музыкального общества сделала с Римским-Корсаковым. Она уволила его из консерватории.

— Да ведь он великий талант, да ведь он одна из лучших музыкальных слав не только России, но и всей Европы!

— Нужды нет, его уволили, он для дирекции не годится. Его надо поскорее вон, он вреден, он, очевидно, заражает консерваторию, его более терпеть нельзя.

Все с бесконечным волнением повторяют: «То, что нынче сделали с Римским-Корсаковым, это что-то чудовищное, безобразное, неслыханное и невиданное».

Но я отвечу: Напрасно, господа, вы так думаете. Что это дело гадкое, чудовищное,—это верно. Но как же сказать, будто неслыханное и невиданное? Конечно, в других странах все подобное и невидано, и неслыхано, там знают, что такое зна-

чит «великий талант», что такое значит «великий человек». У нас—совсем другое дело. Ни до каких «великостей» никаким дирекциям нет дела. Еще надо им до таких непозволительных понятий дорасты. И потому-то совсем не новость, что нам всем приходится переживать теперь с Римским-Корсаковым. Это уж бывало.

Если не все помнят, я напомню.

Тому назад 35 лет тоже самое случилось у нас, в России, здесь же в Петербурге, только с другим большим художником, значительным музыкантом.

С Балакиревым.

Дирекция Русского музыкального общества тоже уволила его, конечно, тоже за негодность и зловредность¹.

И первым тогда воскликнул в кипучем негодовании—Чайковский. Он был тогда еще юноша, только что покинувший школьную скамью, но уже профессор Московской консерватории и, что того гораздо выше, уже оригинальный высокий талант.

Чайковский написал в «Современной летописи» Каткова «заметку», где с жаром перечислял все необыкновенные заслуги Балакирева и указывал русской публике на мерзость случившегося². «Но каково было удивление этой самой публики, [осипавшей Балакирева овациями] (говорил Чайковский), когда она вскоре узнала, что вышеупомянутая просвещенная дирекция [Русского музыкального общества] почему-то находит деятельность г. Балакирева совершенно бесполезною, даже вредною... Не знаем, как ответит петербургская публика на столь бесцеремонное с нею обхождение, но было бы очень грустно, если бы изгнание из высшего музыкального учреждения человека, составлявшего его украшение, не вызвало протеста со стороны русских музыкантов. Берем на себя смелость утверждать, что

наш скромный голос есть в настоящем случае выразитель общего всем русским музыкантам весьма тяжелого чувства, и скажем в заключение, что М. А. Балакирев вовсе не находится в положении тех оскорбленных и униженных... Чем менее этот артист найдет поощрения в тех сферах, откуда обрушился на него декрет об ostrакизме, тем с большим сочувствием отнесется к нему публика, а эта деспотка стоит того, чтобы справляться с ее мнением, ибо в борьбе с враждебными облюбленному художнику силами она останется победительницей. Г. Балакирев может теперь сказать то, что изрек отец русской словесности, когда получил известие об изгнании его из Академии Наук. «Академию можно отставить от Ломоносова,— сказал гениальный труженик,— но Ломоносова от Академии отставить нельзя».

Тогда же и я высказывал свое мнение о поступке дирекции Русского музыкального общества. Я говорил: «Москва нас предупредила в передаче публике того печального события, которое на днях совершилось среди нас; но она не превзойдет нас в чувстве негодования и в сознании оскорблений, нанесенного нам теперь. Люди, которые не способны ценить художников истинно талантливых, по безответченному капризу распоряжаются вдруг и участью этих художников и всем нашим русским музыкальным делом! Что им за дело!.. Балакирев пал жертвой немецкой рутины и незнания... Но авось когда-нибудь и на немецкую музыкальную партию придет управа...³».

Придет управа! Да, надейтесь. Но вот прошло 35 лет, сменились люди и поколения, а ничего не переменилось в голове и понятии людей, ничего общего не имеющих с искусством, с музыкой, с талантливостью, этим глубочайшим сокровищем ми-

ра. Те же безобразия и нелепости живут и работают, срамя и позоря нас. Не стыдно ли видеть, что у нас такие дела делаются, которые нигде больше на свете невозможны! А у нас — самое заурядное дело! Неужели долго так будет?! Глинку разные «распорядители» сглодали и замучили, Даргомыжского — сглодали и замучили, Мусоргского и Бородина — тоже, Балакирева — тоже; теперь дошло дело до Римского-Корсакова. Какое отвращение! К какойстыд!

А что такое весь-то нынешний декрет дирекции?
Это — окрик сторожа впросонках:
«Молчать! Ни слова!»

Статья¹ В. В. Стасова «Русское музыкальное общество и Римский-Корсаков» напечатана в газете «Новости и Биржевая газета» № 76 от 25 марта 1905 года. Она вызвана постановлением дирекции Русского музыкального общества от 19 марта 1905 года, утвержденным президентом общества 21 марта 1905 года, об увольнении Римского-Корсакова из состава профессоров Петербургской консерватории. Это событие, всколыхнувшее все передовое русское общество, вызвало ряд печатных выступлений наиболее передовых представителей музыкальной общественности (А. К. Глазунов, А. К. Лядов, С. И. Таинев, А. И. Зилоти и др.).

¹ М. А. Балакирев в течение двух сезонов 1867—1868 и 1868—1869 годов состоял дирижером симфонических собраний Русского музыкального общества в Петербурге. Недовольство программами этих концертов со стороны придворной части дирекции и реакционной музыкальной критики вынудило Балакирева уйти из Русского музыкального общества.

² Статья П. И. Чайковского «Голос из Московского музыкального мира» напечатана в газете «Современная летопись» № 16 от 4 мая 1869 года. Статья была очень сочувственно воспринята в кружке Балакирева и послужила сближению Чайковского с «могучей кучкой» и Стасовым.

³ Статья В. В. Стасова «Заметка на статью П. И. Чайковского» напечатана в газете «Санктпетербургские ведомости» № 131 от 14 мая 1869 года и перепечатана в собрании сочинений В. В. Стасова том III, СПб., 1894.

РЕЧЬ В ЧЕСТЬ РИМСКОГО-КОРСАКОВА

27 марта (9 апреля) 1905 года

Дорогой Николай Андреевич! Позвольте мне к общему голосу радости, восторга и благодарности прибавить также и моих несколько слов.

Я Вас знаю, вижу и радуюсь на Вас уже много лет сряду, начиная с юных Ваших годов. Мне счастливая судьба дала быть свидетелем Вашего быстрого художественного роста, Вашего все более и более могучего развития. И вместе со всеми нашими соотечественниками я мог только часто и много плениваться Вашиими успехами, Вашиими торжествами.

Но сегодняшнее музыкальное собрание имеет свой особенный образ и свою особенную физиономию.

И, во-первых, сегодняшнее собрание, совершенно по нечаянности, близко совпадает с днем Вашего рождения, который пришелся на днях, когда Вам минуло 60 лет¹. Шестьдесят лет! Разве это не что-то такое совершенно исключительное, совершенно редкое в жизни творящего художника? Разве мы часто можем указать на такую жизнь, где великий творческий дух, пройдя много-много десятков лет, продолжает еще совершать великие дела,

великие создания, полные силы, энергии, фантазии, правды? А Вам это доступно, Вам это возможно, и Вы продолжаете давать миру такие значительные поэтические создания, как сегодняшний «Кашей», как недавние «Садко» и «Моцарт и Сальери»? Разве это не чудо, разве это не необыкновенная редкость? Разве можно это не славить, не чествовать? «Кашея» уже слышала Москва и восхищалась им², пусть теперь славит и восхищается Петербург, а за ним и вся остальная Россия.

Другая особенность сегодняшнего собрания та, что оно задумано, устроено и приведено в прекрасное, талантливое исполнение — одними только Вашими учениками и ученицами. — Вы всегда были окружены толпой молодежи, которая не только у Вас учились высокому, правдивому искусству, но и боготворила Вас и как чудного, бесконечно милого и дорогого человека, своего наставника, советника, друга, во всем помощника. Ваши ученики наполняют всю Россию, разнесли повсюду Ваше дорогое имя, свое к Вам беспредельное удивление и благодарность. Как я Вам уже раз сказал на эстраде Дворянского собрания, в один из Ваших блестательных концертов,—Вы для меня точно Ваш Садко, который кликнул клич, собрал вольную дружины и пошел с этим знатным народом далеко по морям, по горам и по долам отыскивать сокровища многоценные. И Вы, с этой великой дружиной, нашли и набрали кучи сокровищ и отдали их своей родине.

Но у всех великих, значительных людей всегда есть пропасть врагов и ненавистников, которые только и думают, «как бы попортить, как бы повредить, как бы помешать». Случалось это почти со всеми нашими лучшими, совершеннейшими художниками, случилось нынче и с Вами. Вам мечут брев-

на под ноги, мечтают, как бы забросать Вас камнями. Но ведь у Вас великая душа, как у всех великих лучших людей. Вам всего приличнее, всего чудеснее сказать про врагов по-христиански: «прощаю их, сами не ведают, что творят».

Но кроме этих великих слов есть еще другие слова, сказанные большим человеком, нашим Пушкиным:

Тяжелый млат,
Дробя стекло, кует булат³.

Это сказано, словно, про Вас.

«Речь в честь Римского-Корсакова» была произнесена В. В. Стасовым на чествовании композитора 27 марта 1905 года в театре Б. Ф. Коммисаржевской после спектакля оперы «Кашей Бессмертный», исполненной силами учащихся Петербургской консерватории под управлением А. К. Глазунова; напечатана в газете «Новости и Биржевая газета» № 79 от 28 марта 1905 года.

¹ В. В. Стасов ошибся. День рождения Н. А. Римского-Корсакова 6 марта 1844 года и шестидесятилетие его было 6 марта 1904 г., т. е. годом раньше.

² «Кашей Бессмертный» был впервые поставлен в Москве в товариществе русской частной оперы 12 декабря 1902 года под управлением М. М. Ипполитова-Иванова.

³ В. В. Стасов перефразирует следующий стих из поэмы «Полтава» Пушкина:

Так тяжкой млат,
Дробя стекло, кует булат.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Азанчевский, М. П. (1839—1881), — директор Петербургской консерватории — 36
«Аида» (1870) опера Дж. Верди — 57, 71
- Айвазовский, И. К. (1817—1900), — выдающийся русский художник-маринист — 28
- Балакирев, М. А. (1837—1910) — 3, 7, 14—21, 23—27, 29—31, 38, 39, 43, 70, 75, 79—81
«Король Лир» музыка к трагедии Шекспира (1859—1861) — 25
Увертюра на чешские народные темы (1867) — 29
Сборник (40) русских народных песен (1867) — 39
- Беляев, М. П. (1836—1904), — нотоиздатель, организатор Русских симфонических концертов — 45
- Берлиоз, Г. (1803—1869) — 19, 22, 25, 27, 32, 34, 44
«Ромео и Джульетта» симфония — 19
«Те Деум» — 19, 34
- Бетховен, Л. (1770—1827) — 12, 13, 16, 19, 21
Мессы — 19
- Бойто, А. (1842—1918), — итальянский оперный композитор — 57
- Бородин, А. П. (1833—1887) — 5, 15, 17, 21, 24, 27, 32, 33, 35, 37—40, 42—44, 53, 72, 75, 81
«Князь Игорь» опера — 37, 40, 42, 43, 58, 75
Симфония № 1 — 32
- Бортнянский, Д. С. (1751—1825) — 9
- Вагнер, Р. (1813—1883) — 64, 65
«Кольцо Нibelунга» музыкальная тетралогия — 65
«Тангейзер» опера — 68

- Гайдн, И. (1732—1809) — 20
«Семь слов на кресте», оратория — 20
- Гедеонов, С. А. (1815—1878), — директор императорских театров — 37, 44
- Глазунов, А. К. (1865—1936) — 45
- Глинка, М. И. (1804—1857) — 5, 6, 11—16, 21, 22, 25, 27, 28, 41, 52, 57, 70, 71, 81
«Иван Сусанин» опера — 6, 11, 12, 14
«Руслан и Людмила» опера — 12, 13, 19, 28—30, 36, 37, 40
«Князь Холмский», музыка к драме Н. Кукольника — 25
«Камаринская» — 25, 29
«Тарас Бульба» симфония — 22
«Среди долины ровные» вариации для ф.-п.—14
- Глюк, Х.-В. (1714—1787) — 20
«Армида» опера — 20
- Гуссаковский, А. С. (1841—1875), — композитор — 16
- Даргомыжский, А. С. (1813—1869) — 29, 34, 53, 56, 70, 73, 75, 81
«Каменный гость» опера — 34, 36, 73, 75
«Казачок» для оркестра — 29
«Чухонская фантазия» для оркестра — 29
«Демон» (1872) опера А. Г. Рубинштейна — 57, 71
- Зиновьев, П. А. (1844—1888), — музыкальный критик — 32
- Иванов, М. М. (1849—1927), — реакционный музыкальный критик, композитор — 5, 33, 41, 62—64, 66—68
- Канилле, Ф. А. (1836—1900), — пианист, педагог — 13, 14, 16
- Кармалина (рожд. Беленицына), Л. И. (1836—1903), — певица — 39
- «Кармен» (1875) опера Ж. Бизе — 71
- Катков, М. Н. (1818—1887), — реакционный публицист — 79
- Керубини, Л. (1760—1842), — итальянский композитор — 8
- Костомаров, Н. И. (1817—1885), — историк — 59
- Кюи (рожд. Бамберг), М. Р. (1836—1899), — жена композитора — 25
- Кюи, Ц. А. (1835—1918) — 15, 17—20, 23—25, 32, 33, 37, 40
«Ратклифф» опера — 33, 34
- Ларош, Г. А. (1845—1904), — музыкальный критик — 32, 35, 41

- Лист, Ф. (1811—1886) — 15, 22, 25, 27, 40, 44
Ломоносов, М. В. (1711—1775),—великий русский учёный и поэт — 80
«Лючия ди Ламермур» (1836) опера Г. Доницетти — 12
Лядов, А. К. (1855—1914),—композитор, педагог, дирижер— 40, 45
- Майер, Ш. (1799—1862),—пианист и композитор — 36
Мартынов, Е. А. (1816—1860),—драматический артист—60
Мегюль, Э.-А. (1763—1817) — французский композитор — 8
Мей, Л. А. (1822—1862) —поэт и драматург — 34
 «Псковитянка» драма — 34
Мейербер, Д. (1791—1864),—французский оперный композитор — 13
 «Гугеноты» (1835) опера — 11
Мендельсон-Бартольди, Ф. (1809—1847),—немецкий композитор — 12, 13, 20
Моцарт, В.-А. (1756—1791)
 Симфония — 20
 Реквием — 74
Мусоргский, М. П. (1839—1881)—5, 15—17, 21, 24—26,
 30, 31, 37, 38, 41—43, 53—56, 59, 60, 72, 75, 81
 «Борис Годунов» опера — 36, 41, 54, 56—60
 «Хованщина» опера — 42, 43, 55, 59, 75
 «Ночь на Лысой горе» фантазия для оркестра—25,
 43, 55
 «Поражение Сеннахериба» хор с оркестром — 42
- Островский, А. Н. (1823—1886),—великий русский драматург — 40
- «Паяцы» (1892) опера Р. Леонкавалло — 57
Петров, О. А. (1807—1878),—выдающийся певец (бас),
артист Мариинского театра — 60
Пургольд, Н. Н. (1848—1919),—пианистка, композитор,
жена Н. А. Римского-Корсакова — 38
Пушкин, А. С. (1799—1837) — 40, 54, 75, 84
 «Руслан и Людмила» поэма — 40, 75
- «Риголетто» (1853) опера Дж. Верди — 11
Римский-Корсаков, А. П. (1784—1862),—отец композитора — 8
Римский-Корсаков, В. А. (1822—1871),—братья композитора, начальник Морского училища — 11, 12

- Римский-Корсаков, Н. А. (1844—1908)
- «Кашей Бессмертный» опера (1902) — 83
 - «Майская ночь» опера (1879) — 37, 40, 52, 72, 73
 - «Млада» опера (1890) — 44, 52, 72, 73
 - «Моцарт и Сальери» опера (1897) — 73, 74, 83
 - «Ночь перед Рождеством» опера (1896) — 73
 - «Псковитянка» опера (1872) — 4, 34—36, 38, 41, 52, 71—74
 - «Садко» опера (1896) — 4, 63—65, 67, 68, 71, 73, 83
 - «Сказка о царе Салтане» опера (1900) — 4, 73, 75
 - «Снегурочка» опера (1881) — 5, 40—42, 52, 58, 71—73
 - «Царская невеста» опера (1898) — 73
 - «Антар» вторая симфония оп. 9 (1868) — 30—34, 38, 43, 52, 71, 75
 - Каприччио на испанские темы оп. 34 (1887) — 43, 75
 - «Садко» музыкальная картина оп. 5 (1867) — 4, 25—30, 32—35, 38, 52, 74
 - «Светлый праздник» воскресная увертюра оп. 36 (1888) — 44, 74
 - Симфония № 1 оп. 1 (1865) — 7, 14, 17—24, 52
 - Симфония № 3 оп. 32 (1873) — 24, 35, 41, 74
 - «Сказка» оп. 29 (1880) — 40, 52, 74
 - Скерцо с-moll для оркестра — 16
 - Увертюра на русские темы оп. 28 (1866) — 24, 40, 74
 - Фантазия на сербские темы оп. 6 (1867) — 29
 - «Шехеразада» симфоническая сюита оп. 35 (1888) — 44, 52, 75
 - Концерт cis-moll для ф.-п. с оркестром оп. 30 (1883) — 44

- Парафразы на детскую тему для ф.-п. — 40
- Сборник «100 русских народных песен» — 39, 53, 75
- «Бабочка» дуэт — 11
- «Пан», слова А. Майкова, оп. 47 № 1 (1897) дуэт — 71

Романсы:

- «Анчар», слова А. Пушкина, оп. 49 № 1 (1882) — 71
- «В темной роще замолк соловей», слова И. Никитина, оп. 4 № 3 (1866) — 25, 71
- «В царство розы и вина приди!», слова А. Фета, оп. 8 № 5 (1870) — 71
- «Еврейская песня», слова Л. Мея, оп. 7 № 2 (1867) — 30, 71
- «Ель и пальма», слова Г. Гейне — М. Михайлова, оп. 3 № 1 (1866) — 25, 71

- «К моей песне», слова Г. Гейне — М. Михайлова,
оп. 25 № 1 (1870) — 34, 71
- «На холмах Грузии лежит ночная мгла», слова
А. Пушкина, оп. 3 № 4 (1866) — 71
- «Ночевала тучка золотая», слова М. Лермонтова,
оп. 3 № 3 (1866) — 71
- «Ночь», слова А. Плещеева, оп. 8 № 2 (1868) — 30, 71
- «Пленившись розой, соловей», слова А. Кольцова,
оп. 2 № 2 (1866) — 71
- «Пророк», слова А. Пушкина, оп. 49 № 3 (1897) — 71
- «Тайна», слова Шамиссо, оп. 8 № 3 (1868) — 30, 71
- «Тихо вечер догорает», слова А. Фета, оп. 4 № 4
(1866) — 25, 71
- «Ты и вы», слова А. Пушкина, оп. 27 № 3 (1883) —
71
- «У моря», слова А. Толстого, оп. 46 № 1 — 5 (1897) —
71
- «Южная ночь», слова Н. Щербины, оп. 3 № 2 (1866)
— 25, 71
- «Я верю, я любим», слова А. Пушкина, оп. 8 № 6
(1870) — 34, 71
- Учебник гармонии — 45
- Римская-Корсакова, С. В., (1802—1890), — мать композитора — 39
- Садовский, П. М. (1818—1872), — выдающийся драматический артист — 60
- Сенковский, О. И. (1800—1858), — журналист, критик — 30
- Серов, А. Н. (1820—1871), — выдающийся музыкальный критик, композитор — 5, 28, 32—34, 41
«Рогнеда», опера — 71
- Снегирев (ок. 1812—1863) — нотоиздатель — 11
- Сокальский, П. П. (1832—1887), — музыкальный критик, композитор — 22
- Соловьев, Н. Ф. (1846—1916), — композитор, музыкальный критик — 41
- Стравинский, Ф. И. (1843—1902), — певец (бас), артист Мариинского театра — 60
- Толстой, Ф. М. (Ростислав) (1810—1881), — реакционный музыкальный критик — 5, 32
«Травиата» (1853) опера Дж. Верди — 57
- Фамильцын, А. С. (1841—1896), — реакционный музыкальный критик — 28, 29

- «Фауст» (1855) опера Ш. Гуно — 71
Филиппов, Т. И. (1826—1899),—собиратель русских народных песен — 39
- Чайковский, П. И. (1840—1893) — 70, 76, 79
«Евгений Онегин» опера — 71
- Шестакова, Л. И. (1816—1906),—сестра М. И. Глинки—37
Шуберт, Ф. (1797—1828) — 13, 16, 36
Шуман, Р. (1810—1856)—13, 16, 19, 21, 22, 56, 59
«Геновева» опера — 59
Симфония — 19

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Николай Андреевич Римский-Корсаков	7
Адрес на юбилей Н. А. Римского-Корсакова	52
Дирижерская палочка Римского-Корсакова	54
Уморительный музыкальный критикан	62
Фрагмент из работы «Искусство XIX века»	70
Русское музыкальное общество и Римский-Корсаков	78
Речь в честь Римского-Корсакова 27 марта 1905 г.	82
Указатель имен и музыкальных произведений	85

Редактор А. Скоблионок

Техн. редактор Е. Уварова

Корректор Д. Абрамова

*

Подписано к печати 3/VIII 1953 г.
А04648. Формат бумаги 70×108 32.
бум. л. 1,46—печ. л. 3,94 + вклейка—
уч.-изд. л. 3,78+вклейка.
Тираж 15 000 экз. Зак. 617.

*

Типо-литография Музгиза,
Москва, Щипок, 18.