

ОТЗЫВ
официального оппонента о диссертации Прокопьевой Екатерины
Павловны «Эволюция творческого метода Н. А. Римского-Корсакова в
контексте его эпохи», представленной на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности
17.00.02 — музыкальное искусство

В ряду работ о Н. А. Римском-Корсакове, появившихся в последние десятилетия, исследование Екатерины Павловны Прокопьевой выделяется, прежде всего, *масштабностью цели* — попыткой раскрыть природу творческого метода композитора, ее типологическим осмыслением. Нельзя сказать, что такие попытки не делались ранее, но они принадлежат своим эпохам, сложившимся в них традициям истолкования музыки Римского-Корсакова. И потому Е. П. Прокопьева совершенно права, заявляя уже на с. 5 диссертации о необходимости вновь поставить вопрос «об отношении творчества Римского-Корсакова к ведущим художественным тенденциям его эпохи». В этом видится несомненная *актуальность* работы. Необычно здесь то, что в поисках ответа исследователь обращается не к новейшим концепциям (как это зачастую бывает), а к наследию ученых прошлого, современников Римского-Корсакова — музыковедов Б. Л. Яворского, Б. В. Асафьева, в области филологии и истории культуры — академика А. Н. Веселовского, идеи которого были творчески развиты А. В. Михайловым и другими авторами. Результат оказался плодотворным не только в силу фундаментальности и научного потенциала открытий этих ученых в области исторической поэтики и теории интонации, но и благодаря оригинальности ракурса их сопряжения, что и обусловило *научную новизну* исследования. *Впервые* в музыковедении предлагается взгляд на Римского-Корсакова как на художника реалистической (антириторической) эпохи, чей творческий метод, определяемый диссертантом через *принцип «готового слова»*, сущностно ей противоречил.

Отмечу равную и убедительную проработку всей проблематики исследования — в теоретическом и историческом аспектах (Введение, Первая глава, параграф 1 Третьей главы), и в аналитическом аспекте (Вторая и Третья главы). Такой тщательно выверенный и логичный подход обеспечил *обоснованность вынесенных на защиту положений и достоверность выводов*, сделанных автором.

Позволю себе высказать предположение, что в определенном смысле работа Е. П. Прокопьевой — при всей дискуссионности некоторых ее суждений о музыке Римского-Корсакова — написана в жанре *апологии* (в античном, а не современном понимании).

Причем музыка композитора защищается (через выявление специфики творческого метода) не от открытых ее противников или критиков — их доводы были разбиты в основном еще при жизни Николая Андреевича, а затем окончательно опровергнуты многочисленными исследованиями советских лет.

Автор подробно исследует те особенности творческого метода и стиля Римского-Корсакова (в частности, большое количество заимствований в сочинениях композитора, акцентированная им самим проблема прямых на него влияний), которые традиционно лишь констатировались. По существу, обсуждается вопрос *оригинальности* музыки Римского-Корсакова, сама постановка которого в недавнем прошлом прозвучала бы кощунственно, его обособленное положение как художника. Примечательна в этом плане используемая диссертантом лексика: уже в формулировке темы говорится о «диссонансах» «между творческой практикой Римского-Корсакова и „кучкизмом“» и «между самосознанием позднего Римского-Корсакова и современными ему явлениями искусства начала XX века» (с. 4–5), а на с. 53 автор пишет об «ощущении какого-то внутреннего неудобства», которое сквозит во многих работах о музыке Римского-Корсакова. Е. П. Прокопьева тщательно и без какого-либо пиетета рассматривает кажущиеся *уязвимыми* черты музыки композитора (наиболее остро эта проблема стоит в его ранних сочинениях), достаточно убедительно разрешая все вопросы и «диссонансы». Подобная смелость, самостоятельность и свобода в отношении искусства великих художников прошлого встречается нечасто и составляет одну из многих привлекательных черт исследования.

К числу достоинств работы Е. П. Прокопьевой относится также чувство языка (неслучайно свое место в научном тексте диссертации заняли и Словари В. И. Даля и С. И. Ожегова), его внятность, точность изложения и хороший литературный стиль, что немаловажно для понимания теоретических положений. Суждения Е. П. Прокопьевой свежи и остроумны (то есть, по Ожегову, изобретательны в нахождении ярких и удачных выражений) — см., например, параллели между «Саломеей» Р. Штрауса и «Золотым петушком», предложенную трактовку «дилетантизма» Римского-Корсакова, размышления о «горизонтали» и «вертикали» в его музыке (с. 63), картинах природы в «Летописи» (с. 49), оригинальный взгляд на записки и письма композитора с музыкальными фрагментами (с. 58) и сюжетную структуру «Антара» (с. 94). Нередко выводы автора парадоксальны и категоричны (на с. 49 читаем: «искусство для Римского-Корсакова никогда не проистекало из „жизни“ — внешней и внутренней»), иногда даже провокативны (царь Додон как олицетворение русской музыки XIX века). Часто с ними хочется спорить, как, например, с утверждением о том, что «„целое“ в музыкальных произведениях Римского-

Корсакова неизменно рождается из „деталей“ — „готовых слов“» (с. 181), которое, на мой взгляд, отрицает любой иной генезис создания художественного целого у Римского-Корсакова.

Отмечу и подчеркнутую открытость для читателя хода мыслей автора («пути исследования»), ярко проявляющуюся уже во Введении (с. 11–12).

Теоретическая и практическая значимость представленной к защите работы (если понимать под последней использование в учебных курсах не только материалов диссертации, но прежде всего ее идей, подходов, предложенного метода анализа) представляется очевидной. Более того, по мере чтения диссертации возникает желание применить ее положения сразу же, в том числе и по отношению к творчеству Римского-Корсакова. Так, рискованное, но, в конечном счете, аргументированное автором решение не рассматривать центральный период творчества композитора все-таки не снимает всех вопросов. Пожалуй, главный из них вызван выбором в качестве материала исследования только произведений, связанных с *жанром сказки*. Убедительность выводов, сделанных на этом материале, в контексте тезиса о единстве творческого метода Римского-Корсакова на всем протяжении творческой эволюции (с. 16) обуславливает желательность их проверки на ином материале — например, драматических опер или непрограммных инструментальных сочинений (в рамках первого периода — Первой и Третьей симфонии). Каким будет представлять творческий метод композитора в этих произведениях, будет ли отмечен центральный период какими-либо новыми чертами? В работе выходов за поставленные автором временные и жанровые рамки почти нет, но, думается, ответы на эти вопросы могли бы стать прямым продолжением исследования.

В рамках будущего приложения принципа «готового слова» интересным представляется взгляд на нотные записные книжки Римского-Корсакова, в которых содержатся, в частности, обширные выписки мелодий народных песен (например, к «Сказке о царе Салтане»), как и наброски оригинальных тем.

К наблюдению диссертанта о «богатейшей почве для развития „готового слова“» в «Могучей кучке» (с. 194) можно добавить, что процесс не только поиска, но и порождения *собственных* «готовых слов» шел внутри кружка с первых лет его существования (связи такого рода во множестве обнаруживаются в творчестве 1860–1870-х годов). Таким образом каждый из кучкистов, пусть и в разной степени, должен был включать «готовое слово» в свой творческий метод, что ставит вопрос о расширении области применения научных идей Е. П. Прокопьевой. В этой связи вспоминается известная характеристика композиторов «Могучей кучки», данная Римским-Корсаковым в беседе с В. В. Ястребцевым: «Мусоргский — это Глинка + Даргомыжский + Шуман с Листом + наконец,

свое; Бородин — это опять-таки Глинка + Бетховен + Шуман + свое, а Кюи — это Шопен + Шуман + кое-что свое...» Возможно, автор диссертации уже задумывался над вопросом о применимости к этим композиторам предложенного метода анализа и интерпретации многочисленных влияний и заимствований и уже может дать на него предварительный ответ. С другой стороны, процитированная характеристика, на мой взгляд, косвенно отражает выявленную диссертантом особенность творческого метода Римского-Корсакова и может служить еще одной к нему иллюстрацией.

Кстати сказать, фигура Шумана, трижды упомянутого Римским-Корсаковым в приведенной цитате, почему-то выпала из рассмотрения в Первой главе диссертации. Между тем сильное воздействие его творчества на Римского-Корсакова (и остальных «кучкистов») в первый период было никак не меньшим чем Берлиоза и Листа, многократно упоминаемых в этом контексте в работе. Позволю себе напомнить несколько известных цитат из «Летописи»: «Вкусы кружка тяготели к Глинке, Шуману и последним квартетам Бетховена. <...> Лист был сравнительно мало известен и признавался изломанным и извращенным в музыкальном отношении, а подчас и карикатурным»; «мелодическое творчество под влиянием сочинений Шумана было в то время в немилости», «Увертюра „Манфред“ и 3-я симфония Шумана, „Князь Холмский“ и „Арагонская хата“ Глинки и балакиревский „Король Лир“ — вот те образцы, которым я подражал, сочиняя симфонию». И первых своих консерваторских учеников Римский-Корсаков, по собственному признанию, «направлял... на Бетховена, Шумана и Глинку».

Отсутствие Шумана, возможно, объясняется неполным его соответствием тому типу «композитора-артиста» антириторической эпохи, о котором пишет автор диссертации. Но несоответствие здесь — и то, как представляется, относительное — лишь внешней стороне деятельности «композитора-артиста» — в данном случае, исполнительству. С учетом этого и сама фигура «антириторического» композитора может предстать, благодаря Шуману, более многогранной, а оппозиция Римского-Корсакова такому типу художника — более сложной для исследования.

В связи с заключением Первой главы (здесь автор задается вопросом: «удалось ли Римскому-Корсакову создать свою музыкальную „физику“, обнаружить ее „первоначала“, „элементы“ и сформулировать законы, согласно которым оно существует?») нельзя не вспомнить о теоретических работах композитора, в частности, о тематическом разборе «Снегурочки». На мой взгляд, именно в этой работе в наиболее полной и отчетливой форме изложена «физика», «первоначала» музыки Римского-Корсакова. Более чем уместным был бы контекст корсаковской статьи «Вагнер и Даргомыжский» в Третьей главе. Плотностью и развернутостью мысли, точностью и обдуманностью положения

статьи, как представляется, значительно превосходят отдельные высказывания на вагнеровскую тему в эпистолярии и беседах с Ястребцевым.

Яркая, талантливая работа Е. П. Прокопьевой не свободна от некоторых недочетов и шероховатостей, хотя они и не влияют на общее более чем благоприятное впечатление от диссертации. Тем не менее укажу на некоторые из них.

Многоуважаемая М. П. Рахманова, как представляется, все-таки не может «свидетельствовать» о том, что «тема газели... была записана М. А. Балакиревым во время его поездки на Кавказ» (с. 96).

Непонятно, о каких «трех поколениях салтановской семьи в финале оперы» говорится на с. 150 работы и каким образом Римскому-Корсакову суждено было «пережить расцвет и падение монархии» (с. 190).

На с. 101 со ссылкой на неверно интерпретированную цитату из воспоминаний Ястребцева A-dur характеризуется как тональность «темной звездной ночи», в то время как и по статье Ястребцева «О цветном звукозерцании Римского-Корсакова», и по другим источникам известно, что для композитора A-dur был тональностью Весны из «Снегурочки» и ассоциировался с «ясным, весенним, розовым» цветом, «вечной юностью, вечной молодостью».

Неточным является утверждение на с. 122 о том, что на рубеже веков «М. А. Балакирев и Ц. А. Кюи, практически, перестали писать». Как известно, именно в эти годы начинается новый (последний) подъем творческой активности обоих названных композиторов.

В заключение сформулирую несколько вопросов уточняющего характера:

1. Обладает ли выявленный и охарактеризованный в работе творческий метод Римского-Корсакова чертами *универсальности* — по отношению к различным жанрам его творчества и по отношению к творчеству других композиторов рассматриваемой эпохи? Размышления такого рода в работе есть, но хотелось бы получить итоговую формулировку. Вопрос вызван и заявленными в задачах и объекте исследования широкими рамками русской музыки / музыкальной культуры второй половины XIX — начала XX века (с. 6).

2. Можно ли привести другие примеры «риторического модуса творчества» в антириторическую эпоху? Будет ли справедлива параллель с «идеальным композитором риторической эпохи» (с. 64) по отношению, например, к С. И. Танееву или А. К. Глазунову?

3. Как, по вашему мнению, соотносятся творческий метод и творческий процесс?

Высказанные замечания и соображения не снижают высокой оценки представленной к защите работы. Автору диссертации удалось создать целостную научную концепцию, отмеченную новизной и самостоятельностью. Сделанные Е. П. Прокопьевой выводы убедительны, а сама работа вносит значительный вклад в отечественное историческое музыкознание.

Автореферат и 3 публикации автора в рекомендованных ВАК РФ изданиях в полной мере отражают положения исследования. Диссертация «Эволюция творческого метода Н. А. Римского-Корсакова в контексте его эпохи» соответствует критериям, установленным п. 9 «Положения о присуждении ученых степеней» ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ (утвержденного Постановлением Правительства РФ от 24.09.2013 г. № 842) предъявляемым к кандидатской диссертации. Ее автор, Прокопьева Екатерина Павловна, безусловно, достойна присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

17.10.2021

Горячих Владимир Владимирович,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова»,
адрес: Россия, 190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2, литер «А»,
телефон: +7 (812) 644-99-88,
e-mail: itf@conservatory.ru,

e-mail личный: goryachih@mail.ru



Подпись
ЗАВЕРЯЮ

Ведущий специалист по персоналу
Е.А. Павленко