

*На правах рукописи*

ПРОКОПЬЕВА Екатерина Павловна

**ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА  
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА  
В КОНТЕКСТЕ ЕГО ЭПОХИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва – 2021

Работа выполнена на Секторе теории музыки Отдела исполнительских искусств Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации.

**Научный руководитель:**

**РАХМАНОВА Марина Павловна**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора истории музыки Отдела исполнительских искусств Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации.

**Официальные оппоненты:**

**СЕРЕГИНА Наталья Семеновна**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора музыки Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств» Министерства культуры Российской Федерации.

**ГОРЯЧИХ Владимир Владимирович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова».

**Ведущая организация:** Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (РАМ имени Гнесиных).

Защита состоится « 3 » декабря 2021 г. в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 210. 004. 03 по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство при Государственном институте искусствознания Министерства культуры Российской Федерации по адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5, и на сайте института.

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 г.

Ученый секретарь диссертационного совета: кандидат искусствоведения

Тетерина Надежда Ивановна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

**Актуальность исследования.** Изучение творчества Н. А. Римского-Корсакова и русской культуры его эпохи, то есть второй половины XIX — начала XX века, имеет длительную историю, продолжающуюся по сей день. За более чем вековой период, в течение которого мысль о музыке развивалась под влиянием различных факторов (в том числе идеологических), сложилось несколько точек зрения на характер эволюции русской культуры и ту роль, которую сыграло в ней творчество Римского-Корсакова.

Творческая деятельность Римского-Корсакова укладывается в рамки большого культурно-исторического периода, начало которого ознаменовалось реформами Александра II, а конец — Первой мировой войной и последующими революционными событиями. Единство этого периода неочевидно. В истории искусства он обычно разделяется на две части, каждая из которых по-разному оценивалась в то или иное время. Русский XIX век, объединяющей идеей которого в советской историографии был художественный реализм, в работах начала XXI века предстает периодом разнонаправленных тенденций и поисков, а «гнилой» декаданс рубежа веков превращается в венчающий эти поиски русский духовный ренессанс.

В свете изменявшихся представлений об эпохе Римского-Корсакова менялся и ракурс исследования творчества композитора. Если музыковедение советского периода склонялось к тому, чтобы видеть в характерных особенностях его музыки — сказочности, декоративности, изобразительности — авторское воплощение идей «кучкизма», то в постсоветскую эпоху те же свойства стали рассматриваться через призму иных, актуальных для искусства Серебряного века принципов мифологического мышления и декоративной стилизации. А значит, в зависимости от выбранной точки зрения Римский-Корсаков оказывался или «кучкистом», на протяжении всей жизни сохранявшим верность идеалам своей юности, или открытым для новых веяний художником начала XX века, непонятым своими старшими современниками.

Одним из препятствий для четкого определения культурно-исторических координат творчества Римского-Корсакова был и остается диссонанс между системой творческих представлений самого композитора, которая отличалась относительной стабильностью, и ведущими музыкально-эстетическими представлениями современной ему культуры, свойственными тому или иному этапу ее развития. В отличие от большинства своих современников, вместе с ним перешагнувших рубеж веков, в начале XX столетия Римский-Корсаков не только не испытал системного кризиса, но и пришел к подлинному расцвету своего творчества. Его музыка, которую друзья-кучкисты находили излишне декоративной и лишенной подлинного драматизма, встречала почти безоговорочное признание в начале XX века и даже становилась источником вдохновения для видных представителей «рубежного» искусства, таких как М. А. Врубель или И. Я. Билибин. С другой стороны, восприятие изменявшейся культуры середины XIX — начала XX века самим композитором имело прямо противоположную динамику: несмотря на распад «Могучей кучки» и охлаждение отношений между участниками группы, Римский-Корсаков и на рубеже веков продолжал называть себя «убежденным кучкистом», в то время как тон его известных высказываний о культуре начала XX века, напротив, колебался в границах от осторожно заинтересованного до откровенно оскорбительного.

Сегодня вопрос об отношении творчества Римского-Корсакова к ведущим художественным тенденциям его эпохи может быть поставлен заново. Предпосылками к этому служит воздействие на музыковедение идей современной исторической поэтики (см. ниже), обновившей представления о свойствах разных эпох творческих методах или типах художественного сознания, о соотношении общих закономерностей, характеризующих определенную эпоху, и творчества отдельного автора.

**Цель** предлагаемой работы состоит в раскрытии творческого метода Римского-Корсакова в контексте историко-культурных процессов его времени, в объяснении главных причин диссонансов, которые возникали, с одной стороны, между творческой практикой Римского-Корсакова и «кучкизмом», с другой

стороны, между самосознанием позднего Римского-Корсакова и современными ему явлениями искусства начала XX века.

Главными **задачами**, стоящими перед исследованием, являются:

— осмысление понятий и представлений современной исторической поэтики применительно к русской музыке второй половины XIX — начала XX века (в отдельных случаях с необходимой их коррекцией);

— разработка с учетом идей исторической поэтики понятия о творческом методе композитора;

— анализ избранных сочинений Римского-Корсакова разных периодов его творчества (раннего и позднего) с точки зрения сюжета, стилистики, тематизма и работы с ним, способов компоновки материала внутри формы, наличия ориентиров в музыке других композиторов и проч.;

— выявление на основе полученных данных постоянных и изменяющихся черт в музыкальном мышлении композитора, соотнесение этих черт с типичными свойствами художественного мышления его эпохи.

**Объектом** изучения является русская музыкальная культура второй половины XIX — начала XX века, музыкальное и эпистолярное наследие Н. А. Римского-Корсакова раннего и позднего периодов творчества.

**Предметом** исследования становятся эволюционные процессы в русской культуре второй половины XIX — начала XX века, стабильные и мобильные черты в музыкальном мышлении Римского-Корсакова.

**Материалом** исследования являются музыкальные произведения Н. А. Римского-Корсакова, а также документы из эпистолярного и литературного наследия деятелей русской культуры XIX — начала XX века. Из музыкальных сочинений Римского-Корсакова для анализа взяты образцы раннего (симфоническая картина «Садко» и Вторая симфония «Антар») и позднего («Сказка о царе Салтане», «Кашей Бессмертный», «Золотой петушок») периодов его творчества. Выбор этих произведений был продиктован несколькими обстоятельствами. Во-первых, они обозначают крайние точки творческой эволюции композитора, которые совпадают с ключевыми моментами развития

русской культуры XIX — начала XX века — временем интенсивного развития реалистических идей в искусстве с одной стороны, и Серебряным веком с другой. Кроме того, эти сочинения объединяет авторская ориентация на сказочный жанр и бесспорно высокий уровень композиторского мастерства, что позволяет осуществлять сравнение этих произведений с общих позиций.

**Основные понятия.** В предлагаемой работе используется понятие *творческого метода*, распространяемое не только на целый исторический период (в этом смысле говорится о творческом методе эпохи), но и употребляемое по отношению к отдельному композитору (творческий метод автора). Это понятие, таким образом, служит общим основанием, на котором оказывается возможным сравнение творческого мира композитора с одной стороны, и современной ему культуры с другой. В связи с европейской художественной культурой того времени, в какое происходило творческое формирование Римского-Корсакова, говорится о *реализме* как о центральном творческом методе эпохи. Для характеристики особенностей творческого метода Римского-Корсакова, контрастирующих господствующим тенденциям реалистической эпохи, используется понятие «метод “готового слова”».

Творческий метод как способ (или совокупность принципов) отражения (освоения) действительности в художественном произведении<sup>1</sup> является одним из основополагающих искусствоведческих понятий. В современной науке о музыке по отношению к нему до сих пор ощущается инерция восприятия этого слова в контексте советской эстетики и искусствознания, где идеологически «верный» реалистический метод часто выступал в роли оценочной категории по отношению к музыке разных эпох и стилей и тем самым потерял связь с определенной музыкальной реальностью. В постсоветской науке, новой «идеологией» которой стало последовательное отрицание идеологизированных аспектов советского искусствознания, понятия «творческого метода» и «реализма» оказались дискредитированы. Вместе с ними была отодвинута в тень и тради-

---

<sup>1</sup> Это наиболее общее и распространенное определение творческого (художественного) метода в ряде литературоведческих и философских словарей.

ция изучения музыкального реализма XIX века, и целый корпус исторических источников (например, работы В. В. Стасова), которые в советское время служили опорой при обосновании реалистического метода в музыке. В результате понятие творческого метода фактически вышло из поля зрения отечественной музыкальной науки (само это выражение иногда используется в качестве синонима «творческого процесса» или «музыкального мышления»), как и понятие реализма.

Иначе обстоит дело в зарубежной науке, где понятие реализма не имело определенных идеологических коннотаций. Хотя и не так прочно, как в литературоведении с его непрекращающейся традицией изучения реализма<sup>2</sup>, это понятие входит в число важных для музыкальной науки. Среди ведущих зарубежных музыковедов к проблеме реализма в музыке обращался К. Дальхауз<sup>3</sup>, а также представители его школы, в первую очередь, М. Гекк — автор исследования «Между романтизмом и Реставрацией: музыка в дискурсе реализма 1848–1871 годов»<sup>4</sup> и статьи «Реализм» во втором издании *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG, 1998)<sup>5</sup>. Подходы Дальхауза и Гекка к изучению музыкального реализма нашли отклик и у некоторых английских ученых<sup>6</sup>.

В современной отечественной науке примеры актуализации понятий творческого метода и реализма дают работы литературоведов и искусствоведов<sup>7</sup>; имеются такие примеры и в музыковедении<sup>8</sup>.

---

<sup>2</sup> Подтверждение тому — уже ставший классическим труд Э. Ауэрбаха «Мимесис» и работы его последователей, в том числе и в США. Среди них Ф. Джеймисон — один из самых влиятельных современных литературоведов старшего поколения, автор книги «Антиномии реализма» См. *Jameson, F. The Antinomies of Realism*. London – New York: Verso, 2013.

<sup>3</sup> *Dahlhaus, C. Musikalischer Realismus: zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München, 1982.

<sup>4</sup> *Geck, M. Zwischen Romantik und Restauration: Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871*. Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter, 2001.

<sup>5</sup> *Geck, M. Realismus // Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, Stuttgart: Metzler, 1998.

<sup>6</sup> См., например, рецензию Дж. Гэрретта «Изобретение реализма: Дальхауз, Гекк и составляющие дискурса». (*Garratt, J. Inventing Realism: Dahlhaus, Geck, and the Unities of Discourse // Music & Letters*, 84(3), 2003. — P. 456–468.)

<sup>7</sup> Таковы, например, исследования Т. А. Касаткиной и К. А. Степаняна, посвященные реалистическому методу Ф. М. Достоевского, диссертации Е. К. Созиной и С. С. Степановой, в

Актуализация и обновление представлений о творческом методе и реализме, которые наблюдаются сегодня, были бы невозможны без обширного влияния на разные отрасли искусствознания представлений современной исторической поэтики, развивающие идеи, заложенные в работах А. Н. Веселовского, Э. Ауэрбаха, Э. Р. Курциуса. Свое последовательное изложение и развитие понятия исторической поэтики получили затем в работах А. В. Михайлова, С. С. Аверинцева и других авторов<sup>9</sup>. Типы художественного сознания или художественные методы понимаются здесь как ряд исторически сложившихся способов «мышления слова» — «готового слова», «литературного слова», антириторического слова и т.д., — каждый из которых предполагает свои отношения между автором, словом, опосредуемой словом действительностью<sup>10</sup>. Реалистический (или антириторический) метод рассматривается исторической поэтикой в широкой перспективе, охватывающей многовековую историю европейской литературы и культуры: ставший основанием художествен-

---

которых реализм рассматривается как важная составляющая эволюции художественного сознания в русской литературе и живописи XIX века.

<sup>8</sup> Статья Д. Р. Петрова «Русская музыка и эстетика реализма» (*Петров, Д. Р.* Русская музыка и эстетика реализма // Русская музыка. Рубежи истории: Материалы международной научной конференции / Редколл.: С. И. Савенко, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина, Е. М. Царева. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2005.) стала первым опытом возвращения музыкального реализма в проблемное поле современного отечественного музыковедения. Понятие реализма используется сегодня и в работах В. Б. Вальковой.

<sup>9</sup> См., в частности, *Аверинцев, С. С., Андреев, М. Л., Гаспаров, М. Л., Гринцер, П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. ст./ Отв. ред. П. А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. — С. 3–38; *Михайлов, А. В.* Методы и стили литературы / Ред.-сост., авт. послесл. и коммент. Л. И. Сазонова. М.: ИМЛИ РАН, 2008.

<sup>10</sup> «Мышление слова» — одно из ключевых понятий исторической поэтики А. В. Михайлова. В контексте работ ученого это словосочетание выполняет терминологическую функцию. Однако, как и большинство терминов Михайлова, оно призвано не столько ограничить то или иное понятие, сколько обнаружить множественные взаимосвязи между различными сторонами художественной реальности. «Мышление слова» указывает, с одной стороны, на процесс осмысления слова творческим субъектом — автором, читателем, критиком, а с другой стороны — на процесс мышления, который осуществляется самим словом, выступающим в роли самостоятельного творческого субъекта и содержащим в себе некие инструменты мысли. Таким образом, использование словосочетания «мышление слова» подчеркивает ключевое для концепции Михайлова представление о внутреннем единстве и взаимообусловленности принципов сочинения, интерпретации, оценки литературных произведений и принципов их внутренней организации.



ного мышления XIX — начала XX века, он пришел на смену т. н. «готовому слову» — творческому методу риторической эпохи. (Следует особо оговорить, что в такой трактовке понятие реалистического метода покрывает собой более мелкие стадии художественного развития; поэтому, например, вопрос взаимного различия романтизма и реализма для исторической поэтики сегодня не актуален.)

**Методология исследования** основывается на положениях исторической поэтики с ее представлением о крупных фазах в развитии европейской культуры и свойственных им художественных методах. Менявшиеся отношения между творчеством Н. А. Римского-Корсакова и русской музыкальной культурой его времени понимаются как отношения между творческими методами автора и его эпохи.

Идеи исторической поэтики, пусть и развиваемые преимущественно на материале истории литературы, не ограничены им. Особенно ясно показывает это пример А. В. Михайлова. Хотя его главные труды возникли в рамках литературоведения, проблематику исторической поэтики он рассматривал шире, включая в поле зрения другие виды искусств и не в последнюю очередь музыку, которой посвящен ряд его статей. Неслучайно сильное влияние А. В. Михайлова на музыкальную науку, проявившееся в работах ряда современных авторов (среди них Л. В. Кириллина, Р. А. Насонов, К. В. Зенкин, Д. Р. Петров и другие). В этом русле мыслится и предлагаемая диссертация.

Сопоставление творческих методов автора и эпохи предполагало использование типологического и сравнительного подходов к раскрытию поставленной темы. Выявление специфики творческого метода Римского-Корсакова путем рассмотрения ряда его произведений потребовало использования различных приемов аналитического музыкознания (в случае с операми направленных не только на музыкальную, но и на сюжетную и вербальную их составляющие).

В конкретном выражении путь исследования состоял в следующем.

1. На основании литературоведческих и теоретико-методологических трудов самого Михайлова, а также исследований Г. И. Данилиной и Л. И. Сазо-

новой, которые дополнительно раскрывали и развивали выдвинутые им положения, была исследована концепция творческого метода как исторически сложившегося способа «мышления слова».

2. Учитывая сосредоточенность исторической поэтики на литературном материале, но одновременно и незамкнутость ее рамками лишь словесного творчества (см. выше), мы предположили, что свойственные исторической поэтике представления о «слове» («готовом слове» и т. п.) могут в расширительном смысле переноситься на музыку. В то же время возможно нахождение аналогов среди специфически музыкальных понятий. Таковым мы сочли понятие музыкальной интонации Яворского — Асафьева.

3. При сравнении концепций А. В. Михайлова и Б. В. Асафьева были выявлены параллели между «мышлением слова» и «интонированием смысла». При этом было замечено, что описанный Асафьевым процесс «интонирования смысла» исторически ограничен и соответствует творческому методу антириторической (реалистической) эпохи. В ходе дальнейших размышлений было сделано предположение о существовании иных, нереалистических способов «интонирования смысла», присущих музыкальной культуре других исторических эпох. Их контуры были намечены, в том числе, в исторической поэтике А. В. Михайлова. Различные способы «мышления слова» / «интонирования смысла» характеризуются различными функциями автора, искусства и слова / интонации в творческом процессе.

4. Изучение музыкально-критического и эпистолярного наследия современников Римского-Корсакова и самого композитора позволило выявить их представления о современном искусстве, авторе и интонации и тем самым в общих чертах определить характер творческого метода эпохи с одной стороны, и индивидуального творческого метода композитора с другой. В результате было сделано предположение о близости индивидуального мышления Римского-Корсакова мышлению «готового слова», описанному А. В. Михайловым в связи с культурой риторической эпохи.

5. Для проверки этого предположения был проведен анализ музыкальных произведений Римского-Корсакова раннего и позднего периодов с точки зрения проявления в его авторской интонации свойств «готового слова»: нормативности, дискретности изложения, эмблематичности, декоративности и др.

Выбор для анализа иных произведений Римского-Корсакова (или большего их числа) может в дальнейшем дополнить или уточнить наблюдения и выводы, сделанные в диссертации.

**Степень изученности темы.** Литература, посвященная Римскому-Корсакову и его эпохе, огромна. Наряду с богатейшим эпистолярным и критическим наследием русской культуры второй половины XIX — начала XX века, в работах М. П. Рахмановой, Т. Н. Левой, Г. Ю. Стернина, Д. В. Сарабьянова, А. А. Соловцова, А. И. Кандинского, Ю. Н. Холопова, В. А. Цуккермана, В. В. Протопопова, Л. Г. Барсовой, О. А. Скрынниковой, М. В. Пащенко и многих других представлена детализированная картина личности и творчества композитора и современной ему культуры. В то же время исследования, посвященные системному анализу творческого метода композитора в соотношении с творческим методом его эпохи, нам не известны.

Однако за рамками литературы о Римском-Корсакове имеются отдельные работы, вплотную приближающиеся к проблематике представленной диссертации. Эти исследования можно рассматривать в двух аспектах.

Первый связан непосредственно с проблемой творческого метода в музыкальном искусстве. Впервые она была обозначена в советском искусствоведении, где метод в музыке изучался как отвлеченная категория в эстетическом (А. Н. Сохор) или творчески-организационном (В. М. Блок) ключе, вследствие чего понятие творческого метода так и не приобрело основополагающего значения для исследования разнообразного материала истории музыки. По отношению к историческим явлениям в музыковедческую практику вошел более удобный термин «направление», а понятие творческого метода стало постепенно сближаться с понятием творческого процесса. Отчасти в таком ракурсе творческий

метод Н. А. Римского-Корсакова рассматривается, например, в статье В. В. Горячих «Из наблюдений над творческим методом Н. А. Римского-Корсакова»<sup>11</sup>.

Другой аспект в изучении творческого метода связан с поисками предельных оснований художественного творчества на том или ином этапе эволюции музыкального искусства. Именно в этом случае и возникают соприкосновения с проблематикой исторической поэтики (так происходит, например, в работах М. А. Сапонова о музыкальной культуре средневековья, М. Н. Лобановой о музыкальном барокко, Л. В. Кириллиной о классическом стиле).

В обширной литературе о музыке XIX века и отдельных ее представителях собрано множество наблюдений, имеющих отношение к вопросам, которые рассматриваются в диссертации. Над причинами не вполне обычных для реалистической эпохи черт индивидуальности Римского-Корсакова задумывались уже современники композитора. В. В. Стасов, М. А. Балакирев, Г. А. Ларош, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, отмечавшие рационализм и холодное спокойствие корсаковской музыки, не находили этим качествам иных объяснений, кроме психологических особенностей личности автора. Вплотную к проблеме творческого метода композитора подошли лишь создатели теории интонации – Б.Л. Яворский и Б. В. Асафьев, которые первыми обнаружили в разнородных творческих проявлениях Римского-Корсакова системное единство. Однако, сделав ценнейшие наблюдения над музыкальным мышлением композитора, эти исследователи продолжали видеть в авторской интонации отражение свойств его личности. В то же время Асафьев почувствовал и недостатки такого подхода, заметив, что рационализм и конструктивность, трактованные как отличительные черты психологического портрета композитора, превращают Римского-Корсакова в схоласта, рассудочность которого граничит с безразличием, что в полной мере не соответствовало действительности. Несмотря на это, условно «психологический» подход к музыкальному мышлению (творческому методу)

---

<sup>11</sup> Горячих В. В. Из наблюдений над творческим методом Н. А. Римского-Корсакова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — С. 223–229.

композитора прочно закрепился и в современной науке. Так, В. В. Горячих, полемизируя в упомянутой статье с А. В. Михайловым, настаивает на том, что многие черты творческой индивидуальности Римского-Корсакова и Балакирева – «имманентной природы, вытекают из самой сущности таланта и личности этих композиторов». Сам же А. В. Михайлов в работе «Н. А. Римский Корсаков и М. А. Балакирев»<sup>12</sup>, на которую ссылается Горячих, подвергает сомнению традиционное психологическое истолкование проблемы взаимоотношений Римского-Корсакова и Балакирева и делает предположение о существовании фундаментального противоречия между этими композиторами на том уровне, который, исходя из контекста его литературоведческих исследований, можно было бы назвать уровнем творческого метода.

**Научная новизна** работы заключается в следующем:

— впервые системные свойства русской музыкальной культуры XIX века рассматриваются как результат действия принципов антириторического (реалистического) творческого метода эпохи;

— впервые разнообразные личные и творческие проявления Н. А. Римского-Корсакова изучаются как единая система, регулируемая принципами «готового слова» — творческого метода композитора;

— впервые сочинения раннего и позднего периодов творчества композитора исследуются через призму проявлений его индивидуального творческого метода, устанавливается связь между творческим методом композитора и образной, стилистической, композиционной спецификой его музыки.

**Положения, выносимые на защиту:**

— использование понятий «реализм» и «творческий метод» по отношению к музыкальному творчеству является продуктивным на современном этапе развития музыкознания;

---

<sup>12</sup> Михайлов А. В. Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 30 / ред.-сост. А. И. Кандинский. М: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. — С. 79–93.

— музыкальная интонация Б. В. Асафьева является аналогом слова в исторической поэтике А. Н. Веселовского и его продолжателей;

— творческий метод в музыке можно охарактеризовать как присущий тому или иному композитору или эпохе способ «интонирования смысла» («мышления интонации»);

— творческий метод Н. А. Римского-Корсакова как метод «готового слова» сформировался в 60–70-е годы XIX века и в основном оставался единым на всем протяжении творческой эволюции композитора;

— характерные особенности музыкального высказывания Н. А. Римского-Корсакова, отмечаемые в сочинениях начала XX века, сформировались уже в раннем — «кучкистском» — периоде творчества композитора;

— уже в симфонических произведениях конца 1860-х годов (показательна в этом отношении Вторая симфония «Антар» ор. 9) системно воплотились особенности творческого метода Н. А. Римского-Корсакова;

— одной из сторон замысла поздних опер Н. А. Римского-Корсакова является стилизация (в частности, в «Сказке о царе Салтане» — стилизация некоторых черт тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга»).

**Теоретическая значимость работы** обусловлена предпринятым в диссертации подходом к изучению как творчества отдельного композитора, так и эпохи в целом с точки зрения их творческого метода, применением к музыкальному искусству понятий и категорий, выработанных к настоящему времени исторической поэтикой. Этот подход позволяет уточнить, систематизировать, обобщить и в ряде случаев дополнить наблюдения над стилевыми, эстетическими и прочими особенностями рассматриваемых явлений и может быть перспективен для разработки аналогичных тем из других областей мирового музыкального искусства.

**Практическая значимость работы** заключается в том, что материалы исследования могут быть использованы в курсах музыкально-исторических дисциплин средних и высших учебных заведений.

**Апробация результатов исследования.** Разделы работы обсуждались на секторе теории музыки Государственного института искусствознания. Отдельные положения были представлены в виде докладов на всероссийских и международных научных конференциях: Келдышевские чтения — 2008 (Москва, ГИИ), Болховитиновские чтения 2007 — 2016 (Воронеж, ВГИИ), «Музыка — Философия — Культура» — 2013 (Москва, МГК им. Чайковского), Михайловские чтения — 2016 (Москва, ИМЛИ им. А. М. Горького), Научная весна — 2019 (Москва, ГИИ), «Опера в музыкальном театре: история и современность» — 2019 (Москва, РАМ им. Гнесиных, ГИИ).

**Структура работы** представляет собой последовательность Введения, трех глав и Заключения.

*Первая* глава посвящена обоснованию творческого метода композитора и творческого метода его эпохи с точки зрения современной исторической поэтики.

*Вторая и Третья* главы посвящены изучению непосредственных проявлений творческого метода «готового слова» в трактовке сюжетов, музыкальном стиле, композиционных и драматургических особенностях некоторых произведений Н. А. Римского-Корсакова раннего и позднего периода. Отдельным аспектом изучения становится соотношенность творческих представлений композитора с развитием и эволюцией антириторических идей в современной ему культуре.

## ОБЩЕЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертации, ее научная новизна, устанавливаются цели и задачи представленной работы, определяется методология исследования.

Первые три параграфа **Первой главы «Творческий метод Н. А. Римского-Корсакова как метод “готового слова”»** посвящены описанию представлений о действительности, искусстве и композиторе современников

Н. А. Римского-Корсакова. В § 1 «*“Норма” в музыкальном творчестве эпохи реализма*» на основании высказываний русских композиторов и критиков второй половины XIX века делается вывод об *антириторическом* характере творческого метода эпохи, который отразил новые представления об истории и человеке, сконцентрированные в ключевом для реалистического искусства понятии «*жизни*» как сплошного, непрерывного и непредсказуемого исторического или психологического *процесса*.

Индикатором формирования нового метода стало изменившееся отношение композиторов и критиков XIX века к «готовому слову» — сюжетным, стилистическим, композиционным и жанровым универсалиям, которые отражали риторическое представление об истории как о репликации мифологических положений, в которых человек каждый раз был принужден играть одну из ролей. В естественных для композиторов риторической эпохи универсальных законах музыки многие современники Римского-Корсакова стали видеть навязчивые «школьные формы» и «условные схемы», которые сковывали творческую свободу нового автора в его стремлении воплощать изменчивую жизнь.

Потому, оглядываясь на «старое» искусство, композитор эпохи реализма мог или существенно обновлять прежние схемы, как делали П. И. Чайковский и И. Брамс, или же отказаться от них вовсе и создавать свои, как делали М. П. Мусоргский и Р. Вагнер. Но и в том, и в другом случае композитором руководили не стоящие перед ним универсальные законы творчества, а собственное, чаще всего интуитивное ощущение творческой «нормы», предопределенное индивидуальными представлениями художника о «жизни» мира и человека.

Таким образом, на смену риторическому методу «готового слова» приходит новый, антириторический, сущность которого по отношению к музыкальному искусству раскрывается в § 2 «*“Мышление интонации” антириторической эпохи*». В этом разделе работы музыкальная интонация Яворского — Асафьева, открытие которой А. В. Михайлов полагал «гениальным достиже-



ем музыковедческой мысли»<sup>13</sup>, рассматривается как одна из функций в составе антириторического творческого метода. С этой точки зрения наиболее адекватным определением интонации становится косвенное, заключенное в определении музыки как «искусства интонируемого смысла» (Б. В. Асафьев). Очевидные параллели, которые обнаруживаются между интонационной теорией и ее литературным «современником» — исторической поэтикой А. Н. Веселовского — помогают осознать двойственность значения крылатого выражения Асафьева. Ключевым для его понимания становится слово «*смысл*». В привычной сегодня трактовке этого слова как «*содержания, сущности, сути*» (С. И. Ожегов) «интонирование смысла» может рассматриваться как акт коммуникации. Однако в значении «*способность понимания, постижение, разум*» (В. И. Даль), актуального для времени зарождения интонационной теории, понятие «интонирование смысла» подразумевает выражение в музыкальной интонации индивидуального авторского сознания, сформированного им образа действительности, что с точки зрения исторической поэтики Михайлова составляет существо реалистического творческого метода. Его универсальным определением в музыке может стать присущий тому или иному автору способ «*интонирования смысла*», или, по аналогии с «мышлением слова» Михайлова, способ «*мышления интонации*».

Реалистическое «мышление интонации» наделяло главных участников творческого процесса иными, по сравнению с методом «готового слова», функциями. Они нашли свое отражение в новых идеальных представлениях эпохи о современном композиторе и современной музыке, описанию которых посвящен § 3 «**“Новый” композитор и “новая” музыка в эпоху реализма**».

В этом разделе работы на основании сравнения высказываний В. В. Стасова, Г. А. Лароша, А. Н. Серова и др. утверждается, что идеальный композитор эпохи реализма должен был обладать сверхчувствительностью к явлениям окружающей действительности, стремлением к высоким жизненным

---

<sup>13</sup> Михайлов А. В. [Музыка как конструкция] // Слово и музыка: Материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова. Вып.2. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. С. 238.

целям, индивидуальностью музыкального высказывания, ярким исполнительским и импровизаторским талантом. Живым воплощением композиторского идеала для русской культуры стали Ф. Лист и Г. Берлиоз, а наиболее близкими к этому идеалу русскими музыкантами — М. А. Балакирев и А. Г. Рубинштейн, которые и сплотили вокруг себя главные творческие силы эпохи.

Многочисленные и противоречивые высказывания критиков о *новой музыке* объединяло одно — признание ее способности выражать «чувство жизни» («лирический порыв», «беспокойный поиск» и т. д.), которое противопоставлялось «ровности», «спокойствию» и «холодности» музыки риторической эпохи. При этом способы достижения эффекта «второй реальности», описываемые критиками, могли быть различными, но чаще всего они подчинялись идее непрерывного и непредсказуемого, как сама жизнь, музыкального *развития*, с использованием совокупности тонально-гармонических, ритмических, мелодических, темброво-фактурных средств. Именно специфические музыкальные приемы создания ощущения непредсказуемого течения жизни (а не вульгарное копирование «сырой» реальности) становятся частью самостоятельной, отличной от литературной или живописной, стратегии воплощения идей реализма в композиторском творчестве, хотя в музыковедческих исследованиях все эти приемы традиционно относятся к сфере достижений музыкального романтизма.

Следующие четыре параграфа первой главы посвящены обоснованию индивидуального творческого метода Н. А. Римского-Корсакова в его взаимосвязи с антириторическим творческим методом его эпохи. В § 4 «**Формирование творческого метода Н. А. Римского-Корсакова**» изучаются обстоятельства возникновения индивидуального «мышления интонации» композитора, которое сложилось вследствие несоответствия молодого музыканта его антириторическому идеалу, воплощенному в образе М. А. Балакирева. Идея настойчивого преодоления «дилетантизма», который казался Римскому-Корсакову главной причиной этого несоответствия, выстроила уникальную систему творческих представлений композитора, которая вступала в противоречие с характерными для его эпохи представлениями.

Во-первых, *музыка* стала видеться Римскому-Корсакову не средством свободного авторского самовыражения, а самодостаточной реальностью, организованной в соответствии с универсальными законами, наблюдению, изучению, формулированию и творческой интерпретации которых композитор посвятил свою «музыкальную жизнь».

Во-вторых, как показывается в § 5 «*Мир искусства и мир природы: от реальности к мифу*», через призму законов искусства, а не законов собственной психологии, Римский-Корсаков стал воспринимать и живую *действительность*, в том числе, реальность природы, которая узнавалась им в «готовой» структуре мифа<sup>14</sup>. Образ внутренней, психологической жизни человека также воспринимался Римским-Корсаковым в «готовых» формах искусства, о чем свидетельствовала, например, привычка композитора выражать свое эмоциональное состояние в письмах при помощи отдельных созвучий и музыкальных цитат.

Складывавшиеся представления об искусстве и реальности у Римского-Корсакова объединяла общая идея — присутствие в искусстве «готовых» форм для постижения «жизни», внешней и внутренней. В исторической поэтике литературы эта идея связана с феноменом «готового слова», которое, по выражению Михайлова, есть «и целая речь, целое высказывание, и сюжет, и жанр, как форма, в которую отливается мысль, и самое мелкое единство смысла (пусть, например, имя собственное), если только это происходит из фонда традиции и заранее дано поэту или писателю, если только это заведомо для него “готово”»<sup>15</sup>. «Готовое слово», таким образом, составило основу индивидуального творческого метода Римского-Корсакова, его «мышления интонации».

Основные области проявления «готового слова» в творчестве композитора намечаются в § 6 «*“Готовое слово” в творчестве Н. А. Римского-*

---

<sup>14</sup> См., например, описание процесса сочинения музыки «Снегурочки» в «Летописи моей музыкальной жизни».

<sup>15</sup> Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII—XIX веков // Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988. С. 311.

*Корсакова»* и § 7 «*Наука о музыке в творческом наследии Н. А. Римского-Корсакова: от “Риторики” к “Физике”*». В первую очередь, «готовым словом» для Римского-Корсакова стал славянский миф, который лег в основу «готового» содержания произведений композитора, композиционных и драматургических решений в самых разных жанрах. Музыкальным же «готовым словом» оказался национальный фольклор и интонационные идеи из сочинений композиторов антириторической эпохи (Г. Берлиоза, Ф. Листа, М. И. Глинки, М. А. Балакирева, Р. Вагнера, М. П. Мусоргского, Р. Штрауса и др.), которые композитор активно использовал в качестве исходного музыкального материала в своих сочинениях.

Присущее «готовому слову» неразрывное единство формы и содержания выражается в появлении в музыке Римского-Корсакова «*топосов*» (в значении «готовых» способов музыкального выражения определенной области немusicalного содержания), которые в творчестве композитора приобретают нормативный характер. Среди них — «готовые» музыкальные описания окружающей действительности (моря, города, звезд, птиц), эмоциональных состояний героев и т.д., некоторые из которых уже были описаны исследователями.

Принципы «готового слова» в произведениях Римского-Корсакова регулируют *структуру* музыкального высказывания композитора, основанного не на «горизонтальном» непрерывном развитии музыкального образа, а на ряде смысловых «вертикалей», каждая из которых представляет собой разновидность *эмблемы*. Эмблематическое мышление композитора, которое проявляется и в его письмах, сопровождающихся рисунками и музыкальными загадками, объясняет системное единство присущих корсаковскому стилю качеств дискретности, изобразительности, декоративности.

Творческая активность «готового слова» ограничила область проявлений авторской свободы Римского-Корсакова, вследствие чего в его облике проявились черты композитора *риторической* эпохи — подчеркнуто профессиональный, ремесленный подход к музыкальному искусству, точность, техницизм.

Стремление к изучению и описанию *универсальных музыкальных «норм»* является еще одним проявлением творческого метода композитора как метода «готового слова». Однако направление научной мысли Римского-Корсакова было задано антириторическими представлениями его эпохи о музыке как воплощении «жизни». Потому аристотелевская «Риторика» в музыкально-теоретических и эстетических представлениях композитора, которые формулировались не только в специальных теоретических работах, но и в отдельных высказываниях Римского-Корсакова, уступает место «Физике» — поиску музыкальных «первоначал», универсальных правил сочинения музыки, которые были интуитивно найдены композитором еще в начале его творческого пути и в конце концов приобрели в его представлениях нормативный характер. Эти поиски, которые осуществлялись в период неудержимого обновления и развития музыкального языка в русской и западноевропейской культуре, сближают Римского-Корсакова с его младшим современником — С. И. Танеевым.

**Вторая глава «Творческий метод Н. А. Римского-Корсакова в произведениях раннего периода»** посвящена изучению ранних сочинений композитора, в которых впервые обнаруживают себя системообразующие линии его творчества — симфонической картины «Садко» и Второй симфонии «Антар». Эти произведения изучаются с точки зрения проявления в них индивидуальных свойств «мышления интонации» Римского-Корсакова. При этом в § 1 **«Ранний период творчества композитора: дилетант или мастер?»** замечается, что вопреки мнению об относительной творческой несамостоятельности Римского-Корсакова в ранних сочинениях, именно в этот период складывается его творческий метод.

Ранние сочинения Римского-Корсакова создавались под влиянием реалистических идей «Могучей кучки», среди которых центральное место занимала *«музыкальная правда»*: под ней понималась, скорее всего, способность интонации воссоздавать течение «жизни», ее непредсказуемость и «капризность». Путь создания «музыкальной правды», который Римский-Корсаков имел возможность наблюдать на собраниях кружка — балакиревский путь спонтанной

импровизации — носил интуитивный характер и не мог быть передан в процессе обучения. Поэтому молодой композитор стал искать свой способ сочинения, с одной стороны, пользуясь «чужими» музыкальными решениями, а с другой — наблюдая над собственным творческим процессом. Результат наблюдений композитор сформулировал в одном из писем Балакиреву, где он признал существование в его сознании «готового слова» — интуитивных музыкальных «идеалов», в основном жанрового происхождения.

**§ 2 «Симфоническая картина “Садко” op.5» и § 3 «Вторая симфония “Антар” op. 9»** посвящены анализу сочинений композитора с точки зрения авторской трактовки «готовых» сюжетов и способов работы с заимствованными интонационными моделями, на которые указал сам композитор в «Летописи моей музыкальной жизни»<sup>16</sup>.

Результаты наблюдений обобщаются в **§ 4 «Принципы “готового слова” в стиле ранних сочинений Н. А. Римского-Корсакова»**, где формулируются основные принципы «мышления интонации» в ранних сочинениях Римского-Корсакова.

*Первый* принцип заключается в сознательном использовании «готового» материала — типичных «кучкистских» сюжетов и интонационных решений конкретных образов, заимствованных из фольклорных сборников и произведений других композиторов. *Второй* — в подчинении «готового» материала «готовым» же мифологическим структурам и нормам музыкального стиля, интуитивно существующим в сознании композитора.

Совокупность этих принципов представляет собой разновидность *стилизации* — «подчинения формы формату» (В. Г. Власов), где роль «формы» играет заимствованный материал, а роль «формата» — интуитивные музыкальные «идеалы» Римского-Корсакова. В процессе работы с «готовым» материалом композитор нивелирует его эмоциональную субъективность и превращает в интонационный «архетип» — паттерн. Его повторения в формате заданного

---

<sup>16</sup> См., например, Н. А. Римский-Корсаков «Летопись моей музыкальной жизни». М.: Музыка, 1982. С. 67, 78–79.

структурного ритма образуют декоративный музыкальный орнамент. Таким образом, главные отличительные особенности корсаковского музыкального стиля — декоративность и орнаментальность — являются прямым следствием его творческого метода.

Репрезентативной природой «готового слова» обусловлена и дискретность музыкальной ткани, которая в ранних произведениях Римского-Корсакова преобладает над широким симфоническим развитием. Соединения отдельных музыкальных построений производится в «Садко» и «Антаре» различными способами, некоторые из которых (прием стыкового монтажа и наплыва) носят новаторский характер.

Таким образом, вопреки распространенному мнению, творческая индивидуальность Римского-Корсакова, обусловленная его творческим методом «готового слова», ярко и последовательно обнаружила себя уже в первых значительных и самостоятельных по стилю сочинениях композитора — симфонической картине «Садко» и Второй симфонии «Антар».

В центре исследовательского внимания в **Третьей главе «Творческий метод Н. А. Римского-Корсакова в поздних операх-сказках»** находится функционирование «готового слова» в «Сказке о царе Салтане», «Кашее Бессмертном» и «Золотом петушке», которые создавались в особом культурно-историческом контексте. Его описанию посвящен § 1 «**Н. А. Римский-Корсаков и антириторическая культура на рубеже XIX–XX веков**», где рубеж XIX—XX веков представлен как новый этап развития русской музыкальной культуры.

По мере укрепления антириторических представлений они переживали ряд трансформаций. Во-первых, прежде интуитивные принципы «мышления интонации» в ряде случаев стали оформляться в т. н. «индивидуальные риторики» (С. С. Аверинцев) — авторские интонационные системы, в рамках которых индивидуальные принципы воплощения различных образов приобретали нормативный характер, как это происходило, например, в творчестве Р. Вагнера или поздних сочинениях П. И. Чайковского. Во-вторых, художественные *прин-*

*ципы воплощения «жизни»* в ряде случаев начали трактоваться как художественное *воплощение принципов* жизни как таковой, т. е. «индивидуальные риторики» стали восприниматься как подобие философских систем, что произошло в эпоху Серебряного века по отношению к творчеству Р. Вагнера или Ф. М. Достоевского.

Своя «индивидуальная риторика» к рубежу веков сложилась и в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Стилистические и мифологические представления композитора к этому времени приобрели характер относительно законченной системы, которая проецировалась на широкий круг явлений культуры, различных в историческом и национальном отношении.

Рубеж веков обнажил существующее противоречие между «риторическими» основаниями творчества Римского-Корсакова и антириторическими устремлениями современной ему культуры. Сам композитор выразил это противоречие в антитезе «божеских» (объективно существующих) и «человеческих» (субъективных, авторских) законов творчества, которые рассматривались Римским-Корсаковым не только в сугубо эстетическом, но и национальном, историко-философском, и даже моральном аспекте<sup>17</sup>.

Столкновение «риторического» и «антириторического» на различных уровнях художественного целого происходит и в поздних сказочных операх композитора, анализу которых посвящены § 2 «Сказка о царе Салтане», § 3 «Кашей Бессмертный», § 4 «Золотой петушок».

В § 5 «Принципы “готового слова” в позднем творчестве Н. А. Римского-Корсакова», где обобщаются результаты анализа, утверждается, что творческий метод «готового слова» Римского-Корсакова в поздних операх-сказках выступает на новом уровне осознанности, чему способствует резонанс, возникший между творческим методом композитора и творческим методом либреттиста его поздних опер — В. И. Бельского.

---

<sup>17</sup> Примечательно в связи с этим известное выражение Римского-Корсакова о потерявшем «музыкальную совесть» Р. Вагнере.



Ведущим принципом сочинения для композитора остается стилизация, которая в поздних сказочных операх подверглась существенному переосмыслению. Маститый композитор, Римский-Корсаков не нуждается в явных заимствованиях чужой «музыкальной правды», как в ранних сочинениях. Тем не менее колоссальный музыкальный опыт и авторское «чутье» неизменно ведут его к созданию собственных музыкальных решений на основании интонационных идей, которые уже получили свое авторское воплощение в музыке М. И. Глинки, А. П. Бородина, и особенно Р. Вагнера, М. П. Мусоргского и Р. Штрауса.

В тех случаях, когда возникающие интонационные параллели сопровождаются очевидными сюжетными, лексическими, композиционными стилизациями в либретто опер, можно утверждать преднамеренность обращения Римского-Корсакова и Бельского к «чужим» сочинениям, несмотря на то, что авторы оставляют лишь немногочисленные косвенные указания на объекты стилизации. В поздних операх-сказках, таким образом, «готовым словом» для Римского-Корсакова становится не только «чужая» интонация, но и «чужой» музыкальный образ, который подчиняется «формату» корсаковского замысла. Так, в «Сказке о царе Салтане» и «Кашее Бессмертном» объектами авторской стилизации становятся фрагменты из опер Р. Вагнера и русских композиторов XIX века, а в «Золотом петушке» — М. П. Мусоргского и Р. Штрауса.

Стилизации отдельных образов, а иногда и целых фрагментов из известных сочинений, сообщали поздним операм Римского-Корсакова дополнительные смысловые пласты, между которыми возникали множественные экзегетические связи, характерные для жанра *эмблемы*. Например, ориентация на «готовые» интонационные и сюжетные модели позволяет сопоставить концепции «Сказки о царе Салтане» и «Кольца нибелунга». Сложное смысловое единство составляет образ Кашея, в ариозо которого совмещаются интонационные модели каватины Берендея и лейтмотива кольца. Начало первого акта «Золотого петушка» пародирует сцену смерти Бориса Годунова из оперы Мусоргского, что дополнительно подчеркивается соответствующими текстовыми и музыкальными

ми отсылками: роль Бориса здесь достается Додону, а роль Пимена, пришедшего с вестью о спасительном Чуде — Звездочету. Второй же акт оперы образует параллели с «Саломеей» Штрауса, где Додон-царь Ирод и Полкан-Иоканаан испытывают на себе действие чар Шемаханской царицы-Саломеи.

Главным драматургическим стержнем каждой из опер, объединяющим различные плоскости толкования отдельных образов, становятся отношения главного героя (Гвидона, Кашея, Додона) с его «волшебным помощником» (Лебедью, Бурей-Богатырем, Золотым петушком), которые выстраиваются на различных основаниях: любви и доверии в «Салтане», подчинении в «Кашее», договоре в «Золотом петушке». Ключевая для поздних опер Н. А. Римского-Корсакова идея взаимоотношений человека и таинственного, чудесного, потустороннего соединяет их в эмблему высшего порядка, в которой утверждается мысль о необходимости отречения от эгоизма и рациональности во имя Любви и Веры, которые только и могут избавить мир и человека от грядущей катастрофы. Эта же мысль нашла свое выражение и в условиях сюжета с совсем иными жанровыми основаниями — в опере «Сказание о невидимом граде Китеже», которая включается в эмблему позднего творчества Н. А. Римского-Корсакова как еще одно индивидуальное истолкование одной из сложных и важных для антириторической культуры проблем — проблемы смысла исторической жизни и ее неизбежного конца.

**В Заключении** формулируются основные выводы исследования.

1. Творческий метод Н. А. Римского-Корсакова — это метод «готового слова», который стал одним из уникальных авторских способов «интонирования смысла» в эпоху интенсивного развития реалистических идей в русской культуре.

2. Эволюция творческого метода Римского-Корсакова заключалась в изменении представлений о «готовом слове» — мифе, «готовых» интонационных идеях из фонда антириторической музыкальной традиции и музыкальных «нормах» творчества. В процессе эволюции менялись степень осознанности «готового слова», цели его использования, область проявлений авторской сво-

боды. В результате, по мере укрепления творческой индивидуальности композитора действие принципов «готового слова» становится у него все более систематичным, а сфера их действия шире.

3. Восприятие творчества Римского-Корсакова его эпохой было обусловлено, прежде всего, эволюцией реалистических представлений русской культуры XIX — начала XX века. В ранний и зрелый период творчества композитора они носили радикально антириторический характер, выразившийся в распространении идеалов интуитивного творчества и непредсказуемости музыкального развития, которым уникальные свойства музыки Римского-Корсакова составляли заметное противоречие. На рубеже XIX–XX веков прежний интуитивный модус антириторического творчества был отчасти уравновешен риторическим рационализмом. Не только «жизнь» как таковая, но и «нормы» ее художественного воплощения — «готовые» сюжеты и принципы авторских, исторических и национальных стилей — попали в поле внимания художников Серебряного века и стали почвой для распространения мифологического мышления и стилизации. Между искусством рубежа веков и творчеством Римского-Корсакова, таким образом, возник резонанс.

4. В то же время процессы, происходившие в антириторической культуре, оценивались Римским-Корсаковым с позиции собственного творческого метода. В ранний период творчества принципы «готового слова» существовали в сознании композитора лишь интуитивно, не препятствуя его увлечению реалистическими идеями «Могучей кучки». Но на рубеже веков, когда «готовое слово» в творчестве Римского-Корсакова оказалось уже на новом уровне осмысленности, вера композитора в существование непреложных законов творчества вступила в противоречие с главным принципом эпохи реализма — полной творческой свободой автора — который в русской культуре рубежа веков стал новой «нормой». Это противоречие для композитора имело не только музыкальный, но и философско-исторический смысл, который нашел свое отражение в поздних операх Римского-Корсакова.

**Список работ, опубликованных автором по теме диссертации**  
***Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образо-***  
***вания и науки РФ:***

1. Прокопьева Е. П. «Мое декадентство» «Кащей Бессмертный» Римского-Корсакова // Музыкальная академия. — 2009. — № 1. — С. 92–96.

2. Прокопьева Е. П. Ранние симфонические произведения Н.А. Римского-Корсакова сквозь призму его творческого метода // Музыковедение. — 2020. — № 2. — С. 30–36.

3. Прокопьева Е. П. Римский-Корсаков и реализм: к вопросу о творческом методе композитора // Музыка и время. — 2020. — № 4. — С. 9–15.