

## Vladimir GORYACHIKH For the 175<sup>th</sup> anniversary of the birth of Rimsky-Korsakov

## Владимир ГОРЯЧИХ Римскому-Корсакову — 175

Справедливая историческая оценка личности и наследия Н. А. Римского-Корсакова была дана еще при жизни композитора и с тех пор ее истинность не ставилась под сомнение. Гениальный композитор, один из наследников М. И. Глинки, после смерти П. И. Чайковского — признанный глава русской музыкальной школы. Внутреннее же наполнение этой оценки менялось, и не раз. Наиболее значительные ее метаморфозы происходили в нашей стране. Так, в 1930–1950-е годы Римский-Корсаков был директивно, наряду с Глинкой, «назначен» едва ли не главным защитником отечественной музыки от «модернизма» (весьма широко понимаемого). Парадоксально, но эта установка — в сущности, «зеркало», оценка с обратным знаком установившегося на Западе восприятия Римского-Корсакова как академика и консерватора. В некоторых случаях такой взгляд исходил и от русских музыкантов, оказавшихся в эмиграции. В 1927 году Игорь Стравинский заявил в интервью Леониду Сабанееву: «Типичная „Кучка“ — это Балакирев и Римский-Корсаков. И эти представители „Кучки“ безнадежно устарели» [3, с. 75]. Да, полемические слова Стравинского необходимо рассматривать в контексте изменившейся самоидентификации и борьбы за пра-

March 18 (6 March Julian) marked the 175<sup>th</sup> anniversary of the birth of Nikolai Rimsky-Korsakov. The author reflects on the place of the composition school Rimsky-Korsakov created in a world's musical culture, on his views on the music of the 20<sup>th</sup> century, on the significance of his musical-aesthetic works.

**Keywords:** N. A. Rimsky-Korsakov, I. F. Stravinsky, S. S. Prokofiev, D. D. Shostakovich, O. Respighi, school of composition, music of the 20<sup>th</sup> century, musical aesthetics.

18 марта (6 марта по старому стилю) исполнилось 175 лет со дня рождения Николая Андреевича Римского-Корсакова. Автор размышляет о месте, которое занимает в мировой музыкальной культуре композиторская школа, созданная Римским-Корсаковым, о его взглядах на музыку XX века, о значении его музыкально-эстетических работ.

**Ключевые слова:** Н. А. Римский-Корсаков, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, О. Респиги, композиторская школа, музыка XX века, музыкальная эстетика.

вильное, с его точки зрения, восприятие своей фигуры в музыкальном мире, но само высказывание представляется для той эпохи очень симптоматичным.

Оба подхода (идеологизированный советский и «консервативный» западный) до конца не изжиты: их отголоски встречаются и в наши дни. В определенной мере они влияют и на распространение музыки Римского-Корсакова в мире — недостаточное, причем объективно, а не только с точки зрения ценителей и поклонников его творчества. Ретроспективный взгляд в этом ракурсе позволяет взглянуть по-новому на известную историю парижской постановки оперы «Золотой петушок» в 1914 году дягилевской антрепризой. То, что должно было, по мысли одного из создателей спектакля, Александра Бенуа, «открыть целую эру в опере» [цит. по: 5, с. 118], было запрещено к дальнейшему исполнению по судебному иску наследников Римского-Корсакова. Причиной иска стало оперно-балетное решение постановки, прямо нарушающее авторский замысел. Однако если рассматривать ситуацию с точки зрения распространения музыки Римского-Корсакова, то, вполне вероятно, этот запрет в какой-то степени помешал росту ее известности. Напомним, что почти

каждый спектакль труппы С. П. Дягилева становился событием мирового масштаба, имевшим длительный резонанс. Именно дягилевские спектакли (в том числе «Половецкие пляски», «Борис Годунов», «Хованщина» и многие другие) открыли для русской музыки второй половины XIX века дорогу к всемирной славе. Для музыки Римского-Корсакова эту же роль сыграли триумфальные «Исторические концерты» (1907), едва ли не главным героем которых он стал, вызвавшая восхищение парижской публики «Псковитянка» (сезон 1909 года) и, конечно, «Шехеразада» (сезон 1910 года), вошедшая в постоянный репертуар дягилевской труппы<sup>1</sup>. В последующие три года были поставлены картина «Подводное царство» из «Садко» и «Майская ночь». «Золотой петушок» вошел в этот ряд и в случае новых исполнений, без сомнения, увеличил бы мировую известность музыки Римского-Корсакова...

Неподверженное ревизии историческое значение личности и наследия Римского-Корсакова все же допускает уточнение отдельных фрагментов целостной картины. Один из них — созданная им *композиторская школа*, с полным правом называемая «корсаковской». Вновь процитируем Стравинского: «В моем музыкальном образовании есть одно большое преимущество — я занимался с Римским-Корсаковым. Он был совершенно замечательным педагогом, чрезвычайно внимательным и обстоятельным, мудрым и остроумным. Делая замечание, он облакал его в такую форму, что забыть его было почти невозможно» [3, с. 72]. Слова эти могут помочь преодолеть привычное представление о школе, как о явлении, обязательно сопряженном с прямым влиянием стиля учителя. В случае Римского-Корсакова такое влияние достаточно легко обнаружить — как в музыке учеников ближнего круга (начиная с А. К. Лядова и А. К. Глазунова и заканчивая Стравинским), так и в творчестве достаточно удаленных от него композиторов, принадлежащих к тому же иной национальной культуре (например, О. Респиги). И здесь, кстати, все еще возможны открытия, как это произошло в недавно защищенной кандидатской диссертации киприота Г. Кунтуриса, посвященной основоположнику новогреческой музыки Манолису Каломирису<sup>2</sup> [4]. В этой работе впервые раскрывается определяющая роль корсаковской музыки в становлении Каломириса как композитора, прослеживается прямое влияние сочинений Римского-Корсакова в первой опере и других сочинениях будущего греческого классика. Каломириса автор диссертации называет «заочным учеником» Римского-Корсакова, и, думается, это определение можно применить не только к нему.

Однако подчеркнем еще раз: прямыми стилевыми влияниями не исчерпывается понятие школы. Тот же

Респиги писал о занятиях с Римским-Корсаковым, что «их было немного, но они имели для меня огромное значение» [цит. по: 1, с. 20]. В этих словах явственно слышна переключка с приведенным выше высказыванием Стравинского. И здесь уместно напомнить, что многие ученики Римского-Корсакова не только состоялись как выдающиеся музыканты, но и на протяжении долгих лет *учили других*. Например, Респиги более двадцати лет работал профессором по классу композиции в Академии Святой Цецилии в Риме. Другой ученик, поляк Витольд Малишевский — основатель и первый директор Одесской консерватории, а в уже независимой Польше — профессор Варшавской консерватории. Подобные примеры легко умножить. По отношению к иностранным ученикам Римского-Корсакова практически не ставился еще вопрос: *что именно* из наследия учителя они передали своим ученикам? Этот вопрос не покажется праздным, если, например, вспомнить, что одним из видных учеников Респиги был венгр Ференц Фаркаш — в будущем профессор Музыкальной академии Ференца Листа в Будапеште, учитель Дьёрдя Лигети. А самый известный ученик Малишевского — еще один классик мировой музыки XX века, Витольд Лютославский. Очевидно, что речь здесь может идти о вещах значительно более тонких и сложных, нежели прямые влияния (имеющиеся или отсутствующие), например, в области гармонии или оркестровки. Этот интереснейший вопрос еще ждет своего решения...

Что же касается корсаковской школы в России, то и здесь возможен новый взгляд. В рамках выдвинутой профессором Петербургской консерватории И. С. Федосеевым и американским музыковедом В. В. Гливинским концепции *Санкт-Петербургской классической школы* предлагается рассматривать творчество И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича как вторую, после Венской, классическую школу в истории мировой музыкальной культуры, школу, оказавшую глубокое влияние на развитие музыкального искусства в XX столетии [подробнее см.: 2]. Представляется важным подчеркнуть общий «корень» этой школы — Римский-Корсаков. После известия о смерти Римского-Корсакова Прокофьев в дневнике написал: «Вот тебе и умер Корсанька, и не удалось мне поучиться у него. Прошел инструментовку, да и ту кое-как» [6, с. 52]. Действительно, у Римского-Корсакова он учился только оркестровке, но три других его консерваторских наставника — А. К. Лядов (композиция), И. И. Витол (теория музыки) и Н. Н. Черепнин (дирижирование) — были выпускниками композиторского класса Римского-Корсакова. В рамках предлагаемого расширенного понимания *корсаковской школы* Прокофьев, несомненно, к ней принадлежит, как принадлежит и Шостакович — ученик

<sup>1</sup> Добавим сюда прошедшие в мае 1908 года с большим успехом в Париже исполнения Вступления и «Шествия» из «Золотого петушка» (оркестром Э. Колонна) и «Снегурочки» (в Комической опере).

<sup>2</sup> Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории Н. А. Брагинская.



Н. А. Римский-Корсаков.  
 Фотография с дарственной  
 надписью И. Ф. Тюменеву:  
 «Глубокоуважаемому и дорогому  
 Илье Федоровичу Тюменеву  
 на память от преданного  
 Н. Римского-Корсакова.  
 18 Апр. 1904 г.».  
 ОР РНБ. Ф. 796. Оп. 1. № 285

М. О. Штейнберга, Н. А. Соколова и других учеников Римского-Корсакова. Взгляд на «корневое» родство столь разных композиторских индивидуальностей, как представляется, возможен только при отказе от узкого понимания корсаковской школы, как и от приклеенного к ней ярлыка «академизма». Второе условие поиска глубинного родства крупнейших композиторов — представителей петербургской школы — аналитический взгляд на их музыку, минующий «внешние» уровни восприятия, опускающийся в глубину музыкальной ткани и музыкального мышления.

В музыке Римского-Корсакова, остававшегося новатором до самого последнего своего сочинения — оперы «Золотой петушок», — со временем ярко обозначилось одно фундаментальное качество — ее *классичность*. Но разве не то же самое мы должны сказать о творчестве названной тройки — Стравинского, Прокофьева, Шостаковича? Мощный фундамент традиции, классические основы творчества — вот то, что в музыке всех трех композиторов выступило — в каждом случае по-своему — в роли своеобразных «опор», удерживавших музыку XX века от ухода в безудержное экспериментаторство, новаторство ради новаторства. В статье «Классические черты творчества Шостаковича» [8] Е. А. Ручьевская, размышляя о природе *классического*, писала:

«классике свойствен *дар предвидения* или, скорее, предслышания, *предвещения нового*. Именно классические произведения на фоне общей массы... завоевывают новые рубежи, открывают *новые пласты содержания* в адекватных *новых формах* [8, с. 103]. Раскрывая этот тезис на примере стиля Шостаковича, исследовательница, в частности, отмечала его преемственность со стилем Римского-Корсакова и корсаковской школы: «Классические принципы синтаксиса, отчетливость, связность и расчлененность проявляются и у Балакирева, и у Бородина, и у Мусоргского, и у Чайковского, и, конечно, у Римского-Корсакова. Принцип школы Римского-Корсакова — ясность, „предметность“, отчетливая сформулированность, — конечно, воспринял и Шостакович <...> а также и другие композиторы и ученики этой школы, в их числе Прокофьев и Мясковский» [8, с. 109].

В этом ракурсе (классическое — современное, традиционное — новаторское) по-новому можно взглянуть и на музыкально-эстетические взгляды Римского-Корсакова. Их рассмотрение обычно основывается на аналитических выводах о содержательной стороне корсаковских сочинений и авторских комментариях к ним в «Летописи моей музыкальной жизни», письмах и других источниках. Что же касается замысла большой работы по музыкальной эстетике<sup>3</sup>, то, как и продол-

<sup>3</sup> «Опыт сравнительной эстетики музыкального искусства» (1892–1894). Фрагменты из этой работы опубликованы в изд.: [7].

жившая ее большая статья «Вагнер и Даргомыжский»<sup>4</sup> (также неоконченная), — она ныне почти забыта. Широко востребованным оказался лишь оригинальный термин, любимый композитором, — *звукосозерцание*. Лежащая на работах «печать» незавершенности, резко отрицательная оценка самого автора, частично уничтожившего материалы по эстетике, — все это, вероятно, помешало более интенсивному обращению исследователей к мыслям Римского-Корсакова. Отрадно, что в настоящее время группой отечественных музыковедов готовится к публикации большой труд, посвященный музыкально-эстетическим взглядам русских композиторов второй половины XIX века, куда войдет и глава о Римском-Корсакове.

Читая сохранившиеся наброски и планы работы по эстетике, сопоставляя их с известными по «Летописи» и другим источникам сведениями, нельзя не поразиться прежде всего масштабнейшему замыслу — не мимолетно, как прихоть, а глубоко и надолго захватившему композитора. Общая философия, философия музыки, общая эстетика и музыкальная эстетика, история музыки — Римский-Корсаков штудировал труды ученых, постоянно убеждаясь, что ему есть что сказать по этой теме, в особенности — в разрезе идей Новой русской музыкальной школы. И замысел этот был оставлен именно вследствие своей громадности, поэтому композитор, по совету Ильи Репина, решил записывать свои мысли от времени до времени, не систематизируя их. Однако увлечение другой работой — «Летописью моей музыкальной жизни» — и сверхинтенсивность музыкального творчества в последние полтора десятилетия жизни не позволили Римскому-Корсакову продолжить свой труд.

Один из упомянутых черновых планов завершает мысль, которая часто высказывалась композитором в поздние годы. Ее можно было бы вынести в эпиграф его несостоявшейся работы по музыкальной эстетике:

«Мы живем накануне конца. Возможно ли возвращение назад? Что будет после перерыва?» [7, с. 68].

Эта замечательная по своей глубине мысль воспринималась и современниками композитора, и позднее лишь в контексте «злобы дня» той эпохи — наступления так называемого декадентства, модернистской музыки. Да, непосредственным толчком послужили наблюдения Римского-Корсакова над творчеством западноевропейских композиторов рубежа XIX–XX веков (В. Д'Энди, К. Дебюсси, Р. Штрауса и др.), но вызваны они были проблемами общего порядка — погоней за новизной (новое во имя нового, отличное от новаторства), стремительным нарастанием диссонантности, пренебрежением классическими принципами формообразования (которые не тождественны классическим формам) и т. д. Во всем этом Римский-Корсаков видел упадок, «безразличие» вкуса, за которым, по его убеждению, неизбежно наступал и упадок искусства. Сегодня, когда музыка, пройдя через десятилетия авангарда, по сути, достигла пределов своего развития (фактически, «добирая» лишь на периферии — в области электронной музыки, в тембрике, звукоизвлечении и т. п.), то есть достигла *конца*, естественной преграды — не для дальнейших экспериментов над музыкальной тканью и звучанием, а для нашей способности все это воспринимать, — мы можем увидеть истинный *горизонт* корсаковской мысли. Думается, он предвидел, предчувствовал это. И самое интересное в его мысли — это не констатация эстетических пределов экспериментаторства: до них тогда еще было далеко, да и сегодня многие композиторы не соглашались с этим мнением. Римский-Корсаков размышлял о музыке, которая придет на смену. «Возможно ли возвращение назад? Что будет после перерыва?» — этот вопрос композитора волнует сегодня многих, но, нет сомнения, что Римский-Корсаков верил в неизбежность возвращения музыки к своим естественным корням.

### Литература

1. Богдавленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки. Л.: Музыка, 1986. 142 с.
2. Гливинский В., Федосеев И. Санкт-Петербургская классическая школа — миф или реальность? // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы / Ред.-сост.: Н. И. Дегтярева (отв. ред.), Н. А. Брагинская. СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2013. С. 454–463.
3. И. Стравинский — публицист и собеседник / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.
4. Кунтурис Г. Основоположник новогреческой музыки Манолис Каломирис и его Вторая симфония: Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2018. 219 с.
5. Нестьев И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века. М.: Музыка, 1994. 224 с.
6. Прокофьев С. Дневник: В 3 т. Т. 1. Париж: sprkfv, 2002. 814 с.
7. Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. II / Подг. Н. В. Шелковым. М.: Гос. муз. изд-во, 1963. 280 с.
8. Ручьевская Е. А. Классические основы творчества Шостаковича // Ручьевская Е. А. Работы разных лет. Т. I. Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 102–116.

<sup>4</sup> Опубликовано там же.