

Far-Eastern State University
Far-Eastern State Art Institute
Department of professional study, science,
information and communications to societies
of Administration of Primorsky region

A.S. PUSHKIN
EPOCH, CULTURE,
CREATIVE WORK
(from the past to the present)

Part II

*International Conference
dedicated to the 200th anniversary
of the great poet*

may 24-26, 1999

Vladivostok
Far-Eastern University Press
1999

Дальневосточный государственный университет
Дальневосточный государственный институт искусств
Центр русской культуры
Департамен по профессиональному образованию, науке,
информации и связям с общественностью
Администрации Приморского края

A.C. ПУШКИН
ЭПОХА, КУЛЬТУРА,
ТВОРЧЕСТВО
традиции и современность

Часть II

*Международная научно-практическая конференция
посвященная 200-летней годовщине
со дня рождения поэта*

Май 24-26, 1999

Дни славянской письменности и культуры

Владивосток
Издательство Дальневосточного университета
1999

скрещенными на груди руками, через плечо перекинут плащ. Чист и спокоен взгляд поэта, поза естественна и лишена эффектации. Современников Пушкина поразила новизна передачи внутреннего состояния литературного гения. В изгибе рта и выражении глаз ощущается горечь души и тяжелое переживание, связанное с разгромом восстания декабристов. Образ Пушкина здесь исторически правдив и конкретен. Лучшим портретом 20-х годов и самым значительным из всех произведений В.А. Тропинина является портрет А.С. Пушкина. В нем с особенной глубиной и совершенством блистательно воплощены лучшие принципы портретного искусства этих лет. Уступая Кипренскому в исторической значительности и обобщающей силе образа, Тропинин убедительно передал оптимистичность, естественность и спокойствие облика поэта, его здоровье и жизнеутверждающее мироощущение. Пушкин изображен в непринужденной позе спокойно беседующего человека. Он одет в домашний халат, драпирующийся широкими складками на его фигуре. Естественно и свободно распахнут белый воротник его рубашки. Галстук повязан легко и непринужденно. Красивы, чисты и благородны черты его лица. Классическая уравновешенность позы, ощущение внутренней свободы, достоинство и интеллигентность, духовная красота отражают типические черты прогрессивных деятелей культуры с позиции передовых этических воззрений эпохи.

В картине художника Г. Чернецова /1832 г./ запечатлена группа выдающихся деятелей литературы первой половины XIX века: А.С. Пушкин, Н.И. Гнедич, В.А. Жуковский, И.А. Крылов. В живописном пространстве парка доверительно и спокойно беседуют близкие по духу соратники поэтического творчества. Реалистическая правдивость портретных образов, эмоциональная уравновешенность, историческая достоверность общения дополняют выразительными средствами общий характер эпохи.

В творчестве русских скульпторов первой половины XIX века прослеживается интерес к работе над портретами деятелей русской литературы и изобразительного искусства. С большим интересом встречает русское общество портретный бюст Пушкина работы выпускника Академии художеств С.И. Гальберга. Портрет отличается большой реалистичностью раскрытия образа великого поэта. На многочисленные повторения этого бюста /гипсовые отливки/ была даже организована специальная подписка.

Скульптору А.И. Тербеневу принадлежит замечательная по портретной характеристике образа и совершенству пластического языка чугунная статуэтка А.С. Пушкина /1837 г./. Впоследствии скульптором были исполнены скульптурные портреты Пушкина и в других материалах.

В 1837 г.оде, вскоре после трагической гибели поэта, скульптор И.П. Витали создал из мрамора замечательной работы бюст, находящийся ныне в музее А.С. Пушкина /Санкт.-Петербург/. Витали был лично знаком с поэтом, что позволило ему создать образ высокого художественного звучания. Бюст исполнен в классической традиции, напоминает по форме античную герму. Он производит впечатление классической значительности образа портретируемого, приподнятости и вдохновения. Сочная светотень завершает красоту пластики, дополняя образ обаянием романтизма.

Пройдут годы, пройдет и два столетия. Следующие поколения людей каждый год будут чтить светлую дату рождения всечеловеческого гения поэзии, человека высочайшей образованности и глубины интеллекта, рыцаря чести и достоинства. Его именем назовут город, улицы, площади, бульвары, театры, библиотеки, музеи. Придут и новые поколения деятелей искусств. Они продолжат святое дело сохранения народной памяти о выдающемся гении России.

Ю.Н. Холопов

Россия, Москва,

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

СКАЗКА – ЛОЖЬ, НАМЕК НЕ ВПРОК

ИЛИ

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ КАК ЗЕРКАЛО АНТИРУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ (1994)¹

Был 1994 год – юбилейный для Римского-Корсакова; 16 декабря исполнилось 5 лет со дня кончины Ирины Владимировны Головкиной (о ней ниже). Эти два факта подтолкнули автора сих строк к написанию данного текста. Одной стороной он касается истории музыки – истории семьи (потомков) Николая Андреевича. Другой – области эстетики: символической стороны искусства. Одно из важнейших произведений здесь – опера “Золотой петушок” на сюжет А.С. Пушкина (с рядом зловещих “намёков”).

Великое искусство обладает необыкновенной глубиной. Музыка воздействует на нас своей чувственно-звуковой стороной, а не рационально-логической. Она втягивает в себя и целые пласты знаков – образов жизни, символов, аллюзий. Музыка опредмечивает свое историческое время. Естественно, знаки эти часто остаются непередаваемыми в словесный текст. Звуковые образы так и остаются где-то просвечивающими в бездонной глубине музыки. Мы вынуждены говорить лишь о явно представленных образах времени.

У Римского-Корсакова, особенно в позднем периоде творчества, множество таких следов, знаков, символов. Это образы уже совершающегося, но еще не дошедшего до вешности, их схватывает художник. Он воплощает их в своем творчестве, но на языке своего искусства. Поэтому и следует говорить об отражении, образе, в этом смысле о “зеркале”.

Римский-Корсаков – не “правый” и не “левый”. Он музыкант, а не политик. Он не стремится своей музыкой “влияться” в события действительности. Однако, сама эта действительность прямо-таки врывается в мир Римского-Корсакова. В этом тоже “отражение”. Поэтому оправдана кажущаяся на первый взгляд странной и неожиданной тема о Римском-Корсакове и “русской” революции. В эту емкую тему укладывается множество фактов творчества, биографии Римского-Корсакова и некоторых его потомков в политическом и историко-культурном контексте ужасной катастрофы России 1905 – 1917 годов и “холокоста” то ли пятидесяти, то ли шестидесяти миллионов россиян.

Начало катастрофического для России XX века словно специально выложено вехами пути именно Римского-Корсакова, начиная прямо с первого же года. Вспомним даты:

1901 – 1902 годы. “Кашей бессмертный”: памфлет против самодержавия – “Кашеева царства”. В конце – смерть колдуна и “освобождение” царства (хор “На волю, на волю! Вам буря ворота открыла”). Мечта о сказочном спасении Царства природными силами, также символизирующими народ.

1903 – 1904 годы. “Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии”: свирепый враг-иноверец разграбляет и уничтожает русское православное княжество (тоже “царство”). Русская дружина разгромлена. Стольный град и божи церкви обречены на сожжение, народ – на смерть, либо на угон в рабство. Враг хулит Русь: “Земля проклятая! Нет дороги прямоезжия”. Чудо спасения православных милостью божьей. В раю птицы возглашают: “Время кончилось, вечный миг настал”.

1905 год. Политические страсти и антицарская, антирусская, антиправославная революция коснулись и Римского-Корсакова. Музыка оказалась вовлеченной в политику. Множество слов и музыкальных образов, как вдруг выяснилось, являются политическими знаками и символами: царь, народ, воля, Буря и т.д. Еще с 1903 “петух” в выражении “пустить петуха” значит: сжечь “господскую” усадьбу. В разгар “русской” революции 1905 года, 3 февраля, Римский-Корсаков присоединяет свою подпись к Постановлению московских музыкантов “Жизненно только свободное искусство, радостно только свободное творчество” (ПСС, т. II, с. 249), а 4 февраля революционер Каляев убил ве-

ликого князя Сергея Александровича, дядю царя Николая II. 27 марта поставлен “Кашей” под управлением Глазунова, за чем последовала демонстрация “революционных” студентов. 3 февраля 1906 года “Биржевые ведомости” опубликовали “Обращение к музыкантам” членов Исполкома “Всероссийского союза” музыкантов, “скинувших с себя” “оковы рабства, эксплуатации” [NB: ленинская терминология!]. Среди членов Исполкома и Римский-Корсаков. Обращение их начинается совершенно большевистски-партийно: “Товарищи! Когда все в новой и свободной России <...>” (ПСС, т. II, с. 254 – 255). А через полгода на съезде революционного Бунда эта “свобода от оков” расшифрована: <...> великий колосс [это Россия] распадется на отдельные, автономные области” (“Московские ведомости” №192 от 4 августа, с. CDXXXI, статья “На съезде Бунда”). А в нашу эпоху бывший обкомовский секретарь Ельцин сам развалил “колосс”, чтобы стать царем-самодержцем всея (оставшейся) Руси, отброшенной к границам XVIII века. Никто еще не знал, что “воля” без православного царя и “освобождение” “угнетенных” от власти помазанника Бога это не “весна и любовь”, а ГУЛАГ. А “накануне конца” Римского-Корсакова по смыслу тождественно “Близ есть, при дверех” Сергея Нилуса в издании начала 1917 года. Поистине “великое в малом”.

1906 – 1907 годы. Пушкинский “Золотой петушок”: русский царь придурок, а (русский) народ – глупый и пресмыкающийся. В опере царя убивают (это – репетиция?). Обольстительная героиня-иноверка говорит царю, перед его убийством: “Пропади ты, злой урод, и дурацкий твой народ!” Издевательский конец действия: “Как же будем без царя?” (Дескать, народ глуп и не понимает, что “без царя” – это и есть “воля”, “свобода”). Ситуация сокрушения уже без надежды на спасение.

1908 год. Кончина Римского-Корсакова. Окончание эпохи позднего романтизма. Бурное взрывообразное становление Новой Музыки XX века.

Не только сам Римский-Корсаков – зеркало антирусской революции, но и – в высшей степени символично – его потомки, ибо они дожили до “бури”, “воли” и свободы от “оков” самодержавного “рабства” и “эксплуатации”. Из романа “Побежденные” Ирины Владимировны Головкиной (Римской-Корсаковой!), дочери (1904) любимой дочери Николая Андреевича Софьи (1875), мы узнаем историю столь же волнующую, как в сюжетах из “Архипелага ГУЛАГ” или из рассказов Варлама Шаламова.²

В 1930 году Головкину отчислили из института за происхождение: один ее дед – старорежимный композитор (“буржуй” Римский-Корсаков, на советско-марксистском жаргоне), другой – царский ге-

исран, патриот и защитник Родины (полный набор для “вышки”: “слуга царизма”). В другие учебные заведения ее не принимали, по той же причине. За недоносительство (!) была репрессирована родная сестра Головкиной Людмила (тоже Римская-Корсакова!), отправленная в ГУЛАГ и оттуда не вышедшая, до сих пор (1992) не реабилитированная. Их мама, Софья Николаевна (дочь Римского-Корсакова), уже тяжело больная, наконец, тоже должна была быть репрессирована, но вовремя умерла сама в своей постели.

ИТОГО 1. Н.А. Римский-Корсаков: сатира на политический строй России, убийство Царя и его детей (на сцене), освобождение от ига самодержавия.

2. Софья Николаевна (дочь Римского-Корсакова): мировая война, революция, убийство Царя (в подвале Ипатьевского дома; разрушен Б.Н. Ельциным), красный террор (против буржуев, слуг царизма, распространителей “опиума для народа”), гибель светочей Православия, взрыв храма Христа Спасителя, смерть НАКАНУНЕ КОНЦА.

3. Ирина Владимировна (дочь Софьи Николаевны Римской-Корсаковой) – лишение гражданских прав (за происхождение, в частности, от буржуа Н.А. Римского-Корсакова).

4. Людмила Владимировна (сестра Ирины Владимировны): репрессии за недоносительство, мучения и смерть в ГУЛАГе.

Это и есть Историческая драма в трех действиях – “Римский-Корсаков как зеркало антирусской революции”.

¹ Статья была написана в 1994 году, к празднованию 150-летия со дня рождения Н.А. Римского-Корсакова, но не прошла в печать.

² Головкина Ирина Владимировна: “Побежденные” // Наш современник 1992, №№1 – 9. Некоторые фрагменты. Номер 1. С. 17, эпиграф: “Над страной моей встала смерть” (А. Белый). С. 19: Красные ворвались в Смольный институт: “Пошвелитесь, белоручки! Сейчас расстреливать будем!” С. 36. Асс (Ася Белоговская – это сама Ирина Владимировна Головкина): “Мать ваша – нетрудовой элемент, а отец и дед ее были классовыми врагами”. С. 43 героиню вчера “вызывали в три буквы” – в ГПУ. С. 70: “Мы – русские пережили за это время такое море скорби, которое не снится этим самодовольным<...>”. Из номера 2. С. 66: “Аристократия... не всех вас еще перевешали!”. “Это называется классовой борьбой”. Из номера 6., С. 34 – 35. Асю не принимают в консерваторию. Из номера 7. С. 39: Лелю за недоносительство забирают в ГУЛАГ. С. 49: Лелю – к расстрелу.

О.В. Комарницкая

Россия, Москва,

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

О ФЕНОМЕНЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ ОПЕРЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО “ИОЛАНТА”

Последняя опера Чайковского “Иоланта”, написанная в 1892 г. – пожалуй единственная опера лирического жанра в его чистом жанровом проявлении и в творчестве самого композитора, и в русском классическом оперном искусстве XIX в. В 1892 г. в журнале “Петербургская жизнь” была опубликована беседа с Чайковским, где приведены следующие слова композитора: “Восемь лет тому назад мне попала в руки книжка “Русского вестника”, в которой была помещена одноактная драма датского писателя Генриха Герца в переводе Ф. Миллера под названием “Дочь короля Рене”. Сюжет очаровал меня своей поэтичностью, оригинальностью и обилием лирических моментов. Я тогда же дал себе слово когда-нибудь положить его на музыку. Вследствие различных препятствий лишь в прошлом году я мог осуществить свое решение” [16, С.368]

Один из основополагающих типологических признаков оперы “Иоланта” связан с опорой на лирический род поэзии. Существенные черты драматургии обусловлены значительным уменьшением и почти исчезновением внешнесценического движения благодаря приоритету внутреннего действия. Здесь не происходит “столкновения и катаргического очищения двух противоположных аффектов” (Л.С. Выготский), составляющих основу оперы-драмы, нет последовательно развивающихся линий действия и контрдействия. Активность сцены гасится, музыка становится полноправной и единственной владчицей спектакля.

Драматургия “Иоланты” связана со сцеплением отдельных сменяющих друг друга модусов, воплощающих определенно заданную лирическую эмоцию. Модус отражает “портрет” самого состояния, чувства, опосредованного элементами изобразительности и фабульности.

В опере-драме лирические модусы эпизодически оттеняют единое действие, реализованное в драматургической композиции. В лирическом же спектакле драматическое развитие сюжета скрывается за последовательным развертыванием модусов разнообразных эмоций, чувств, мыслей. Фактически все номера оперы Чайковского, обнаруживая сопричастность верховной идее, связанной с исцелением дочери короля Рене, являются в то же время константным запечатлением определенного духовного состояния.