



УДК 786

«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М.П. МУСОРГСКОГО: МИСТЕРИЯ СМЕРТИ И ВОСКРЕСЕНИЯ (ЧАСТЬ 1)

А.В. ПОТАПЦЕВ

Иркутский областной музыкальный колледж имени
Фридерика Шопена, 664003, Иркутск, Российская Фе-
дерация

АННОТАЦИЯ. Данная статья является первой частью исследования, представляющего собой попытку прочтения фортепианной сюиты М.П. Мусоргского «Картины с выставки» как православной мистерии, посвящённой созерцанию и непосредственному переживанию фундаментальных категорий Жизни и Смерти. Гипотеза, вынесенная на суд читателя, развивает пунктиром намеченную концепцию пианистки-философа М.В. Юдиной и мысли выдающихся русских музыкантов (Г.В. Свиридова, А.А. Мндоянца). В рассматриваемом фортепианном цикле выявлен целый ряд свойств, сближающих его с архаическими мистериями-действиями. Среди них можно назвать: иерархичность, поэтапность, присутствие проводника-мистагога, символические перемещения во времени и мировом пространстве, мифологический элемент, театральный потенциал, а главное, – идею Победы над смертью и Преображения мира. То, что музыка «Картинок» способна органично существовать в контексте синтетического действия с таинственным подтекстом, доказывает интереснейший опыт её сценической адаптации, осуществлённый В.В. Кандинским. Возможность прочтения цикла Мусоргского в мистериальном ключе подтверждает особую значимость иррационально-мистического постижения бытия для композитора.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.П. Мусоргский, «Картины с выставки», М.В. Юдина, мистерия, христианские ассоциативные образы.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

“PICTURES FROM THE EXHIBITION” M.P. MUSSORGSKY: THE MYSTERY OF DEATH AND RESURRECTION

A.V. POTAPTSEV

Fryderyk Chopin Irkutsk Regional College of Music, 664003,
Irkutsk, Russian Federation

ABSTRACT. This article is the first part of the research representing reading attempt of Mussorgsky's piano suite "Pictures at an Exhibition" as an Orthodox mystery, dedicated to the contemplation and direct experience of the fundamental categories of Life and Death. According to the Christian worldview, captured in this work, death is a consequence of original damage and must be finally defeated at the time of the universal Resurrection. The hypothesis presented to the reader's judgment is a development of the concept of the pianist-philosopher M.V. Yudina and a number of other musicians-thinkers. In the considered piano cycle a number of the properties which are bringing together it with archaic mysteries actions is revealed. Among them it is possible to call: hierarchy, phasing, presence of the conductor-mistagoga, symbolical movements in time and world space, a mythological element, theatrical potential, and, above all, – the idea of the Victory over death and Transformations of the world. The fact that music of "Pictures" is capable to exist organically in the context of synthetic action with mysterious implication proves the most interesting experience of her scenic adaptation which is carried out by V.V. Kandinsky. The possibility of reading of a piano cycle of Mussorgsky in a mysteriological key confirms the special importance of irrational and mystical comprehension of life for the composer.

KEYWORDS: M.P. Mussorgsky, Pictures at an Exhibition, M.V. Yudina, mystery, Christian associative images.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



*Светлой памяти моего педагога
Изольды Оскаровны Цахер*

Данная работа является плодом размышлений автора о «Картинках с выставки» в необычном ракурсе. Речь в ней пойдёт о скрытых смыслах и религиозных ассоциативных образах, вызываемых пьесами цикла. На наш взгляд, внешне причудливая и спонтанная мозаика частей фортепианной сюиты складывается в стройную мировоззренческую картину, репрезентирующую христианское понимание жизни и смерти. Подобное прочтение известного на весь мир шедевра русской музыки может вызвать вопросы, полемику и даже неприятие. Каждый, кто пускается в религиозно-философские размышления о музыке Мусоргского, должен помнить о том, как едко он высмеял в своём «Райке» толковательный метод профессора Зарембы: «Учит, что минорный тон – грех прародительский, и что мажорный тон – греха искупление».

Мы привыкли воспринимать Мусоргского как композитора-реалиста, «музыкального передвижника», представителя «натуральной школы», сконцентрировавшего в своём творчестве идеологию русской интеллигенции 60-х годов XIX века. Всем известно, что Мусоргский боялся самодовлеющего эстетства и оторванности от реальной жизни. Центральной задачей его творчества было правдивое отображение жизненных реалий, человеческих характеров, сопереживание и сострадание «униженным и оскорблённым». Несомненно, все эти постулаты, вошедшие в «плоть и кровь» композиторов «Могучей кучки», нашли своё отражение в «Картинках с выставки». Есть здесь и национальный колорит, и портретные зарисовки ярких личностей, сценки из народной жизни, речевая выразительность, искреннее сопереживание-печалование, смелость музыкального языка и формы, обусловленная новизной художественных задач.

Привычный для нас «реалистический» подход к осмыслению сюиты демонстрирует статья А.Г. Шнитке¹. Следуя тенденциям своего времени, исследовательница полностью исключает мистиче-

ский элемент из содержания произведения, и даже «Катакомбы» трактует только как «сверхфантастику» (см.: [9, с. 344]). В заключительном разделе статьи можно прочесть следующее: «Фантастическая драматургия Мусоргского полностью лишена мистики, потустороннего. Она покоится на славных традициях русской сказочности, раскрывающей мир чудес и вымысла глубоко реалистическими средствами» [Там же, с. 355].

И всё же, во время слушания «Картинок» не покидает ощущение присутствия некоего «второго плана», скрытого от поверхностного восприятия. Ещё Е.А. Ручьевская указывала на наличие в цикле особого духовного семантического уровня: «Существующий в музыке Мусоргского высший слой художественного содержания связан непосредственно с авторским мирозерцанием, с этосом. Он находится над словом и вне его, то есть не подлежит точному словесному определению – здесь возможно лишь непосредственное интуитивное познание и более или менее близкое к истине истолкование» (цит. по: [1, с. 5]). Особое значение мистического элемента и «крайней экзальтации» в жизни и творчестве Мусоргского отмечал Г.В. Свиридов. В своей дневниковой тетради за 1988 год он процитировал несколько отрывков из писем Мусоргского, служащих тому подтверждением [8, с. 477–479]².

Отечественные исследователи постсоветского периода значительно продвинулись в осмыслении творчества и мировоззрения Мусоргского. Оказалось, что его художественная индивидуальность не укладывается в «прокрустово ложе» критического реализма и «хождения в народ». Блестящим примером такого новаторского подхода является диссертация И.С. Гуры «М.П. Мусоргский: метафизика трагедийности» [1], защищённая в 2003 году. В ней исследовательница приоткрывает «теневую» сторону личности и дарования Мусоргского, рассма-

¹ Вероятно, этот труд является первым развёрнутым музыковедческим исследованием «Картинок с выставки».

² Мы обратились к дневниковым записям Г.В. Свиридова, когда работа над исследованием была практически завершена. Свиридовские выписки и комментарии окончательно убедили нас в правильности избранного ракурса истолкования «Картинок» (см. дальнейшие отсылки во второй части исследования).



тривая «трагическое» как центральную категорию творчества композитора, а две его великие оперы как *трагические мистерии*. Ключом к пониманию трагического начала у Мусоргского она считает *дионисийство* как особого рода религию: «Трагизм есть специфическое религиозное мироощущение, “тёмная вера”, уходящая корнями в экзистенциальный план страсти, страдания, греха и смерти» [1, с. 151]. По мнению Инессы Гуры, неизменными атрибутами трагизма являются «преступление» и «наказание». Обязательно присутствует фатальная сила, свершающая возмездие, конечным пунктом которого становится смерть. Такое истолкование феномена трагизма, несомненно, связано с античными трагедиями, которые выросли из практики жертвоприношений³ в честь Диониса, растерзанного титанами. Это, в свою очередь, обусловило обязательное присутствие в трагическом сюжете гибели героев, кровопролития.

Воспринимая Мусоргского как композитора-шестидесятника, не следует забывать, что он жил и творил в романтическую эпоху, представители которой тяготели к мистицизму. Друзья и близкие описывают его как *тонкую, ранимую и нервную натуру*, а ведь эти качества характеризуют его как романтика, хоть и чрезвычайно своеобразного. Русский гений прекрасно знал и по-настоящему ценил музыку Шумана, Берлиоза, Вагнера. Листа. Их влияние отчётливо прослеживается в сочинениях Мусоргского. Примечательно в этом отношении письмо, отправленное композитором М.А. Балакиреву в 1858 году: «Теперь я на досуге перевожу письма Лафатера⁴ о состоянии души после смерти, вещь очень интересная, да притом меня всегда влекло в мечтательный мир. <...> Насчёт состояния душ он говорит: что душа усопшего человеку, способному к ясновидению, сообщает свои мысли, которые, будучи переданы ясновидящим оставленному душою на земле другу, дают последнему понятие о её нахождении после смерти. Заметьте, какое соотношение душ...» [5, с. 11–12]. Если

не знать даты, может возникнуть впечатление, что этот текст написан по поводу смерти Гартмана и связан с «Картинками»⁵.

Знакомство с эпистолярным наследием композитора и воспоминаниями о нём позволяет утверждать, что с юности он был склонен к мистике и даже к демонизму, свойственному многим романтикам. Ярчайшим произведением с такого рода тематикой является «Ночь на Лысой горе» – русское преломление картины шабаша из «Фантастической симфонии» Берлиоза и «Пляски смерти» Листа.

Характеризуя духовное состояние Мусоргского как «прелесть» (в значении, принятом в православной аскетике), И. Гура пишет: «Предпосылками для возникновения столь сложного психологического и идеологического явления стали как мистическая предрасположенность личности художника, особенно незащитной перед обаянием трагической идеи, так и индивидуальный опыт страстного постижения бытия» [1, с. 153].

Помимо западноевропейского романтизма на композитора могло оказать воздействие глубокое изучение русского раскола, с его апокалиптическим видением мира⁶, а также русских мистических сект (вроде хлыстов). Для последних характерно помещение в центр религиозной практики экстатических (дионисийских по своей сути) «радений». Таким образом, мы никак не можем отрицать важность таинственного, иррационально-мистического элемента в творчестве Мусоргского и существования у него своеобразного религиозного мировоззрения.

Подчеркнём, что даже своё композиторское призвание он мыслил как подобие религиозного служения. «Могучая кучка» воспринималась им как *квазирелигиозная организация* со своими догматами, иерархией и духовными лидерами. Подтверждением этому служат его письма и посвящения Стасову. Так, в посвящении, предваряющем «Раёк», Мусоргский цитирует возглас священника, звучащий в самом таинственном месте православной Литургии⁷: «Твоя

3 Первоначально в жертву приносили людей, позже – животных.

4 И.К. Лафатер – швейцарский пастор, богослов и поэт XVIII века, прославившийся спором о христианстве и иудаизме с еврейским философом Мозесом Мендельсоном (дедом Феликса и Фанни).

5 Показательно, что это же письмо в связи с «Картинками» Мусоргского цитирует и Г.В. Свиридов [8, с. 477].

6 Имеется в виду учение староверов-беспоповцев о духовном антихристе.

7 Показательно, что именно Литургию о. Павел Флоренский, находившийся под влиянием идей С.Н. Трубецкого и В.И. Иванова, считал единственной преемницей античной трагедии, а значит



от твоих тебе приносяще». Следующий пример взят из окончания письма, в котором освещена работа над «Картинками»: «Обнимаю Вас и понимаю, что Вы меня благословляете – дайте же Ваше благословение» [5, с. 146].

Логично предположить, что мистическое мировосприятие и трагизм должны были актуализироваться в поздний период творчества, когда Мусоргский переживал уход из жизни многих дорогих ему людей, горечь одиночества и разочарований. Именно к этому времени относится создание вокального цикла «Без солнца», «Картинок с выставки», «Хованщины», «Песен и плясок смерти». Если не принимать во внимание «Сорочинской ярмарки», выделяющейся своим жизнерадостным колоритом, то «Картинки» оказываются окружёнными опусами трагического плана. Не следует забывать и о том, что сама фортепианная сюита «Картинки с выставки» является *мемориальным произведением*⁸, в чью оптимистическую концепцию встраивается сфера трагического как неотъемлемый элемент, требующий преодоления.

и древних мистерий. Упомянутые философы осмысливали дионисийский культ, из которого родилась античная трагедия, как своего рода подготовку языческого сознания к принятию христианства. В христианстве, согласно их представлениям, произошло «пресуществление» мистерии в Литургию – способ реального онтологического преображения мира (см.: [6, с. 86–87]). Между тем, жестокие мифы о Дионисе, не знающий рамок стихийный экстаз дионисийских празднеств, «священное безумие» менад, жуткие ритуальные убийства (даже детоубийства) свидетельствуют скорее об одержимости духами тьмы, нежели о приобщении древних к божественному началу. Дионисийские мистерии чрезвычайно далеки от христианских идеалов трезвения и аскетизма. Тем не менее, подобного рода мысли русских религиозных философов оказываются весьма типичными для рубежа XIX–XX веков. В это время интеллигенция пыталась заполнить вакуум, образовавшийся от предшествующего увлечения нигилизмом и атеизмом, какими угодно духовными суррогатами, но только не традиционным Православием.

8 На автографе есть запись рукой композитора: «Воспоминание о Викторе Гартмане М. Мусоргского 1874-й год». Подчеркнём, что эта музыкальная «мемория», получившая в переписке Мусоргского рабочее название «Гартмановщина» (ср. с «Хованщиной») не была непосредственным откликом на смерть друга-художника. Между безвременной кончиной Гартмана и созданием «Картинок с выставки» прошло около года. Это достаточный срок для того, чтобы острая эмоциональная реакция на потерю дорогого человека была опосредована философским обобщением, без которого невозможно появление произведения искусства столь высокого уровня.

Примечательно, что сочинения с явными чертами мистериальности («Борис Годунов», «Хованщина», «Картинки с выставки») были написаны Мусоргским до «Парсифаля» Вагнера и «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, которые принято называть операми-мистериями. И уж тем более он опередил искания символистов и Скрябина в этом направлении. Среди достойных предшественников Мусоргского, живших в период Нового времени, можно назвать, пожалуй, только Моцарта с его «Волшебной флейтой» и «Дон Жуаном»⁹.

Чтобы доказать существование мистериального элемента в фортепианной сюите Мусоргского, необходимо, прежде всего, разобраться в сущности мистерии.

Современный философ и культуролог Михаил Пашенко даёт следующую дефиницию: «Жанр мистерии – это драма познания первооснов, где эта тайна является в непосредственном переживании и осмысляется в развёртывании драмы» [7, с. 18]. Однако наиболее подходящим в свете избранного нами ракурса является определение мыслителя и поэта Серебряного века В.И. Иванова: «Мистерия – упразднение символа как подобию, и мифа как отражённого, увенчание и *торжество через прохождение вратами смерти; мистерия – победа над смертью* (курсив мой. – А.П.), положительное утверждение личности её действия; восстановление символа как воплощённой реальности, и мифа как осуществленного “Fiat” – “Да будет!”» [2, с. 602–603].

В древности мистерия была культовой церемонией, ритуалом. В эпоху Средневековья мистериями стали называть христианские религиозные драмы с выраженным театральным компонентом, существовавшие как внехрамовые действа. Сакральным же центром, вытеснившим древние языческие мистерии, становится Литургия (Месса) и другие церковные таинства. В некоторых внешних моментах христианские таинства могут напоминать древние мистерии-ритуалы, но наполнены они совершенно иным смыслом¹⁰.

9 В «Волшебной флейте» воспроизведена логика мистериального действия (прохождение испытаний на разных этапах посвящения). В «Дон Жуане» предельное упоение жизнью соседствует с мрачной мистикой загробного мира.

10 Богослов А.Д. Шмеман в своих лекциях (известных в аудиозаписях) неоднократно подчёркивал, что внешние формы

Мы сосредоточимся на архаическом понимании мистерии как ритуального действия. Такие мистерии предполагали опору на мифологию, обладали собственной символикой. Важным свойством древней мистерии были иерархичность и поэтапность. Каждый из этапов открывал перед участником новые, доселе сокровенные тайны¹¹. Символом перемещения с одного уровня познания на другой становилось, в том числе, перемещение в пространстве. Обычно «новоначальных» проводил через мистериальные этапы опытный человек, достигший высоких степеней посвящения, называвшийся «мистагогом». Целью мистерии должно было стать чудо очищения и преображения, которое греки называли катарсисом¹². Важно подчеркнуть, что преображение отдельных участников мистерии, как правило, проецируется на вселенский масштаб и предполагает обновление всего человечества и мироздания. Данный аспект древних мистерий особо подчёркивали на рубеже XIX–XX веков символисты, религиозные философы и А.Н. Скрябин.

Попытаемся соотнести сказанное о мистерии с «Картинками с выставки» Мусоргского. Пожалуй, самым большим препятствием в признании мистериального элемента в этой фортепианной сюите является сама её жанровая специфика, ведь мы имеем дело с *инструментальным опусом*. Очевидно, что для мистерии необходим *словесный текст* и *действие*, напоминающее (хотя бы внешне) театральное. И всё же, это противоречие можно разрешить. Слово проявляет себя в программных заголовках «Картинок», в авторских ремарках и эпитафиях, в зашифрованных библейских ассоциациях. В некоторых пьесах присутствуют речевые интонации («Тюильри», «Два еврея»). Театральность же является имманентным свойством стиля Мусоргского. В «Картинках»

благодетия (молитвы, поклоны, воздевание рук, символическое сложение перстов, возжигание свечей, курение ладана, ритуальное применение хлеба, вина и елея) не были введены в богослужение христианами. Всё это существовало в древности, но в христианстве наполнилось совершенно новым смыслом, не имеющим ничего общего со старыми языческими представлениями.

¹¹ В какой-то степени данный аспект перешёл и в христианскую Литургию с её разделением на службу оглашенных (ознакомление с вероучением) и службу верных (собственно таинство).

¹² Напомним, что именно катарсис должен был стать итогом каждой античной трагедии.

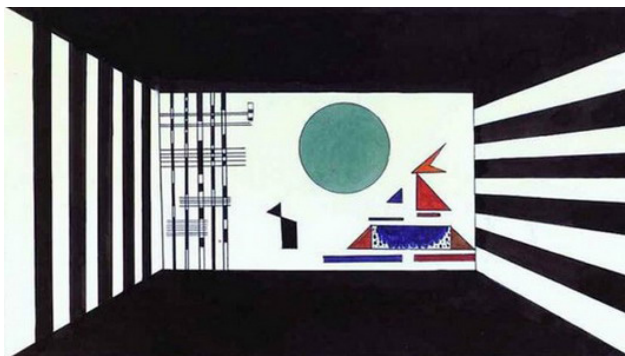


Рисунок 1. В. Кандинский. «Гном»

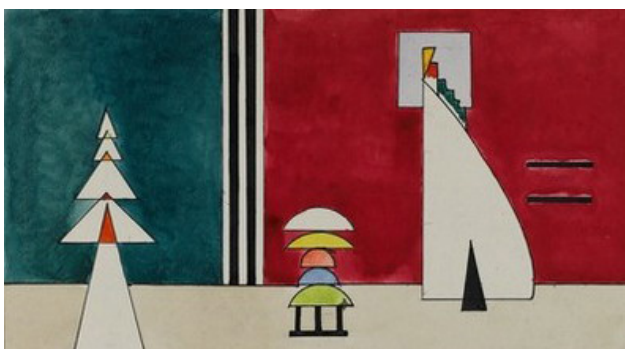


Рисунок 2. В. Кандинский. «Старый замок»

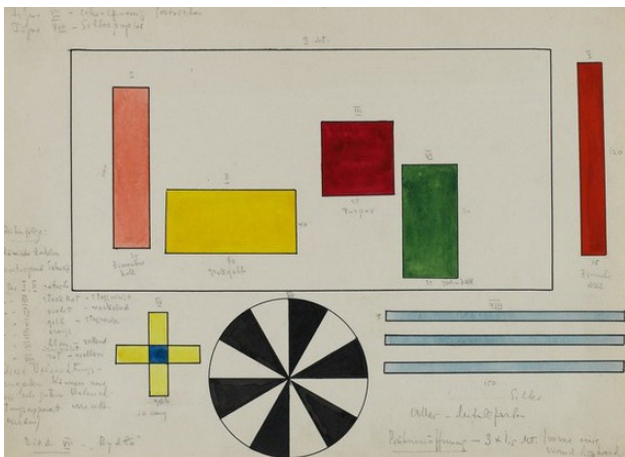


Рисунок 3. В. Кандинский. «Быдло»

она отчётливо прослушивается в «персонажных» и «жестовых» интонациях, в многочисленных «сценках», контрастных сменах образов. А «Балет невылупившихся птенцов» – это непосредственная отсылка к музыкально-театральному жанру. В нашем утверждении нет никакого парадокса, ведь уже у венских классиков инструментальные жанры обогащаются театральными приёмами, перешедшими из оперы.

Подтверждением театрального потенциала, присущего сюите Мусоргского, могут служить её *сценические адаптации*. Например, 4 апреля 1928 года, в Дессау публике представили сценическую композицию В.В. Кандинского на основе музыки «Картинок с выставки»¹³. Следуя своей концепции синтеза искусств, художник соединил подвижные живописные декорации, свет различных цветовых оттенков и пластику. Стоит упомянуть, что это был единственный случай, когда художник согласился работать с давно написанным музыкальным произведением. Постановка вызвала живой интерес. К сожалению, декорации не сохранились до наших дней. Некоторое представление об этой интересной сценической версии «Картинок» можно составить по эскизам Кандинского (рисунки 1–8¹⁴) и нотам, в которых имеются подробнейшие ремарки, касающиеся сценического действия.

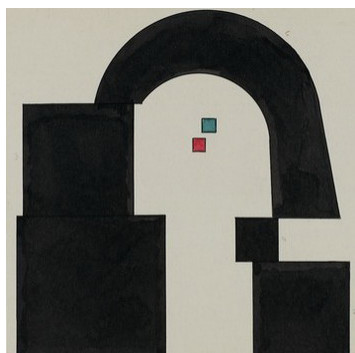


Рисунок 6. В. Кандинский. «Катакомбы»

13 Об этой постановке упоминает в черновике к своей статье М.В. Юдина, которая чрезвычайно высоко ценила творчество Кандинского и выделяла его среди других современных художников [10, с. 382]. Примечательно, что инициатива адаптации «Картинок» к сцене исходила от управляющего Фридрих-театра Дессау Георга фон Гартмана – однофамильца русского художника.
14 Источник: <https://www.wassilykandinsky.ru/pictures.php>

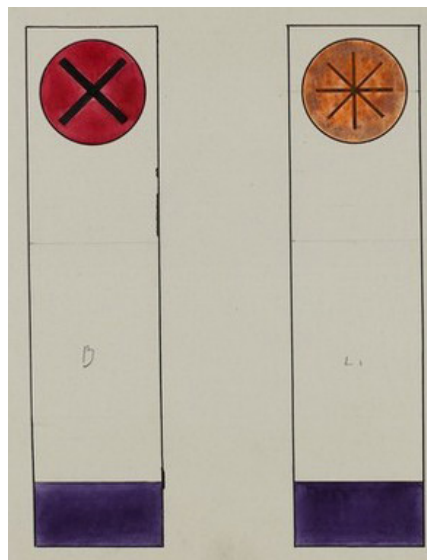


Рисунок 4. В. Кандинский. «Самуэль Гольденберг и Шмуйле»

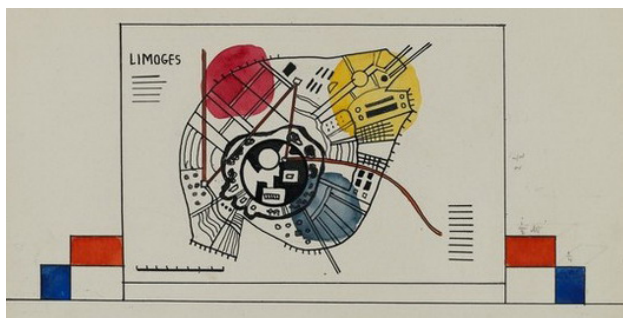


Рисунок 5. В. Кандинский. «Лимож. Рынок. Большая новость»

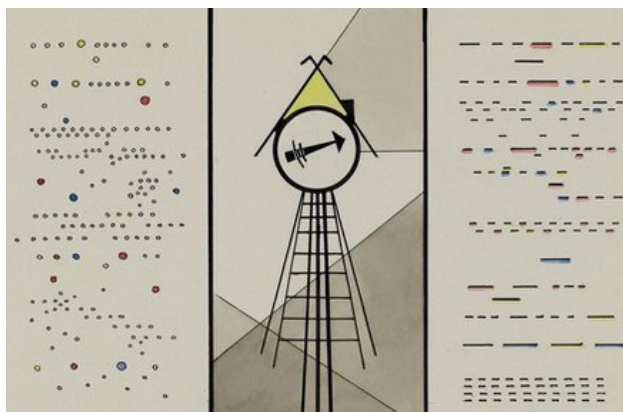


Рисунок 7. В. Кандинский. «Избушка на куриных ножках (Баба Яга)»



Рисунок 8. В. Кандинский. «Великие киевские ворота»

Кандинский писал, что музыка Мусоргского, по его мнению, отображает не сами картинки Гартмана, а переживания композитора, которые намного превышают содержание живописных прототипов. Сам же художник стремился применять «формы далёкие от предметности», желал отойти от «программности» к формам, которые ему представлялись при прослушивании музыки (см.: [5]).

В 1963 году в музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко был поставлен одноактный балет «Картины с выставки» (хореография Ф. Лопухова). С ним можно познакомиться по черно-белой видеозаписи Гостелерадиофонда¹⁵. На наш взгляд, хореография и сценическое решение (за немногими счастливыми исключениями) не соответствует уровню музыки русского гения.

С 2019 года на малой сцене московского театра имени Н. Сац идёт камерный одноактный балет «Картины с выставки» – результат российско-

австрийского культурного сотрудничества. Он поставлен на музыку Мусоргского в обработке современного австрийского композитора Вольфганга Миттерера. В отличие от упомянутого ранее балета 1963 года, хореограф Кирилл Симонов не задавался целью раскрывать с помощью движений авторскую программу пьес Мусоргского. В миксте современной и классической хореографии он выстраивает собственный сюжет о странных и причудливых снах детей в Детском доме. Следует сказать, что при всей необычности подобного решения, оно имеет весьма опосредованную связь с оригиналом, в котором тема детства присутствует лишь локально.

Можно упомянуть и о существовании мультипликационных фильмов, вдохновлённых пьесами из «Картинок с выставки». Они создавались не только в СССР, но и в Японии, США и Франции.

В 2011 году пианист Михаил Рудь, живущий во Франции, в своем проекте «Модест Мусоргский / Василий Кандинский. “Картины с выставки”» соединил музыку цикла с видеорядом на основе эскизов художника и абстрактной мультипликации

15 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uenoogBGUqE> (дата обращения: 08.05.2022).



Рисунок 9. Михаил Рудь играет «Гнома» из «Картинок с выставки»

(рисунок 9). Видеоряд проецируется на экране во время живого исполнения.

Однако вернёмся к глубинной семантике сюиты. По нашему мнению, её смысловой стержень можно истолковать как поэтапное *постижение таинства жизни и смерти*, итогом которого становится чудо *Воскресения и Преображения мира*. В контексте предлагаемой мистериальной концепции сочинения особую роль играет «Прогулка». Обычно её истолковывают как переход самого композитора от одной картинки Гартмана к другой. Но «Прогулки» могут означать и *смену локусов* в рамках ритуального действия, переход на новые уровни познания. Вместе с автором сюиты этапы «посвящения в тайну» проходит и слушатель, становящийся соучастником этой удивительной «мистерии для фортепиано». Примечательно, что у композитора и слушателя даже есть *мистагог*, который уже познал тайны, перейдя грань между жизнью и смертью – это умерший друг-художник, на чьей выставке мы присутствуем. Вспомним ремарку в автографе: «Творческий дух умершего Гартмана ведёт меня

к черепам, взывает к ним, черепа тихо засветились» (цит. по: [4, с. 4]).

Мифологический элемент, столь важный для мистерии, можно усмотреть в присутствии сказочных и былинных образов, а также в зашифрованных отсылках к библейским текстам и символам (о них речь пойдёт во второй части исследования).

Очень важно отметить, что локусы «Картинок» не ограничены только Русью: здесь представлены Польша, Франция, Италия, Восток. Возможно, что перед нами не только плод «всемирной отзывчивости русской души», но ещё и всеохватность, свойственная мистерии. Подчёркнём, что в автографе «Картинок» заглавия пьес и комментарии целенаправленно даны автором *на разных языках*: на латинском – «Гном» и «Катакомбы»; на итальянском – «Старый замок»; на немецком с намеком на идиш – «Самуэль Гольденберг и Шмуйле»; на польском – «Быдло»; на русском – «Балет невылупившихся птенцов», «Баба-Яга», «Богатырские ворота»; на французском – «Прогулка», «Тюильрийский сад», «Лимож. Рынок». К сожалению, эти



интересные подробности крайне редко воспроизводятся в нотных изданиях.

Наряду со сменой пространственной локализации присутствуют в сюите и «путешествия во времени». Помимо современной Мусоргскому и Гартману действительности, здесь представлены образы, связанные с поздней античностью («Катакомбы»), русским и западным Средневековьем («Богатырские ворота», «Старый замок»). Таким образом, хронотоп «Картинок» отличается необычайной гибкостью, свободой перемещений на грани «телепортации», нелинейностью течения времени. Конечно, подобные «странности» можно объяснить ситуацией выставки, свойствами искусства и творческой фантазии, способными мгновенно переносить нас куда угодно. Однако данные особенности могут быть признаками *иной реальности*, где нет временных и пространственных барьеров. Мистерия же мыслится как «окно» в эту реальность, как возможность соприкоснуться с ней, находясь ещё в земных условиях.

Сразу же оговорим, что мистерии – это *религиозные действия*, а религии не тождественны друг другу. Ни в коем случае нельзя уравнивать языческую и христианскую мистерии, несмотря на внешнее сходство составных элементов. Например, «Волшебная флейта» Моцарта – одна из первых опер-мистерий – имеет явные языческие корни, преломлённые через гностицизм и масонство. В «Парсифале» Вагнера западно-христианские идеи переплетены с языческим пантеизмом. Замысел мистерии у Скрябина базировался на его теософских воззрениях. В «Картинках с выставки» Мусоргского просматриваются черты христианской, а ещё точнее, *православной мистерии*, от которой нити тянутся к «Китежу» Римского-Корсакова¹⁶ и вокальным поэмам-мистериям Свиридова.

В отличие от трагических оперных мистерий Мусоргского («Бориса Годунова» и «Хованщины»), «Картинки» имеют оптимистическую, жизнеутверждающую концепцию, столь редкую в его творчестве. Итогом становится *чудо преображения реальности*, утверждение образа *Небесного града* (Иерусалима-Киева), созерцаемого русским народом и всем человечеством.

Отправной точкой для наших собственных размышлений над «Картинками с выставки» стало знакомство с исполнительской и семантической интерпретацией этого сочинения пианисткой М.В. Юдиной. Её наблюдения были изложены в небольшой статье-аннотации, написанной в 1970 году [10]. Примечательно, что данная аннотация посвящена памяти недавно умершей сестры Анны Вениаминовны Юдиной (то есть перед нами снова мемория!). В сборнике документов и материалов «Вы спасётесь через музыку» была напечатана не только сама статья, но и черновые записи, касающиеся той же самой темы, в которых мы обнаружили некоторые интересные подробности [10, с. 382].

Юдина, никогда не скрывавшая своей веры в Бога, прекрасно разбиралась в текстах Священного писания, в богослужении, религиозной философии, живописи, литературе. Всесторонняя образованность позволяла ей находить удивительные аналогии, обнаруживать неожиданные смысловые связи между произведениями разных искусств, проводить параллели с философией и религией. Мария Вениаминовна была православной христианкой из иудеев (своё еврейское происхождение, как и религиозность, пианистка тоже никогда не утаивала). Тем не менее, она неоднократно признавалась и в особых симпатиях к протестантской музыкальной культуре: особое благоговение у неё вызывало творчество великого Баха. Известно, что Юдина посещала знаменитые семинары Болеслава Яворского, посвящённые истолкованию «Хорошо темперированного клавира». Соглашаясь с концепцией учёного в целом, она расходилась с ним в деталях. Предлагаемые ею библейские ассоциации отличались от тех, что приводил Яворский. Интерпретируя баховские «Инвенции и симфонии», Юдина также обращалась к библейским сюжетам, подтекстовывая определённым образом музыкальные темы. Не удивительно, что истолкование «Картинок с выставки» у неё тоже подчинено *религиозному мирозерцанию*.

Шедевру Мусоргского Юдина даёт высочайшую оценку. В начале статьи она пишет: «"Картинки с выставки" Мусоргского – сочинение удивительное, величественное, непревзойдённо оригинальное, гениальное. И – как всякое открытие – в искусстве

¹⁶ В «Китеже» чрезвычайно силён пантеистический элемент, который местами даже превалирует над христианским.



или науке, – синтезируя всё наиболее ценное и истинное в прошлом, оно не только глядит в будущее, не только живёт в нём, но и упирается в Вечность» [10, с. 223]. Таким образом, пианистка, констатируя важную для данного произведения связь времён, отмечает и его вневременное, непреходящее значение для русской и мировой культуры. В послесловии находим следующие строки: «Только гениальный первооткрыватель, провидец, он – Мусоргский – первоизданностью своего творчества мог создать на основе занимательнейших “Картинок” Виктора Гартмана (отнюдь не лишённых эстетической ущербности своей эпохи) произведение, всеобъемлющее и единственное по своему значению – художественному и духовному – во всей истории музыки» [Там же, с. 230].

Примечательно, что Юдина считает популярное ныне определение жанра «Картинок» как сюиты слишком наивным и поверхностным. Возможно потому, что сюитность у неё ассоциировалась с танцевальностью, с бытовыми жанрами и логикой простого перечисления (что спорно, так как баховские сюиты или «Шехеразаду» Римского-Корсакова трудно в этом упрекнуть). Она предлагала называть сочинение Мусоргского именно *циклом*: «Термин “цикл” сам по себе уже включает в своё наименование идеи множественности, архитектоники, синтеза и масштаба» [Там же, с. 224]. Сравнивая «Картинки» с фортепианными циклами Шумана, Бородина, Листа, Чайковского, Дебюсси, Равеля, Прокофьева, Мессиана, Юдина приходит к выводу об их *несоизмеримости*. Пианистка находит лишь

одну «равновеликую предшественницу» – 24 прелюдии Шопена, определяя сущность данного цикла как *«смерть и воскресение»* (это важно для наших изысканий!).

Мария Вениаминовна не ограничивается только музыкальными ассоциациями, она вспоминает о древнерусской книжной миниатюре, об архитектурных ансамблях русского Средневековья, о летописных сводах, народных повестях и даже произведениях поэтов Серебряного века (Цветаевой, Ахматовой, Пастернака). Столь обширные параллели свидетельствуют не только об эрудиции Юдиной, но и об удивительной всеохватности цикла, не случайно в её статье приводится высказывание Асафьева о том, что «Картинки» Мусоргского – это «душа всех вещей» [10, с. 225]. Останавливается пианистка и на особом понимании композитором феномена дружбы, которую он определял как «верность до гроба и обмен духовными дарами» [Там же]. Для такой дружбы смерть не является препятствием, она не прерывает духовной связи (интересно сравнить эту мысль с приведённым выше письмом Балакиреву об общении душ после смерти). Следует отметить, что в своей аннотации Юдина нигде прямо не пишет о мистериальных чертах «Картинок с выставки», но предложенная ею трактовка отдельных пьес и цикла в целом может служить подтверждением выдвинутой нами гипотезы. Её скрупулёзная детализация будет представлена во второй части исследования, которая выйдет в следующем выпуске издания.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гура И.С. М.П. Мусоргский: метафизика трагедийности: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2003. 161 с.
- 2/ Иванов В.И. Заветы символизма // Собрание сочинений в 4 томах. Том 2. Брюссель: "Foyer Oriental Chrétien", 1974. С. 588–603.
- 3/ Кандинский В.В. Модест Мусоргский «Картинки с выставки» // В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства в 2 томах. М.: Гилея, 2001. 736 с. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva89.html> (дата обращения: 24.05.2022).
- 4/ Модест Петрович Мусоргский «Картинки с выставки» для фортепиано. Факсимиле. 2-е издание / Вступительная статья Э.Л. Фрид. М.: «Музыка», 1982. 152 с.
- 5/ Мусоргский М.П. Письма. М.: «Музыка», 1981. 359 с.
- 6/ Павлюченков Н.Н. Литургическое богословие в лекциях по «Философии культа» священника Павла Флоренского: основные особенности и источники // Русско-Византийский вестник. 2019. № 1 (2). С. 78–103.
- 7/ Пашенко М.В. Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 720 с.
- 8/ Свиридов Г.В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
- 9/ Шнитке А.Г. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского (опыт анализа) // Вопросы музыкознания. Вып. 1. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. С. 327–357.
- 10/ Юдина М.В. «Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского // «Вы спасётесь через музыку». Литературное наследие. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. С. 223–230, 381–382.

REFERENCES

- 1/ Gura, I.S. (2003), M.P. Musorgskij: metafizika tragedijnosti [M.P. Mussorgsky: the metaphysics of tragedy], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 161 p. (in Russ.)
- 2/ Ivanov, V.I. (1974), "Testaments of symbolism", *Sobranie sochinenij v 4 tomax* [Collected Works in 4 volumes], vol. 2, Foyer Oriental Chrétien, Brussels, pp. 588–603. (in Russ.)
- 3/ Kandinskij, V.V. (2001), "Modest Mussorgsky "Pictures at an Exhibition"", V. Kandinskij. *Izbrannye trudy po teorii*

- iskusstva v 2 tomah* [V. Kandinsky. Selected works on the theory of art in 2 vol.], Gileya, Moscow, 736 p., Available at: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva89.html> (Accessed 24 May 2022). (in Russ.)
- 4/ Modest Petrovich Musorgskij (1982), "Kartinki s vystavki" dlya fortepiano ["Pictures at an Exhibition" for piano], Faksimile. 2-e izdanie / Vstupitel'naya stat'ya E'.L. Frid, Muzyka, Moscow, 152 p. (in Russ.)
- 5/ Musorgskij, M.P. (1981), Pis'ma [Letters], Muzyka, Moscow, 359 p. (in Russ.)
- 6/ Pavlyuchenkov, N.N. (2019), "Liturgical Theology in Lectures on the "Philosophy of Cult" by Priest Pavel Florensky: main features and sources", *Russko-Vizantijskij vestnik* [Russian-Byzantine Bulletin], St. Petersburg Theological Academy, St. Petersburg, pp. 78–103. (in Russ.)
- 7/ Pashhenko, M.V. (2018), *Syuzhet dlya misterii: Parsifal – Kitezh – Zolotoj Petushok* (istoricheskaya poetika opery v kanun moderna) [The plot for the mystery: Parsifal – Kitezh – Golden Cockerel (historical poetics of the opera on the eve of modernity)], Centr humanitarnyh initsiativ, Moscow – St. Petersburg, 720 p. (in Russ.)
- 8/ Sviridov, G.V. (2002), *Muzyka kak sud'ba* [Music as Destiny], Molodaya gvardiya, Moscow, 798 p. (in Russ.)
- 9/ Shnitke, A.G. (1954), "'Pictures at an Exhibition" by M.P. Mussorgsky (experiment of analysis)", *Voprosy muzykoznanija* [Questions of musicology], iss. 1, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moscow, pp. 327–357. (in Russ.)
- 10/ Yudina, M.V. (2005), "'Pictures at an Exhibition" by Modest Petrovich Mussorgsky", "Vy spasyotes' cherez muzyku". *Literaturnoe nasledie* ["You will be saved through music". Literary Heritage], Klassika-XXI, Moscow, pp. 223–230. (in Russ.)

Сведения об авторе

Потапцев Анатолий Викторович, преподаватель ПЦК Музыкально-теоретических дисциплин, Иркутский областной музыкальный колледж имени Фридерика Шопена
E-mail: anatoly1307@mail.ru

Author information

Anatoly V. Potaptsev, teacher of musical theoretical disciplines, Irkutsk Regional College of Music named after Fryderyk Chopin
E-mail: anatoly1307@mail.ru