



УДК 786

«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М.П. МУСОРГСКОГО: МИСТЕРИЯ СМЕРТИ И ВОСКРЕСЕНИЯ (ЧАСТЬ 2)

А.В. ПОТАПЦЕВ

Иркутский областной музыкальный колледж имени Фридерика Шопена, 664003, Иркутск, Российская Федерация
Детская музыкальная школа, 665420, Свирск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Данная публикация является продолжением статьи, опубликованной в предыдущем выпуске журнала, которая представляет собой попытку прочтения фортепианной сюиты М.П. Мусоргского «Картинки с выставки» как православной мистерии. Положения, заявленные ранее, детализируются в предлагаемом исследовании. Каждая пьеса цикла рассматривается как этап постижения тайны Жизни и Смерти в контексте христианского мировоззрения. В сочинении М.П. Мусоргского автор выявляет целый ряд свойств, сближающих его с архаическими мистериями-действиями. Среди них: иерархичность, поэтапность, присутствие проводника-мистагога, символические перемещения во времени и мировом пространстве, мифологический элемент, театральность, а главное, – идея Победы над смертью и Преображения мира. Дешифровка скрытой семантики частей сюиты через ассоциативные образы приводит к мысли о возможности её трехуровневого истолкования. Эти уровни, сопряжённые иерархически, органично дополняют друг друга, свидетельствуя об удивительной идейно-смысловой многогранности шедевра Мусоргского, не имеющего аналогов в мировой музыкальной литературе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.П. Мусоргский, цикл «Картинки с выставки», мистерия, христианские ассоциативные образы, музыкальная семантика.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

“PICTURES FROM THE EXHIBITION” BY M.P. MUSSORGSKY: THE MYSTERY OF DEATH AND RESURRECTION (PART 2)

A.V. POTAPTSEV

Fryderyk Chopin Irkutsk Regional College of Music, Irkutsk, 664003, Russian Federation
Children's Music School, Svirsk, 665420, Russian Federation

ABSTRACT. This publication is a continuation of an article published in the previous issue of the magazine, which is an attempt to read M.P. Mussorgsky's piano suite "Pictures from the Exhibition" as an Orthodox mystery. The provisions stated earlier are detailed in the proposed study on the example of specific pieces of the piano cycle. Each play is seen as a stage in comprehending the mystery of Life and Death in the context of Christian worldview. In the work of M.P. Mussorgsky, the author reveals a number of properties that bring him closer to archaic mysteries-actions. Among them: hierarchical, phased, the presence of a mistagogue conductor, symbolic movements in time and world space, a mythological element, theatrical potential, and most importantly, the idea of Victory over death and the Transfiguration of the World. Decryption of the hidden semantics of the parts of the suite through associative images leads to the idea of the possibility of its three-level interpretation. These levels, conjugated hierarchically, organically complement each other, testifying to the amazing ideological and semantic versatility of Mussorgsky's masterpiece, which has no analogues in world musical literature.

KEYWORDS: M.P. Mussorgsky, cycle "Pictures from the Exhibition", mystery, Christian associative images, musical semantics.

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



Данная статья является продолжением исследования, первая часть которого опубликована в предыдущем выпуске журнала (см.: [8]), представляющего аналитические размышления автора о знаменитом сочинении М.П. Мусоргского «Картинки с выставки» в не совсем обычном ключе. Речь идёт о скрытой семантике 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. С целью подтвердить гипотезу о чертах мистериальности в «Картинках с выставки» выстроим дальнейшее изложение материала в виде своеобразной «экскурсии» по пьесам цикла Мусоргского. В исследовании суммированы ключевые мысли М.В. Юдиной, Г.В. Свиридова, А.А. Мндоянца и некоторых других музыкантов-мыслителей, которые стали отправной точкой для собственных наблюдений автора данной работы. Всё это поможет разобраться в деталях, раскрыть тайные смысловые коды, переосмыслить устоявшиеся представления, и, в итоге, ещё раз охватить общую концепцию произведения с непривычного ракурса.

«Прогулка» («Променад») – рефрен и одновременно тема рассредоточенных свободных вариаций. Её название может быть намеком на одноимённую пьесу из «Карнавала» Шумана, который, как известно, наполнен таинственными музыкальными шифрами¹. Юдина указывает на особую роль прогулок в цикле: «Они несут разнообразнейшие конструктивные, изобразительные и познавательные функции» [14, с. 225]. Пианистка сравнивает «Прогулки» с хоралами в «Страстях» Баха, отмечая важнейшие вехи ораториальной композиции. Проводит аналогии со словесными рефренами в «Слове о полку Игореве» и даже уподобляет их колоннам, столбам и иным опорным конструкциям в архитектуре.

Образ столба-столпа обусловил появление в комментариях Юдиной небольшой цитаты из первого послания к Тимофею апостола Павла: «Столп и утверждение Истины». Эти слова Павел говорит о христианской Церкви. Параллель кажется несколько странной, как и утверждение пианистки о близости «Прогулок» к знаменному распеву (хоть и с оговоркой: «Не текстуально, не цитатно»). Ведь совершенно очевидно, что жанрово-стилистические истоки темы народно-песенные, а не церковные. Тем не менее, попытаемся попытаться понять ход мыслей Юдиной.

Мы привыкли воспринимать «Прогулку» как музыкальный автопортрет Мусоргского. Казалось бы, он сам дал повод к такому истолкованию, написав: «Моя физиономия в интермедах видна» [5, с. 146]. Тем не менее, музыка первой «Прогулки» слишком эпически-объективна, чтобы стать портретом отдельной личности (на это также указывает Э. Фрид) [4, с. 2–3]. В ней подчёркнут национальный колорит, массовость, коллективность, а ещё лучше сказать *соборность*. Если композитор и связывает эту тему с собственным «Я», то только в том смысле, что его личность неотделима от народа. Это совершенно особое соотношение личного и коллективного начал заложено в самой организации многоголосной фактуры русской песни, которая и была смоделирована композитором в «Прогулке». Не секрет, что песня всегда помогала людям сплотиться, сконцентрировать созидательные силы². Сольный «запев», ассоциирующийся с отдельным человеком, воспринимается как обращение к народу, как приглашение к общению и единению в песне. И тут же голос солиста исчезает в многоголосной «хоровой» фактуре, чтобы позже появиться вновь.

Исследователи справедливо отмечают родство «Прогулки» с величальными песнями и хором «Слава» из «Бориса Годунова» (см.: [13, с. 329]). Описанные свойства «Прогулки», как правило, истолковываются в контексте народности, рус-

1 Квинтэссенцией тайны у Шумана являются загадочные «Сфинксы».

2 То, что в наше время русские перестали петь вместе – свидетельствует о разобщённости и упадке национального духа.



ской национальной идеи. «“Прогулки” – образ национально-эпический» – пишет А. Шнитке [там же, с. 328]. «Народ вечен и вечна сама жизнь» – обобщает Э. Фрид [4, с. 3]. «Прославление национального духа и богатырей русской культуры» – говорит на своём мастер-классе А. Мндоянц³. Учитывая сказанное, уместнее здесь представить композитора не как одинокого созерцателя шедевров в картинной галерее, а скорее как *духовного лидера, провидца, проводника, гида, мистагога*, за которым идёт остальной *народ*, с которым он составляет единое целое.

А теперь вернёмся к словам апостола Павла о Церкви: «Столп и утверждение истины». Чтобы данная цитата стала восприниматься как уместная, следует вспомнить, что слово «Церковь» (по-гречески «Экклесия») в буквальном переводе на современный язык означает *«собор», «собрание единомышленников»*. «Прогулку», таким образом, можно осмыслить как сакральное массовое шествие паломников, как аналог *литии* – общенародных молений, практиковавшихся в Иерусалиме, Константинополе и на Руси. Во время литий молящиеся во главе со священнослужителями переходили от одного священного места города к другому (сравним со сменой локусов в мистерии!). Передвижение процессии сопровождалось пением. Во время шествия и остановок звучал молитвенный диалог священников и хора. На возгласы иереев мог отвечать пением и весь народ (вспомним об аналогичном диалогическом принципе в «Прогулке»). Не это ли имела в виду Юдина, говоря о влиянии знаменного распева, простейшие виды которого прекрасно подходят для общенародного пения?⁴

Разумеется, в дальнейшем «Прогулки» изменяются, приобретая более индивидуализированные черты, даже элементы психологизма. Но и в этом случае остаются в силе *объективирующие элементы*, обусловленные опорой на стилистику русской крестьянской песни.

3 Мндоянц А. М. Мусоргский «Картинки с выставки»: исполнительский комментарий URL: <https://www.youtube.com/watch?v=61kiwrB2D2c>.

4 Такое *общенародное пение* «напевкой» (фольклоризированной версией церковных мелодий) и ныне бытует в некоторых старообрядческих храмах. За возрождение общенародного пения за Литургией ныне ратуют и некоторые священники-новообрядцы.

«Гном»⁵ у Мусоргского – психологизированный и одновременно гротескный портрет фантастического существа, обиженного природой карлика-уродца, чуждого всем, но вызывающего у композитора жалость и сострадание. Г. Хубов пишет: «В причудливых контрастах мелькает таинственный облик одинокого и испуганного гнома. Неведомая сила вытащила его из родных пещер на потеху людям. Он мечется, жалобно стонет, трепещет, злобно ярится... и вдруг, влекомый волшебным порывом, исчезает» [12, с. 536]. А. Шнитке воспринимает пьесу как осмысление *«жизни и даже смерти»* Гнома с позиции человека [13, с. 332]. Напомним, что образы гномов, карликов известны в музыке Шуберта, Вагнера, Листа, Грига, но в большинстве случаев там нет психологической глубины (исключение – баллада Шуберта «Карлик»).

Нередко исследователи проводят параллель между Гномом и юродивым из песни «Светик Савишна», так как Мусоргский наделяет фантастического героя человеческими чертами. М. Юдина же предлагает более глубокую, символическую трактовку этого образа. Она усматривает в Гноме символ *падшей, изуродованной грехом человеческой природы*, обречённой на *страдание и умирание*. Все это является следствием *грехопадения*, произошедшего в Раю. Ближайшего духовного родственника Гнома пианистка видит в Гришке Кутерьме, душу которого разъедает грех. Из живописных аналогов в её статье упоминаются «Слепые» Питера Брейгеля-старшего, цикл гравюр Франциско Гойи «Разорения войны». Трактовка Юдиной здесь явно пересекается с центральной идеей диссертации И. Гуры [2], где трагизм рассматривается как следствие греха-преступления, навлекающего на свершившего Божественное возмездие. На наш взгляд не случайно именно эта пьеса открывает цикл «Картинок», поскольку здесь воплощена *первопричина человеческих страданий*, тот самый *«грех прародительский»*.

«Прогулка», следующая за «Гномом», становится мягкой, ласковой, утешающей. Продолжая библейские ассоциации Юдиной, можно связать её

5 Согласно каталогу произведений В. Гартмана, составленному Н. П. Собко (вероятно, при участии В. В. Стасова), несохранившийся рисунок изображал игрушку-щелкунчика, предназначенную для украшения рождественской ёлки в Доме художников.



Пример 1. «Серенада» (окончание)



Пример 2. «Старый замок» (окончание)

глубинный смысловой код с обетованием Спасения, которое в книге Бытия выражено через образ «смени жены», поражающего главу змея.

Пьесе **«Старый замок»**⁶ Юдина называет «дивной элегией на средневековом романтическом материале», овеянной «тихой и светлой печалью» [14, с. 227]. Существуют воспоминания о том, что она играла эту часть цикла Мусоргского на гражданских панихидах по Пастернаку, Паустовскому и многим другим ушедшим из жизни знакомым.

Сам образ менестреля, поющего на фоне старого

замка, может быть воспринят как символ энтропии, бренности человеческой жизни, которая порой значительно короче времени существования его творений (“Ars longa, vita brevis”). Г. Свиридов связывает данную пьесу с апокалиптическим образом «падения царств», подчёркивая, что здесь господствует *не столько лирика, сколько трагизм* (см.: [9, с. 171]).

А. Шнитке отмечает присущую пьесе ретроспективность, романтическую балладность, музыкальный образ предстаёт сквозь «дымку воспоминаний» [13, с. 333]. Тем не менее, её содержание не ограничивается элегичностью и ностальгическим колоритом, – всё значительно сложнее. Дело в том,

⁶ У Гартмана были две зарисовки французских замков, но без людских фигур.



что «Старый замок» вызывает отчётливые образно-интонационные ассоциации с «Серенадой» из «Песен и плясок смерти», написанной композитором позже. Особенно поражает сходство окончания с характерными замираниями мелодии и финальным возгласом: «Ты моя!» (примеры 1, 2). Два произведения Мусоргского роднят между собой: средневековый антураж (трубадур, рыцарь), ритмика сицилианы, имитации наигрыша на струнном щипковом инструменте с эффектом бурдонирования. В обоих случаях важен гипноз остинатности («Старом замке» мы слышим редкий пример ритмизованного органичного пункта, длящегося 107 тактов!).

Упомянутая аналогия была обнаружена нами самостоятельно. В процессе подготовки статьи, и, как следствие, проработки новых источников информации, выяснилось, что о том же самом говорит на своих мастер-классах пианист Александр Мндоянц⁷. Думается, что приведённый факт является дополнительным подтверждением правильности предлагаемого ракурса рассмотрения пьесы.

Мндоянц называет пьесу «Старый замок» «многозначительной зловещей аллегорией». Поющий менестрель – *это сама Смерть*, которая завлекает, гипнотизирует жертву, подобно Лесному царю в балладе Шуберта. В пьесе несколько раз проводится *фригийский тетракорд*, который в контексте стиля композитора может быть истолкован как музыкальный символ трагического начала. И. Гура пишет о том, что данная фигура буквально пронизывает «Хованщину», становясь темой судьбы, влекущей героев к гибели [2, с. 153]. Подчеркнём также, что сама мелодия «Старого замка» имеет явное сходство с темой предсказания Марфы-раскольницы «Тебе угрожает опала», преисполненной трагического фатализма⁸.

«Прогулка», звучащая далее, приобретает волевые, героические черты, даже некоторую суровость. В ней чувствуется пафос преодоления и обретения новых жизненных сил и смыслов.

7 См. ссылку на видео выше. Будучи юношей, Мндоянц слышал на концерте «Картинки с выставки» в исполнении Юдиной. До сих пор он считает это музыкальное впечатление одним самых сильных в своей жизни.

8 Потрясающее сочетание заворожённости сумрачной красотой и в то же время чего-то пугающего, зловеще-мистического слышится в великолепной современной оркестровке «Старого замка», выполненной Питером Брайнером (Новая Зеландия).

«Тюильрийский сад. Ссора детей после игры»⁹ – у Мусоргского сценка, изображающая играющих детей и нянюшек (ср. со сценой в Летнем саду из «Пиковой Дамы»). Не секрет, что тема детства была чрезвычайно близка композитору. Мир, воспринятый глазами ребёнка, великолепно выражен в его вокальном цикле «Детская», один из номеров которого был, кстати, посвящён В. Гартману.

Александр Мндоянц слышит явное сходство между «Тюильрийским садом» и песней «На палочке» из «Детской», с чем трудно не согласиться. Юдина характеризует пьесу как бесппроблемную, отмечает её родство со столь же беззаботным «Балетом невылупившихся птенцов», но тут же прибегает к евангельской цитате: «Будьте как дети», показывая возможность религиозно-философского истолкования данного номера сюиты.

По нашему мнению, пьеса антагонистична предшествующему «Старому замку», связанному с мыслями о неизбежной энтропии, старении и смерти. Дети в «Тюильри» – это не только воплощение чистоты души, позволяющей наследовать Небесное Царство – они носители целостного, неискажённого грехом восприятия мира, и, конечно же, – символ обновления жизни в условиях земных реалий. Тем не менее, и дети несут на себе печать «первородного повреждения» человеческой природы (ведь идиллия игры нарушается *ссорой!*), но в отличие от взрослых они быстро и окончательно прощают обиды. Кроме того, следует помнить, что весть о Спасении, впервые прозвучавшая перед изгнанием из Рая, была напрямую связана с *деторождением*. Хотя Бог и обрёл женщину на роды в болезнях и муках, но именно её потомок-Мессия («Семя жены») должен был стереть голову змея-дьявола.

«Быдло» («Сандомирское быдло», «Телега»)¹⁰. В большинстве источников эта пьеса рассматривается в контексте социальной проблематики. Песенная мелодия предполагает присутствие на повозке *возницы*. Обычно «Быдло» трактуется как размышление о тяжёлой доле трудового

9 Карандашный рисунок Гартмана изображал сад Тюильри в Париже. Судя по описанию в каталоге, никаких людских фигур на этой картинке не было.

10 В каталоге произведений Гартмана не упомянуто ни одного рисунка с подобным сюжетом.



Рисунок 1. В. Силвестр Помареде, оттиск «Триумф смерти» по оригиналу Джанатонио Бути по картине Тициана
Источник: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/45474>

народа. А. Мндоянц сравнивает музыкальный материал пьесы с песней бурлаков «Эй, ухнем», проводит параллель со стихотворением Некрасова «На Волге» и со знаменитой картиной Репина «Бурлаки на Волге», которую очень ценил Мусоргский.

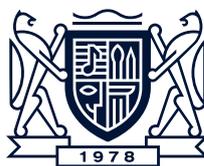
Юдина не отрицает важности темы социального угнетения, но она связывает это «величавое траурное шествие» с проклятием, которое изрёк Бог Адаму и Еве, изгнанным из Рая [14, с. 227]. Отныне человек должен добывать себе хлеб в тяжёлом труде, «в поте лица своего». Таким образом, пианистка обозначает глубинную причинно-следственную связь данной пьесы с «Гномом», как символом первородного греха, символом искажения природы человека, подчёркивая, что проблема обречённого человечества «глубже и глобальнее проблемы социального неравенства» [там же].

Чувство фатальной обречённости в данной пьесе выражено не только остигательностью сопровождения, постоянным возвращением к тоническому звуку в мелодии, но и присутствием нисходящего *фригийского тетрахорда*. Есть в «Быдло» ещё одна загадка – очевидная аллюзия на Траурный марш Шопена в аккомпанементе. Об этом, в частности, пишет в своей книге о «Картинках» Е. Абызова [1]. Тем не менее, она не даёт убедительного объяснения параллели между музыкой Шопена и Мусоргского, ограничиваясь лишь обтекаемыми формулировками

об «общности обостренно-романтического восприятия и почвы славянской музыкальной культуры» (ведь «быдло» – польское слово) [1, с. 21]. Решение данной проблемы автор книги оставляет будущим поколениям исследователей.

Нам хотелось бы выдвинуть собственную гипотезу, связанную с изобразительным искусством и литературой. Недавно вышел в свет сборник репродукций «Другое измерение», посвящённый теме смерти в изобразительном искусстве [3]. Особый интерес в контексте нашей проблематики представляет один из представленных в нем вариантов иконографии «Триумфа смерти» (рисунок 1). На данной гравюре, восходящей к картине Тициана, Смерть с косой восседает *на двуколке, запряжённой двумя черными волами* – быками Персефоны. Скошенные смертью люди валятся под колёса повозки. Интересно, что подобного типа изображения, известные в виде живописных полотен и гравюр, являются визуализацией «Триумфа смерти» Франческо Петрарки [3, с. 74].

Если принять во внимание отсутствие соответствующей по сюжету картинки в каталоге произведений Гартмана, аллюзию на похоронный марш Шопена, а также неоднократно повторяющийся мелодический оборот, близкий *Dies irae* (только без первых двух звуков), то социальная трактовка пьесы уже не кажется единственно возможной. Ведь несколько позднее Мусоргский напишет во-



кальный цикл «Песни и пляски смерти»¹¹ под явным воздействием *гравюр Гольбейна*. Интересно, что рассматривая пьесу в традиционном «социальном» ракурсе, А. Шнитке отмечает: «Есть что-то суровое и архаичное в её скупых интонациях, в нарочитой простоте и даже некоторой жёсткости её мелоса», «она полна какой-то дикой силы, степного раздолья» [13, с. 338] Разве данная характеристика не подходит для песни возницы-Смерти?

В контексте наших размышлений следует подчеркнуть немаловажный факт, что в изобразительном искусстве XVI века «Триумфы смерти» часто соседствовали с «Триумфами жизни» как парные взаимодополняющие изображения, что явно перекликается с логикой образных смен в цикле Мусоргского.

Обобщая сказанное о пьесе, имеет смысл вновь вернуться к теме божественного проклятия, на которую обратила внимание Юдина. В проклятии, изречённом в Раю, акцент сделан не только на *тяжёлом труде ради хлеба насущного*, но на *неизбежности смерти*: «Ты земля и в землю возвратишься». Мысль о том, что пьеса «Быдло» тоже может быть связана с темой смерти, косвенно подтверждается и последующей **«Прогулкой»** – скорбной и мрачной, хотя её обычно истолковывают только как сопереживание труднику-крестьянину. Эта новая версия «рефрена» цикла (особенно в момент, связанный с уходом переинтонированной темы в низкий регистр) предвосхищает метаморфозу, которая произойдёт с данным музыкальным материалом в пьесе «С мертвыми на мертвом языке». Юдина сравнивает этот вариант «Прогулки» с музыкой «Смерти Бориса». Однако в самом конце пьесы возникает неожиданный контраст – запищали птенцы (предвосхищается тема следующей пьесы).

«Балет невылупившихся птенцов». Импульсом к созданию картинка-эскиза¹² Гартмана стал эпизод из балета «Трильби» на музыку Юлия Гербера.

Поскольку этот балет совершенно забыт, остановимся на нём несколько подробнее.

Он был поставлен в 1870 году в Москве, а в 1871 году в обновлённой редакции дан в Петербурге. Либретто создал Мариус Петипа на основе повести Шарля Нодье «Трильби, или дух очага». Мистический сюжет Нодье, окрашенный в романтические тона, повествует о несчастной любви духа Трильби, некогда бывшего человеком, к замужней женщине. Герой из иного мира борется за свою любовь до самой своей гибели. В балете фабула значительно упрощена, введена традиционная для сценических произведений того времени счастливая развязка, но родство сюжета с литературным первоисточником, всё же, прослеживается¹³. Эпизод «свадебного поезда» канареек, для которого Гартман создал эскиз, появился именно в *расширенной петербургской постановке* балета «Трильби». В этом можно легко убедиться, прочитав либретто обеих версий балета, опубликованных на сайте Российской государственной библиотеки (цифровые копии прижизненных изданий)¹⁴.

К сожалению, М. В. Юдина не даёт никаких философских комментариев к этой пьесе, воспринимая её только как виртуозное скерцино. А. Шнитке относит «Птенцов» к группе «фантастических номеров» сюиты (возможно в связи с особенностями сюжета балета «Трильби»), пишет о сказочном блеске, танцевальности, невесомости, «проникновении в мир эмбриональности» [13, с. 340].

Нам представляется, что и эта шутивная, с чертами «кукольности» пьеса таит в себе нечто большее. Во-первых, она явно пересекается с детской тематикой «Тюльрийского сада» (на сходство этих двух пьес указывала и Юдина), ведь птенцы – тоже дети, а потому именно юные танцоры изображали птенцов в балетной постановке. Следовательно, здесь возможна и экстраполяция смысла. Во-вторых, стоит задуматься над *символикой самого яйца*. Ведь в православной и шире – восточнохристианской

11 Идея «Триумфа смерти» воплощена Мусоргским в «Полководце».

12 Эта картинка – одна из немногих, дошедших до нас. Она представляет собой эскиз детских костюмов к балету, в котором воспитанники театрального училища изображали птенцов канареек. Ввиду известности большинству музыкантов шести сохранившихся «картинок» Гартмана, мы не приводим их иллюстрации в статье.

13 Примечательно, что тот же самый сюжет Нодье, но ещё значительно трансформированный (в том числе в отношении пола главного героя), стал основой романтического балета «Сильфида».

14 https://expositions.nl.ru/ex_manus/petipa/program.php



традиции оно считается символом воскресения из мёртвых, символом жизни. Из внешне мёртвого яйца, похожего на череп, появляется живой птенец. Это наводит на мысль: не является ли данная пьеса своеобразным *аналогом живописного «Триумфа жизни»*, следующего непосредственно за «Триумфом смерти» в «Быдло»?

«Два еврея, богатый и бедный» (в оригинале «Самуэль Гольденберг и Шмуyle»). У Гартмана – это две самостоятельные работы, которые были написаны в Польше: «Еврей в меховой шапке» и «Сандомирский еврей». Оба портрета, сохранившиеся до нашего времени, *принадлежали Мусоргскому*. Доподлинно неизвестно, были ли они на посмертной выставке¹⁵. Однако портреты евреев упомянуты в каталоге произведений Гартмана, созданном Н. П. Собко. Возможно, что Мусоргский дал разрешение на демонстрацию этих картин публике. В то же время, в конце письма Стасову с первоначальным планом «Картинок» композитор говорит о них особняком, сделав характерную приписку: «Как хорошо работается. Хочу примануть витюшкиных»¹⁶ [5, с. 147].

В данной пьесе великолепно воспроизведён ориентальный колорит, к которому композитор был чрезвычайно внимателен¹⁷. Заметим, что в отличие от других кучкистов, Мусоргский сравнительно редко обращался к восточным образам. Собственно еврейская тематика встречается у него несколько раз. Например, в раннем романсе «Царь Саул» на текст Байрона в русском переводе. Это героический монолог библейского персонажа, написанный с оперным размахом, но ориентализма здесь ещё нет. Важной вехой в освоении восточного колорита стала «Еврейская песня», посвящённая брату Филарету Петровичу Мусоргскому и его жене Татьяне. Лев Мей, которому принадлежит текст, написал этот диалог жениха и невесты по подобию «Песни песней» Соломона. Также известно, что на подлин-

ной еврейской теме базируется хор композитора «Иисус Навин».

В 1877 году Мусоргский записал мелодию, напетую для него семнадцатилетним еврейским юношей Ильёй Гинцбургом, но применить её в своей музыке не успел [10, с. 153]. Заметим, что именно Гинцбург впоследствии стал автором надгробного памятника Мусоргскому, на котором изображена звезда Давида вместо креста. Можно попытаться истолковать её не только как указание на национальность автора надгробия, но и как символ принадлежности покойного к «Давидову братству» музыкантов.

Большинство исследователей и исполнителей слышат в пьесе «Два еврея» воплощение темы социального неравенства, решённое в ориентальном стиле. С этим трудно спорить, но только ли такой смысл заложил в пьесу Мусоргский? Юдина в своих черновиках указывает на «проблему еврейства» [14, с. 382], заключающуюся, вероятно, в том, что богоизбранный народ в большинстве своём не узнал и не принял своего Мессию Христа. Однако в основном тексте статьи она рассуждает только проблеме богатства и бедности в свете евангельского откровения. Пианистка приводит несколько цитат из писания о том, что богатому трудно войти в Царствие небесное, а бедные богаты верой. Резюмируя сказанное, она пишет: «Богатство и бедность – тема и бесконечная, и общеизвестная. И, конечно взята Мусоргским значительно шире и глубже прямолинейного изображения еврейского быта» [14, с. 228].

Не секрет, что характеры персонажей этой пьесы-сценки выражены через речевые интонации. Манера говорить всегда рассматривалась композитором как зеркало души и одновременно отражение социального статуса. Продолжая параллели со Священным писанием, намеченные Юдиной, процитируем фрагменты из «Притчей» царя Соломона: «Богатый и бедный встречаются друг с другом: того и другого создал Господь» (глава 22, стих 2); «С мольбою говорит нищий, а богатый отвечает грубо» (глава 18, стих 24); «Богатый господствует над бедным, а должник делается рабом заимодавца» (глава 22, стих 7). Кажется, будто бы царь Соломон описывает пьесу Мусоргского.

На наш взгляд, ключом к тайному смыслу этой пьесы могут стать *имена героев*, которые очень редко печатаются в нотах. Мало кто задумывается,

¹⁵ Александр Мндоянц убеждён, что еврейских портретов на выставке не было.

¹⁶ «Витюшкиными» (от имени Гартмана Виктор) он называл два еврейских портрета.

¹⁷ Широко известны его критические замечания в адрес оперы «Юдифь» Серова, в которой еврейские хоры были написаны в духе западноевропейских хоралов.



что Самуэль и Шмуyle – это два варианта одного и того же имени! Самуэль – это европеизированный вариант еврейского имени Шмуэль, а «говорящая фамилия» Гольденберг (то есть «Златогор») дана уже на немецком языке. Шмуyle – это, вероятно, уменьшительная или искажённая форма имени Шмуэль на идише (еврейском наречии, впитавшем элементы немецкого языка).

Любопытно, что ситуация с подобием еврейских имён и социальная дистанция между героями странным образом напоминает русский духовный стих *о двух братьях Лазарях* – богатом и бедном. Этот духовный стих, существующий во множестве текстовых и мелодических вариантов, до сих пор бытует в старообрядческой среде. Фактически он является вольным пересказом евангельской притчи о богаче и Лазаре.

В оригинальном тексте Евангелия нет упомянутого выше подобия имён героев. Лазарем назван только бедняк, безропотно переносящий невзгоды жизни и презрение. Богатый же, будучи духовно пустым, лишён имени вовсе. Кроме того, герои притчи в Евангелии не являются братьями. Однако важнее другое: суть евангельского повествования и производного от него духовного стиха «О двух Лазарях» заключается не столько в социальном неравенстве героев, сколько в том, *что* происходит с ними *после смерти*. Бедняк, страдавший в своей земной жизни, утешается на лоне Авраама, а богатый – мучится в адском пламени, так как не был милостивым к бедным. Если подобие имён героев в пьесе Мусоргского воспринять как зашифрованную отсылку к духовному стиху и его первоисточнику-притче, то социальная тема в смысловой перспективе разомнётся в актуальную для цикла в целом проблематику взаимосвязи *жизни и смерти, неминуемого загробного воздаяния*.

«Прогулка», звучащая следом, вновь приобретает черты развёрнутой самостоятельной пьесы. Она очень близка первоначальному изложению. В связи с этим её иногда рассматривают как «водораздел» между первой и второй частью сюиты. В рамках избранной нами мистериальной концепции эту «Прогулку» можно истолковать как переход на качественно иной, *более глубокий уровень постижения тайн*.

«Лимож. Рынок. (Большая новость)». В автографе пьесы даны развёрнутые эпиграфы на фран-

цузском языке о сплетнях лиможских кумушек (про корову-беглянку, фарфоровые зубы и красный нос). Как известно, в каталоге работ Гартмана есть несколько зарисовок из города Лиможа, но изображения рынка не встречается. Вероятнее всего, занимательный сюжет придуман Мусоргским. Словам Стасова о существовании такой картинки в данном случае доверять нельзя. Его воспоминания о выставке гартмановских произведений были записаны 12 лет спустя и уже находились под мощным воздействием музыкальных образов сюиты Мусоргского.

Юдина обнажает философский подтекст не столько самой пьесы, сколько *вопиюще резкого контраста* между ней и последующими «Катакомбами». Она вводит ассоциативный образ из Евангелия «Изгнание торгующих их храма» [14, с. 228]. Подоплёка ассоциации понятна: рыночная атмосфера, торговля, обман, шум, крики, сплетни, смех, зубоскальство, а затем всё резко обрывается первым же гулким аккордом «Катакомб». Но почему Лиможский рынок сравнивается именно с храмом, а катакомбы символизируют изгнание торгующих из этого храма? На первый взгляд параллель кажется натянутой, искусственной. По нашему мнению, высказывание Юдиной по своей сути верно, но оно требует расшифровки. Лиможский рынок здесь явно символизирует *суету жизни*, водоворот ярких событий, их пёструю разноголосицу. Но рано или поздно в стремительный бег жизни вторгается смерть близких людей или отрезвляющая мысль о собственной неминуемой кончине. Вторжение смерти, приводящее к переосмыслению жизненных приоритетов, можно уподобить *голосу Бога, изгоняющего всю житейскую суету из храма человеческой души*. Вероятно, именно это имела в виду Юдина. Тем более, что об особом значении для христианина *памяти смертной* неоднократно писали святые отцы, которых, она, несомненно, читала. «Помни о смерти и век не согрешишь» – такова их общая мысль.

Дилогия «Катакомбы». Казалось бы, уж здесь-то Мусоргский буквально следует за изображением Гартмана¹⁸. Однако данное предположение рушится, стоит только прочитать дополнительный заголовок

¹⁸ Акварель Гартмана дошла до нас. Художник изобразил себя вместе с другом В.А. Кенелем и проводником, держащим фонарь в Парижских катакомбах.



пьесы: «Римская гробница». Ведь у Гартмана изображены Парижские катакомбы! В чем смысл такой географической подмены? Попробуем разобраться. Парижские катакомбы – сравнительно поздние по времени возникновения. Они появились только в конце XVIII века в заброшенных старинных каменоломнях в результате перезахоронения останков людей с кладбища в центре города. Это было сделано в санитарных целях во избежание эпидемий. Городские власти пошли на этот шаг после того, как стена, отделявшая древнее городское кладбище при церкви, разрушилась и останки умерших попали в жилые кварталы. Поскольку перезахоронение было целенаправленным, кости и черепа после дезинфекции складывались в определённом порядке, образуя подобие архитектурных сооружений.

Римские катакомбы – совсем иные. Это очень древние погребения, возникавшие постепенно в первых веках нашей эры. Но самое главное – катакомбы были местом захоронения первых христиан, прежде всего, почитаемых ими мучеников. Именно в катакомбах на гробах мучеников христиане совершали свои таинственные богослужения, впоследствии превратившиеся в Литургию. Там, среди могил, они могли укрыться от преследователей-язычников. В катакомбах же появились первые образцы христианской иконографии символического характера.

Как уже упоминалось, начало пьесы Мусоргского воспринимается как неожиданное вторжение «иночного мира», как голос Бога. В музыке слышна гулкость большого пространства, реверберация, статика, таинственность, священная тишина, величие. Мндоянц называет «Катакомбы» «царством теней», «духовной кульминацией цикла». Фрид сравнивает пьесу с загадочными Сфинксами из «Карнавала» Шумана. По её мнению, этот Сфинкс скрывает страшную тайну смерти, которую не в силах постичь разум человека [4, с. 2]. Шнитке отмечает в «Катакомбах» преобладание фонизма, гармонического колорита, почти полное отсутствие традиционной мелодики, кажущуюся дискретность созвучий. В то же время в статичных аккордовых комплексах исследовательница усматривает скрытые нисходящие линии баса и средних голосов (своего рода *catabasis*) [13, с. 344–345].

В контексте предлагаемой нами концепции «Картинок» эти выразительные средства можно связать с воплощением особой атмосферы, свой-

ственной Великой Субботе. Вспомним, что это тот день, когда Сын Божий своим телом почил смертным сном, а душой сошёл во ад, чтобы вывести из его плена всех праведников, как некогда Моисей извёл израильский народ из Египта. По мнению богословов, души усопших пребывают до Страшного суда в особом состоянии «субботства» – покоя, который уже озарён светом грядущего Воскресения¹⁹.

Таким образом, Катакомбы – это обитель мёртвых, и в то же время она является колыбелью будущей вечной жизни. Христиане воспринимают смерть как избавление от земных страданий, как сон, который закончится в день Страшного суда, когда после возгласа Трубы архангела (*Tuba tigrum*) воскреснут в своих телах все умершие.

Как известно, в отличие от язычников, боявшихся покойников, христиане всегда относились к телам усопших с уважением: омывали и обряжали их перед погребением, вносили в храм для совместной молитвы. Мощи святых почитались и влагались в особые раки в церквах, к ним приходили с просьбами о помощи и исцелении и получали просимое. Все это возможно только потому, что *таинственная связь между душой и телом* христианина *сохраняется*, она не разорвана смертью окончательно, так как Христос уже победил смерть.

Мысль о том, что в костях умерших таится *искра будущей жизни*, на наш взгляд, раскрыта во второй части дилогии, названной композитором **«С мёртвыми на мёртвом языке»**. Заметим, что заголовок указывает *именно на Римские катакомбы*, где надгробные надписи были сделаны на «мёртвом» языке – латыни. Тремоло в музыкальной ткани пьесы словно изображает свечение черепов, которое можно истолковать как признак сокрытой в них жизненной силы. Напомню, что в особой ремарке в своей рукописи композитор говорит нам о своеобразном общении с обитателями мира мёртвых. Проводником в этот загадочный мир становится дух

¹⁹ Подчеркнём, что в православных богослужениях Страстной недели, начиная с Великого четверга (вспоминания первой Евхаристии) усиливаются мистериальные черты. Скорбной «кульминацией» является служба Великого пятка, посвящённая страданиям и погребению Христа. Служба «Страстей» переходит в величественный покой Великой Субботы, который, наконец, нарушается врывающимися возгласами Пасхальной радости.



Пример 3. Песнопение «Со святыми упокой» из Синодального Обихода (изд. 1772 г.)

умершего друга. Ведь согласно письму Мусоргского Балакиреву (приведённому в первой части статьи), родственные души не теряют связи друг с другом даже после смерти. Интересно, что Г. Свиридов, процитировавший фрагмент из данного письма по поводу «Картинок с выставки», делает характерное замечание: «“С мёртвыми на мёртвом языке”. *Ключ* ко всему сочинению Мусоргского» [9, с. 477]. Подобно Юдиной, Свиридов не раскрывает своего тезиса, смысл которого для него слишком очевиден.

Подчеркнём, что в пьесе представлена очень сильно изменённая «Прогулка» (здесь происходит возвращение мелодического начала), приобретающая явные черты заупокойного песнопения. Исследователь Л. Полякова усматривает в ней сходство с известным русским музыкальным символом смерти – песнопением «Со святыми упокой» [7, с. 19]. Примечательно, что в печатном Синодальном Обиходе (1772 года издания) мы обнаружили вариант мелодии «Со святыми упокой» киевского роспева (пример 3), начало которого буквально совпадает с темой Прогулки!

Юдина в своих комментариях тоже отсылает слушателей к текстам заупокойных песнопений, в том числе к стихире, традиционно приписываемой знаменитому гимнографу Иоанну из Дамаска, которая известна по парафразе из поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин» и по одноимённой кантате Танеева. Пианистка описывает характер этой пьесы-мемории как «сияние Вечности, Мира и Покоя» [14, с. 229].

«Избушка на курьих ножках (Баба Яга)»²⁰.

Не секрет, что обращение к образам народной фантастики было характерно для «кучкистов» и их европейских современников. Однако осмыслить появление злой сказочной героини именно в данном местоположении в цикле не так просто. Так, исследователи Фрид и Полякова видят в пьесе своего рода возвращение на русскую землю после странствий по «чужим краям». По мнению последней, русский национальный колорит «Избушки» компенсирует здесь пропуск Прогулки – тоже национально окрашенной [7, с. 20].

Мндоянц объясняет появление «Бабы Яги» именно в этом месте «Картинок» тем, что невозможно из царства мёртвых, которое означают «Катакомбы», мгновенно попасть в условия земной жизни. Связующим звеном между разными измерениями должен стать фантастический образ, обитающий *на границе миров*.

Шнитке трактует Бабу Ягу как «владительницу таинственного лесного царства, как «сильный и всемогущий персонаж» [13, с. 349]. Юдина идёт ещё дальше. Ссылаясь на работы учёных (вероятно, Проппа), она рассматривает фантастическую героиню как *персонификацию смерти* и наваждение зла. Известно, что Пропп трактовал образ Бабы Яги (с её

²⁰ Картинка Гартмана сохранилась – это эскиз часов в русском стиле с резьбой и оригинальным циферблатом с буквами в числовом значении (так цифры писали в Византии и на Руси).



характерным атрибутом – «костяной ногой») как живой труп²¹, хозяйку царства мёртвых, а её избушку считал входом в Аид. В среднем разделе пьесы, согласно восприятию большинства слушателей, изображён полёт «Бабы Яги», но Юдина даёт ему совершенно необычное истолкование. Она пишет, что здесь Яга превращается в русалку, сирену, чаровницу (наподобие Лорелеи, Кассеены), привлекающую путников таинственными зовами [14, с. 229].

А. Шнитке справедливо подчёркивает особую роль ритма в этой пьесе: «Здесь есть что-то бесовское, злое в колдовских остигатных ритмах первой части. <...> Организующую, направляющую роль играет ритм, но ритм жёсткий, чеканный, активный» [13, с. 349]. В этой связи акцентируем внимание на присутствии в крайних частях пьесы жестовой ритмоинтонации «втаптывания», аналог которой есть в финальной части «Песен и плясок смерти». Там Смерть «пляской тяжёлой» притаптывает землю, чтобы мертвецы никогда не встали из неё. Аналогичное «поведение» Бабы Яги, как персонификации Смерти, можно объяснить смысловым наполнением предыдущей пьесы. Вспомним, что в ней черепа будто оживали, они светились и общались с нами. Эта скрытая в сухих костях жизненная сила (как в известном видении пророка Иезекииля²²) свидетельствует о временности царства Смерти и предвещает его конец. Смерть (в образе Бабы Яги) в отчаянной злобе пытается удержать свою власть над умершими. Она *дважды утрамбовывает землю*, а между этим пристально осматривает свои владения с высоты полёта (вспомним близкую по смыслу картину смотря мертвецов в «Полководце!»). Своим полётом она завораживает и зачаровывает пленников подземелья. Не отсюда ли сходство приёма тремоло в эпизодах, изображающих «свечение черепов» и «полет Яги»? Укажем также и на подобие императивных фанфар (в конце среднего раздела данной пьесы) окончанию «Старого замка» и «Серенады» из «Песен и плясок смерти».

В поисках образно-смысловых параллелей становится очевидным, что «разухабистая» плясовая тема в духе трепака, появляющаяся после ритмо-

интонаций «втаптывания», переключается с третьим номером цикла «Песни и пляски смерти», где смерть танцует с пьяным старичком. В то же время разгульный характер этой темы может напомнить и хоры бунтовщиков из сцены под Кромами («Расходилась, разгулялась», «Ой ты сила силушка»), а также характеристики бунтаря Варлаама²³. На наш взгляд, совмещение образов *зла и бунтарства* в «Бабе Яге» симптоматично. Ведь разгул нечисти и бунт имеют общий мистический корень: как известно, первым бунтовщиком был сатана, восставший против Бога.

Рассматривая общий образный строй пьесы, исследователи часто проводят параллель между «Избушкой на курьих ножках» и «Ивановой ночью на Лысой горе» (см.: [13, с. 348; 14, с. 229]), где воплощается торжество нечистой силы, которое рассеивается с наступлением утра и звучанием церковных колоколов. Аналогичным образом исчезает и Баба Яга, побеждаемая лучезарностью замыкающей цикл пьесы и пронизывающей её колокольностью.

«Богатырские ворота (В стольном городе во Киеве)». Этот монументально-эпический финал сочинения Мусоргского по своей грандиозности и торжественности сопоставим с оперными финалами вроде гликинского «Слався».

Картинка Гартмана, послужившая импульсом к созданию пьесы, сохранилась до нашего времени, и представляет собой архитектурный проект, который художник создал для конкурса, организованного в честь спасения царя Александра II от покушения (рисунок 2). К сожалению, талантливый проект Гартмана так и не был осуществлён. На рисунке можно рассмотреть не только ворота, но и алтарную апсиду. Над центральной аркой, имеющей форму русского кокошника, видна икона архангела со щитом и мечом и образ Божией матери с младенцем. На центральной арке орнаментированными церковнославянскими буквами написано: «БЛАГОСЛОВЕНЪ ГРЯДЫЙ ВО ИМЯ ГОСПОДНЕ». Навершие колокольни выполнено в виде русского богатырского шлема. Стасов особенно восхищался колоннами, ушедшими в землю, подобно богатырю Святогору (вспомним высказывание Юдиной о «Прогулках» как столпах-колоннах композиции цикла!).

²¹ Вспомним скелетов и полуразложившихся трупов, танцующих на фресках и гравюрах «Dance macabre».

²² Книга Иезекииля: глава 37, стихи 1–14.

²³ Об этой аналогии пишет Э. Фрид [4, с. 2].

Большинство из перечисленных архитектурных элементов указывают на тот факт, что это не просто ворота, но *надвратная церковь*. Таким образом, все «звучковые реалии» пьесы Мусоргского – основная богатырская тема, родственная прогулке; колокольный трезвон с постепенно просветляющимся колоритом и инкрустацией темы Прогулки в верхнем регистре; строгое, аскетичное церковное пение – имеют семантическую связь с рисунком Гартмана. Подмечая особое значение *церковных элементов* в музыке «Богатырских ворот» и в рисунке Гартмана, М. Юдина цитирует один из постовых тропарей Утрени по Славословии «Стояще в храме Славы Твоя на Небесах стояти мним» [14, с. 230]. Действительно, имитация церковного пения выполнена композитором настолько удачно, что балансирует на грани цитаты. Мелодия, воспроизводящая характерные обороты древнерусских песнопений, и всё четырёхголосие выдержаны абсолютно точно в «двухслойном» обиходном ладу «укосненного» наклонения, о чём писал Ю. Холопов [11, с. 474]. Применённый композитором лад, свойственный древнерусскому знаменному роспеву, свидетельствует о прекрасной осведомлённости Мусоргского в вопросах стилистики церковного пения (уроки священника Кирилла Крупского не прошли даром!).

Примечательно, что вскоре после того, как Мусоргский завершил работу над «Картинками», Стасов в письме Римскому-Корсакову заметил по поводу финальной части сюиты следующее: «Особливо красив церковный мотив *“Елицы во Христа креститесь”* и колокольный звон» [6, с. 395–396. Курсив мой. – А.П.]. Таким образом, если верить Стасову, – то перед нами *цитата мелодии церковного песнопения*, которое поётся всего лишь несколько раз в году вместо «Трисвятого»²⁴, в том числе на праздник Пасхи.

К сожалению, все попытки найти напев «Ели-

24 Замена «Трисвятого» на «Елицы» связана с тем, что в дни особо значимых христианских праздников в древности совершалось массовое крещение тех, кто долго готовился к этому таинству, пребывая в чине оглашенных. Со времени христианизации общества и утверждения практики крещения в младенчестве пение «Елицы» потеряло свой первоначальный смысл, но сохранилось в богослужении. В контексте данного исследования важно то, что погружение крещаемого в воду и последующее восстание из неё символизирует *смерть и воскресение Христа* и всех соединившихся с Ним (см.: Послание

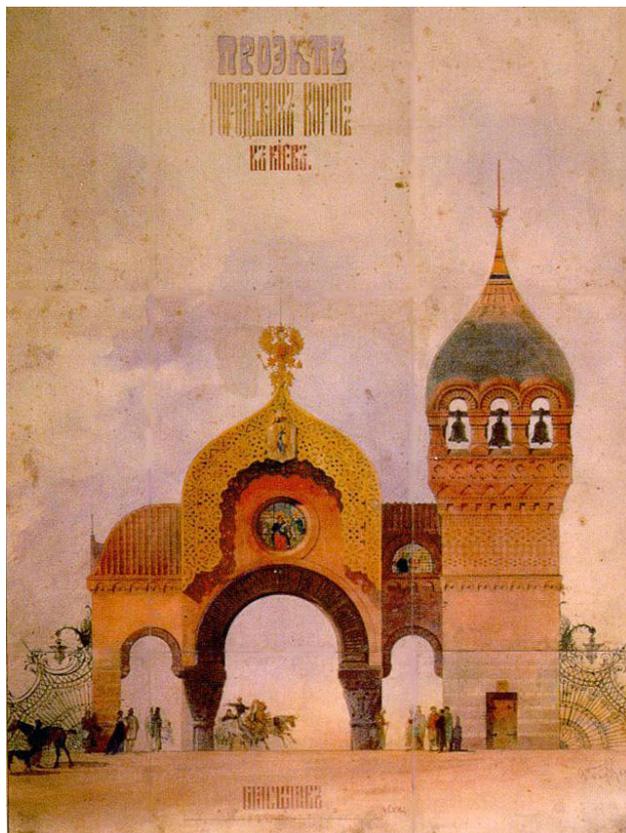


Рисунок 2. В. Гартман. Киевские городские ворота. Архитектурный проект
Источник: <https://evg-crystal.ru/kartiny/kartina-gartmana.html>

цы», более или менее близкий теме Мусоргского, не увенчались успехом, хотя были просмотрены образцы знаменного, путевого, демественного и киевского роспевов²⁵. Зато в результате поисков удалось обнаружить очевидное сходство с фрагментом мелодии *воскресного прокимна 1-го гласа киевского роспева* (см. со слов «Яко же уповахом»). Наибольшая близость теме Мусоргского прослеживается в редуцированной версии мелодии этого прокимна, встречающейся в многоголосных обработках (примеры 4, 5). Вероятнее всего, именно так это песнопение исполнялось в храмах во время жизни

апостола Павла к Римлянам глава 6, стихи 3–11).

25 Авторские композиции не вошли в поисковое поле ввиду явной ориентации композитора на стилистику церковных роспевов.



Пример 4. «Церковная тема» Мусоргского. «Богатырские ворота»



Пример 5. Воскресный прокимен 1-го гласа киевского роспева

композитора, в таком виде оно звучит и поныне. В словах прокимна выражено твёрдое упование на Божие покровительство и милосердие.

Интересно, что при всем контрасте по отношению к окружающему музыкальному материалу «церковная тема» финала имеет интонационное родство с начальной попевкой «богатырской» темы Мусоргского. Речь идёт о восходящем трихорде в объёме терции – типичным оборотом древнерусских роспевов. Вспомним, что древнерусский обиходный звукоряд делился именно на трихорды-согласия.

«Богатырские ворота» рассматриваются исследователями как апофеоз, торжество русского богатырского духа, как выражение соборности, победы жизни над смертью, святости над нечистой силой, как оптимистический итог и преодоление трагизма, что чрезвычайно редко бывает у Мусоргского. Однако аллюзии на церковные песнопения («Елицы» и воскресный прокимен первого гласа), имитация праздничного трезвона, с постепенно просветляющимся колоритом, могут свидетельствовать о духовно-смысловых скрепах финала цикла с идеей *воскресения Христа, и связанного с ним восстания из мёртвых всего человечества*. Поэтому колорит пьесы можно определить как *пасхальный*. Почеркнём, что Пасху – главный русский церковный праздник – нередко рассматривают как глубинный архетип национального менталитета, заключаю-

щегося в способности возрождаться даже после тяжелейших испытаний.

По нашему мнению, финал цикла Мусоргского живописует ещё и русское преломление образа небесного града Иерусалима. Это видение врат Рая²⁶, который является одновременно началом (Киев – мать городов русских) и концом пути. «Богатырские ворота» – это и *прошлое Руси* (эпический, богатырский дух) и одновременно *будущее*, к которому устремляется сердце. Таким образом, время в «Богатырских воротах» закольцовывается в вечность. Здесь сняты противоречия предшествующих пьес, все едины в Боге: нет *ни богатого, ни бедного; ни раба-крестьянина, ни свободного; ни иудея, ни эллина*²⁷. Уходят болезни, житейские печали и смерть, а пребывает бесконечная жизнь и радость. Замечательным подтверждением подобной трактовки финала цикла может служить запись, оставленная Г. Свиридовым в тетради за 1989 год. Он пишет: «Горит здесь, в этих звуках, горит ослепительный свет Православия, свет Воскресения, Христовой бессмертной, вечной жизни» [9, с. 525].

²⁶ На эту мысль наводят и иконографические изображения на эскизе Гартмана. Архангел с мечом и щитом будто охраняет райские врата. Нездешний, даже космический колорит ощущается в соответствующем рисунке Кандинского.

²⁷ См.: Послание апостола Павла к Колоссянам (глава 3, стих 11).



В контексте сказанного стоит обратить внимание на упомянутую ранее надпись, находящуюся над центральной аркой эскиза Гартмана. На поверхностный взгляд может показаться, что слова *«Благословен грядый во имя Господне»* относятся к тем, кто проходит через ворота, прежде всего, к спасённому императору, который должен был первым проехать под «триумфальной аркой». Однако этот текст взят художником из евангельского повествования о торжественном *входе Иисуса Христа в Иерусалим*. Не сам ли Гартман заложил смысловую параллель между Киевом и Иерусалимом? Кроме того, приветственный возглас «Благословен Грядый во имя Господне» постоянно звучит в один из кульминационных моментов православной Литургии, когда чаша со Святыми Дарами выносится к народу для причастия. Ведь именно в приобщении людей к Божественным Тайнам заключается цель и высший смысл совершаемого богослужения. Причастие соединяет людей с Богом, делает их братьями во Христе и является *семенем будущего воскресения из мёртвых и вечной жизни*. Каждая Литургия (особенно воскресная) близка по смыслу и духу пасхальному торжеству, являя Небо на земле.

Воплощённая в финале цикла Мусоргского идея победы над злом и смертью вызывает параллели и со знаменитым словом святителя Иоанна Златоуста,

читаемым на пасхальном богослужении: «Смерть, где твоё жало? Ад, где твоя победа? Воскрес Христос, – и ты низложился; Воскрес Христос, – и пали демоны; Воскрес Христос, – и радуются ангелы; Воскрес Христос, – и водворяется жизнь; Воскрес Христос, – и ни одного мёртвого нет во гробе». Можно вспомнить также известный фрагмент из послания апостола Павла «Последний же враг истребится – смерть» (1 Кор. 15:26).

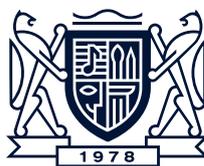
В этом плане драматургия «Картинок с выставки» является полнейшим антиподом современной им «Хованщины». Опера начинается с оркестровой картины Рассвета, символизирующего надмирный образ Святой Руси, однако всё последующее развитие действия сопряжено с постепенным сгущением трагизма и реализации принципа «трагической соборности» (термин И. Гуры), предполагающей обречённость русского народа на страдания и смерть. Драматургия же «Картинок», напротив, имеет *восходящую направленность* от мрака к свету, от проклятия смертности к чуду Воскресения и Преображения.

Для наглядности представим изложенную в исследовании концепцию в виде кратких тезисов (см. таблицу), данных в порядке следования пьес. Синим цветом будут выделены образные ассоциации, связанные со сферой Смерти, а жёлтым – со сферой Жизни и Воскресения.



НАЗВАНИЕ ПЬЕСЫ	СЕМАНТИКА, АССОЦИАТИВНЫЕ ОБРАЗЫ
«Прогулка»	Торжественная мистериальная процессия, возглавляемая автором-пророком, мистагогом. Идея соборности.
«Гном»	<i>Фантастический образ</i> , символизирующий грехопадение искажение человеческой природы, смертность.
«Прогулка»	Утешение, сострадание, надежда на Спасение через Мессию.
«Старый замок»	Завораживающая серенада Смерти, брэнность, энтропия, неизбежное старение как следствие грехопадения.
«Прогулка»	Героический модус, стремление жить вопреки страху смерти, обретение смысла.
«Тюильри»	Символика детства: чистота души, целостность мировосприятия, обновление жизни. Связь деторождения с обетованием Спасения.
«Быдло»	Следствия грехопадения: тяжелый труд «в поте лица своего», смертность как проклятие. Картины и гравюры «Триумф смерти», намеки на траурный марш Шопена и <i>Dies irae</i> .
«Прогулка»	Скорбная и мрачная, предвестие пьесы «С мертвыми на мертвом языке». В конце вторжение фрагмента из следующей пьесы.
«Балет невылупившихся птенцов»	«Триумф жизни», тема детства, смысловая связь с «Тюильри», символика яйца – жизнь после смерти, Воскресение из мертвых.
«Самуэль Гольденберг и Шмуyle»	Параллель с духовным стихом о «Двух Лазарях» и евангельской притчей в качестве прототипа. Евангельское понимание богатства и бедности и намеки на тему загробной участи и воздаяния.
«Прогулка»	Близка первой «Прогулке». Аналогичная семантика, но еще и функция водораздела: начинается вторая часть цикла. Новый, более глубокий уровень постижения (как в Литургии верных).
«Лимож. Рынок»	<i>Суэта жизни</i> , прерванная вторжением смерти («Изгнание торгующих из храма» человеческой души).
«Катакомбы»	Таинственное Царство мертвых, усыпальницы первых христиан, Великая Суббота, сошествие Христа во ад, «субботство умерших».
«С мёртвыми на мёртвом языке»	Черты заупокойного песнопения-молитвы на основе «Прогулки». Искра жизни в черепах, общение живых с умершими.
«Баба Яга»	<i>Фантастический образ</i> . Персонификация Смерти, втапывание земли, чары, осматривание владений с высоты полета, желание удержать власть над мёртвыми, озлобленность от предчувствия конца. Разгул нечисти и бунтарство.
«Богатырские ворота»	Врата Небесного Иерусалима-Киева. Воскресение из мертвых, рассеивание злых чар, конец власти ада и смерти, Пасхальная радость.

Таблица. Идеино-образная концепция цикла "Картинки с выставки"



Из таблицы видно, что в цикле достаточно равномерно чередуются образы Жизни и Смерти, устремляясь к финалу, символизирующему всеобщее Воскресение и победу над тлением. В некоторых пьесах м наблюдается сочетание двух противоположных образных сфер. Между частями произведения есть выраженная причинно-следственная связь, способствующая семантическому единству. Можно обнаружить даже элементы симметрии – вторая и предпоследняя пьесы связаны с фантастическими образами, которые, тем не менее, получают глубинную символическую трактовку.

Подведём итоги. Изучение исследовательской литературы и наши собственные наблюдения позволяют констатировать существование как минимум трёх уровней понимания и истолкования общей концепции фортепианного цикла «Картинки с выставки», которые не противоречат друг другу, но соотносятся иерархически.

Первый уровень (конкретно-образный) – это восприятие цикла как серии «музыкальных иллюстраций» к работам Гартмана, возникших под впечатлением от посмертной выставки. Подобная версия известна «со школьной скамьи» и не требует специальных комментариев.

Второй уровень (национально-мифологический) – нашёл частичное отражение в концепциях Александра Мндоянца, Эмили Фрид и некоторых других исследователей. В данном случае «Картинки» анализируются в контексте Русской национальной идеи, как «Эпически монументальная песнь о России» (выражение Мндоянца). Произведение Мусоргского, по мнению авторов, базируется на национальной мифологии и само становится её неотъемлемой частью.

Третий уровень (сакрально-мистериальный) – отчасти представлен в толкованиях Юдиной, мыслях Свиридова и является центральным итогом наших наблюдений. Он предполагает рассмотрение «Картинок» как своего рода «*мистерии Смерти и Воскресения*». Подобная трактовка выводит шедевр Мусоргского далеко за пределы национальных рамок и позволяет осознать его общечеловеческую значимость.

Разумеется, о проблеме Жизни и Смерти в связи с «Картинками с выставки», так или иначе, рассуждали все исследователи, обращавшиеся к постижению образно-смысловых граней цикла. Под таким углом традиционно рассматривается диалогия «Катакомбы», а Александр Мндоянец добавляет к ней и «Старый замок». Однако на наш взгляд, важнейшим оказывается именно *религиозно-мистериальный* ракурс и констатация системного *противопоставления образных сфер Жизни и Смерти* на протяжении всего сочинения. Мистериальные черты в произведении Мусоргского выражены как на семантическом уровне (прохождение через врата смерти, победа над смертью и преобразование мира), так и на уровне условного моделирования элементов мистериального действия (перемещение «процессии» во главе с мистагогом в пространстве и времени, поэтапность постижения тайн, связь сакральными текстами и мифологией).

Хочется надеяться, что предложенное в работе истолкование глубинной семантики цикла найдёт своих сторонников и апологетов, а также будет способствовать возникновению его новых исполнительских интерпретаций.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Абызова Е.Н. «Картинки с выставки» Мусоргского. М.: «Музыка», 1987. 47 с.
- 2/ Гура И.С. М.П. Мусоргский: метафизика трагедийности. Дисс...канд. иск. Москва, 2003. 161 с.
- 3/ Другое измерение. Смерть и загробная жизнь в христианском искусстве. Каталог выставки. Сост. С.Н. Липатова. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2019. 165 с.
- 4/ Модест Петрович Мусоргский «Картинки с выставки» для фортепиано. Факсимиле. 2-е издание / Вступительная статья Э.Л. Фрид. М.: «Музыка», 1982.
- 5/ Мусоргский М.П. Письма. М.: «Музыка», 1981. 359 с.
- 6/ Орлова А.А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 701 с.
- 7/ Полякова Л.В. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. 28 с.
- 8/ Потапцев А.В. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского: мистерия смерти и воскресения (часть 1) // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 2. С. 14–24.
- 9/ Свиридов Г.В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
- 10/ Сквирская Т.З., Хаздан Е.В. Еврейская мелодия в записи Мусоргского (из коллекции Пушкинского Дома) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 148–156.
- 11/ Холопов Ю.Н. Мусоргский как мастер музыкальной формы («Картинки с выставки») // Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы. М: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. С. 456–483.
- 12/ Хубов Г.Н. Мусоргский. М.: «Музыка», 1969. 802 с.
- 13/ Шнитке А.Г. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского (опыт анализа) // Вопросы музыкознания. Вып.1. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. С. 327–357.
- 14/ 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 (примечания).

REFERENCES

- 1/ Abyzova, E.N. (1987), "Kartinki s vystavki' Musorgskogo ["Pictures at an Exhibition" by Mussorgsky], Muzyka, Moscow, 47 p. (in Russ.)
- 2/ Gura, I.S. (2003), M.P. Musorgskij: metafizika tragedijnosti [M.P. Mussorgsky: the metaphysics of tragedy], Diss...kand. isk, Moscow, 161 p. (in Russ.)
- 3/ Drugoe izmerenie. Smert' i zagrobnaja zhizn' v hristianskom iskusstve. Katalog vystavki. Sost. S.N. Lipatova (2019), [Another dimension. Death and the Afterlife in Christian Art. Exhibition catalogue], Central'nyj muzej drevnerusskoj kul'tury i iskusstva imeni Andreja Rubleva, Moscow, 165 p. (in Russ.)
- 4/ Modest Petrovich Musorgskij (1982), «Kartinki s vy'stavki» dlya fortepiano ["Pictures at an Exhibition" for piano], Muzyka, Moscow (in Russ.)
- 5/ Musorgskij, M.P. (1981), Pis'ma [Letters], Muzy`ka, Moscow, 359 p. (in Russ.)



- 6/ Orlova, A.A. (1963), *Trudy i dni M.P. Musorgskogo. Letopis' zhizni i tvorchestva* [Works and days of M.P. Mussorgsky. Chronicle of life and work], Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moscow, 701 p. (in Russ.)
- 7/ Polyakova, L.V. (1960), "Kartinki s vystavki" M.P. Musorgskogo ["Pictures at an Exhibition" by M.P. Mussorgsky], Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moscow, 28 p. (in Russ.)
- 8/ Potaptsev, A.V. (2022), "Pictures from the exhibition" M.P. Mussorgsky: the mystery of death and Resurrection", *ARTE*, No. 2. Pp. 14–24. (in Russ.)
- 9/ Sviridov G.V. (2002), *Muzyka kak sud'ba* [Music as Destiny], sost., avt. predisl. i komment. A.S. Belonenko, Molodaya gvardiya, Moscow, 798 p. (in Russ.)
- 10/ Skvirskaya, T.Z., Hazdan, E.V. (2007), *Evrejskaya melodiya v zapisi Musorgskogo (iz kolekcii Pushkinskogo Doma)* [Jewish melody recorded by Mussorgsky (from the Pushkin House collection)], *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma, Dmitry Bulanin*, Moscow, pp. 148–156. (in Russ.)
- 11/ Kholopov, Yu.N. (2012), *Musorgskij kak master muzykal'noj formy ("Kartinki s vystavki")* [Mussorgsky as a Master of Musical form ("Pictures at an Exhibition")], *Muzykal'nye formy klassicheskoj tradicii. Stat'i. Materialy, Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaya konservatoriya"*, Moscow, pp. 456–483. (in Russ.)
- 12/ Khubov, G.N. (1969), *Musorgskij* [Mussorgsky], *Muzyka*, Moscow, 802 p. (in Russ.)
- 13/ Shnitke, A.G. (1954), "Kartinki s vystavki" M.P. Musorgskogo (opyt analiza) ["Pictures at an Exhibition" by M.P. Mussorgsky (experiment of analysis)], *Voprosy muzykoznanija*, Vol. 1, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moscow, pp. 327–357. (in Russ.)
- 14/ Yudina, M.V. (2005), "Kartinki s vystavki" Modesta Petrovicha Musorgskogo ["Pictures at an Exhibition" by Modest Petrovich Mussorgsky], "Vy spasyotes' cherez muzyku", *Literaturnoe nasledie, Izdatelskij dom "Klassika-XXI"*, Moscow, pp. 223–230. (in Russ.)

Сведения об авторе

Потапцев Анатолий Викторович, преподаватель, Иркутский областной музыкальный колледж имени Фридерика Шопена; преподаватель, детская музыкальная школа, г. Свирск

E-mail: anatoly1307@mail.ru

Author information

Anatoly V. Potaptsev, Teacher of musical theoretical disciplines, Fryderyk Chopin Irkutsk Regional College of Music; Teacher, Children's Music School in Svirsk

E-mail: anatoly1307@mail.ru