

УДК 7.071.2

**ОТ ГРЕХОПАДЕНИЯ К ВОСКРЕСЕНИЮ:
«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М.П. МУССОРГСКОГО
В ТРАКТОВКЕ М.В. ЮДИНОЙ**

Р.М. АЛИСОВА

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 410012, Саратов, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В данной работе впервые проводится развёрнутый анализ статьи М.В. Юдиной ««Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского» (1969) с привлечением ранее неопубликованных архивных материалов из фонда Юдиной ОР РГБ. Выдвигается мысль о том, что исследование выдающейся пианистки XX века явилось первой попыткой истолкования музыки цикла с христианских позиций. Данный факт отмечается как уникальный для советского искусствознания в целом. В предлагаемой статье обосновывается методологический подход, используемый М.В. Юдиной при интерпретации музыкального произведения, условно обозначенный нами как метод христианской семиологии. В его основе лежит понимание музыки как воплощённого Логоса бытия, божественной мысли. Выявлено, что при интерпретации символического плана музыкального произведения пианистка опирается на три основных метода: метод художественного синтеза, метод типологической экзегезы и евангельский комментарий. Рассматривается каким образом каждый из них претворяется исследователем при истолковании пьес цикла. Анализ юдинских комментариев позволяет сделать вывод о том, что композиционная концепция «Картинок с выставки» в трактовке пианистки и мыслителя представляет собой «смерть и воскресение», охватывая историю мира от грехопадения до всеобщего воскресения. Обнаружение М.В. Юдиной евангельского подтекста цикла даёт сочинению М.П. Мусоргского новое измерение и позволяет рассматривать его как неотъемлемую часть творческого наследия композитора, неразрывно связанного с воплощением ключевых христианских идей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.П. Мусоргский, М.В. Юдина, «Картинки с выставки», христианская герменевтика, метод художественного синтеза, типологическая экзегеза, евангельский комментарий, онтологический смысл музыки.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**FROM THE FALL TO THE RESURRECTION:
«PICTURES AT AN EXHIBITION» BY M.P. MUSSORGSKY
AS INTERPRETED BY M.V. YUDINA**

R.M. ALISOVA

L.Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov, 410012, Russian Federation

ABSTRACT. The article provides the first detailed analysis of the article by the outstanding 20th century pianist M.V. Yudina «Pictures at an Exhibition by Modest Petrovich Mussorgsky» (1969). Previously unpublished archival materials from the Yudina collection of the Russian State Library were used in the study. The idea is put forward that Yudina's study was the first attempt to interpret the music of the cycle from a Christian perspective. This fact is noted as unique for Soviet musicology and art history in general. The article substantiates the methodological approach used by Yudina in interpreting a musical work, which we conditionally designate as the method of Christian semiology. It is based on the understanding of music as the embodied Logos of being, divine thought. It is revealed that when interpreting the symbolic plan of a musical work, Yudina relies on three main methods: the method of artistic synthesis, the method of typological exegesis and the Gospel commentary. The way in which each of them is implemented by Yudina in interpreting the pieces of the cycle is considered. An analysis of Yudin's comments allows us to conclude that the compositional concept of Pictures at an Exhibition, as interpreted by the outstanding pianist and thinker, represents «death and resurrection» and covers the history of the world from the fall to the general resurrection. Yudina's discovery of the gospel subtext of the cycle gives Mussorgsky's work a new dimension and allows us to consider it as an integral part of the composer's creative legacy, inextricably linked with the embodiment of fundamental Christian ideas.

KEYWORDS: M.P. Mussorgsky, M.V. Yudina, Pictures at an Exhibition, Christian hermeneutics, method of artistic synthesis, typological exegesis, gospel commentary, ontological meaning of music.

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



В 1974 году в третьем выпуске журнала «Советская музыка» вышла статья Марии Вениаминовны Юдиной под названием «Удивительный цикл», посвящённая «Картинкам с выставки» М.П. Мусоргского. В предисловии к ней А.Н. Сохор, отмечая несомненные достоинства юдинской трактовки произведения – широту общекультурного контекста, неожиданные художественные ассоциации, позволяющие увидеть сочинение по-новому, подчёркивал: «Очерк М.В. Юдиной не музыковедческое исследование, и с позиции строгой науки в нём можно увидеть кое-что явно спорное, неясное и неточное» [15, с. 95]. «Спорное» заключалось в том, что в статье выдающейся пианистки прослеживалась явная религиозная составляющая. Содержание публикации вступало в очевидное противоречие с принятым в музыковедении советского периода взглядом на творчество композитора: «Далеко не всегда оправданы постоянно проводимые и подчёркиваемые Марией Вениаминовной ассоциации между “Картинками” и религиозным искусством разных эпох. Всё же и по жанру, и по основному содержанию это – произведение светское (как и всё творчество Мусоргского в целом)» [15, с. 95]. Несмотря на то, что активная антирелигиозная кампания 1960-х гг. пошла на спад, подход к искусству с христианских позиций был ещё под запретом. В итоге статья М.В. Юдиной увидела свет со значительными купюрами, были изъяты фрагменты текста, имеющие ярко выраженный христианский смысл.

Прошли десятилетия, и в конце XX века мусоргiana значительно пополнилась исследованиями, в которых творчество композитора рассматривается в свете русской духовной традиции. Изменился и взгляд на статью пианистки. Примечательно, что к ней обращаются в своих трудах крупные учёные музыковеды – Г.С. Головинский и М.Д. Сабинаина, В.Б. Валькова [1], В.П. Павлинова [10], современные авторы – Н.Ф. Клобукова [6], А.В. Потапцев [12; 13]. Звучат слова об «исключительной по внутренней свободе и смелости» юдинской работы [16]. К.В. Зенкин замечает, что, по сути, ею был сделан первый и решительный шаг на пути религиозно-философского осмысления фортепианного сочинения русского гения: «По всей вероятности, она [Юдина. – Р. А.] впервые – в годы, когда Мусоргского было принято осмыслять как реалиста-народника, заговорила о нём

с религиозно-символистских позиций» [4, с. 103]. Удивительно, что при этом, сама работа, которая в более поздних редакциях была опубликована под названием «“Картинки с выставки” Модеста Петровича Мусоргского» (1970), до сих пор не стала предметом подробного изучения. Данная статья призвана восполнить этот пробел. Наша задача состоит в том, чтобы представить целостность концепции «Картинок с выставки» в интерпретации М.В. Юдиной, а также показать, что вопреки мнению о «ненаучности» подхода, пианистка придерживалась вполне конкретного метода исследования художественных произведений, нетипичного для советского музыковедения и искусствоведения в целом. К анализу привлечены архивные материалы «М.П. Мусоргский. “Картинки с выставки” – статья в трёх вариантах. Автографы и машинопись с авторской правкой» (1970) из фонда М.В. Юдиной Одела Рукописей Российской государственной библиотеки.

Первое, на что следует особо обратить внимание, начиная разговор о подходе Юдиной-исследователя – это справедливо подмеченное искусствоведом М.В. Алпатовым стремление «пробиться сквозь избытые определения к истинному значению шедевра» [26, с. 94]. Каким образом достигалась эта цель?

Интересно обратиться к письму пианистки от 1969 года к Ю.М. Лотману, в котором тезисно намечены темы предлагаемых ею работ для публикации в научном тартуском журнале «Труды по знаковым системам», среди них и «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского. Она отмечает: «Более или менее типичной явится именно *знаковая система* [курсив. – М. Ю.], – “Гном” – это не гном; “Быдло” – это не быдло; “Два еврея – богатый и бедный” – это исторически и метафизически неизмеримо шире. “Прогулки” – это не прогулки, “Лимож” – это не только “рынок” и так далее» [27, с. 435]. В своей статье «Картинки с выставки» Мария Вениаминовна повторит эту мысль: «Нам следует “прочитывать” и постигать их *в символической двухплановой системе знаков* [курсив наш. – Р. А.]: что мы слышим, что диктует нам наше воображение, и какие смыслы стоят за этой конкретной реальностью» [21, с. 225]. Стоит признать, что без развёрнутого комментария понять высказывание М.В. Юдиной трудно. Прежде всего, нужно объяснить значение понятия «знаковая система». Пианистка



использует этот термин в качестве синонима «символа» в его онтологическом значении. «Символ» в данном контексте выступает как явление, совмещающее два плана – видимой, конкретной и скрытой реальности. Он не только обозначает, указывает подобно знаку в семиотическом значении, на иной план бытия, но сам является реальным носителем данного плана. В основе такого подхода лежит понимание М.В. Юдиной музыки как интонационно воплощённого Логоса бытия, божественной мысли¹, которая требует своего истолкования. Условно его можно определить как *метод христианской семиологии*.

Характерно, что пианистка выделяет два смысловых уровня в любом произведении искусства. В музыке к знакам «первого плана» относятся форма, жанр, весь комплекс музыкально-выразительных средств, ко «второму плану» – генеральная идея, глубинный смысл сочинения. В эпистолярной М.В. Юдиной можно встретить различные варианты обозначения данного феномена: иногда, как в статье о «Картинках», она пишет о «смыслах», подразумевая под ними то, *«что пребывает внутри»* музыки, её знаков [27, с. 443]; в некоторых случаях автор использует словосочетание – «духовное зерно»², источником которого является произведение. Нередко звучит слово «Вечное», например: «Я прикладываю силы ко всему, “выявляя” <...> Вечное в искусстве и человеке. Это чудовищно трудно – поиск сущностей в философском смысле» [23, с. 623]. По мысли М.В. Юдиной, «смыслы», «духовное зерно», «Вечное», «Слово» художественного произведения – тайна божественного первообраза, явленная в символической форме, выявить которую призван художник, музыкант. Не случайно в статье она цитирует Б.В. Асафьева, сказавшего о цикле М.П. Мусоргского: «Картинки эти – душа вещей» [21, с. 225]. М.В. Юдина стремится в своём анализе раскрыть «душу вещи», «вечную тему», заложенную в музыке.

Ещё в 1926 году, будучи профессором Петроградской консерватории, пианистка делилась в письме к М.Ф. Гнесину: «Для моих коллег народничество великорусской школы исчерпывается “названиями»

– ни шагу далее они не хотят делать» [22, с. 113]. Ко времени публикации юдинской статьи в советском музыковедении преобладала точка зрения, согласно которой «Картинки с выставки» представляют собой пример сюитного цикла, «галерею различных образов, объединённых общим <...> национально-русским музыкальным фоном» [11, с. 81], «вереницу сцен фантастических и реальных, весёлых и грустных» [20, с. 545].

Осмысление жанра является одним из краеугольных положений юдинской концепции сочинения. По её мнению, «наивно» полагать [21, с. 224], что «Картинки с выставки» – сюита, поскольку этот жанр подразумевает соединение в целое самостоятельных, контрастных по характеру номеров, не имеющих единой линии повествовательного развития, что подразумевает идею изменения последовательности номеров внутри сюиты. Определение цикла, предложенное М.В. Юдиной, опровергает возможность свободного чередования пьес: «Термин цикл, – пишет она, – уже включает в своё наименование идеи множественности, архитектоники, синтеза и масштаба» [21, с. 224]. Идея архитектоники как совокупности структурных принципов, способствующих композиционной целостности, и идея синтеза, как соединения разных элементов в единое художественное целое, указывают на согласованность частей и элементов произведения, их строгую последовательность, упорядоченность. Привлекает внимание необычная параллель: «равновеликой предшественницей» цикла М.А. Мусоргского исследователь называет Двадцать четыре прелюдии Ф. Шопена, концепцию которых она определяет как *«смерть и воскресение»* [21, с. 224]. Здесь, по нашему мнению, скрыт «ключ» к раскрытию генерализирующей идеи «Картинок с выставки». Но каким образом тема «смерти и воскресения» обнаруживается в цикле пьес, имеющих программные подзаголовки, столь далёкие от подобной интерпретации?

Предлагая своё истолкование подлинного, глубинного смысла опуса М.П. Мусоргского, пианистка, как уже отмечалось, придерживается метода христианской семиологии. Данный подход предопределяет и особые принципы исследования, суть которых в «раскрытии и комментарии с позиции вечности, онтологии, Евангелия, книг пророков, патристики, <...> богословия» [27, с. 444]. Главными для М.И. Юдиной являются *метод художественного синтеза и метод типологической экзегезы* (о нём скажем подробнее ниже). Они выделены нами в результате работы над статьями пианистки и нуждаются в пояснении.

¹ В обширном эпистолярном наследии М.В. Юдиной встречаются следующие суждения: «Бессловесного ничего нет, а найти ключи к Слову в звуке – это и есть “моя” тема» [8, с. 156], или: «Музыка окутана завесой тайны и Слово обитает внутри её бытия». «Слово» с заглавной буквы указывает на слово в значении Логоса.

² Приводим цитату полностью: «Работаю я теперь больше в литературе, пишу о музыке и поэзии, ищу всюду некое духовное зерно, из коего и произрастает Произведение» [25, с. 238].



В основе метода художественного синтеза лежит идея автора о «вневременности всякого гениально-го произведения в любом искусстве» [21, с. 224], т. е. вечном существовании творений в едином духовном универсуме, их бессмертии. На основании онтологической общности становится возможным соединение, сближение явлений культуры, разделённых во времени. Исходя из этого, любые аналогии и параллели между различными видами искусства выстраиваются, по выражению М.В. Юдиной, по принципу «родственных духовных атмосфер» [21, с. 206]. Рассмотрим, как данный метод работает на этапе утверждения идеи сочинения М.П. Мусоргского.

Пианистка прибегает к аналогиям и параллелям из архитектуры и литературы. Она справедливо считает, что в архитектуре циклам тождественны архитектурные ансамбли. Для «Картинок с выставки» это не просто многочисленные грандиозные памятники отечественного зодчества, но духовные центры Российского государства: Александро-Невская лавра в Санкт-Петербурге, Троице-Сергиева лавра в Сергиевом Посаде, Новодевичий монастырь в Москве, Ростовский кремль, церкви и архитектура старинных российских городов Владимира, Ярославля, Пскова, Новгорода, Суздаля, Вологды. Упоминается и о тех памятниках, которые особенно поразили М.П. Мусоргского в Москве – Кремль, храм Василия Блаженного и колокольня Ивана Великого. Несмотря на то, что М.В. Юдина пользуется данными аналогиями применительно к форме произведения и типу структурной организации художественного пространства, автор продолжает мыслить в системе двойных координат. Главная идея заключается в том, что их связь находится глубже – она в самом православном духе древних святынь и музыкальном его воплощении в сочинении М.П. Мусоргского.

В изобразительном искусстве пианистка выделяет «циклы рукописной миниатюры с её нарративным совершенством» [21, с. 224]. Стоит вспомнить, что дошедшая до нашего времени русская книжная миниатюра – это богато иллюстрированные книги Евангелия и псалтири. Аналогичные параллели циклу М.В. Юдина прослеживает и в литературе: это летописи, памятники древнерусской литературы (в частности, повесть XVII века «О горе – злочасти») и духовные стихи [21, с. 224]. Акцент сделан на подлинно русском искусстве, где сами жанры говорят о ведущих темах и преобладающих сюжетах, связанных с православным мировосприятием и мироощущением. Можно заключить, что пианистка последовательно проводит

мысль о надтекстовой христианской идее «Картинок с выставки». Неожиданно в ряду памятников древнерусской литературы возникают произведения XX века – поэма Поля Валери «Морское кладбище» и «Волны» Б.Л. Пастернака. Соседство кажется парадоксальным, но необходимо помнить, что у М.В. Юдиной каждая аналогия или сопоставление, выходя за границы конкретного исторического времени, служат подтверждением воплощения в искусстве некоей высшей идеи. Так, поэму П. Валери и стихотворение Б.Л. Пастернака, далёкие по языку от сочинений древней русской литературы, роднит тема мира земного и небесного, смерти и бессмертия, гибели и воскресения.

Большое внимание в статье пианистка уделяет теме «прогулки». Поскольку главное для неё – увидеть какие «смыслы стоят за конкретной реальностью», то М.В. Юдина переводит тему «прогулок» в идейный, религиозный план, причём делает это необычным образом. Применяя к «архитектонике» «прогулок» термин «шаг конструкции», она даёт цепочку синонимических понятий: «опора, сцепление, крепление, ритмическая единица, ордер, стиль, вертикаль, колонна, пилястр, столб». От слова «столб» переходит к слову «столп», и следом «Столп и утверждение Истины...» [21, с. 226]. Синонимический ряд в данном случае используется ею как герменевтический приём. Семантическая параллель «столб» – «столп» обнаруживает подобие в смысловой структуре, от буквального значения организуется переход к метафорическому. Выражение «Столп и утверждение Истины» подводит к библейскому тексту, а именно, к словам из Первого послания Апостола Павла к Тимофею 3:15: «Дом Божий, который есть Церковь Бога живаго, столп и утверждение истины». Так, глубинное содержание темы «прогулки» раскрывается в идее Церкви: «Без этой загадочной [духовной. – Р. А.] сущности “прогулок”, – подчёркивает М.В. Юдина, – “Картинки” потеряли бы значительную долю своего величия» [там же].

Эта мысль развивается автором и в другом направлении – через интонационно-гармонический комплекс темы «прогулок». В её своеобразной ладовой интонации М.В. Юдина улавливает «духовное и музыкальное» [там же] родство со знаменным распевом. Она дважды подчёркивает – «не текстуально, не цитатно» [21, с. 226], и добавляет, что музыка «прогулок» создана «на основе внутреннего и слухового обладания миром древнерусского пения» [там же]. Этим утверждением, на наш взгляд, пианистка хочет показать, что русская светская музыка генетически связана с древнецерковным песенным искусством



православия. Опираясь на идею «двухплановой системы знаков», в которой исследователь мыслит произведение, можно заключить, что внешний план темы «прогулок» соответствует рефрену цикла, выполняющего функцию соединения частей, а их смысл, «загадочная сущность», являет собой мир знаменного распева, мир «правды и любви» [21, с. 228], мир преображённой реальности.

Подобным образом М.В. Юдина подходит к интерпретации каждой из «картинок»-частей. В большинстве случаев она опускает комментарии, связанные с внешними приметами образа, опосредованного программным подзаголовком³, и сразу предлагает обнаруженные ею «смыслы», причём зачастую даёт их в предельно сжатом виде, не поясняя ход размышлений. Попытаемся проследить как метод художественного синтеза реализуется М.В. Юдиной на примере анализа пьес «Гном», «Быдло», «С мёртвыми на мёртвом языке».

Уже в комментарии к первой «картинке» цикла «Гном» она пишет: «Это искажение человеческой – от начала благодатной природы. Это – грех» [21, с. 227]. От уродства внешнего протягивается нить к уродству нравственному, духовному, обнажается внутренняя сущность образа. В контексте данной символической трактовки на основе метода художественного синтеза возникают параллели из музыкального и изобразительного искусства. В музыке «ближайшим родственником» греха М.В. Юдина называет героя оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Н.А. Римского-Корсакова Гришку Кутерьму, чья душа не только повреждена совершённым непростительным грехом, но и не стремится к покаянию.

Сюжет другой аналогии, «Притчи о слепых» нидерландского живописца и графика Питера Брейгеля-старшего (обратим внимание на вневременную параллель), соотносится с притчей из Евангелия от Матфея 15:14: «Оставьте их, они слепые вожди слепых; а если слепой ведёт слепого, то оба упадут в яму». Изображая слепоту физическую, Брейгель показывает слепоту духовную, отступление от божественных заповедей приводит к гибели. Нам представляется, что будет уместным привести слова искусствоведа Н.Н. Третьякова, по замечанию которого важнейшее значение в картине имеет виднеющаяся вдали церковь. Он отмечает, что «её колокольня является в качестве композиционной

вертикали непосредственно над местом разрыва ритмического ряда [фигур слепых. – Р. А.]. Слепые не знают и не видят дороги к храму. Они живут вне “вертикального измерения” неба» [17, с. 150]. Таков главный подтекст брейгелевского полотна. Проводя аналогию между «Гномом» и картиной «Притчи о слепых», пианистка вскрывает тем самым их духовное родство. По этому же принципу возникает параллель с гравюрами Ф.Гойи из цикла «Бедствия войны», изображающими катастрофические последствия противостояния Испании Наполеону. Основная тема этих работ – жестокость, беспощадность, зверства как следствие богоотступничества. Таким образом, «Гном» интерпретируется М.В. Юдиной не только как сказочный карлик, каковым он предстаёт в фольклоре многих народов, но выступает символическим образом «искажённого человека», «ветхого Адама» [24]⁴. Подобное прочтение позволяет пианистке говорить о «знаковом» начале цикла, темой которого является прародительский грех, уходящий корнями к сотворению мира.

«Мотив» первородного греха возникает, по мнению автора, в третьей «картинке», носящей польское название «Bydło», в русском варианте «Быдло». «Запряжённые, утомлённые волы», – звучит в комментарии к пьесе [21, с. 227]. Название отсылает к изображению польской крестьянской повозки на высоких колёсах, запряжённой волами. Но пианистка призывает к «более глубокому постижению бытия» [21, с. 227]. Поводом к размышлению становится основная тональность «картинки» – *gis-moll*⁵. М.В. Юдина характеризует её как «прозрачную, хрустальную, светящуюся» [21, с. 227]. Этот колорит, как она считает, указывает, что волы лишь аллегория, за которой скрывается человек, обречённое «работать в поте лица своего» человечество⁶ [21, с. 227]. Происхождение фразеологизма восходит к Библии. При изгнании

⁴ ОР РГБ. Ф. 527. К. 5. Ед. хр. 11. Л. 87.

⁵ Возможно, характеристика тональности предложена по системе немецкого композитора и теоретика Иоганна Маттезона (1681–1764). В одном из своих трудов учёный дал подробное описание семантического значения различных тональностей. В юдинских черновиках к статье есть указание на его учение о тональности. Значения тональности *gis-moll* по И.Маттезону нам найти не удалось.

⁶ А.М. Курис, аспирантка М.В. Юдиной 1938 г. в Московской государственной консерватории, в своих воспоминаниях делится пометами, сделанными пианисткой в нотах «Картинок с выставки». Так, к пьесе «Быдло» надписано: «Петь, обнаружить не только ярмо. Но и страдающий в ярме субъект. Всё более выразительно, поэтому очень важны паузы, перерывы в мелодии, как бы несущий ярмо изнемогает, падает, спотыкается» [26, с. 156].

³ В статье М.В. Юдиной отсутствуют какие-либо отсылки к иллюстрациям В.А. Гартмана. Исключение составляет «картинка» «Баба-Яга» – пианистка упоминает о змеином орнаменте, изображённом на рисунке художника.



Адама из рая, Бог сказал ему: «В поте лица твоего будешь есть хлеб» (Быт. 3, 19). М.В. Юдина снова выявляет «родственные духовные атмосферы», отмечая, что тема греха перекликается с оперой «Борис Годунов». Она задаётся вопросом: «Почему личность такого масштаба, такого благородства, с первой ноты своего появления в спектакле вызывает неизменно тяжёлую симпатию, уважение и острую жалость?» [21, с. 227]. В исследованиях, посвящённых музыкальному театру М.П. Мусоргского, неоднократно отмечалось, что композитор видел в Годунове прежде всего страдальца, а не преступника. Уже при первом его появлении в опере раскрывается внутреннее состояние главного героя: «Скорбит душа». Истоки душевных мучений, терзаний совести Бориса – грех отступления от божественной заповеди «Не убий».

Следующую за пьесой «Быдло» тему «прогулки» пианистка также рассматривает как «родственную» «Борису Годунову», а именно – эпизоду смерти царя. Здесь единственный раз «прогулка» звучит в минорной тональности (d-moll). Приведём слова церковного композитора, дирижёра С.З. Трубачёва, который, исследуя роль церковных песнопений в опере М.П. Мусоргского, писал, что музыка погребального напева на фоне редких ударов погребального колокола в этой сцене символизирует Божью кару, «ожидаемое возмездие за совершённый грех» [18, с. 634].

Предлагая данные аналогии к пьесе «Быдло», М.В. Юдина вновь пытается показать, что её тема «глубже проблемы только социальной» [21, с. 227]. Обобщая сказанное о «картинках» «Гном» и «Быдло», можно заключить, что их глубинное содержание – нарушение божественных заповедей, ведущее к гибели человеческой души.

Ещё один пример использования метода художественного синтеза демонстрирует анализ «картинки» «*Con mortuis in lingua mortua*», или «С мёртвыми на мёртвом языке», второй раздел пьесы «Катакомбы. Римские гробницы» («*Catocombae. Sepulcrum romanum*»). Появляющуюся в ней тему «прогулки» исследователь описывает так: «До чего прозрачен на фоне трепетного сопровождения здесь уже знакомый нам знаменитый распев! Тремоло реет в надмирных высотах верхних регистров, как бы в скрипках, то отражается в контрабасах и контрфаготах в предании усопших земле, <...> в прозрачном свете надгробного пения» [21, с. 228]. Заметим, что здесь пианистка заостряет внимание на роли фактуры и тембровой окраске пьесы. Одновременное мерцание, свечение в верхнем регистре и мерная поступь

темы «прогулки» в нижнем как бы «обнимает темы земной и вечной жизни»⁷ [21, с. 228], т. е. происходит соединение двух планов бытия. Тем самым в музыке «картинки» открывается «сияние Вечности, Мира и Покоя» [21, с. 229]. Отмечая совершенство контрапунктического письма, имитаций и гармоний, «лишённых земного тяготения», «звонящих, просветлённых, заоблачных, звездоликих» [21, с. 229], М.В. Юдина в очередной раз обращается к методу художественного синтеза, позволяющего проводить аналогии «вне хронологического земного счёта времени» [21, с. 229]. Для того, чтобы более отчётливо, выпукло прозвучала мысль о надмирной сущности пьесы «С мёртвыми на мёртвом языке», она вводит параллель «из будущего» – это кантата «Звездоликий» И.Ф. Стравинского на слова К.Бальмонта. Стихотворение является вольным перифразом текстов Апокалипсиса, которое композитор трактует как псалом. Положенное на музыку, оно, по замечанию исследователей, «рождает ощущение сияющего и необозримого звукового пространства» [2, с. 133], пространства Горнего мира.

Таков обзор некоторых пьес цикла, в которых, на наш взгляд, наиболее отчётливо виден метод сопоставления «родственных духовных атмосфер», используемый М.В. Юдиной для постижения глубинных смыслов «картинок». Другим, не менее значимым методом исследования пианистки, является евангельский комментарий и метод типологической экзегезы. Оговорим, что М.В. Юдина пользовалась более пространной формулировкой для обозначения своего подхода. В письме Ю.М. Лотману она звучит следующим образом: «Комментарий с позиции вечности, онтологии, Евангелия» [27, с. 444]. Суть метода

⁷ Примечательно, что семантический смысл подобной фактуры, используемой М.П. Мусоргским в операх, отмечен учёными-музыковедами и аналогичен юдинской трактовке. Так, Е.А. Ручьевская пишет о фрагменте из «Хованщины»: «Аккордовый пласт в сочетании с тремоло создаёт совершенно особый эффект свечения, “нимба” <...> аккордовые тремоло, и мелодии-трели выходят за рамки изобразительности прежде всего потому, что “мистическое”, духовное является их сущностью, а изобразительность – сложной метафорой <...>. Это как бы преображённые небесные хоры, ангельские голоса» [14, с. 203]. Другой исследователь опер композитора, С.Тышко, связывает данный комплекс музыкально-выразительных средств (тремоло струнных, хоральное или подголосочное движение деревянных духовых в высоком регистре, высокая тесситура, песенная мелодика) с идеей «Фаворского света», с моментами нравственного просветления, духовного преображения [9, с. 35].



типологической экзегезы заключается в том, что для любого явления или события отыскивается прототип (отсюда – термин «типологическая») в Священном Писании и, таким образом, явление толкуется в рамках библейской парадигмы⁸. Многочисленные ассоциативные библейские образы и толкования в свете Евангельского откровения у М.В. Юдиной, по нашему мнению, прямо свидетельствуют об использовании данного метода⁹. Заметим, что в некоторых «картинках» евангельский комментарий даётся прямой цитатой из Нового Завета, в других – косвенно. На примере пьес «Тюильри», «Балет невылупившихся птенцов», «Два еврея, богатый и бедный», «Лимож. Рынок» и «Богатырские ворота» рассмотрим, каким образом применяются данные методы.

К «картинкам» «Тюильри» и «Балет невылупившихся птенцов» пианистка даёт самые скупые комментарии. Их музыкальный образ прозрачен – это, как подчёркивает автор, «беспроblemные» [21, с. 227] картинки, излучающие радость беззаботной, озорной детской игры. Но за «видимым» внешним планом стоит библейский подтекст. Фраза М.В. Юдиной «Будьте как дети!» отсылает к известной заповеди. В Евангелии от Матфея 18:3 она звучит так: «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное», и ещё раз в Главе 19:14: «Таковых есть Царство Небесное». Очевидно, что в рамках христианской семиологии использование слова «дети» как символа небесных граждан не является произвольным. Пианистка подводит к мысли, что дети в «Тюильри» и в «Балете невылупившихся птенцов» – воплощение душевной чистоты, носители целостного восприятия мира, свидетели райского бытия. Примечательно расположение этих «картинок» в цикле. «Тюильри» звучит после «Гнома», а «Балет невылупившихся птенцов» следует сразу за «Быдло». Образуется своего рода антитеза: теме греха, смерти противостоит тема отражения райского бытия, Царствия Божия.

Наиболее насыщена евангельскими цитатами у М.В. Юдиной пьеса «Два еврея, богатый и бедный». Вспомним уже процитированный в начале статьи фрагмент из письма Ю.М. Лотману, в котором она отмечает, что тема этой «картинки» «метафизически и исторически шире» лежащей на поверхности темы социального неравенства. Пианистка предпосылает пьесе сразу три Библейских отрывка. Первый из Евангелия от Матфея 19, 23–24: «Трудно войти богатому в Царство Небесное», второй – из послания Иакова 2:5: «Не бедных ли мира сего избрал Бог быть богатыми верою», и третий из Евангелия от Луки 1:53: «Алчущих исполнил благ, а богатыщихся отпустил ни с чем». Если попытаться кратко обозначить смысл отобранных цитат, можно сказать, что невозможно следовать за Господом, предпочитая Ему богатство, имущество, призвание, славу (слова первого фрагмента обращены к богатому юноше, не пожелавшему расстаться со своим именем, дабы последовать за Христом). Последний отрывок имеет различные трактовки. В некоторых из них, алчущие олицетворяют жаждущих правды, слова Истины Христа, а богатыющиеся – книжников, фарисеев, законников, гордящихся мирским богатством, образованностью, знатностью. Существуют толкования, в которых алчущими зовутся язычники, уверовавшие в Христа, богатыщихся же олицетворяет Еврейский народ, за неверие отвергнутый Богом. Вероятно, последняя трактовка также учитывалась М.В. Юдиной, поскольку она указывала, что тема еврейства в данной пьесе взята исторически масштабнее.

Пианистка отмечает, что характерные речевые интонации «картинки», с одной стороны, звучат как интонации «извечной печали», с другой – как голос «грубейшего, жестокого материализма и скупости» [21, с. 228]. «Проблема еврейства» (отмеченная в черновых записях к статье) в представлении М.В. Юдиной связана и со страданием еврейского народа в течение многовековой истории (не случайно в черновиках встречается указание на Тринадцатую симфонию «Бабий Яр» Д.Д. Шостаковича)¹⁰, и с тем, что богоизбранный народ не принял Бога. В статье о «Картинках с выставки» она повторит мысль, озвученную в письме Ю.М. Лотману: «Тема взята Мусоргским значительно шире и глубже прямолинейного изображения провинциального еврейского быта» [21, с. 228]. Поэтому «метафизически» пьеса «Два еврея» вновь возвращает к теме греха богоотступничества. При таком взгляде частная сценка приобретает огромный

⁸ Метод типологической экзегезы как творческий метод древнерусского книжника описан в монографии по древнерусской литературе Л.Левшун «История восточнославянского книжного слова XI–XVII веков». Однако, данный подход возможно использовать и как метод анализа. В частности, метод типологической экзегезы получил обоснование в статье Р.Р. Измайлова «Поэзия и богословие: к постановке проблемы» [5].

⁹ Близость юдинских символических толкований музыкальных произведений к христианской экзегетике была отмечена одним из авторитетных исследователей творчества пианистки К.В. Жабинским [3, с. 23].

¹⁰ ОР РГБ. Ф. 527. К. 5. Ед. хр. 11. Л. 88.



размах, становится «мотивом» целого народа.

После «Двух евреев» вновь появляется тема «прогулки», которая звучит теперь более торжественно, чем прежде – «мощно, отрадно, соборно» [21, с. 228]. Но это – «элементарная антитеза» [21, с. 228], делает ремарку М.В. Юдина. Что здесь важно? Духовное противопоставление – народа, отвергшего Спасителя, и народа, принявшего и хранящего предание. Для того, чтобы высветить это принципиальное расхождение, коренящееся в генетической памяти двух народов, пианистка выбирает строки А.С. Пушкина: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет» [21, с. 228].

Как таковой метод типологической экзегезы используется М.В. Юдиной для толкования следующих двух пьес цикла – «Лимож. Рынок» и «Катакомбы. Римская гробница». Не отрицая первого символического плана, автор пишет, что музыка рисует шумную толкотню на городском рынке, кипит торговля, персонажи «Лиможа» «веселятся, торгуют, зубоскалят (ведь это и скептическая Франция!), сплетничают, смеются» [21, с. 228]. Однако пианистка повторяет не раз прозвучавшую в статье мысль – необходимо «подойти к ней с позиции более глубокого понимания» [21, с. 228]. «Лимож» – не только «весёлая сценка, новелла, басня» [21, с. 228], но и преддверие к евангельской сцене изгнания торгующих из храма. Возможно, подобное толкование выглядело бы не вполне убедительным, однако М.В. Юдина называет «ключом» к нему начало, а точнее, переход к «Катакомбам», начинающийся ударом *attacca* (т. е. «без перерыва»). Эффект внезапности усиливается и за счёт ускорения темпа в последних тактах «Лиможа» (*poco accelerando*): музыка следующей пьесы буквально взрывается оглушительным, на два форте, громогласным звуком «си», одновременно взятым в трёх октавах нижнего регистра, символизируя в интерпретации М.В. Юдиной появление Христа. Этот «сюжет» описан у двух евангелистов, Матфея и Иоанна. Приведём фрагмент из Евангелия от Иоанна, 2:12–22, в котором сказано: «Иисус пришёл в Иерусалим и нашёл, что в храме продавали волов, овец и голубей, и сидели меновщики денег. И, сделав бич из верёвок, выгнал из храма всех, также и овец, и волов, и деньги у меновщиков рассыпал, а столы их опрокинул». На этом примере отчётливо виден метод типологической экзегезы. Прототипом рыночной площади «Лиможа» выступает двор иерусалимского храма, в котором правят менялы и торговцы, потому это место названо Христом «вертепом разбойников» (Мф. 21:13). В следующей пьесе цикла «Катакомбы. Римская гробница» действие переносится в «иной мир».

По поводу юдинской интерпретации заключительной «картинки» «Богатырские ворота» необходимо сделать важную ремарку. В статье 1974 года комментарий к ней был полностью опущен. Судя по черновым записям, хранящимся в Отделе рукописей РГБ, пианистка предполагала, что какие-то фрагменты текста редакторы не примут. Напротив названия пьесы есть такие комментарии – «Апофеоз. “Слава в Вышних Богу”!! “Святой Боже” и Ектении»¹¹, и рядом с ними реплика в скобках – «простят ли?» [23]¹². При работе с архивными документами обнаруживается, что в трёх вариантах печатного текста статьи большая часть перечёркнута синими чернилами, а на поля вынесены пометки «это не надо печатать» [23]. Редакция журнала «Советская музыка» оставила тот фрагмент, в котором М.В. Юдина интерпретирует «Богатырские ворота» в традиционном ракурсе, как прославление Русской земли, величание русского народа.

Безусловно, музыка пьесы торжественна, величественна, сродни оперной сцене, в ней явственно слышен праздничный, ликующий колокольный перезвон, общенародное пение. Однако имеет смысл вновь вернуться к словам М.В. Юдиной о том, что за конкретной реальностью стоят более глубокие смыслы, поэтому рассматривать сюжет этой «картинки» нужно не только в плоскости земных реалий. Характерна пометка в черновых записях: «Катакомбы» и «Богатырские ворота» «очистить» от «историзма»¹³, т. е. отойти от буквального толкования пьес, их связи с историческим Римом и Киевом, выявить более глубокий смысловой подтекст, связанный с духовным миром. Она даёт небольшой комментарий: «Русский храм, его архитектура, его смысл и значение, общенародное пение, ликующее многолюдство, колокольный звон» [21, с. 230]. Каков же смысл и назначение русского храма? Церковь не ограничивается земным пространством и временем, в своей соборной полноте она обнимает Церковь на земле и Церковь небесную. Храм Божий

¹¹ «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение», – начальные слова Великого славословия, исполняемого в ходе вечернего богослужения. «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный, помилуй нас», или «Трисвятое» – молитва, произносимая за каждой Литургией. Пианистка предполагала ввести эти слова, повторяемые во время богослужения, наряду с примерами повторов строф в «Слове о полку Игореве», хоралов в «Страстях по Матфею» И.С. Баха, в качестве раскрытия смысловых функций повторов темы Прогулки.

¹² ОР РГБ. Ф. 527. К. 5. Ед. хр. 11. Л. 95.

¹³ ОР РГБ. Ф. 527. К. 5. Ед. хр. 11. Л. 86.



есть небо на земле, святая Церковь воспеваает: «Стояще в храме Славы Твоя на Небесах стояти мним»¹⁴ [21, с. 230], – М.В. Юдина приводит слова из православного богослужения, обращённые к Богородице в надежде «жизни будущего века». На наш взгляд, будет уместно процитировать русского религиозного мыслителя, князя Е.Н. Трубецкого, чьё имя отмечено автором в черновом варианте статьи напротив «картинки» «Богатырские ворота». Он писал, что русский храм «олицетворяет собою иную действительность – то небесное будущее, которое манит к себе» [19, с. 19], и ещё: «Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов и человеков, и всякое дыхание земное, – такова основная храмовая идея нашего религиозного искусства» [19, с. 23]. Воскресение Христово возвестило радость всему миру: открыло путь к Царствию Небесному, стало залогом и началом всеобщего воскресения.

Таким образом, анализ юдинских комментариев позволяет сделать вывод о том, что «Картинки с выставки» в прочтении пианистки охватывают Ветхий и Новый Завет, всю библейскую историю мира – от грехопадения первых людей до события вселенского масштаба – воскресения мёртвых, дарованного человечеству через Воскресение Христово. «Смыслы», обретенные в сочинении М.П. Мусоргского, позволили М.В. Юдиной говорить о цикле в исключительных категориях – это «произведение, всеобъемлющее и единственное по своему значению – художественному и духовному – во всей истории музыки» [21, с. 230].

Подчёркивая глубинные связи духовного мира пианистки с русской культурой, А.М. Кузнецов писал следующее: «Юдина, человек церковный, тонко чувствовала нетленную красоту древней русской культуры: иконописи, храмовой архитектуры, хорового пения. И воспевала её на тысячу ладов – и устно, и письменно: достаточно перечитать её статью “Картинки с выставки” Мусоргского, которую сегодня можно поставить в один ряд с работами Е.Н. Трубецкого о русской иконе» [7, с. 163]. Представляется, что сравнить исследование М.В. Юдиной с уникальным по своему значению для русской культуры трудом

«Три очерка о русской иконе», явившимся по сути философским открытием иконы, А.М. Кузнецову позволили не только преклонение перед личностью Марии Вениаминовны, но та глубина мысли, широта общекультурного контекста, в которых гениальное сочинение М.П. Мусоргского, не выходящее в исполнительской практике и истории музыки за рамки конкретно-образного представления, приобрело совершенно иной размах, иное измерение.

«Умозрением в красках», или иначе – «богословием в красках» назвал икону Е.Н. Трубецкой. Иконографический образ представляет несомненную эстетическую ценность, но суть его – в возвещении Евангелия. Поставив статью выдающейся русской пианистки и мыслителя о «Картинках с выставки» на один уровень с работой Е.Н. Трубецкого, А.М. Кузнецов тем самым указал на линию «вчувствования» М.В. Юдиной в евангельский подтекст. Её опыт раскрытия музыкальной символики «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского сравним с попыткой «умозрения в звуках», по аналогии с определением Е.Н. Трубецкого. В этом смысле, композиционная концепция¹⁵ цикла «от смерти к жизни»¹⁶, выдвинутая М.В. Юдиной в 1969 году, является свидетельством уникального для данного исторического периода метода исследования музыкального произведения с христианских позиций.

¹⁴ Неполная цитата Тропаря Триоди Постной: «В храме стояще славы Твоя, на небеси стояти мним, Богородице, Дверь Небесная, отверзи нам двери милости Твоя».

¹⁵ Данный термин встречается в черновых записях к статье. Представляется, что М.В. Юдина использует его, имея ввиду не только композиционное строение формы «Картинок», но и глубинную драматургию цикла, обнаруживаемую посредством взаимосвязей между частями.

¹⁶ ОР РГБ. Ф. 527. К. 5. Ед. хр. 11. Л. 86.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Валькова В.Б. На земле, в небесах и в преисподней. Музыкальные странствия в «Картинках с выставки» // Музыкальная академия. 1999. № 2 (667). С. 138–144.
- 2/ Вершинина И. Бальмонт и Стравинский // Музыкальная академия. 1992. № 4 (641). С. 130–135.
- 3/ Жабинский К.А. Исполнительская деятельность М. Юдиной как опыт религиозного служения // Невельский сборник. СПб.: Лема, 2019. Вып. 25. С. 21–31.
- 4/ Зенкин К. Юдина в общении с русской религиозной философией // Музыкальная академия. № 2 (671), 2000. С. 101–106.
- 5/ Измайлов Р.Р. Поэзия и богословия: к постановке проблемы // Известия Саратовского университета. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, Вып. 3. С. 93–97.
- 6/ Клобукова Н.Ф. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского в творчестве современных японских музыкантов: проблемы интерпретации // М.П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство. Вып. 2. Ч. 1. 2019. С. 144–152.
- 7/ Кузнецов А.М. Впечатленная душа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 560 с.
- 8/ Кузнецов А.М. Пути духовного созерцания. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. 350 с.
- 9/ Михайлова Е.А. Христианская идея и молитва. Первая редакция «Бориса Годунова» // Музыкальная академия. 2011. № 2 (734). С. 32–37.
- 10/ Павлинова В.П. Смерть и Вечность в музыкальном мире Мусоргского. К теме: композитор-реалист и изобразительное искусство // Диалог искусств и арт-парадигм. Шестидесятники XIX века. Саратов. 2022. Т. 36. С. 249–269.
- 11/ Полякова Л. «Картинки с выставки» Мусоргского // Советская музыка, 1951. Вып. 3 (148). С. 75–81.
- 12/ Потапцев А.В. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского: мистерия смерти и Воскресения (часть 1) // Актуальные вопросы музыкознания. Научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского «Arte». 2022. № 2. С. 14–24.
- 13/ Потапцев А.В. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского: мистерия смерти и Воскресения (часть 2) // Актуальные вопросы музыкознания. Научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского «Arte». 2022. № 3. С. 12–30.
- 14/ Ручьевская Е.А. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. 1993. № 1 (642). С. 200–203.
- 15/ Сохор А. Несколько вступительных слов к очерку М.Юдиной // Советская музыка. 1974. № 9. С. 95.
- 16/ Тетерина Н.И. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского: от источниковедения и текстологии

- к драматургическим концепциям и философии истории. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2007. 43 с.
- 17/ Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Козельск: Свято-Введен. Оптиная Пустынь, 2001. 261 с.
 - 18/ Трубачёв Сергей. Избранное: ст. и исслед. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. 730 с.
 - 19/ Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. СТЛ, 2011. 160 с.
 - 20/ Хубов Г. Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 804 с.
 - 21/ Юдина М.В. Вы спасаетесь через музыку. Литературное наследие. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. 412 с.
 - 22/ Юдина М.В. Высокий стойкий дух. Переписка 1918–1945 гг. М.: РОССПЭН, 2006. 654 с.
 - 23/ Юдина М.В. Дух дышит, где хочет. Переписка 1962–1963 гг. М.: РОССПЭН, 2010. 854 с.
 - 24/ Юдина М.В. М.П. Мусоргский. «Картинки с выставки» – статья в трёх вариантах. Автографы и машинопись с авторской правкой // ОР РГБ. Ф. 527. К. 5. Ед. хр. 11. Л. 30–105.
 - 25/ Юдина М.В. Пред лицом Вечности. Переписка 1967–1970 гг. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 592 с.
 - 26/ Юдина М.В. Статьи, воспоминания, материалы. М.: Советский композитор, 1978. 416 с.
 - 27/ «Я всегда ищу и нахожу Новое...» Неизвестная переписка Марии Юдиной. М.; СПб.: Нестор-История, 2022. 544 с.

REFERENCES

- 1/ Val'kova, V.B. (1999), "On Earth, in Heaven and in the Underworld. Musical Wanderings in Pictures at an Exhibition", *Muzykal'naya akademiya*, no. 2 (667). pp.138–144. (In Russ.)
- 2/ Vershinina, I. (1992), "Balmont and Stravinsky", *Muzykal'naya akademiya*, no. 4 (641), pp. 130–135. (In Russ.)
- 3/ Zhabinskij, K.A. (2019), "Performing activities of M.Yudina as an experience of religious service", *Nevel'skij sbornik*, Saint Petersburg: Lema, Issue. 25, pp. 21–31. (In Russ.)
- 4/ Zenkin, K. (2000), "Yudina in communication with Russian religious philosophy", *Muzykal'naya akademiya*, no. 2 (671), pp. 101–106. (In Russ.)
- 5/ Izmajlov, R.R. (2013), "Poetry and theology: towards the formulation of the problem", *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Filologiya. Zhurnalistika*, vol. 13, Is. 3, pp. 93–97. (In Russ.)
- 6/ Klobukova, N.F. (2019), "“Pictures at an Exhibition” by M.P. Musorgsky in the Works of Contemporary Japanese Musicians: Problems of Interpretation", *M.P. Musorgskij: Istoki. Istina. Iskusstvo*, Is. 2, Parth 1, pp. 144–152. (In Russ.)
- 7/ Kuznecov, A.M. (2021), *Vpechatlennaya dusha [Impressed soul]*, Centr humanitarny`x iniciativ, Moscow; Saint Petersburg, 560 p. (In Russ.)



- 8/ Kuznecov, A.M. (2022), Puti duxovnogo sozerczaniya [Paths of spiritual contemplation], Centr gumanitarny`x iniciativ, Moscow; Saint Petersburg, 350 p. (In Russ.)
- 9/ Mixajlova, E.A. (2011), "Christian idea and prayer. First edition of "Boris Godunov"", Muzy`kal`naya akademiya, no. 2 (734), pp. 32–37. (In Russ.)
- 10/ Pavlinova, V.P. (2022), "Death and Eternity in the Musical World of Mussorgsky. On the topic: a realist composer and fine art", Dialog iskusstv i art-paradigm. Shestidesyatniki XIX veka, Saratov, vol. 36, pp. 249–269. (In Russ.)
- 11/ Polyakova, L. (1951), ""Pictures at an Exhibition" by Mussorgsky", Sovetskaya muzy`ka, Issue. 3 (148), pp. 75–81. (In Russ.)
- 12/ Potapcev, A.V. (2022), ""Pictures at an Exhibition" by M.P. Musorgsky: the mystery of death and Resurrection (part 1)", ARTE, no. 2, pp. 14–24. (In Russ.)
- 13/ Potapcev, A.V. (2022), ""Pictures at an Exhibition" by M.P. Musorgsky: the mystery of death and Resurrection (part 2)", ARTE, no. 3, pp. 12–30. (In Russ.)
- 14/ Ruch`evskaya, E.A. (1993), "Word and extra-verbal content in the works of Mussorgsky", Muzy`kal`naya akademiya, no. 1 (642), pp. 200–203. (In Russ.)
- 15/ Soxor, A. (1974), "A few introductory words to the essay by M.Yudina", Sovetskaya muzy`ka, no. 9. p. 95. (In Russ.)
- 16/ Teterina, N.I. (2007), Istorizm xudozhestvennogo my`shleniya M.P.Musorgskogo: ot istochnikovedeniya i tekstologii k dramaturgicheskim koncepcijam i filosofii istorii [Historicism of artistic thinking of M.P. Mussorgsky: from source studies and textual criticism to dramatic concepts and philosophy of history], Abstract of Cand. Sc.Thesis, Moscow, 719 p. (In Russ.)
- 17/ Tret`yakov, N.N. (2001), Obraz v iskusstve. Osnovy` kompozicii [Image in Art. Basics of Composition], Svyato-Vveden. Optina Pusty`n`, Kozel'sk, 261 p. (In Russ.)
- 18/ Trubachyov, Sergij (2005), Izbrannoe: st. i issled [Selected: articles and research], Progress-Pleyada, Moscow, 730 p. (In Russ.)
- 19/ Trubeczkoj, E.N. (2011), Tri ocherka o russkoj ikone [Three essays on the Russian icon], STSL, 160 p. (In Russ.)
- 20/ Xubov, G. (1969), Musorgskij [Mussorgsky], Muzy`ka, Moscow, 804 p. (In Russ.)
- 21/ Yudina, M.V. (2005), Vy` spasetes` cherez muzy`ku. Literaturnoe nasledie [You will be saved through music], Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», Moscow, 412 p. (In Russ.)
- 22/ Yudina, M.V. (2006), Vy`sokij stojkij dux. Perepiska 1918–1945 gg. [High and Enduring Spirit. Correspondence 1918–1945], ROSSPE`N, Moscow, 654 p. (In Russ.)
- 23/ Yudina, M.V. (2010), Dux dy`shit, gde xochet. Perepiska 1962–1963 gg. [The Spirit Breathes Where It Wills. Correspondence 1962–1963], ROSSPE`N, Moscow, 854 p. (In Russ.)
- 24/ Yudina, M.V. M.P. Musorgskij. "Kartinki s vy`stavki" – stat`ya v tryox variantax. Avtografy` i mashinopis` s avtorskoj pravkoj, OR RGB. K. 5. Ed. xr. 11. L. 30–105.
- 25/ Yudina, M.V. (2019), Pred liczom Vechnosti. Perepiska 1967–1970 gg. [In the Face of Eternity. Correspondence 1967–1970], Centr gumanitarny`x iniciativ, Moscow; Saint Petersburg, 592 p. (In Russ.)
- 26/ Yudina, M.V. (1978), Stat`i, vospominaniya, materialy` [Articles, memoirs, materials], Sovetskij kompozitor, Moscow, 416 p. (In Russ.)
- 27/ "Ya vseгда ishhu i naxozhu Novoe...", Neizvestnaya perepiska Marii Yudinoj (2022) [«I always seek and find the New...» Unknown correspondence of Maria Yudina], Nestor-Istoriya, Moscow; Saint Petersburg, 544 p. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Алисова Раиса Михайловна, соискатель учёной степени кандидата искусствоведения, концертмейстер кафедры академического пения, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова.

E-mail: raisa.alisova@yandex.ru

AUTHOR INFORMATION

Raisa M. Alisova, Applicant for the degree of Candidate of Art Criticism, Accompanist of the Academic Singing Department, Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov

E-mail: raisa.alisova@yandex.ru