



Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

*Воронежский государственный институт искусств
г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0002-3194-6398*

**Итоговый диптих «Картинок с выставки»
Мусоргского как авторское резюме**

Одним из важнейших критериев совершенства художественной концепции Мусоргский считал наличие конечных выводов, обобщений, определённого авторского резюме. Это относится, по сути, к проблеме финала, всегда актуальной в теории и практике композиции.

Для «Картинок с выставки» данная проблема представляется особенно острой и сложной. Ведь авторские выводы здесь призваны подытожить небывалые в камерно-инструментальном искусстве контрасты. Драма и эпос, действенность и созерцательность, богатство и бедность, трагедия и шутка, жизнь и смерть, суетность и вечность – такого рода альтернативы определили художественный микрокосмос цикла. Примечательны и многонациональные сюжетные предпосылки пьес, которые имеют в большинстве даже иноязычные названия.

Огромный мир отечественной поэтики Мусоргский обобщил в финальной паре пьес через три сферы – воплощенную в сказке народную фантазию, христианство и богатырство. Общий торжественно-величавый тонус «Богатырских ворот», сопоставимый с древнерусским стилем «монументального историзма» (термин Д. Лихачёва), выявлен во взаимоотношающем контрасте света и тени, гимна и молитвы. Впечатляющей в «Картинках» является и истинно триумфальная арка между начальным и итоговым разделами. И поскольку вступительная «Promenade» – своего рода «автопортрет», то финал – воплощение авторского идеала. Именно в этом ракурсе приобретает немалое значение мысль о совмещении в финале качеств пьесы и «Promenade», то есть объектных и субъектных характеристик, описываемого действия и включенности в него автора. Последнее предстает почти зримо, когда в колокольных перезвонах «Богатырских ворот» вдруг рельефно прорисовывается исходная тема сочинения (авторский голос).

Ключевые слова: Мусоргский, Картинки с выставки, Богатырские ворота, финал, монументальный историзм.

Для цитирования / For citation: Трембовельский Е.Б. Итоговый диптих «Картинок с выставки» Мусоргского как авторское резюме // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 99–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.099-108.

EVGENY B. TREMBOVELSKY*Voronezh State Institute of Arts**Voronezh, Russia**ORCID: 0000-0002-3194-6398*

Mussorgsky's Final Diptych in "Pictures from an Exhibition" as the Author's Summary

Mussorgsky considered the presence of final conclusions, generalizations, and a clear author's summing up to be one of the most important criteria for the perfection of an artistic concept. This refers, in fact, to the problem of the finale, always relevant to the theory and practice of composition.

For "Pictures from an Exhibition" this problem seems especially critical and complicated. Indeed, here the author's conclusions are intended to summarize the contrasts unprecedented in instrumental chamber art. Drama and epic, activity and contemplation, wealth and poverty, tragedy and jest, life and death, vainness and eternity – these alternatives presented determined the artistic microcosm of the suite. The multinational plot background of the pieces is also noteworthy, which in most cases have even foreign names.

Mussorgsky generalized the vast world of the Russian poetics in a final pair of pieces through three spheres: folk fantasy embodied in a fairy tale, Christianity and bogatyrs. The general solemnly majestic tone of the "Bogatyr Gates", comparable with the old Russian style of "monumental historicism" (the term by D. Likhachev), is revealed in the mutually emphasizing contrast of light and shadow, hymn and prayer. The truly triumphal arch between the initial and final sections of the "Pictures" is impressive. While the opening Promenade is a kind of self-portrait, the finale is the embodiment of the author's ideal. From this perspective considerable importance assumes the idea of combining the qualities of the piece and "Promenade" in the finale, that is, the objective and subjective characteristics, the described spectacle and the inclusion of the author into it. The latter appears almost visibly when the initial theme of the composition (the author's voice) suddenly appears in the peal of bells in "Bogatyr Gates".

Keywords: Mussorgsky, Pictures at an Exhibition, Bogatyr Gates, final, monumental historicism.

«Картинкам с выставки» Муссорского посвящено немало исследований. И тем не менее многие их композиционные черты, в том числе особенности членения не просто на десять номеров и ряд вариантов вступительной «Прогулки», а и на составленные из них группы (блоки, малые циклы) остаются до конца нераспознанными. Отчасти это связано с разнообразием лежащих в основе произведения содержательных и формообразующих принципов, а, соответственно, и с множественностью возможных подходов и трак-

товок. Поэтому в начале статьи будет предложена одна из версий такого членения, которая, помимо всего, объяснит совместное рассмотрение двух последних пьес как своего рода финального диптиха.

Всего в «Альбоме-серии» (определение композитора) сформировано четыре малых цикла. Первый открывается «Promenade» («Прогулка») и замыкается пьесой «Быдло» (№ 4), между которыми расположены «Гном» (№ 1), «Старый замок» (№ 2) и «Тюильрийский сад» (№ 3), перемежаемые двумя вариантами «Прогулки». Во втором блоке объединены очередной

вариант «Прогулки» и идущие вслед «Балет невылупившихся птенцов» (№ 5) и «Два еврея» (№ 6). Очередной, третий маленький цикл, обрамленный ещё двумя Прогулками – пятой, почти «дословно» повторяющей первую и, напротив, предельно далекой от нее шестой («с мёртвыми на мёртвом языке») – включает наиболее остро контрастирующие 7-й и 8-й номера: «Лимож. Рынок» и «Катакомбы». Наконец, в четвертом, итоговом, блоке – самом протяжённом по времени и наименьшем по числу разделов – суммируются две пьесы: «Избушка на курьих ножках» (Баба Яга) (№ 9) и «Богатырские ворота (В стольном городе во Киеве)» (№ 10).

Ниже даны лишь некоторые обоснования подобного членения, достаточные для показа исключительного значения в цикле резюмирующего диптиха.

Разумеется, композиция «Картинок» многопланова. И связи между разделами каждого блока не умаляют значения перекрёстных связей между самими блоками. И не только соседними. В. Бобровским в «Картинках» были подмечены, в частности, рассредоточенные группы, составляемые из одних быстрых (нечётных) или медленных (чётных) номеров [2, с. 149–150]. Добавим, что в первом ряду прослеживается линия ускорения (от «Гнома» к «Тюильри», «Балету» и «Лиможу»), во втором – замедления (от «Замка» к «Быдлу», «Двум евреям» и «Катакомбам»). Эти темповые изменения способствуют циклизации рядов и отражают глубинные содержательные процессы. Некую самостоятельную по содержанию пару внутри «ускоряющегося ряда» образуют пьесы, навеянные детскими темами – «Тюильри» и «Балет невылупившихся птенцов».

Примечателен также рассредоточенный цикл из семи вариантов «Promenade» (последний из них внедрен в «Богатыр-

ские ворота», совместившие функции пьесы и Прогулки)¹. Проявляемый в этом цикле принцип двойной трёхчастности отражается и в чередовании пьес. Как видно, «номерные» части, подобно Прогулкам, тоже складываются в цикл, уподобляемый одночастным композициям. А оба эти цикла – Прогулок и номеров – словно прославляют друг друга и сцепляются, как сцепляются пальцы рук. Оригинальным представляется, кроме того, жанрово-содержательное подобие номеров, расположенных по типу зеркальной симметрии относительно «Балета невылупившихся птенцов» – своего рода оси цикла [2, с. 151].

И всё же. Как бы ни были многообразны всякого рода арочные переклички, они не снижают значение связей внутри «малых циклов». Во-первых, эти связи легко обозримы и воспринимаемы на слух, поскольку возникают между близко расположенными разделами. Во-вторых, они изнутри цементируют самые крупные сегменты целого – те блоки, которые (и это самое существенное) содержат в себе концентрированное выражение важнейших сторон концепции произведения. «Быдло», как уже отмечено, естественно осмысливается в качестве «первого финала», тем более что его эпически-фольклорная образность в известной мере предвещает «Богатырские ворота» как финал общий. А в третьем «малом цикле» сконцентрированы самые контрастные, полюсные образные сферы «Картинок» («Promenade» – «Лимож» – «Катакомбы» – «С мёртвыми»), что даёт возможность видеть в нём кульминационное, предельно сфокусированное выражение сути оппозиций всего сочинения.

Есть основания полагать, что компоновку блоков композитор осуществил сознательно. К этому выводу приводят, в частности, его указания «*attacca*», явля-

ющиеся хотя и внешними, но и наиболее очевидными тому свидетельствами. Данная ремарка встречается в нотах девять раз. В первом «малом цикле» она применена три раза и только при переходе от Прогулок к последующим пьесам. Во втором, третьем и четвертом через *attacca* связываются уже все входящие в них разделы. Причём во втором цикле этой ремаркой предписано соединять не только Прогулку и пьесу, а и подряд две пьесы – «Балет» и «Два еврея» (данная «пара» пьес, кроме того, впервые не разделена интермедией). А в третьем цикле слово *attacca*, помимо всего, впервые стоит между «Катакомбами» и *последующей* шестой прогулкой, ставшей ещё и пьесой («с мёртвыми»).

И это далеко не случайно: в данном новшестве своеобразно преломилось то, что можно понять как усиление реакции на художественно отражаемые драматические ситуации. Напрашивается такой логический ряд: всё большая оппозиционность, конфликтность воплощаемых сфер рождает большую же степень авторской причастности. Этим, в свою очередь, обуславливается перерождение авторского слова-преамбулы в авторское слово-эпилог – сначала в эпилог первого «малого цикла», затем третьего, а в конце – в эпилог всего Альбома.

Заметим попутно, что Прогулка в моменты её особенно решительного перерождения получает пояснения или заголовки, подсказывающие конкретные программные толкования. Это, прежде всего, своеобразный диалог «с мёртвыми на мёртвом языке», приведший к полумистическому «Череп тихо засветились»². Финальная пьеса опять же начинается *attacca*, имеет название, а теперь ещё и порядковый номер – «№ 10, Богатырские ворота (В стольном городе во Киеве)». «Прогулка» окончательно перевоплотилась в пьесу, вобравшую внутрь себя и

ее седьмой тематический вариант, совмещённый с колокольным звоном. Можно сказать, что в конце цикла произошло намеченное ещё в «Быдло» полное слияние субъекта с объектом, авторского с внеличным, и, тем самым, доведена до замыкания одна из главных логических линий сочинения.

О компоновке самим автором малых циклов свидетельствует не только многократное использование в них ремарки «*attacca*», но и её отсутствие на гранях между ними.

В первом блоке, правда, ещё были «просветы», разделяющие его собственные разделы. Но это как раз и говорит о проявляемой в дальнейшем тенденции ко всё большей слитности каждого очередного малого цикла. В самом деле: такие пьесы, как «Гном», «Старый замок» и «Быдло», могли бы, в принципе, быть и самостоятельными, в то время как «Лимож» и «Катакомбы» или, скажем, «Баба-Яга» и «Богатырские ворота» неотделимы друг от друга. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно обратить внимание для начала на стыки: стремительно нарастающие в конце первых пьес каждой «пары» гаммаобразные потоки тридцать вторых и шестнадцатых резко остановлены лишь в начале последующих пьес, когда путь им перекрывают, как плотина, долго и громогласно звучащие звукокомплексы. Фактически в обоих случаях здесь происходит наложение структур.

Всё сказанное не означает, впрочем, будто пьесы, лежащие по разные стороны водоразделов между малыми циклами, не имеют непосредственных связей. Даже самый крутой в «Картинках» тритоновый тональный перепад *gis–d* от первого ко второму блоку, то есть от «Быдла» к четвертой Прогулке, основательно подготовлен заранее: ещё в «Замке», а затем и в «Быdle» была постепенно выведена пря-



мая тритоновая связь соль-диез минорной тоники с «крайним» в ладу ре мажорным трезвучием (да и в 30-тактном «Тюильри» 14 тактов занимают аккордовые обороты с примами на расстоянии тритона). Примечателен и резкий водораздел между контрастными «Двумя евреями» и открывающей третий блок «Прогулкой», по-своему тоже оснащённый «перекидными мостами» – пьесы звучат в одноименных тональностях $b-B$, и, кроме того, в конце «Двух евреев» в басу активно внедряется восходящая кварта $f-b$, которая следом воссоздается в первом же мотиве «Прогулки». Несколько сглажен и последующий стык между завершением третьего блока («С мёртвыми») и началом четвертого («Баба-Яга») – здесь важна роль соединительного тона fis , а пожалуй что и двузвучной интонации $g-fis$, прорастающей в «Катакомбах», исходной в шестой «Прогулке» («С мёртвыми») и ставшей в ракоходном варианте ($fis-g$) первомотивом «Бабы-Яги».

Конечно, эти пограничные связи блоков довольно-таки решительно оспариваются ранее отмеченными и явно превосходящими по силе членящими приёмами. Но вот тут и проявилось мастерство композитора, нашедшего нужные пропорции разводящих и сводящих факторов для каждого момента и этапа формообразования.

Естественно, что наличие или отсутствие ремарки «*attacca*» позволяет уяснить композиторский замысел, что при анализе подсказывает направление поисков, то есть служит своего рода путеводной звездой.

Сравнивая блоки, номера которых скреплены «*attacca*», можно обратить внимание на их последовательное укрупнение. Так, в третьем малом цикле этим приёмом соединены все четыре раздела, в то время как во втором их было только три, а в первом, как отмечено, непосред-

ственно стыкованы не все разделы, а лишь Прогулки и каждая из последующих за ними пьес (возможно, что в первом цикле предусматривались дополнительные внутренние раздробления на свои подциклы). В целом же и образуется масштабно-временное расширение беспрерывно звучащих отрезков музыки, последовательно осуществляемое до самого конца. Закономерно, что самым длинным, как уже сказано, оказался последний отрезок, хотя он и состоит только из двух пьес: «Бабы-Яги» и «Богатырских ворот». В записи Рихтера четвёртый малый цикл звучит около восьми минут, в то время как четырёхчастный третий – чуть более шести, а трёхчастный второй – три с половиной минуты.

Переходя к характеристике финальной пары пьес, оговорим ещё одно обстоятельство: стягивая части в целое, композитор стремится сохранить и эффект неожиданности в их появлении. Каждую очередную «цель» он одновременно и готовит, и словно бы прячет. От этого развёртывание цикла становится пересечённым – с резкими провалами, взлётами и поворотами.

Вот и финальный диптих оказывается как ожидаемым, так и непредвиденным. Предшествующие ему первые восемь номеров музыкально воссоздают картины и сцены из жизни разных народов (польского, французского, еврейского, итальянского), а также некие ирреальные, иносказательно-фантастические и национально-неопределённые образы. Русская же тематика – и это может казаться парадоксом – вплоть до «Бабы-Яги» и «Богатырских ворот» выявляется в пьесах лишь подспудно – через отдельные интонационные параллели с «Promenade» и такие его трансформации, через которые, как отмечалось, обнаруживается словно бы своеобразная реагируемость «автоперсонажа» на перипетии конфликтной драматургии.

То, что венчающие цикл номера являются русскими по всем характеристикам – по живописному прототипу, названию, образно-звуковой выразительности – имеет немалое значение. Но есть глубокий смысл и в обширном привлечении инонациональных сюжетов и даже иноязычных названий. Ведь в самом этом акте по-своему продолжилась исконно российская традиция, множественно запечатлённая в литературе (вспомним хотя бы «Маленькие трагедии» Пушкина) как национально специфический феномен, определяемый, со ссылкой на Достоевского, *всемирной отзывчивостью*³. Предпринятый Мусоргским, вслед за Гартманом, глубоко почвенный опыт привлечения инонациональных тем обусловил рождение масштабнейшей концепции – истинно *всемирной* и потому исконно русской. Многозначительной в свете сказанного является и идея включения в число «героев» сочинения «автоперсонажа» («Моя физиономия в интермедах видна» [5, с. 178]), который своим появлением сначала открывает действие, затем словно бы комментирует его, а начиная с кульминационной фазы («Катакомбы» + шестая Прогулка «с мёртвыми на мёртвом языке») и в завершении цикла («Богатырские ворота») сам становится его участником.

Проблема финала в теории и практике композиции всегда актуальна. А для художников-реалистов, которые идейно-познавательному и этическому аспектам содержания придавали первостепенное значение, вопрос конечного вывода является тем более острым. В «Картинках» он является в точном смысле слова именно выводом, окончательно проясняющим значение национально-русской образности. То, что огромный мир отечественной народной поэтики Мусоргский обобщил через эти контрастирующие сферы – во-

площённую в сказке народную фантазию, христианство и торжественно-славильное богатство – глубоко мотивировано. Именно они являлись едва ли не главными составляющими в бытовавших представлениях об основах национально-русской характерности. Не случайно фольклорно-сказочные, богатырские и церковные мотивы служили живописцам и писателям действенным выражением российской образности. Русский романтизм, к примеру, введя в литературу народно-сказочные образы и сюжеты, привел к образованию особой, национально-характерной разновидности романтической прозы – сказочно-фантастической (Н. Гоголь, О. Сомов, А. Погорельский). Да и в музыке к началу XX века вызрел, вслед за соответствующими темами опер и балетов, сугубо инструментальный (чисто музыкальный) жанр, особенно масштабно представленный фортепианным метациклом сказок Н. Метнера.

Что касается церковных мотивов, то их значение объяснялось не только религиозным началом. «Русская земля огромна... В беспредельных пространствах человек... ставит высокие и светлые церкви на холмах или на крутых берегах рек, чтобы обозначить места своих поселений... они рассчитаны на то, чтобы... служить маяками на дорогах» [4, с. 5], – эти слова сказаны Д. Лихачёвым в связи с изучением древнерусской литературы. Он же обосновал и характерный для этой литературы стиль монументального историзма и особого рода торжественности: «Она празднична и оптимистична, несмотря даже на все преступления и несчастья... Чтобы воспринять именно так злосчастные события... надо было обладать особым, величавым отношением к миру» [4, с. 13].

Боль личной утраты – смерти друга⁴, – претерпев в сознании Мусоргского сложные превращения и соединившись с не-

которыми вечными, всегда его тревожившими сущностными вопросами жизни, в конце концов и трансформировалась в образно-художественную концепцию всемирного масштаба, освещённую светом древнерусского монументализма.

Финальный «малый цикл» состоит только из двух контрастирующих пьес. В самом этом факте заложен ряд важных моментов. Если сопоставить все пары пьес, не разделённые интермедиями и звучащие *attacca* – «Тюильри» – «Быдло», «Балет» – «Евреи», «Лимож» – «Катакомбы», «Баба-Яга» — «Богатырские ворота» – то окажется, что в них есть некое подобие. Очевиднее всего оно проявляется в соответствии темповых отношений, приблизительно отвечающих схеме «быстро–медленно», а также в противополжности скерцозности и нескерцозности. Вместе с тем последняя пара принципиально отличается от всех предыдущих: если раньше в каждой второй пьесе мы попадали в драматическую сферу, то здесь наблюдаем переход к торжественно-гимническому началу. Это создаёт эффект *преодоления* образности, рождённой негативными сторонами жизни. Таким образом, в итоговых пьесах, при явном подобии с предыдущими парами, делается тот решающий шаг, что и приводит к утверждению положительного идеала.словно бы реализовался, наконец, замысел, определяемый словами композитора: «Пойду против всяких к светлой, сильной, праведной цели, к настоящему искусству, любящему человека, живущему его отрадою, и его горем, и страдою» [4, с. 137].

Этот итог, впрочем, можно было ожидать, поскольку он предуведомлялся ещё в самом начале «Альбома-серии», а также и на некоторых других его страницах. Так, первая “Promenade” развивалась по линии наращивания празднично-торжествующей силы. Но эта линия была внезапно

оборвана словно бы преждевременным (усечённая реприза) вторжением последующего номера. В дальнейшем она была подхвачена в третьей, ликующе-гимнической «Прогулке», в которой происходит своего рода наведение моста между прологом и эпилогом. Но до последнего, решающего шага и здесь далеко. Ещё не раз будет уничтожен взошедший было росток праздничной, торжественной образности. Его жизненному развитию будут мешать противонаправленные силы, художественное воплощение которых итожит очередные малые циклы («Быдло», «Два еврея», «Катакомбы» + шестая Прогулка «с мёртвыми»). Но он все же каждый раз возрождается и, в конце концов, не только выживает, но крепнет, опрокидывает и побеждает «негативное начало».

В плане сказанного особенно впечатляющей является истинно триумфальная арка между начальным и итоговым разделами «Картинок». И поскольку вступление – «автопортрет», то финал – воплощение авторского идеала. Здесь немалое значение обретает приводимая выше мысль о совмещении функций пьесы и Прогулки, т. е. тех взаимодействующих сфер, которые относимы к объектной и субъектной образности. Когда в колокольных перезвонах «Богатырских ворот» рельефно прорисовывается тема прогулки (т. 97–104), представляется почти зримо, как автор словно бы слился с ликующей толпой, но и не потерял при этом своего лица, своего голоса, своей интонационной характеристичности.

Наделение Прогулок качествами пьес согласуется в ряде случаев, как отмечалось, с пронизанностью самих пьес интонациями Прогулок. Не проводя здесь новые параллели, подчеркнём, что поскольку тематизм «Прогулки» выдержан в русском стиле, то и пьесы на интонационные «сюжеты», содержащие в себе

элементы «Прогулки», оказываются как бы вовлечёнными в тот же определяющий стиль. Происходит это тем более естественно, что за немногими исключениями Мусоргский и не стремился имитировать особенности музыки разных народов. В ряде же случаев (мелодия «Быдло», тема бедного еврея) он, словно вопреки иноязычным названиям, следовал интонационности русской и отчасти украинской музыки. Во всем этом есть немало смыслов: расширение семантического поля показывает общенародный, а не узконациональный характер художественно обобщаемой проблематики. И это при том, что она осмысливается как проблематика национально-русская. Сочинение Мусоргского действительно отвечает издревле присущему русской культуре духу интернационализма и всемирной отзывчивости.

Относительно финальной пьесы обратим внимание на том факте, что при всей своей величавой торжественности её содержание выявляется в глубоких контрастах света и тени. Ослепительно солнечную богатырскую тему и праздничный колокольный перезвон с темой “Promenade” оттеняет затемненная краска молитвенного хора. Их чередование согласуется с переменами мажорных и минорных наклонений (точнее, мажора и обиходного укосненного лада), по-своему отражающих сходные перемены в рассредоточенном цикле семи вариантов “Promenade”. А поскольку Прогулки символизируют слово от автора, то через воссоздание в финале рельефа их «пути» осознаётся и в сжатом времени вновь переживается авторская трактовка запечатлённых жизненных ситуаций.

Таким образом, в финальном диптихе образуется словно бы два круга подытоживания – широкий и расположенный внутри него узкий. Первый – это весь финальный цикл с его решающим проти-

воположением двух пьес, второй – внутренний, подчинённый, но и не менее значимый, образуемый двумя темами пьесы-эпилога.

Исток молитвенной темы — подлинный знаменный распев «Елицы во Христа креститесь» — был установлен ещё В. Каратыгиным. А на весьма вероятный исток богатырской нам доводилось указывать в книге «Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад» [5, с. 263]. Это тема вариаций для рогового оркестра начала XIX века на песню «Ярослав-город», с которой мусоргская тема с примечательным подзаголовком «В стольном городе Киеве» имеет общий звукоряд (гексахорд $b-c-d-es-f-g$), «тональность городов», аккордовый склад, три трезвучия (Es, c, B), порядок их следования, а также сходную линию ведущего голоса.

Итак, природа и истоки противопологаемых в «Богатырских воротах» тем принципиально различны. Они принадлежат, в сущности, к разным системам музыкального (ладового) мышления. В этом совмещении несовместимого заключено, по нашему мнению, существо смелого творческого эксперимента. С одной стороны, натуральный ми-бемоль мажор — лад октавный, тонально-гармонический; с другой, — обиходный лад, отсчитываемый от мелодической опоры ми-бемоль, — неоктавный (квартовый), модално-монодический.

Поразительно, но только этот опорный тон ми-бемоль и является общим для первых двенадцати тактов первой темы и первого проведения второй, тогда как общее число тонов обеих тем с учётом энгармонизма тонов $d = eses$ — тринадцать ($6 + 7$). То есть, едва ли не главным показателем их контраста по всем параметрам является фактор модалный, что становится особенно заметным при учёте схожести мелодического рисунка начальных восходящих трихордов « $es-f-g$ » и « $es-fes-ges$ », а во второй половине



плавно ниспадающих линий сопрано в пределах чистой октавы и уменьшённой октавы: «*es-d-c-b-as-g-f-es*» и «*eses-des-ces-heses-as-ges-fes-es*».

Отмеченные черты «Картинок», и в частности их финала, символичны. Чтобы *единым* взором охватить и осмыслить как целостность столь далеко отстоящие друг от друга пласты духовной культуры нации, надо обладать поистине панорамным зрением и парадоксальным мышлением. Эти качества, быть может, и предопределили тот решительный прорыв в будущее, который, как никто другой, осуществил Мусоргский с его способностью, говоря его же словами, «жить в будущем» и сделать очевидным невероятное.

В самом деле: на рубеже XX и XXI веков в искусстве постмодерна парадоксальное сочленение несочленяемого

стало чуть ли не нормой. И хотя категории и принципы этого направления применительно к композиторскому творчеству страдают размытостью и неопределённостью, создавая подчас почву для спорных установок⁵, было бы опрометчивым не видеть и тех творческих открытий, что приводят к позитивным выводам о диалогическом мировоззрении, стилевом плюрализме и даже о «свалке» полистилистического толка, словно отвечающей на эпатирующий призыв американского литературоведа Лесли А. Фидлера: «Пересекайте границы, засыпайте рвы» [Цит. по: 6, с. 202].

Может быть, не будет большим преувеличением сказать, что в указанном смысле Мусоргский оказался в зоне достижений постмодерна задолго до его рождения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подобное совмещение по-своему проявилось также в финале первого малого цикла, то есть в «Быдле», срединная часть песенной мелодии которого (от начала 4-го до начала 9-го тактов) является свободным вариантом монодического зачина «Promenade». Показательны и признаки возвратно-обращённой структуры обеих тем, когда исток и итог мелодического развёртывания почти совпадают – при их контактном повторении в обоих случаях создаётся эффект движения как бы по кругу.

Совмещением функций пьесы и прогулки отмечена ещё и завершающая часть третьего малого цикла «С мёртвыми на мёртвом языке».

² В автографе перед этим вариантом «Прогулки» после ремарки «Аттасса» помещено почти эзотерическое пояснение Мусоргского, написанное карандашом: «Латинский текст: с мёртвыми на мёртвом языке»; а чуть правее, на полях поперёк страницы, продолжение данного пояснения: «Ладно бы латинский

текст: творческий дух умершего Гартмана ведет меня к черепам, вызывает к ним, черепа тихо засветились». В отечественных изданиях «Картинок» определение Мусоргского «С мёртвыми на мёртвом языке» написано с заглавной буквы и использовано в качестве заголовка, хотя сам композитор этого не сделал.

³ Это выражение удачно применил в связи с «Картинками с выставки» Д. Благой [1. С. 16].

⁴ «Картинки с выставки» созданы в 1874 г. под впечатлением выставки живописных и архитектурно-проектных работ В. Гартмана, безвременно умершего друга композитора.

⁵ Показателен в этом смысле недавний круглый стол журнала «Музыкальная академия» по вопросам полистилистики, отличающийся большим разбросом суждений, вплоть до утверждения об эклектике и коллаже как важнейших феноменах современного искусства в целом и ключевых понятиях постмодернизма [3, с. 6–45]

ЛИТЕРАТУРА

1. Благой Д. Создание беспримерное. «Картины с выставки» М.П. Мусоргского // Музыкальная жизнь. 1981. № 10. С. 15–17.
2. Бобровский В. Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского // От Люлли до наших дней. М.: Музыка. С. 145–176.
3. Круглый стол: полистилистика // Музыкальная академия. 2020. № 4. С. 6–46.
4. Лихачёв Д. Величие древней литературы // Памятники Древней Руси. Начало русской литературы XI – начала XII века. М.: Художественная литература, 1978. 496 с.
5. Мусоргский М. Литературное наследие. М.: Музыка, 1971. 400 с.
6. Редепеннинг Д. Композиторское творчество под знаком постмодерна на примере Джорджа Крама, Вольфганга Рима и Хенрика Гурецкого // Искусство XX века: уходящая эпоха? Том II. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория, 1997. С. 202–231.

Об авторе:

Трембовельский Евгений Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки Воронежского государственного института искусств (394 009, г. Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0002-3194-6398**, tremb-mus@mail.ru

REFERENCES

1. Blagoy D.D. Sozdanie besprimernoe: «Kartinki s vystavki» M.P. Musorgskogo [Unparalleled Creation: “Pictures at an Exhibition” by M.P. Mussorgsky]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1981. No. 10, pp. 15–17.
2. Bobrovskiy V.P. Analiz kompozicii «Kartinok s vystavki» Musorgskogo [Analysis of the Composition of Mussorgsky's “Pictures at an Exhibition”]. *Ot Lyulli do nashikh dnei* [From Lully to the Present Day]. Moscow: Muzyka, pp. 145–176.
3. Kruglyy stol: polistilistika [Round Table: Polystylistics]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2020. No. 4, pp. 6–46.
4. Likhachev D.S. Velichie drevney literatury [The Greatness of Ancient Literature]. *Pamyatniki Drevney Rusi. Nachalo russkoy literatury XI – nachala XII veka* [Literary Monuments of Ancient Russia. The Beginning of the Russian Literature of the 11th – the early 12th century]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1978. 496 p.
5. Musorgskiy M.P. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. Moscow: Muzyka, 1971. 400 p.
6. Redepenning D. Kompozitorskoe tvorchestvo pod znakom postmoderna na primere Dzhordzha Krama, Vol'fganga Rima i Khenrika Guretskogo [Composing under the Sign of the Postmodern, with Examples from George Crumb, Wolfgang Rihm, and Henrik Gorecki]. *Iskusstvo XX veka: ukhodyashchaya epokha? Tom II* [Twentieth Century Art: A Gone Era? Book II]. Nizhnij Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, 1997, pp. 202–231.

About the author:

Evgeny B. Trembovelsky, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music Theory Department of the Voronezh State Institute of Arts (394009, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0002-3194-6398**, tremb-mus@mail.ru