

русь: практические рекомендации / Г. Н. Ходор // Культура Беларуси: реалии современности: VIII Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. Году малой родины в Респ. Беларусь, Минск, 10 окт. 2019 г.: сб. науч. статей / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2019. – С. 538–548.

ОБРАЗ СМЕРТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. МУСОРГСКОГО И М. ЕЛЬСКОГО

Н. Н. Ходинская,

кандидат искусствоведения, доцент,

доцент кафедры музыки и музыкального образования

Белорусского государственного университета культуры и искусств

Образ смерти появился в европейской словесности и изобразительном искусстве в эпоху Средневековья в популярном жанре *Danse macabre* («Пляска смерти»). Широко известны изображения смерти в виде скелета с косой или без нее, тянущего за собой цепочку людей разного возраста, пола, сословной принадлежности: от короля и папы до монахини и крестьянина. На знаменитой картине XV в. Бернта Нотке, украшающей церковь Святого Николая (Нигулисте) в Таллине, танцующие скелеты, символизирующие смерть, чередуются с фигурами Папы Римского, императора, кардинала, короля, образуя своеобразный хоровод (сохранился лишь фрагмент из 13 фигур). Кульминацией в развитии жанра плясок смерти явился цикл из 41 гравюры немецкого художника Ганса Гольбейна Младшего (1497–1543), на которых смерть не просто танцует со своими жертвами, а вмешивается в повседневную жизнь людей, обличает людские пороки и даже вершит правосудие.

В XIX в. сюжет плясок смерти вошел и в музыкальное искусство, обогатив его такими выдающимися произведениями, как «Пляска смерти» (или *Totentanz*) для фортепиано с оркестром Ф. Листа, «Пляска смерти» (или *Danse macabre*) для скрипки с оркестром К. Сен-Санса, вокальный цикл «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского, «Танец смерти» для скрипки и фортепиано М. Ельского. В статье рассматриваются особенности воплощения образа смерти в произведениях восточноевропейских романтиков – М. Мусоргского и М. Ельского.

Образ смерти присутствует во многих сочинениях М. Мусоргского, но лишь в вокальном цикле «Песни и пляски смер-

ти» он господствует. Цикл написан на слова поэта А. Голенищева-Кутузова, друга и единомышленника композитора, творческий союз с которым представлял собой «редчайший в истории музыки случай», когда «музыкант “создал” своего поэта, сумел на некоторое время увлечь его за собой, привить собственные вкусы, приобщить к собственным исканиям» [3, с. 131]. Образ смерти, созданный поэтом и композитором, – это всеобъемлющий и многоликий образ зла, это лицедей, выступающий то устрашающе, то гротескно-глумливо, то ласково и притворно сострадающе, то откровенно издевательски.

Можно предположить, что сочинение было вдохновлено не только идеей В. Стасова, предложившего М. Мусоргскому создать «Русскую пляску смерти», не только концертной фантазией для фортепиано с оркестром Ф. Листа *Totentanz* на тему средневекового католического гимна *Dies irae* («День гнева»), но и живописной традицией изображения смерти в жанре *Danse macabre*.

Композитор М. Мусоргский высоко ценил фантазию Ф. Листа (или парафразу, как было написано в ее подзаголовке), в отличие от появившейся практически одновременно с собственным циклом симфонической поэмы К. Сен-Санса «Пляска смерти». В письме к В. Стасову, которого М. Мусоргский шутливо называет генералиссимусом (*généralissime*), он уважительно, хотя и не без иронии, высказывается о сочинении Ф. Листа: «Мистическая картина “Пляска смерти” на церковной теме “божьего гнева” в форме вариаций могла родиться из головы смелого европейца Листа <...>, и этот смелый европеец доказал художественное сродство фортепиано с оркестром именно в “Пляске смерти”. По простоте заправки, т. е. вариации и, по-видимому, ничего больше, я сравню “Бурлаков” Репина: группа портретов и тоже, по-видимому, ничего больше» [2, с. 156]. Ирония М. Мусоргского, конечно, относится к форме, избранной Ф. Листом. Свое собственное сочинение он задумал с широким размахом, с идеей отразить не только тему столкновения жизни и смерти, но и тему социального неравенства, с желанием показать персонажей из разных сословий и выразить связанные с этим социально-обличительные мотивы.

В проекте А. Голенищева-Кутузова были такие части, как «Купец», «Богач», «Пролетарий». В результате из всего задуманного реализованы 4 части – «Колыбельная», «Серенада»,

«Трепак», написанные в 1875 г., и «Полководец», созданный позже, в 1877 г. Несмотря на неполное воплощение замысла, произведение приобрело характер законченного, логичного в композиционном и драматургическом отношении цикла, единство которому придает построение по принципу образного крещендирования и расширения изображаемого пространства – от детской комнаты к огромному полю битвы, на котором, как пишет М. Мусоргский в письме к А. Голенищеву-Кутузову, «смерть, холодно-страстно влюбленная в смерть, наслаждается смертью» [2, с. 233]. Такая форма цикла позволила исследователю говорить о «Песнях и плясках смерти» М. Мусоргского как о «симфонизированных вариациях, следующих по принципу усложнения и интенсификации музыкального развития вплоть до обобщающего финала» [3, с. 158], вариациях в метафорическом смысле, потому что темой в них является не мелодия, как у Ф. Листа, а сама смерть.

В связи с этим уместно провести параллель сочинения М. Мусоргского с живописными образами смерти, с которыми композитор, без сомнения, был знаком, хотя прямого указания на этот источник вдохновения в его литературном наследии нет (известно, что сочинение Ф. Листа было создано под впечатлением именно от рисунков серии «Пляски смерти» Г. Гольбейна). Однако связь с живописными плясками смерти в цикле М. Мусоргского гораздо ощутимее, чем в фантазии Ф. Листа. Прекрасно умеющий передавать в музыке образы изобразительного искусства, что было блестяще продемонстрировано в «Картинках с выставки», созданных по мотивам картин художника В. Гартмана, М. Мусоргский показал в своем цикле смерть, приходящую к людям разного возраста, положения, национальности. Ко всем у нее свой подход. Больному ребенку смерть поет колыбельную песню, от угловатых интонаций которой слушателя пробирает дрожь. Молодой и прекрасной девушке смерть в образе европейского средневекового рыцаря поет холодно-сдержанную серенаду. Лихо пляшущая русский трепак она «затанцовывает» насмерть пьяного мужичка, призвав в помощники «метель-лебедку». Обрисованная со свойственной М. Мусоргскому звукоизобразительной изобретательностью (колючие аккорды, ритмическая оstinатность, «издевательские» форшлагы, «воющие» хроматические пассажи) смерть в то же время поет совершенно русскую плясовую

песню, имеющую явные фольклорные источники. Наднациональный, грандиозный характер приобретает смерть в последней части цикла «Полководец». Здесь объектами злой воли смерти становятся не отдельные больные или обездоленные персонажи, а целые армии, крушащие друг друга во имя интересов своих правителей. Монолог смерти, восседающей на коне и обзирающей поле сражения, потрясает своей властной маршевой торжественностью, мрачным пафосом.

Перед слушателем последовательно, ярко и мощно раскрываются четыре лика смерти, перед которой оказываются бессильными все персонажи цикла. Смерть, безразличная к их страданиям и надеждам, уносит всех. Ее сострадание больному ребенку, девушке, пьяному мужичку притворно, она глумится над ними. Издевательский характер смерти традиционно подчеркивается в живописной «Пляске смерти»: «Как враждебный, болезнетворный, отрицательный дух смерть имеет безобразные черты и то угрожающее, то шутовское, дурашливое поведение... Ее ужимки, поклоны, нежные объятия, вкрадчивые улыбки и глумливые призывы – все говорит о дьявольской, шутовской ее сущности» [1, с. 68]. И лишь в последней части цикла М. Мусоргского–А. Голенищева-Кутузова смерть выступает во всей своей мрачной силе и величии.

«Танец смерти» белорусского романтика М. Ельского, созданный в 1860-х гг. для скрипки и фортепиано – сочинение гораздо меньшего размаха, однако написанное мастерски, с большим знанием выразительных и технических возможностей скрипки. Оно имеет форму рондо, что отнюдь не случайно. Как на картине Б. Нотке, где фигуры скелетов, которые олицетворяют смерть, перемежаются с образами людей, в произведении М. Ельского напористая и пружинистая тема рефрена, в которой ощущается уверенная и неотвратимая поступь смерти, чередуется с эпизодами, представляющими различных персонажей. Вот перед слушателем возникает образ светской дамы, обрисованный нежной мелодией, изобилующей изящными неаккордовыми звуками. В другом эпизоде слышатся интонации городского романса или бытовой песни, это персонаж из другого социального слоя.

Произведение М. Ельского не лишено элементов театрализации: в эпизоде *Allegro maestoso* мы слышим барабанную дробь, крики отчаяния, ощущаем ужас людей, приговоренных

к смерти (не исключено, что М. Ельский написал свой «Танец смерти» под впечатлением от жестокого разгрома польского восстания в 1863 г.).

Выразительные средства, использованные М. Ельским для создания образа смерти, достаточно традиционны для музыки эпохи романтизма: здесь и незаменимый в драматических ситуациях уменьшенный септаккорд; речитативный характер мелодии, состоящей из коротких мотивов-вскриков; динамические оттенки в спектре *f* и *ff*; соответствующие исполнительские приемы (тремоло).

Заканчивается произведение возвращением рефрена и повторением первого эпизода, в котором соединились черты подвижных энергичных танцев XIX в. – краковяка и польки. Это последнее прощание с еще живыми героями. Следующая затем кода вызывает ассоциации с неизбежным концом любой пляски со смертью. «В соответствии с ремаркой *Presto Agitato* несет музыкальный поток, ускоряемый пассажами из шестнадцатых и триолей, направляемый движением нисходящей, точнее, низвергающейся хроматической гаммы, сметающей на своем пути все иные аккорды, кроме многократно повторяемой, будто вколачиваемой тоники» [4, с. 70].

Представленные произведения убедительно демонстрируют очевидное знакомство восточноевропейских романтиков с традициями жанра плясок смерти в изобразительном искусстве. Композиторы М. Мусоргский и М. Ельский показали смерть в ее разных обличьях, применив средства, соответствующие масштабу их творческого дарования. Они создали великолепные, насыщенные контрастами, яркой образностью сочинения, характеризующиеся не просто эффектной театральностью и изобразительностью, но и глубоким гуманистическим содержанием, драматическим накалом, высоким художественным мастерством.

1. Иоффе, И. И. Мистерия и опера : Немецкое искусство XVI–XVIII вв. / И. И. Иоффе. – Л. : Гос. муз. науч.-иссл. ин-т, 1937. – 234 с.

2. Мусоргский, М. П. Литературное наследие : в 2 т. / М. П. Мусоргский ; сост. А. А. Орлова, М. С. Пекелис ; под общ. ред. М. С. Пекелиса. – М. : Музыка, 1971–1972. – Т. 1 : Письма. Биографические материалы и документы. – 1971. – 400 с.

3. Фрид, Э. Л. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества : Исследование / Э. Л. Фрид. – Л. : Музыка, 1981. – 184 с.

4. *Ходинская, Н. Н.* «Танец смерти» Михаила Ельского в контексте европейской традиции *Danse macabre* / Н. Н. Ходинская // Ельскія чытанні : Шляхецкая культура Беларусі XIX – пачатку XX ст. : матэрыялы канф., Дудуткі, 27 крас. 2013 г. / уклад. Д. Ільніч ; пад рэд. Л. І. Доўнар. – Мінск : Кнігазбор, 2013. – 224 с.

СИМВОЛИКА ПЕРСПЕКТИВЫ В БЕЛОРУССКИХ ПРАВОСЛАВНЫХ ИКОНАХ И БУДДИЙСКИХ ФРЕСКАХ ДУНЬХУАНА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Цзя Вэй,

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
Белорусского государственного университета культуры и искусств*

Перспектива – это художественный термин, связанный со зрительным восприятием и возникший в эпоху Возрождения. Она представляет собой техническую систему изображения трехмерного пространства на двухмерной плоскости на основе геометрической логики.

Средневековые религиозные изображения отражают тесную связь между способами созерцания и религиозными обрядами. К изучению вопросов перспективы обращались П. А. Флоренский, Э. Панофский и Г. А. Лаврецкий, которые провели углубленные исследования перспективы в иконописи. Ван Кэвэнь, Се Шигуан, Цянь Чжунпин и другие ученые проанализировали и обобщили принципы изображения перспективы в восточной буддийской живописи.

Теоретик искусства Э. Панофский определяет практику изображения перспективы римских фресок «второго стиля» I в. как изображение осей схода по «принципу рыбьего хребта» [13, с. 106].

Достижения европейского христианства в области пространственного выражения, основанные на математике и геометрии, показали очевидные недостатки средневековых картинных образов и техник выражения. Это явление вытекает из разницы между сакральной и светской идеологиями.

Изображение перспективы в белорусских православных иконах. Фактура белорусских икон XII в. обладает типичными ви-