

Научная статья

УДК 004.8

DOI: 10.36871/hon.202304044

**ТЕМА ПАМЯТИ В ТРИО МИХАИЛА КОЛЛОНТАЯ  
«ДЕСЯТЬ СЛОВ МУСОРГСКОГО НА СМЕРТЬ  
ВИКТОРА ГАРТМАНА»***Ирина Васильевна Алексеева*

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова  
450008, Российская Федерация, Республика Башкортостан,  
Уфа, улица Пушкина, 14

alexeevaiv@mail.ru, ORCID: 0000-0002-6344-1706

В духовной жизни человека воспоминание играет значительную роль. Воскрешение бесценного своего и чужого прошлого опыта открывает путь к постижению настоящего, собственного Я. Художники стремятся отобразить удивительную способность человека в воспоминании пересекать границу реального и сакрального миров. В музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI столетия тема памяти воплощается посредством диалога сочинений разных эпох, традиций, концепций. В этом ключе статья рассматривает уникальное сочинение нашего соотечественника и современника Михаила Коллонтая «Десять слов Мусоргского на смерть Виктора Гартмана» для фортепиано, виолончели и скрипки. Созданное по «следам» фортепианного цикла Мусоргского «Картинки с выставки» и международного конкурса-фестиваля художников в Вене (1993) трио воплощает путешествие памяти человека по тропам загробного мира. Отображающее эстетику постмодернизма и не принадлежащее сфере духовной музыки сочинение посвящено ключевым для российского православного самосознания темам «жизни и смерти», «спасения через покаяние». В нем причудливо переплетаются интра- и экстрамузыкальные компоненты (заголовок, названия пьес, цитаты из литературных источников, художественные артефакты, комментарии в письмах автора и пр.), которые образуют диалог «чужого» и «своего», прошлого и настоящего, светского и духовного. Анализ тембровозвучковой стороны, интонационной лексики, тематизма и его композиционно-драматургической организации выявил яркие приметы поэтики памяти. Они выстраивают оригинальную концепцию трио, которая демонстрирует его непреходящую ценность в российском и шире мировом культурном пространстве. Статья адресована музыкантам, аспирантам и специалистам в области музыковедения.

*Ключевые слова:* память, прошлое, постмодернизм, «Картинки с выставки» Мусоргского, трио Коллонтая, заголовок, тема, сюжет

**Для цитирования:** Алексеева И. В. Тема памяти в трио Михаила Коллонтая «Десять слов Мусоргского на смерть Виктора Гартмана» // *Художественное образование и наука*. 2023. № 4 (37). С. 44–52. <https://doi.org/10.36871/hon.202304044>

Original article

**THE THEME OF MEMORY IN MIKHAIL KOLLONTAY'S TRIO  
"TEN WORDS OF MUSSORGSKY ON THE DEATH  
OF VICTOR HARTMANN"***Irina V. Alekseeva*

© Алексеева И. В., 2023

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov  
14 ul. Lenina, Ufa, Republic of Bashkortostan, 450008, Russian Federation  
alexeevaiv@mail.ru, ORCID: 0000-0002-6344-1706

In the spiritual life of a person, remembrance plays a significant role. The resurrection of the priceless past experience of one's own and someone else's opens the way to comprehension of the present, one's own Self. Artists strive to reflect the amazing ability of a person to cross the border of the real and sacred worlds in memory. In the musical art of the second half of the XX<sup>th</sup> — early XXI<sup>st</sup> centuries, the theme of memory is embodied through a dialogue of compositions from different eras, traditions, concepts. In this vein, the article examines the unique composition by our compatriot and contemporary Mikhail Kollontay "Ten Words of Mussorgsky on the Death of Viktor Hartmann" for piano, cello and violin. Created in the wake of Mussorgsky's piano cycle "Pictures at an Exhibition" and the International Competition and Festival of Arts in Vienna (1993), the trio embodies the journey of human memory along the paths of the afterlife. Reflecting the aesthetics of postmodernism and not belonging to the sphere of sacred music, the composition is devoted to the key themes of "life and death" and "salvation through repentance" for the Russian Orthodox consciousness. It intricately intertwines intra- and extramusical components (title, titles of plays, quotations from literary sources, artistic artifacts, comments in the author's letters, etc.), which form a dialogue between the "alien" and the "own", the past and the present, the secular and the spiritual. The analysis of the timbro-sonic side, intonation vocabulary, thematicism and its compositional and dramatic organization reveals vivid signs of the poetics of memory. They build an original concept of the trio, which demonstrates its enduring value in the Russian and, wider, world cultural space. The article is addressed to professional musicians, postgraduate students and specialists in the field of musicology.

*Keywords:* memory, past, postmodernism, "Pictures at an Exhibition" by Mussorgsky, Kollontay trio, title, theme, plot

**For citation:** Alekseeva I. V. The Theme of Memory in Mikhail Kollontay's Trio "Ten Words of Mussorgsky on the Death of Viktor Hartmann". *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 4 (37). P. 44–52. <https://doi.org/10.36871/hon.202304044> (In Russian)

Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток.

*А. С. Пушкин. Воспоминание [8, 102].*

Тема памяти является одной из самых значимых и востребованных в искусстве, поскольку связана с наиболее сущностной для художника способностью хранить и отображать в сочинении широкий спектр событий и связанных с ними психоэмоциональных рефлексий. Отношения человека и времени, способность к осмыслению собственной и чужой жизни, диалектика памяти и забвения — те темы, к которым обращаются многие авторы-творцы. В самом широком понимании каждый художественный текст является формой культурной памяти. В этом смысле названный феномен обладает поистине неисчерпаемым источником для вдохновения и творчества. Как отмечает К. А. Сундукова, «творческий потенциал воспоминания настолько велик, что позволяет строить художественный образ в зоне па-

мяти. Память становится поэтологическим принципом: на всех уровнях произведения телеологически осуществляется рефлексия над механизмом работы вспоминающего сознания как творческим процессом» [12, 1056–1057]. Для значительного пласта литературы — мемуаров, дневниковой прозы, автобиографических очерков и эссе и пр. память становится ключевой и смыслопорождающей необходимостью. Формируется специфический тип сюжета — «сюжет воспоминания» (Б. В. Аверин [1]), обуславливая и новое научное «поле» исследований — «*memory studies*» (К. А. Сундукова [там же]).

Как и в других видах искусства, в музыке отображение темы памяти всегда субъективно и является частью композиторского сознания. Однако здесь моделирование автором и восприятие слушателем процесса воспоминания осуществляется довольно сложно, поскольку беспредметное и невербальное искусство требует особых средств художественного выражения и механизмов

достижения<sup>1</sup>. Пространство памяти представит в музыкальном тексте и его восприятии слушателем как не вполне доступный напряженный творческий процесс, направленный на расшифровку не только интонационных кодов воспоминания, но и структуры художественного целого. Вероятно, именно поэтому в музыковедении мало специальных исследований, посвященных воспоминанию как художественному феномену. Среди отдельных наблюдений в работах К. В. Зенкина, Л. П. Казанцевой, Т. Н. Тимонен, Е. В. Подпориновой выделяется диссертация М. А. Ступницкой [11]. Если опираться на культурологическую концепцию памяти как части коллективного сознания (Я. Ассманн, П. Рикер), исследования в литературоведении (Ю. М. Лотман, К. А. Сундукова и др.) и музыковедении, то становится очевидным, что «поэтика памяти» (термин К. А. Сундуковой [12, 1056]) может участвовать в композиционной организации текста, руководить логикой сюжетного развития, проявляться в последовательности развертывания событий, отображенных в художественном тексте. В этой связи рассмотрим программное сочинение нашего современника и соотечественника Михаила Коллонтая трио «Десять слов Мусоргского на смерть Виктора Гартмана» для фортепиано, скрипки и виолончели. Выявим авторское понимание памяти, накладывающее отпечаток на аспекты художественной формы — тему, программу, сюжет уникального по моделированию работы вспоминающего сознания, явленной слушателю в отображенной авторской рефлексии.

В творчестве композиторов второй половины XX — начала XXI века тема *in memoriam* занимает заметное место. Ее выражение в сочинениях имеет различную жанровую основу. Таковы, к примеру, «Каноны Памя-

ти Дилана Томаса» И. Стравинского, «Фортепианное интермеццо “Памяти Брамса”» С. Слонимского, «Квintет “Памяти матери”» А. Шнитке, Симфония № 5 «Памяти родителей» Г. Канчели, «Трен (Памяти жертв Херосимы для 52 струнных инструментов)» К. Пендерецкого и другие произведения. При этом роли основных жанров, по словам О. В. Соколова, «полностью сохраняются, но на них накладывается дополнительная функция: выражение печали утраты и благоговейного отношения к адресату, светлой памяти о нем» [10, 204]. Поистине тотальной становится тема памяти в сочинениях эпохи постмодерна и метамодерна (термин Н. А. Хрущевой [13]). Здесь ее интерпретация обретает новые грани, обусловленные эстетикой игры, иронии и самоиронии. В контексте непрерывающегося обновления музыкального языка сочинения воскрешают в своем художественном пространстве артефакты прошлого, «вспоминают» забытые жанры и формы. В диалоге музыки с живописью, словом и другими художественными артефактами формируются новые концепции «смерти автора» (Р. Барт), «конца времени композиторов» (В. И. Мартынов).

Вместе с тем авторы дают новую жизнь не только забытым, но и популярным сочинениям великих предшественников. К таковым, безусловно, относится фортепианный цикл «Картинки с выставки» М. Мусоргского. Он становится знаком бессмертного прошлого, которое художники второй половины XX — начала XXI века вспоминают, воскрешают и делают его частью своего настоящего. Так, в творчестве Михаила Коллонтая (Ермолаева, 1952) — известного русского композитора, пианиста, педагога — тема памяти играет наиважнейшую роль. Получая разное жанровое наклонение (концерт «К темному устью» для голоса и камерного оркестра, «Пророчество» для контрабаса в сопровождении шести контрабасов, «Листки, вырванные из книги исповеданий» для духового квинтета, «Плач на падение святых» для английского рожка и струнного квинтета и др.), в каждом сочинении она выстраивает оригинальную концепцию, решает уникальную творческую задачу. Однако в осмыслении памяти есть и нечто главное, объединяющее столь несхожие на первый взгляд произведения. Поэтология прошлого в его религиозно-православном освещении становится связующей нитью творчества верующего музыканта, который обращается к жанру реквиема и кантаты,

<sup>1</sup> В ряду современных опусов, главной особенностью которых становится присутствие изобразительного ряда как побудительного мотива, сочинения Э. Денисова («Три картины Пауля Клее», «Живопись»), С. Слонимского («Три грации»), Д. Смирнова («Лестница Иакова», «Ангелы Альбиона» по картинам У. Блейка), М. Зеленой («Моление о чаше по картине Эль Греко»). Исследование пути «перевода» с языка одного вида искусства на другой, отображенный во внемузыкальном компоненте, а также особенностях драматургии, композиции, лексического слоя и стиля сочинения содержит статья автора «Маргарита Зеленой: поэма “Моление о чаше по картине Эль Греко”: музыкальное претворение евангельского сюжета» // Художественное образование и наука. 2021. № 3 (28). С. 132–140.

а также создает сочинения на христианские сюжеты. По словам М. Г. Арановского, «XX век ощутил себя наследником всей истории христианской цивилизации, и это в полной мере относится и к музыке» [3, 7]. В этом смысле, следуя в фортепианном трио «Десять слов Мусоргского на смерть Виктора Гартмана» русской культурной традиции, Коллонтай создает нечто особенное.

Творящий в пространстве памяти композитор включается в диалог с прошлым в различных его проявлениях не только музыкальных, но и художественных — например, в легендарной сценической композиции Василия Кандинского (1928) к циклу фортепианных миниатюр «Картинки с выставки» Мусоргского. Кроме того, в этот процесс вовлекаются полярные по стилю, драматургической организации, художественной концепции и подходам сочинения академической традиции и композиции «третьего пласта». Среди них «Картинки» рок-группы «Emerson, Lake & Palmer» (1971); проекты Карла Крейга/Морица фон Освальда «Картинки с выставки» (2008) в стиле электронного техно, а также сочинение Алексея Ростозкого «Прогулки с Мусоргским» (2008) с микстом стилистики различных направлений джаза и авангарда (см. об этом статью автора [2]). В этой связи Коллонтай становится преемником удивительного по масштабу наследия. Как отмечает Л. П. Казанцева, «многочисленные и разнообразные воспоминания демонстрируют необычайно раздвинувшийся объем памяти, а через него — широкое поле социального и духовного бытия современного человека» [6, 283].

Трио «Десять слов Мусоргского на смерть Виктора Гартмана» написано по заказу и прозвучало<sup>2</sup> в рамках международного конкурса-фестиваля «Jeunesse — Festival Wien» (30.09–04.11 1993) музыкального центра Вены. Сочинение стало откликом на полотна молодых художников, посвященных пьесам «Картинок с выставки» Мусоргского (см. об этом подробно в статье [14]). Созданное спустя 119 лет после фортепианного цикла<sup>3</sup> предше-

ственника, оно также не принадлежит сфере духовной музыки. Тем не менее оба сочинения посвящены осмыслению сущностных для российского православного самосознания тем «о смысле бытия человека» и «бессмертия», «спасения через покаяние».

Тема памяти проявляется на разных уровнях организации художественного текста трио и становится «мостом» между временем излагаемого и временем повествования. Интерпретация работы вспоминающего сознания подвергается авторской рефлексии и создает уникальную «психологическую тональность» сочинения. При этом многие неоднозначные элементы поэтики получают объяснение в эпистолярном творчестве, в письмах композитора.

В заголовке трио «десять слов», «Мусоргский» и «Виктор Гартман» направляют внимание к фортепианному циклу «Картинки с выставки». В сочинении Коллонтай название являет собой самостоятельную от музыкального текста языковую структуру и одновременно составляет с ним целое, формируя «сюжетные перспективы» названий и порядка пьес<sup>4</sup>. А через отсылку к явлениям прошлого и упоминание в заголовке слова «смерть» актуализируется тема памяти и поминания, включая в диалог композиторов разных эпох (Мусоргский, Коллонтай) и художника (Гартман). Она становится связующей «нитью» между эпохами, кардинально противоположными по стилю и музыкально-музыкальному языку произведениями.

Сохраненные в трио многоязычные наименования<sup>5</sup> пьес «Картинок с выставки» свидетельствует о глубоком философском подтексте и формирует смысловой объем, перекидывая вербальный «мостик» между прошлым и настоящим. По мнению Коллонтая, они подчеркивали «“метанациональный”, реалистико-мистический смысл всего повествования» [7]. Как компонент творческого метода Мусоргского «многоязычность» литературного текста, по словам В. Б. Вальковой, нагружена функционально и «органически включается в ткань произведения, составляя с музыкой единую образную систему» [4, 141].

<sup>2</sup> Впервые «Новые русские картинки» (первое название сочинения) прозвучали 28 октября 1993 года в зале Шуберта Венского Концертхауса. Их исполнили пианист и дирижер А. Корниенко, скрипач Е. Денисова и виолончелист Й. Подгорянский.

<sup>3</sup> Оба сочинения появились на пороге бурных перемен в социально-политической и культурной сфере страны — роста национального самосознания в 60–70 годы XIX века и политического путча 90-х годов XX века соответственно.

<sup>4</sup> Композитор не стремился к развертыванию программы в самостоятельный вербальный пласт. В письмах он лишь объясняет содержание заголовков «картинок» для первых исполнителей трио.

<sup>5</sup> В обоих сочинениях использованы шесть языков — французский, итальянский, польский, идиш, латынь и русский.

Не заимствуя в трио музыкальный текст Мусоргского, Коллонтай сохраняет порядок и все его десять заголовков-откликов на художественные артефакты с мемориальной выставки В. Гартмана. Содержание проясняют и цитаты из различных литературных источников — сказки братьев Grimm «Румпельштильцхен», стихотворения М. Лермонтова «Ангел», двух фрагментов Послания апостола Павла к Галатам из Нового Завета<sup>6</sup>.

Скрытую программу условно можно отнести к картинно-описательной с чертами *quasi*-театральности (термины Л. П. Казанцевой [6]). Их атрибутами в трио стали яркие музыкальные зарисовки («Лимож. Рынок», «Избушка на курьих ножках», «Быдло», «Старый замок»), сценки и портреты персонажей («Гном», «Два еврея», «Балет невылупившихся птенцов»). Признаки же *quasi*-сюжета определяются лишь при более глубоком погружении в программу и интонационную материю сочинения, а также обращения к комментариям самого автора — названиям и цитатам из литературных произведений, подтекстовкам и ремаркам. О концепции памяти в сочинении свидетельствует и привлечение автобиографического материала, писем.

Цитаты не только проясняют смысл, но и вносят театральные черты в содержание камерно-инструментального сочинения. А музыканты становятся еще и актерами, выстраивая мизансцены. Так, в начале первой пьесы, «Гном», к ритмически организованной в виде триолей цитате «Das hat dir der Teufel gesagt! / Это тебе сам черт подсказал!», которую должен произнести виолончелист, вводится ремарка — «в страшной ярости обращаясь к автору». Имя сказочного персонажа «Румпельштильцхен» произносят хором все исполнители на четыре *piano*, но звонко (пометка «*sonoro*»). А в миниатюре «Самуил Гольденберг и Шмуль» использован прием мелодекламации стихотворения Лермонтова «Ангел». Цитаты же из священных текстов в финале цикла высотно зафиксированы и исполняются музыкантами одногласно в унисон, дублируемый инструментальными партиями в отличие от многоголосного хора у Мусорг-

<sup>6</sup> Используются два фрагмента из третьей главы священного писания. Стих 26 дан на латыни «*Omnes enim filii Dei estis per fidem, quae est in Christo Jesu*» (Синодальный перевод: «Ибо все вы сыны Божи по вере во Христа Иисуса»), а стих 27 — на греческом языке «*Hosi gar eis Christon ebaptisthete, Christon enedysasthe*» (Синодальный перевод: «Все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись»).

ского. Помещенные в одно художественное пространство с музыкальным текстом они включают слушателя в интеллектуальную игру по расшифровке первоисточников, определению роли в музыкальном содержании.

Обращение к старинной традиции православной культуры скрепляет два разнохарактерных сочинения. Памяти и поминовению, вхождению человека в загробный мир согласно христианской доктрине подчинены названия миниатюр Мусоргского в трио Коллонтая<sup>7</sup>, поскольку оба сочинения стали откликом на смерть художника. Однако в отличие от первоисточника в заголовок трио вносится факт ухода Гартмана, а в письмах подчеркивается мемориальная трактовка «картиною». Сочинение повествует о путешествии человека по «тропам» загробного мира, где каждая пьеса посвящена новому испытанию души, проходящей путь из мира дольного в мир горний.

Одна из сущностных в христианстве тема смерти, забвения и памяти получает новую интерпретацию в сочинении современного композитора. В христианской доктрине отделение души от тела представлено двумя «этапами». По Августину Блаженному, «первая смерть человека бывает, когда душа, оставленная Богом, терпит без тела временные наказания. Вторая <...> когда душа, оставленная Богом, вместе с телом (после Страшного Суда) терпит вечное наказание» [9]. Расплатой за первородный грех Адама и Евы стало лишение человека права на бессмертие. Однако степень страданий и боли смертных зависит от того, с какими мыслями они уходят в иной мир. В этом смысле она становится высшей, недоступной для человеческого постижения тайной и духовным уроком, поскольку даруется во благо воскресения, грядущего восстановления «целостного человека как духовно-душевно-телесного существа» [там же]. Это и становится итогом путешествия «героя» в финале «Десяти слов Мусоргского на смерть Виктора Гартмана».

Первым отделившись от тела душа встречает злого карлика Румпельштильцхена из одноименной сказки братьев Grimm, а затем — неупокоенные души мертвых в потустороннем пространстве старого замка. Отдых в Тюильри — утраченном рае — сменяет сцена казни в «Быдло» (она аналогична сюжету Гартмана). «Балет невылупившихся птенцов» в отличие от inferнальных у Гартмана «мон-

<sup>7</sup> Здесь и далее содержание названий частей цикла разъясняется по письмам Коллонтая [7].

стров, птичеловеков» изображает, по словам Коллонтая, «скорее загадочные эмбрионы; кто-то, не успевший найти своего истинного облика — но помнящий песню ангела и потому хранящий в потаенном месте души совесть и надежду спасения» [7]. В пьесе «Самуил Гольденберг и Шмуль» богатый и бедный еврей равны перед смертью: она «для верующего человека — момент высшего ликования, но вот только молитесь за меня, потому что по грехам моим, будь я хороший, плохой, богатый или босаяк — я должен быть низвержен» [там же], — пишет Коллонтай. «Лимож. Рынок», по представлению автора, расположен на небесах, где обмениваются воспоминаниями о совершенных в жизни поступках. «Катакомбы» и «Избушка на курьих ножках» представляют два гроба: соответственно, священное место погребения и тесную клетку, где человек оставлен умирать. В завершении цикла возникает вопрос, возможно ли спасение для души? Композитор пишет об этом: «...двери небесного Иерусалима (ворота БОГАТЫРСКИЕ), ослепительно-бестеневые у Мусоргского, предстали мне, вопреки надеждам, как твердыня, неприступная крепость, то место, куда я не сумею войти, если не буду введен теми, кто меня пожалует. Другое дело, что надеюсь на участие любящих меня, по ту ли, по эту ли сторону жизни» [7].

Специфика композиционно-драматургического решения трио, где отсутствует сквозная для сочинения-первоисточника Мусоргского и отображающая «слово от автора» тема прогулки, вероятно, объясняется стремлением Коллонтая скрыть, а не обнажить механизмы *работы памяти*. Следуя эстетике постмодерна, композитор включает слушателя в увлекательную игру по расшифровке текста и подтекста, смысла и содержания сочинения. При этом повествовательность структуры уступает место дискретному кинематографическому методу монтажа с резким стыком «кадров-пьес». Кроме того, сложным является и вопрос о тембровой персонификации. Так, в сочинении Мусоргского фортепиано как голос автора (в исполнении блестящего пианиста и композитора Коллонтая) переходит в «новые картинка», тогда как виолончель и скрипка становятся двойниками автора, демонстрируя множество его ликов в постмодернистской игре смысловыми планами.

Достаточно непростым является отображение диалога настоящего и прошлого в музыкальной материи трио. В его графическом оформлении переплетены *детерминирован-*

*ный и недетерминированный* виды нотации (термины Е. А. Дубинец [5]) с характерной свободой звуковой фиксации и исполнения знаков. Движение по «лабиринтам памяти» вспоминающего сознания автора показано через смешение различных техник письма — алеаторики, сонорики, полистилистики, додекафонии, микрохроматики, которые представлены фрагментарно, но объединены пристальным вниманием к звуку. Тембровый звук становится одним из главных действующих лиц, выстраивающих драматургию сочинения. При этом вполне традиционные приемы звукоизвлечения и звуковедения соседствуют с новыми, направленными на воссоздание «картинок путешествия» по загробному миру способами игры «на» и «с» «чужим» или своим инструментом. Обозначим лишь некоторые наиболее интересные из них, поскольку это требует самостоятельного глубокого исследования.

Так, холодное с привидениями пространство «Старинного замка»<sup>8</sup> передается звучанием препарированного фортепиано (нижние струны зажаты толстой тканью), по струнам которого скрипач проводит металлической палочкой. Дополняет характеристику таинственной атмосферы исполнение виолончели с сурдиной «смычком близко к грифу, подражая флейте» без вибрата на *ppp*.

«Избушка на курьих ножках» — одна из самых ярких по эффектам и нетрадиционным приемам извлечения звука на инструментах «картинка». Таковы, к примеру, манипуляции со струнами и крышкой рояля — пианист ведет металлической палочкой по струнам, ударяет закрывающейся крышкой, а скрипач стучит по ней и бьет винтом смычка по раме рояля, виолончелист скрежещет кистью руки по басовым струнам. Однако все приемы выводят содержание далеко за пределы чистой изобразительности, поскольку Яга трактуется автором (по книге В. Проппа «Исторические корни волшебной сказки») как стоящее на страже двух миров — жизни и смерти — inferнальное существо, избушка которого является гробом.

Новое, по сравнению с фортепианным циклом Мусоргского, звукоцветное воплощение перемещений героя по «тропам» па-

<sup>8</sup> В письмах композитор сравнивает его то с причудливым (словно декорации оперы Моцарта «Волшебная флейта») восточным храмом, то с образом обольстительной и обманчивой Смерти в «Серенаде» из «Песен и плясок смерти» Мусоргского [7].

мяти преобразует интонационную лексику сочинения. Здесь причудливо переплетаются семантические знаки прошлого и настоящего, духовной и светской музыки, обнаруживая общий ген. Риторические фигуры барокко, обороты пластической и речевой, инструментальной и звукоизобразительной этимологии в контексте современного музыкального языка предстают в ином облике. Они инициируют обращение слушателя к интонационной памяти, распознавания в оригинальной музыкальной материи знакомых звукообразов. Они становятся проводниками в индивидуальный авторский «словарь» и сценарий. Семантические фигуры, участвующие в становлении и развитии сюжета, являются основой языкового кода, раскрывающего семантику воскрешения в памяти стертых временем очертаний образов.

Рожденное волей авторской фантазии на пересечении эпох, культур, стилей и жанров фортепианное трио Михаила Коллонтая «Десять слов Мусоргского на смерть Виктора Гартмана» стало частью мировой музыкальной культуры. Так, символы духовного начала, характерные для западноевропейской барочной культуры, — риторические фигуры креста, *anabasis* (финальные такты «Катакомб») и *catatabasis* («Гном»), *circulatio* («Балет невылупившихся птенцов», «Богатырские ворота») и *saltus duriusculus* («Быдло») формируют в трио антиномию света и тьмы, добродетели и греха, небесного и земного, воскрешения и смерти. Они органично живут в музыкальном тексте сочинения и согласуются с системой ценностей православного мирозерцания.

Вместе с тем нелинейный процесс воспоминания в фортепианном трио обуславливает фрагментарность сюжета, где последовательное изложение заменено отдельными сценами перемещения человека по тропам прошлого. Иррациональность логики хода

событий, отсутствие связующих построений, постоянное обновление дискретных интонационно-тематических единиц подчинены принципу монтажа. Он проявляется в динамической и тембровой, фактурной и темповой организации постмодернистского по эстетике музыкального текста. Диалог времен, отображенный в смысловой полифонии, образует стройную художественную систему.

Таким образом, построенное на многочисленных, порой взаимоисключающих полярных аллюзиях ретроспективное путешествие в фортепианном трио Коллонтая, по сути, становится попыткой осмыслить изменившееся настоящее и место художника в новом многополярном мире. Однако и прошлое кардинально переосмысливается автором в соответствии с новой концепцией. Отображая пересечение границ реального и сакрального миров, процесс воспоминания оборачивается процессом поминания. А путь по тропам прошлого приводит к мысли о бесценности и вечности музыкального шедевра!

В трио актуализована память о «делах давно минувших дней», но автор уходит от реставрации прошлого, Коллонтай избегает музыкального цитирования текста-первоисточника или его фрагментов. А опора на вербальный корпус «Картинок с выставки», напротив, усилена. Результатом же становится не просто пересоздание хорошо известного фортепианного цикла, но появление автономного, преломленного сквозь призму вневременного духовного макрокосмоса и микрокосмоса нового звука сочинения. При этом взгляд композитора обретает то таинственно мистический, то иронично рафинированный, то обостренно-психологический ракурс. Парадоксально манипулируя пространством и временем, композитор уходит от стереотипов и прокладывает свой путь в интертекстуальном мировом пространстве.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Аверин Б. В. Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб. : Амфора, 2003. 398 с. (ГИПП Искусство России).
2. Алексеева И. В. Инструментальные сочинения рубежа XX–XXI веков сквозь призму межтекстовых взаимодействий // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 1 (19). С. 17–22.
3. Арановский М. Г. Вместо введения. Парадоксы музыки XX века // XX век и история музыки. Проблемы стилиобразования: сб. статей / ред.-сост. М. Г. Арановский. М. : ГИИ, 2006. С. 3–8.
4. Валькова В. Б. На земле, в небесах и в преисподней // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 138–144.
5. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 314 с.

6. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб пособие. Астрахань : ИПЦ Факел; Астраханьгазпром, 2001. 368 с.
7. Михаил Коллонтай, композитор, пианист. «Десять слов Мусоргского на смерть Виктора Гартмана для скрипки, виолончели и фортепиано». URL: <http://www.kollontay.org/rus/works/workinfo.php?id=35> (дата обращения: 23.05.2022)
8. Пушкин А. С. Воспоминание // Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 3. Стихотворения, 1826–1836, кн. 1. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1948. С. 102.
9. Сабиров В. Ш. Жизнь. Смерть. Бессмертие (Обзор основных религиозно-философских парадигм) // Человек. 2000. № 5. С. 36–49.
10. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского университета, 1994. 214 с.
11. Ступницкая М. А. Воспоминание как музыкально-художественный феномен в творчестве композиторов-романтиков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на Дону, 2016. 23 с.
12. Сундукова К. А. Поэтика и поэтология памяти: проблема отражения вспоминающего сознания в художественном тексте // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 15. 2013. № 2 (4). С. 1056–1059.
13. Хрущева Н. А. Метамодерн в музыке и вокруг нее. М. : Рипол-классик, 2020. 303 с.
14. Шакирьянова М. Г. Михаил Коллонтай «Десять слов Мусоргского на смерть Виктора Гартмана»: история создания // Артнаука: сб. статей и матер. науч.-практич. форума по вопросам искусства и гуманитарных наук. 12 декабря 2019 г. / ред. С. И. Махней [и др.]. Уфа : УГИИ им. З. Исмагилова, 2020. С. 361–369.
3. Aranovsky M. G. Instead of Introduction. Paradoxes of the XX<sup>th</sup> century Music. *XX vek i istoriya muzyki. Problemy stileobrazovaniya* [XX<sup>th</sup> century and the History of Music. Problems of Style Formation]. Digest of articles. Moscow, 2006. P. 3–8. (In Russian)
4. Val'kova V. B. On Earth, in Heaven and in Hell. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1999, no. 2. P. 138–144. (In Russian)
5. Dubinets E. A. Znaki zvukov. O sovremennoi muzykal'noi notatsii [Signs of Sounds. On Modern Musical Notation]. Kiev, 1999. 314 p. (In Russian)
6. Kazantseva L. P. Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya [Basics of the Theory of Musical Content : textbook]. Astrakhan, 2001. 368 p. (In Russian)
7. Mikhail Kollontai. Kompozitor, pianist. Desyat' slov Musorgskogo na smert' Viktora Gartmana dlya skripki, violoncheli i fortepiano [Mikhail Kollontay. Composer, Pianist. Ten Words of Mussorgsky on the Death of Victor Hartmann for Violin, Cello and Piano.] (In Russian). Available at: <http://www.kollontay.org/rus/works/workinfo.php?id=35> (accessed: 23.05.2022)
8. Pushkin A. S. Remembrance. *Collected Works : in 16 vol.* Vol. 3, book 1: Poems, 1826–1836. Moscow; Leningrad, 1948. P. 102. (In Russian)
9. Sabirov V. Sh. Life. Death. Immortality (Review of the Main Religious and Philosophical Paradigms). *Chelovek*. 2000, no. 5. P. 36–49. (In Russian)
10. Sokolov O. V. Morfologicheskaya sistema muzyki i eyo khudozhestvennye zhanry [Morphological System of Music and Its Artistic Genres]. Nizhny Novgorod, 1994. 214 p. (In Russian)
11. Stupnitskaya M. A. Vospominanie kak muzykal'no-khudozhestvennyi fenomen v tvorchestve kompozitorov-romantikov [Memories as a Musical and Artistic Phenomenon in the Works of the Romantic Composers]. Candidate dissertation abstract. Rostov-on-Don, 2016. 23 p. (In Russian)
12. Sundukova K. A. Poetics and Poetology of Memory: the Problem of Reflecting Remembering Consciousness in a Literary Text. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk* [Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]. Vol. 15. 2013, no. 2 (4). P. 1056–1059. (In Russian)

## REFERENCES

1. Averin B. V. Dar Mnemoziny. Romany Nabokova v kontekste russkoi avtobiograficheskoi traditsii [The Gift of Mnemosyne. Nabokov's Novels in the Context of the Russian Autobiographical Tradition]. Saint Petersburg, 2003. 398 p. (In Russian)
2. Alekseeva I. V. Instrumental Compositions at the turn of the XX<sup>th</sup> – XXI<sup>st</sup> centuries through the Prism of Intertextual Interactions. *Vestnik Saratovskoi konservatorii*.



13. Khrushcheva N. A. *Metamodern v muzyke i vokrug neyo* [Metamodern in and around Music]. Moscow, 2020. 303 p. (In Russian)
14. Shakir'yanova M. G. Mikhail Kollontay "Ten Words of Mussorgsky on the Death of Victor Hartmann": History of Creation. *Art-nauka* [Art Science: materials of the Scientific and Practical Forum on Art and Humanities (December 12, 2019)]. Ufa, 2020. P. 361–369. (In Russian)

*Информация об авторе:*

**Алексеева И. В.** — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки.

*Information about the author:*

**Alekseeva I. V.** — Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Music Theory Department.

Статья поступила в редакцию 29 октября 2023 года; одобрена после рецензирования 22 ноября 2023 года; принята к публикации 24 ноября 2023 года.

The article was submitted October 29, 2023; approved after reviewing November 22, 2023; accepted for publication November 24, 2023.

