

Бериглазова Екатерина Васильевна

"ПЕРСОНАЖ-БЕС" В ОПЕРЕ М. П. МУСОРСКОГО "БОРИС ГОДУНОВ"

В статье предлагается нетрадиционный взгляд на оперу М. П. Мусоргского "Борис Годунов". Автор анализирует средства музыкальной выразительности, используемые для характеристики коллективных персонажей ("народа", "калик перехожих" и "бродяг"), рассматривает выполняемые ими драматургические функции. Это дало возможность показать сходство идей, реализованных в романе Ф. М. Достоевского "Бесы" и опере М. П. Мусоргского "Борис Годунов".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/2-2/5.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 2 (28): в 2-х ч. Ч. II. С. 25-29. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7

Искусствоведение

В статье предлагается нетрадиционный взгляд на оперу М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Автор анализирует средства музыкальной выразительности, используемые для характеристики коллективных персонажей («народа», «калик перехожих» и «бродяг»), рассматривает выполняемые ими драматургические функции. Это дало возможность показать сходство идей, реализованных в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» и опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов».

Ключевые слова и фразы: опера «Борис Годунов»; роман «Бесы»; «коллективный персонаж»; «персонаж-бес»; «народ»; танцевальность.

Екатерина Васильевна Бериглазова

Кафедра хорового дирижирования

Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки

katerina25.83@gmail.com

«ПЕРСОНАЖ-БЕС» В ОПЕРЕ М. П. МУСОРСКОГО «БОРИС ГОДУНОВ»[©]

Тут на горе паслось большое стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло. Пастухи, увидя случившееся, побежали и рассказали в городе и по деревням. И вышли жители смотреть случившееся и, пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме, и ужаснулись. Видевшие же рассказали им, как исцелился бесновавшийся.

Евангелие от Луки. Глава VIII, 32-36 (эпиграф к книге Достоевского «Бесы»).

Вторая половина XIX века – страшный и драматичный период в истории России, характеризующийся резкими переменами в настроении и жизни общества. Кризис либерализма, поражение декабристского восстания и последующая политическая реакция закономерно привели к брожению умов.

Неудивительно, что интеллигенция того времени проявляла особый интерес к социально-политическим проблемам: вновь стали актуальными идеи славянофилов. Сомнению был подвергнут незыблемый постулат «православие – самодержавие – народность». Бытие Божие отрицалось в революционных кругах «во имя справедливости и любви» [6, с. 102]; самодержавие перестало видеться наилучшим способом управления страной. Наступила эпоха искателей лучшей жизни для народа, инициаторов кровавого террора – атеистов-свободолюбцев. Трагические события, происходящие в действительности, идеи, витавшие в воздухе, получили отражение в творчестве выдающихся деятелей. И в искусстве сформировался новый тип образа – «персонаж-бес».

Впервые он появился в произведениях Ф. М. Достоевского и получил в творчестве писателя самую глубокую художественную разработку. По словам Н. Бердяева, автор «романа-предупреждения» «Бесы» «почувал», что революционерами «владеют не человеческие духи» [5, с. 56]. Оценивая их с позиций христианского мировоззрения, Достоевский именовал сторонников насильственного переустройства общества вполне определенно – «бесами», а их деятельность (как организаторов всеобщего хаоса, так и его исполнителей) – «бесовщиной» [11, с. 105]. Таковы П. Верховенский – фанатик-убийца, располагающий «правом на бесчестье», «строитель земного рая» Шигалев, разделяющий народ на «имеющих право» и на стадо, Лямшин, мечтающий взрывать девять из десяти людей и др. Среди отличительных черт таких героев исследователи называют стремление к насилию, к дезорганизации устоявшихся форм жизни, способность к внушению дурных мыслей, отсутствие моральных и нравственных установок, атеизм и др. Подобные персонажи нашли воплощение в целом ряде выдающихся литературных произведений конца XIX – первой половины XX века¹.

Знаменательно, что аналогичный «тип» формируется и в музыкальном искусстве, в творчестве М. П. Мусоргского. Яркий тому пример – опера «Борис Годунов». Любопытно, что работа над двумя пророческими произведениями, оперой и романом «Бесы», шла параллельно, а реализованные авторами идеи оказались схожими. Если у Достоевского основную роль в их раскрытии играют отдельные герои, то в опере Мусоргского не менее значимым оказывается и коллективный персонаж – народ. Последний репрезентирован принципиально по-новому. У Глинки он предстал цельным, всегда положительным началом, противопоставляемым «вражьей силе» по национальному («Жизнь за Царя») или моральному («Руслан и Людмила») признаку, а у Мусоргского – это разнополярная стихийная сила.

[©] Бериглазова Е. В., 2013

¹ Таков «антигерой» произведения Ф. Сологуба «Мелкий бес» – зловещий садист Передонов, обладатель исключительно отрицательных качеств: «изображение верное, точное, мрачное и злое» (исследователи отмечают связь этого романа с художественными открытиями Достоевского) [16, с. 19]. Аналогичный тип персонажа представлен в романе И. Шмелёва «Солнце мёртвых», ярко живописующем ужасы практического освоения и применения бесовских идей: разгулу революции придан характер «бесовщины» – «это уже даже не народный гнев на эксплуататоров... не блоковское возмездие, а бесовщина» [1, с. 96]. В. В. Гуськов, исследуя эпопею Солженицына «Красное колесо», к «персонажам-бесам» относит Ленина, Гиммера, Троцкого и др. [9, с. 146].

Исследователи, рассматривая образ народа в опере «Борис Годунов», предложили следующую дифференциацию: простой люд (в ремарках Мусоргского – «народ») и носители христианского, духовного начала (калики и монахи). Ученые как бы не желали замечать, что в сцене под Кромами действует ещё один коллективный персонаж – бродяги (только Е. Ручьевская выделяет их в отдельный персонаж). Недостаточное внимание к драматургическим функциям всех названных персонажей привело к тому, что отдельные грани образа не попали в поле зрения исследователей, а концепция произведения упрощалась.

Чтобы охарактеризовать образ коллективного героя, относящегося к типу «персонажа-беса», необходимо:

- сконцентрировать внимание на драматургических функциях всех выделенных персонажей, составляющих целостный образ русского народа в опере «Борис Годунов»;

- проследить трансформацию этого образа;

- определить, какие типы коллективных персонажей его репрезентируют;

- выявить музыкальные средства, используемые для характеристики образа русского народа.

«Народ» и «калики» впервые появляются в прологе: первый коллективный персонаж показан как разноликая группа, в которой выявляются два начала (покорность и стихийность); второй – как единая и монолитная.

Первая хоровая сцена в начале оперы (I картина пролога) – экспозиция «народа». Уже здесь он показан по-разному.

Музыкально-выразительные средства, использованные композитором для характеристики коллективного персонажа, обнаруживают очевидную связь с одним из жанров русской народной песни – плачем, причетом (хор «На кого ты нас покидаешь»). Такой выбор жанровой основы соответствует ситуационным реалиям: «народ» умоляет Бориса принять царский венец, оплакивая свою гипотетически-горькую долю, ожидающую их в случае отказа Годунова. Мощное хоровое и оркестровое *tutti*, «эмоциональная монотонность» хора поначалу направлены на создание образа, объединённого одним общим чувством: нежеланием участвовать в происходящей ситуации.

Однако уже в средней части хоровой сцены («Митюх, а Митюх») композитор, применяя хоровой речитатив, предельно лаконичными, но вескими штрихами показывает, сколь разрозненны отдельные его представители.

В этой же сцене обращает на себя внимание ряд признаков, характерных для русской плясовой и других подвижных танцев, прежде не отмечаемых исследователями. Вероятно, это связано с тем, что здесь эти признаки даны в последовательности (не в одновременном звучании), а в таком произведении, как «Трепак» (вокальный цикл «Песни и пляски смерти»), Мусоргский, создавая образ пляшущей смерти, использовал их в одновременности: это сухая упругая репетиция и типовая ритмоформула (акцентированная сильная доля, соединённая со слабой отрывистой – присяд-подскок). Кроме того, можно отметить и такие признаки танцевальности, как противопоставление различных регистров (попеременное звучание высоких и низких голосов, мужских и женских тембров), краткость и чёткость отрывистых мотивов (аналогичные средства применены композитором в «Гопаке» из «Сорочинской ярмарки» и уже указанном «Трепаке»).

В репризе рассматриваемой сцены (хор «На кого ты нас покидаешь») плачевые интонации хора сочетаются с остилатно повторяемой мелодико-ритмической танцевальной фигурой в оркестре (*basso ostinato*, партия низких струнных). Примечательна интонационная (обыгрывание секундовой интонации) и ритмическая (настырное акцентирование каждой доли такта) идентичность остилатных фигур, сопровождающих злоеющую пляску смерти в вокальном цикле («Трепак») и народный плач в опере.

Насыщение музыкального материала элементами танцевальности способствует раскрытию новых граней народного характера (активность, напористость, нечеловеческая энергетика). В результате возникает образ устрашающей стихийной силы. Так, уже здесь композитор использует средства, которые в дальнейшем позволят показать народ как толпу, сметающую всё на своём пути (сцена под Кромами).

Рассмотренная хоровая сцена, репрезентирующая изначально дезинтегрированную толпу, резко оттеняется возникающим далее хором калик переходных: отрывистый речитатив сменяется духовным гимном, смысловая разноголосица – блаженным единением. Светлый момент подчёркнут спокойным, уравновешенным и ясным *As-dur*. Мусоргский, акцентируя внимание на его важности, указывает: народ внезапно умолкает, «почтительно и благоговейно кланяется» божьим людям, принимая образки с изображением святых и ладанки, оберегающие от всякого зла и нечисти. Появление нового коллективного персонажа (калики) вызвано не просто желанием композитора создать драматургический контраст, но и иными причинами, которые поясним позже.

В сцене у Собора Василия Блаженного представлен один персонаж – «народ». Здесь происходит углубление характеристик, намеченных в прологе, и выявляется новая грань образа, завершающая его трансформацию.

В речитативном разделе сцены (с начала и до хора «Уж под Кромы, бают, подошёл») на первый план выступает стихийное начало. Элементы танцевальности проявляются здесь ещё более ярко: хоровая партия становится более угловатой и «приплясывающей» (скачкообразное движение мелодии), репетиции звучат не только в партии оркестра, но и в отдельных репликах хора. Это сообщает образу всё большую силу и подготавливает его трансформацию: «народ» покорный превращается в «народ» разъяренный. Хор «Уж под Кромы, бают, подошёл» – первая вспышка народного гнева. Энергичные интонации (квартирные ходы), настырное скандирование одного и того же звука способствуют созданию активного бунтарского настроения (это предвосхищение чудовищного по силе и жестокости бунта бродяг, чреватого трагическими последствиями).

Возникшее напряжение быстро снимается: следуют испуганные, тихие реплики «стариков», явно не разделяющих взгляды бунтарей и дающих им абсолютно точное и знаменательное определение – «Тише, черти!».

Последующий хор «Кормилец, батюшка, хлеба подай Христа ради» – кульминация, завершающая развитие образа «народа». Это истовый, не оставляющий сомнения в искренности проявляемого чувства (исключение признаков танцевальности из хора, в отличие от плача пролога) плач. Восклицательные реплики «хлеба!» – отнюдь не грозное требование, как утверждают многие исследователи, оценивающие оперу с позиций советской доктрины. Это отчаянная мольба (плач-причет), оканчивающаяся тихой просьбой: громогласная звучность постепенно затухает. Спокойно и кротко звучат произносимые в тишине последние слова («батюшка, Христа ради») покорного и смиренного (ремарка автора – «поклон царю») в своих страданиях «народа».

Последняя хоровая сцена оперы – «Под Кромами» (IV действие, II картина) – является кульминацией в развитии бунтарского образа и экспозицией нового коллективного персонажа – озлобленных бродяг¹. Представляя собой страшную гротескную пародию, отражающую события пролога через «кривое зеркало», она заставляет вспомнить смеховой мир², где действуют карнавальные, низовые двойники-дублёры и для которого характерна «своеобразная логика “обратности”, “наоборот”, “наизнанку”» [4, с. 11; 12, с. 352]. Так величание царя «народом» сменяется величанием боярина и Самозванца нищими бродягами, выход царя на соборную площадь Кремля – въездом Самозванца на лесную прогалину, блаженное единение «народа» и духовного люда – единением бродяг и пьяных монахов (кабацких завсегдатаев). «Реальному» миру пролога (единение церкви, государства и народа) противопоставлен карнавальный «антимир», всегда «внецерковный» и «внегосударственный» [4, с. 11; 12, с. 325], порядку – «хаос» – разгул нечистой силы [3, с. 124; 12, с. 378], выраженный здесь в «антиповедении» бродяг: ниспровержение и уничтожение устоявшихся норм (бунт, попрание православных ценностей).

Танцевальность выходит здесь на первый план: стремительно крутящаяся остигатная фигура способствует непрерывному нагнетанию эмоционального напряжения (см. оркестровое вступление). Подготовка к «величанию» сопровождается скаканием (угловатые резкие хоровые реплики, синкопы в оркестре). Сцена издёвки над Хрущёвым становится «смеховой», «шутовской свадьбой с оттенком сатанизма» [14, с. 388] и превращается в фарс: сочетание протяжной хоровой темы с упругой речитацией в оркестре.

Наиболее ярким проявлением танцевальности становится средний раздел хора «Расходилась-разгулялась» – «Ой, ты сила, силушка...», который является по сути самой настоящей разгульной плясовой, неистойвой и неударимой (в основу хора положен мотив удалой плясовой «Заиграй, моя волынка»). «Закрученные» мотивы восьмых создают мощнейший энергетический импульс. В результате возникает образ «вторжения хаоса», масштабы которого принимают глобальные размеры.

Как видим, жанровой основой музыкальной характеристики бродяг становится танец. В связи с этим необходимо остановиться на его смысловом значении. Согласно христианским канонам и требованиям праведной жизни, танцевальность не поощрялась. Богослов Иоанн Златоуст замечал: «Подлинно, где пляска, там и дьявол. Не для того Бог дал нам ноги... чтобы прыгать, подобно верблюдам (и они, а не только женщины, отвратительны, когда пляшут)... Если тело делается безобразным при таких бесчинствах, то не гораздо ли больше душа? Так пляшут бесы...» [7]. В Евангелии от Матфея читаем: «...когда праздновался день рождения Ирода, дочь Иродиады танцевала там и угодила Ироду так, что он с клятвой пообещал дать ей всё, чего бы она ни попросила» (а попросила она голову Иоанна Крестителя!) [8, с. 17]. В стихе о страшном суде помещено такое обращение к грешникам: «вы в гусли-свирилы играли, скакали, плясали – всё ради дьявола» [2, с. 111]. Староверы, порицавшие не только танец, но и русский танцевальный инструментальный скomorохов, утверждали: «песня и пляска от сатаны» [Там же, с. 110].

Аналогии между танцем и беснованием проводились не только старообрядческой и Русской православной церковью, но и западноевропейской, что нашло отражение в искусстве: работы средневековых художников в жанре «Dance Macabre» (К. Виц, Г. Маршан, Гольбейн младший, И. Босх, О. Дикс), музыкальные произведения Ф. Листа («Пляска смерти»), К. Сен-Санса (симфоническая поэма с солирующей скрипкой «Пляска смерти»), А. Оннегера (оратория «Пляска смерти»), Мейербергера (пляска мёртвых монахинь на могилах из оперы «Роберт-дьявол»), литературные сочинения писателей разных эпох (баллада «Пляска смерти» Гёте, одноименные стихотворения Рильке, Густава Мейринка, Нила Геймана и др.).

Вспомним и образы, репрезентированные в творчестве самого Мусоргского, – дикую пляску пьяных бунтарей стрельцов («Хованщина», сцена в Стрелецкой слободе) и зловещий танец старухи-смерти («Трепак»), где для броского изображения нечисти композитор вновь обращается к танцу, делая его неотъемлемой частью характеристики инфернального персонажа.

Из сказанного ясно, что танец мог ассоциироваться с безудержно скачущей нечистой силой³, с низким, бесовским проявлением, трактоваться как признак духовной деградации. Показательно, что сопоставление песни и танца обнажало духовное различие национальных образов в гликинской «Жизни за царя». А в опере Мусоргского – позволило обнаружить нравственное различие тех или иных групп русского народа. Это дало возможность дифференцировать рассматриваемый образ на два коллективных персонажа.

¹ Ручьевская замечает, что в лесной прогалине действуют «бродяги», а не «народ». «Поведение бродяг (вольницы)... иное, чем народа в прологе или У Василия Блаженного. Здесь свобода – нет ни приставов, ни власти... свобода выразить ненависть...» [14, с. 259]. Подчеркнём, что на наметившийся к концу оперы раскол внутри русского народного образа указывает и сам композитор, уточняя социальный статус бунтовщиков: в начале оперы и в сцене у собора Василия Блаженного по ремаркам Мусоргского действует «народ», в сцене под Кромами – «бродяги».

² На то же указывает А. Парин, называя сцену под Кромами сатирической драмой и замечая, что Мусоргский пользуется здесь «языком карнавальной травести» [13, с. 68].

³ Что относимо и к героям литературных произведений, основными характеристиками которых, как отмечает В. В. Гуськов, являются неуёмная энергия, бешеная подвижность, «пружинность», быстрота [9].

Один из них – «народ-страстотерпец», смиренно преклоняющийся перед ставленником Бога на земле. Несмотря на лишения, переносимые этим персонажем, он не становится деструктивным образом (исключение элементов танцевальности из кульминационной характеристики народа как знака бесовства – хор «Хлеба»). Это объяснимо. Понятие страстотерпения – одно из ключевых в контексте христианского миропонимания. Страдание есть несение креста; через мученичество человек «приобщается» к Христу, становится «причастным» к его жизни. «Кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня» – говорит Господь в Евангелии от Матфея [8, с. 11]. Ф. М. Достоевский в своей знаменитой речи, раскрывая величие Пушкина не только как поэта, но и как христианина, восклицал: «Смирись, гордый человек». К тому же призывал Л. Н. Толстой, провозгласив принцип «непротивления злу насилием».

Вероятно, поэтому «народ» в конечном итоге изображён Мусоргским (конец сцены «У собора Василия Блаженного») отнюдь не бунтующим, а смиренно несущим свой крест; страдание его вполне «осознанно» – это соучастие крестной жертве Христа.

Диаметрально противоположный образ, явленный в сцене под Кромами, – «персонаж-бес» («бродяги»), действующий агрессивно, сиюминутно, безапелляционно и обладающий огромным разрушительным потенциалом. Уточняя смысловое значение и поведение данной социальной группы, можно предположить, что под бродягами Мусоргский понимал не просто нуждающихся людей, но озлобленных богоотступников, готовых вслед за Варлаамом и Мисаилом «заявить своеволие» (восстание) и «уверовать, что не веруют»¹ («бесовской» бунт – отрицание царя как ставленника Бога на земле). По аналогии с главным «волеизъявителем» русской литературы господином Кирилловым (персонаж романа Достоевского «Бесы»), впадшим в бездну неверия и кончившим жизнь самоубийством, бродяги, ведя в страну самого «Антихриста» («Димитрия» с отрядом католиков-иезуитов), подписывают «смертный приговор» не только себе, но и святой Руси. Главным способом «попрания» веры Кирилловым избрано самоубийство (с целью стать Человекобогом), бродягами – пособничество в захвате трона православной Руси католическому «приспешнику», действующему в паре с Мариной Мнишек, в чьей партии ритмы мазурки (как и у глинкавских поляков) вызывают ассоциации «не только с женской изящностью и негой, но и с игрой в чувственность, с лживой, искушающей, бесовской забавой» [13, с. 109].

Социально-нравственное разграничение («народ-страстотерпец» и «народ-бес») усиливается введением в оперу духовного люда (калик перехожих), о котором говорилось ранее. Возможно, композитор таким образом давал намек на единственно правильный в его понимании путь (к Богу), обеспечивающий возможность гармоничного существования нации и, вероятно, всего человечества. Связь с романом Достоевского становится очевидной. Главному бесу произведения Н. Ставрогину противостоит монах Тихон, святитель, живущий в монастыре. Их «борьба» разворачивается в главе «У Тихона», где Ставрогин терпит сокрушительное поражение. То же у Мусоргского – на непонятном уровне оперы друг другу противопоставлены духовный люд, символизирующий путь к спасению для России, и персонаж-бес, приводящий в Россию антихриста. Глубоко символично, что «последнее слово» композитор оставляет за представителями «Святой Руси», недвусмысленно указывая (как и Достоевский) на способ «исцеления от беснования».

Подводя итог, подчеркнём, что образ народа, трактованный до этого положительно, претерпевает значительные трансформации, преломляясь сквозь призму философского и творческого осмысления социальных и политических тенденций второй половины XIX века. Осознаваясь интеллигенцией как могучая, великая сила, народ отныне перестает однозначно восприниматься как некое позитивное начало. По мысли двух великих пророков, большая его часть, одержимая бесами, потеряла свой путь.

«Но больной исцелится и сядет у ног Иисусовых... и будут все глядеть с изумлением» [10, с. 626] – такова основная мысль двух гениальных произведений XIX века.

Список литературы

1. Агеносов В. В. Литература russkogo зарубежья (1918-1996): учеб. пособие. М.: Терра спорт, 1998. 540 с.
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М.: Современный писатель, 1995. Т. 1. 416 с.
3. Байбури А. К. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 239 с.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Изд-е 2-е. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
5. Бердяев Н. А. Духи русской революции // Из глубины: сборник статей о русской революции. М., 1990. С. 55-89.
6. Бердяев Н. А. Русская идея. М.: АСТ; АСТ Москва; Хранитель, 2007. 286 с.
7. Беседы на Евангелие от Матфея [Электронный ресурс]. URL: http://azbyka.ru/otechnik/?Ioann_Zlatoust/tolk_51=48 (дата обращения: 25.12.2012).
8. Библия. Новый завет. М.: Российское библейское общество, 2005. 295 с.
9. Гуськов В. В. Система персонажей исторической эпопеи А. И. Солженицына «Красное колесо» как форма воплощения эстетических принципов и мировоззренческих позиций автора: дисс. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2006. 231 с.
10. Достоевский Ф. М. Бесы: роман. СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. 704 с.
11. Иванова А. А. Философские открытия Ф. М. Достоевского. М., 1995. 194 с.
12. Лихачёв Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетей, 2001. 566 с.
13. Парин А. В. Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы. М.: Аграф, 1999. 464 с.
14. Ручьевская Е. А. Хованщина Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005. 388 с.
15. Сараскина Л. И. Бесы: роман-предупреждение. М., 1990. 194 с.
16. Сологуб Ф. К. Мелкий бес: роман / вступ. статья В. Келдыша. М.: Худож. лит., 1988. 303 с.

¹ См. «теорию» Кириллова [10].

“CHARACTER-DEMON” IN OPERA BY M. P. MUSORGSKII “BORIS GODUNOV”**Ekaterina Vasil'evna Beriglazova***Department of Choral Conducting**Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka**katerina25.83@gmail.com*

The author suggests an unconventional view on M. P. Musorgskii's opera “Boris Godunov”, analyzes the means of musical expressiveness, used to describe collective characters (“people”, “wandering minstrels” and “tramps”), considers a dramatic function that they perform, and shows the similarity of the ideas implemented in F. M. Dostoevskii's novel “The Demons” and M. P. Musorgskii's opera “Boris Godunov”.

Key words and phrases: opera “Boris Godunov”; novel “The Demons”; “collective character”; “character-demon”; “people”; dancing nature.

УДК 72

Искусствоведение

В статье выявляются архитектурные особенности формирования площадей на территории городов-крепостей Западной Сибири (последняя треть XVII – последняя треть XVIII века). В качестве объектов исследования выступают ансамбли площадей сибирских городов-крепостей (Томск, Омск, Бийск). Автор дифференцирует растущий город на этапы: военная крепость; торговый центр; центр развития сельского хозяйства. Автор считает, что градостроительный принцип формирования площадей определялся спецификой планировочной структуры доминирующих элементов города-крепости.

Ключевые слова и фразы: архитектурно-художественный облик города; архитектурный ансамбль площади; градостроительное развитие; культовые сооружения; сибирские города; крепость; площадь.

Татьяна Викторовна Бондаренко, к. искусствоведения*Кафедра архитектуры и дизайна**Институт архитектуры и дизайна**Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова**Bondarenko.tv@mail.ru***АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПЛОЩАДЕЙ
НА ТЕРРИТОРИИ ГОРОДОВ-КРЕПОСТЕЙ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ
(ПОСЛЕДНЯЯ ТРЕТЬ XVII – ПОСЛЕДНЯЯ ТРЕТЬ XVIII ВЕКА)[©]**

Научно-обоснованный поиск решений градостроительных проблем настоящего времени невозможен без учёта эволюционных связей исторических эпох и преемственности развития архитектурных ансамблей площадей. В работе решаются следующие задачи: обобщить опыт градостроительных приёмов формирования архитектурных ансамблей площадей в исторической ретроспективе; выявить и рассмотреть влияние градообразующих факторов города-крепости (первая треть XVII – последняя треть XVIII в.) на начальный процесс формирования площадей сибирских городов.

В XVII–XVIII вв. на огромной территории Сибири формировались оборонительные сооружения: крепости, остроги. Томск, Омск, Бийск – города Западной Сибири, возникновение которых связано с процессом укрепления позиций русского государства. Определяющим фактором при закладке населённых пунктов была система водных и сухопутных коммуникаций. Города-крепости закладывали вдоль рек, что способствовало отражению нападения противника. Наличие аквамагистралей также влияло на создание пристаней с торгово-перевалочными площадями. «Город обычно возникает, приладившись к некоей воде: реке, морю, озеру, что и питьё-пойло, путь-связь, дорога в мир, и ров-ограда от врага» [4, с. 45]. При закладке оборонительных поселений учитывалось наличие территорий для земледелия и торговых дорог.

Крепостные сооружения, с последовательной сменой одного оборонительного сооружения другим, выполняли военные функции, определяющие ведущую роль архитектурных особенностей формирования крепостных площадей. Градостроительные традиции России о возведении в приступной стене главных ворот города и формировании перед ней «предградья» с посадской площадью восходят к истокам Киевского градостроения [2, с. 21]. Хотя ещё в городах Египта «перед городскими воротами и у входов в большие храмы возникали очень крупные площади. Одни из них... служили рынком, другие – местом народных собраний» [3, с. 6].

Обязательным условием успешной обороны считалась компактность крепостных сооружений, что приводило к скученности застройки, опасной при пожарах. Планирование первых западносибирских городов практически никем не регулировалось, что способствовало стихийному разрастанию посадов. Планировочную канву