

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.27>

Бериглазова Екатерина Васильевна

**БОРИС ГОДУНОВ М. П. МУСОРГСКОГО: О СВЯЗЯХ "ПЕРСОНАЖЕЙ-БЕСОВ" И НОСИТЕЛЯ  
ВЛАСТИ В КОНТЕКСТЕ НАРОДНО-СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

В статье рассматриваются художественные образы "персонажей-бесов" из оперы М. П. Мусоргского "Борис Годунов" в контексте народно-смеховой культуры. Дается их музыкальная характеристика, акцентируется внимание на частом использовании плясовых тем и скерцозных интонаций. Автор выявляет семантико-драматургические функции этих действующих лиц и их связи с персонажем - носителем верховной власти в опере - Борисом Годуновым. В заключение подводятся итоги о преломлении традиций народно-смеховой культуры в русской опере, относящейся к жанру народной драмы, обозначаются основополагающий мотив и характер связей между художественными образами "персонажей-бесов" и царя Годунова.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/27.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/27.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(97). Ч. 1. С. 130-134. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 12.09.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.27>

*В статье рассматриваются художественные образы «персонажей-бесов» из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в контексте народно-смеховой культуры. Дается их музыкальная характеристика, акцентируется внимание на частом использовании плясовых тем и скерцозных интонаций. Автор выявляет семантико-драматургические функции этих действующих лиц и их связи с персонажем – носителем верховной власти в опере – Борисом Годуновым. В заключение подводятся итоги о преломлении традиций народно-смеховой культуры в русской опере, относящейся к жанру народной драмы, обозначаются основополагающий мотив и характер связей между художественными образами «персонажей-бесов» и царя Годунова.*

*Ключевые слова и фразы:* персонаж; коллективный персонаж; «персонаж-бес»; смеховая культура; пародия; травестия; низовый дублер; смеховой двойник; «Борис Годунов».

**Бериглазова Екатерина Васильевна**, к. искусствоведения

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки

[katerina25.83@gmail.com](mailto:katerina25.83@gmail.com)

## **БОРИС ГОДУНОВ М. П. МУСОРСКОГО: О СВЯЗЯХ «ПЕРСОНАЖЕЙ-БЕСОВ» И НОСИТЕЛЯ ВЛАСТИ В КОНТЕКСТЕ НАРОДНО-СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

Как известно, народная смеховая культура играет значительную роль во многих странах Европы на всех этапах исторического развития. Исследователи пишут о её проникновении в различные сферы человеческой жизни. Назовем, к примеру, бытовую, обрядовую, религиозную, официальную, культурную сферы. Не стало исключением и музыкальное искусство, в частности, русское оперное творчество композиторов-классиков.

Уже на этапе зарождения и формирования отечественной оперной школы в лучших музыкальных произведениях времени – операх В. А. Пашкевича и Е. И. Фомина (таких, как «Санкт-Петербургский гостинный двор» и «Ямщики на подставе») – появились типичные для «смехового мира» персонажи, обличающие в своих пародиях пороки купеческого общества либо же аморальное и безнравственное поведение простого народа. Достаточным будет вспомнить большое количество комических героев и осмеяние их жадности, жестокости и невежества вышеуказанной оперы Пашкевича, обличение ямщиками пьянства и безнравственного поведения деревенского олуха Вахруша и пьяного курьера в опере Е. И. Фомина.

Традиции, заложенные на этапе становления русской оперной школы, были продолжены в творчестве композиторов первой половины XIX века – Верстовского и Глинки. В «Аскольдовой могиле» появилась знаковая фигура русского смехового мира – скоморох (Тороп). В «Руслане и Людмиле» комическим персонажем является Фарлаф, собственное рондо которого – пародия, обличающая надменность и хвастовство персонажа.

Оперное творчество второй половины XIX – начала XX века поражает очень большим количеством элементов народно-смеховой культуры, включенных в сюжетное действие. Даже неискушенный слушатель сразу вспомнит такие оперы Н. А. Римского-Корсакова, как «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», «Снегурочка», «Золотой петушок», оперу П. М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка», изобилующие праздничными шествиями, картинами ярмарки, различными обрядовыми действиями, сопровождающимися играми и смехом, разного рода пародиями (юмористическими, шуточными, сатирическими и др.), площадно-фамильярной речью и др.

Большая роль смехового начала в перечисленных операх неудивительна. К этому предрасполагают сами жанры этих произведений (комическая опера, сатирическая, «сказка-миф») и ключевая роль обрядового действия в сюжетном развертывании трилогии «солнечного культа» Н. А. Римского-Корсакова.

Интересным представляется рассмотреть претворение смехового начала в операх другого жанра, не столь откровенно располагающего к данному процессу, например, в исторической народной драме М. П. Мусоргского «Борис Годунов», поскольку и в ней в процессе пристального анализа обнаруживается преломление различных смеховых традиций: это характерные фигуры – юродивый, скоморохи, двойники-дублеры, карнавалы-низовая голытьба; различные формы осмеяния и снижения – пародии-шутки, пародии юмористические, острые сатиры, формирование антимира; особые виды речи – площадная, фамильярная речь и др. Заметим, что, несмотря на существование отдельных заметок о комизме некоторых персонажей указанной оперы (например у Г. Хубова), данная тема не получила должного освещения: обозначались только сюжетные смеховые ситуации и персонажи при частом отсутствии собственно специфических музыкальных особенностей. Тем более никогда прежде в поле зрения исследователей не попадали внутрисистемные связи

между отдельными персонажами этой оперы как сами по себе, так и в контексте народно-смеховой культуры, не определялся характер этих связей, что говорит об актуальности и новизне исследования.

Целью статьи является выявление основополагающего мотива и характера связей между «персонажами-бесами» и художественным образом носителя власти в опере (Бориса Годунова) в контексте народно-смеховой культуры. Для этого сконцентрируем внимание на «антигероях» смехового мира, а именно – на их музыкальной характеристике и сюжетно-семантических функциях отдельных типов персонажей – сольных и коллективных, на музыкально-драматургических и сюжетных связях «антигероев» и царя Годунова.

Название некоторых действующих лиц оперных произведений «бесами» было навеяно не только романом Ф. М. Достоевского «Бесы», но также очевидным сходством поведенческих (нацеленность на деструкцию), личностных характеристик героев писателя (таких, как П. Верховенский, Шигалев, Лямшин и др.) и персонажей различных русских оперных произведений (подробнее о «персонаже-бесе» см. [3]). На такое именование натолкнула сама музыкальная характеристика действующих лиц, основой которой стало плясовое, танцевальное начало: в диссертации автора статьи «Хор как коллективный персонаж в русской опере конца XVIII – нач. XX веков» была отмечено, что в контексте западноевропейских церковных и русских старообрядческих, а также православных воззрений танец ассоциировался с бесовством, дьявольским началом.

Выделим четыре действующих лица оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов», «персонажей-бесов», являющихся карнавальными фигурами либо же имеющих их черты: это самозванец Григорий Отрепьев (травестированный вариант сначала Пимена, а позже – Годунова), беглые монахи Варлаам и Мисаил (карнавальные дублеры-двойники Пимена), коллективный персонаж Бродяги (карнавально-низовая голытьба). В настоящей статье будут рассмотрены три последних персонажа, поскольку первой карнавальной фигуре посвящена отдельная статья.

Варлаам и Мисаил занимают достаточно большое музыкальное пространство оперы. Они являются участниками сцены в корчме (1 д. 2 к.) и сцены под Кромами (4 д.). Рассмотрим их образы, установим их связь с носителем власти Годуновым и её характер.

Еще Хубов заметил, что сцена в корчме «брызжет юмором» и представляет собой «сочную комическую зарисовку с трагической заправкой» [10, с. 443]. Большая роль в этом отведена образам Варлаама и Мисаила.

В небольшом оркестровом вступлении очерчиваются две антитетичные грани образов монахов-бродяг. Первая тема – размашистый, грозный, звучащий в октавный унисон зачин песни «Как во городе было во Казани» и последующее тяжелое грузное равномерное «топтанье» изложенных в октаву басов на трех звуках (g, a, b) в очень низком регистре (в пределах контроктавы). Эта тема создает силуэты грозные, обладающие необузданной силой, но в то же время комические: неуклюжие и нескладные. Вторая тема – «сладкоглаголевым», неестественно благозвучный церковный напев – явная пародия на хор калик переходящих из первого действия. Она превращает грозные силуэты в смеховые: мощные образы трансформируются в образы немогущих старцев, в образы неестественно кротких неискренних послушников, нищих смиренных монахов, просящих пожертвования во имя Христа.

Во втором варианте («честными старцами») они предстают перед хозяйкой Корчмы, выпрашивая «копеечку» («Люди христианский, люди честной»). Интересно, что далее Мусоргский развивает определенно «раблезианский» смеховой мотив еды и пьянства: поглощая еду и распивая вино, Варлаам сообщает Отрепьеву о своих радостях после побега из монастыря, о безразличии ко всему и о главном удовольствии в жизни – выпивке («все нам равно, было б вино»). Скерцозность в оркестре, сопровождающая реплики Варлаама и время от времени проникающая в его партию, как нельзя лучше подчеркивает смеховую сущность бродяг-монахов (см. напр. «Выпьем чарочку за шинкарочку!»), как и неестественно сладкоголосые заискивающие «христианские» короткие напевы, исполняющиеся Варлаамом и Мисаилом в унисон («Спасибо хозяйшка, Бог тебя благослови!»).

Вино, поданное хозяйкой, легко возбуждает монаха-рясоносца. Знаменитая песня Варлаама «Как во городе было во Казани» – гениальное провозвестие сцены под Кромами – нивелирует неуклюжий, грузный облик монаха и выводит на первый план совсем иные черты. Мощная сила прорывается в ней грубо, разгульно, необычайно ярко. Это удалая, плясовая разухабистая песня, наполненная грозными разбойничьими интонациями. Она предваряется мощным ниспадающим каскадом акцентированных октав в оркестре. Громко звучащая скачкообразная и размашистая мелодия, упругий и четкий ритм, жесткое звучание медных духовых инструментов, грубая манера исполнения, неблагозвучная и напряженная гармония, интонации крестьянского народного говора, мощная динамизация вариационного развития – все это передает необузданный нрав, грубость изображаемой натуры, её стихийную силу и жестокость. Носитель непокорного мятежного духа Варлаам прославляет Грозного в песне в пример Годунову. Несомненно, это травестия летописи о Грозном святого монаха Пимена (монолог которого, в отличие от буйной песни Варлаама, эмоционально сдержан, ровен и спокоен), а сами беглые монахи – его низовые двойники.

За удалой песней «Как во городе» следует унылая, безрадостная песня захмелевшего, засыпающего Варлаама «Как едет ён». Мелодия состоит из двух кратких мотивов, окрашенных в сумрачные, печальные тона (f-moll). Первый мотив основан на равномерном заунывном повторении одного и того же тона с интонационно нисходящим окончанием (ход на малую терцию вниз). Второй представляет собой грустный нисходящий мотив. Тему сопровождает тоскливое одинокое звучание валторны и гобоя (протянутые звуки). По справедливому замечанию Хубова, эта постоянно никнущая тема – выражение «глухой тоски неприятной скитальческой жизни... это не песня, а тайное рыдание» [Там же, с. 447].

Представляясь пришедшим приставам, Варлаам и Мисаил вновь затягивают заученный сладкоглаголевый церковный напев. После попытки Самозванца обмануть приставов душевное состояние Варлаама резко меняется. На словах «Ну, какой я Гришка» тема «неуклюжего топтания» из оркестрового вступления приобретает грозный оттенок (звучит в аккордовом изложении, с акцентированием каждого звука). Звучание богатых октав в разных регистрах на словах «Нет, брат, молод шутки шутить!» выявляет стихийную силу «смирненного инока», направленную на Самозванца. Очень медленно, комично, запинаясь, по слогам он начинает читать царский указ (мелодия темы «Как едет ён»). Постепенно обман Григория выявляется и партия Варлаама оживает: нарастает мощь звучания, фактура динамизируется за счет постепенного уплотнения (от 2-голосия к 5-голосию), мерного «раскачивания» тонов в оркестре в условиях постоянного повышения tessitury. Чтение резко обрывается во время обнаружения обмана. Сцена заканчивается побегом Самозванца.

Эта сцена примечательна не только колоритными смеховыми образами бродяг-монахов с раблезианскими чертами. Сама ситуация типична для смехового мира, где кабак – есть церковь, в которой обязательными фигурами являются пьяные монахи, поддающиеся мирским страстям (обжорство, пьянство) [2; 4].

Очевидная связь рассматриваемых персонажей с носителем власти здесь не прослеживается. Однако достаточно явственна интонационная и образная параллель между стихийной песней Варлаама «Как во городе» и хором бродяг «Расходилась, разгулялась» из сцены под «Кромами», где характер этой связи станет очевидным.

Заключительная сцена под Кромами – продолжение характеристики образов бродяг-монахов и экспозиция нового коллективного персонажа – озлобленных бродяг. Рассмотрим их вместе, поскольку действия этих персонажей оказываются неразрывно связанными друг с другом.

Вся сцена под Кромами – это крошечный смеховой мир святой Руси, страшная гротескная насмешка на мир пролога, отражающая его через кривое зеркало. Не только въезд Лжедмитрия на лесную прогалину противопоставлен выходу Годунова на соборную площадь. Противопоставлены и святость калек – пьяницам низовым двойникам Варлааму и Мисаилу, ряженым в церковные одежды; блаженное единение народа и духовных лиц (калик переходящих), приобщающих людей к православию, – единению бродяг и пьяных монахов (кабацких завсегдатаев), пробуждающих в бунтарях звериные чувства. «Реальному» миру пролога (единение церкви, государства и народа) противопоставлен «антимир» (всегда «внецерковный» и «внегосударственный» [2, с. 23]), порядку – «хаос» – разгул нечистой силы [1, с. 124; 4, с. 378], выраженный здесь в «антиповедении» бродяг: ниспровержение и уничтожение устоявшихся норм (бунт, попрание православных ценностей). Заметим к слову, что карнавалы элементы, введенные М. П. Мусоргским в сюжетное действие, имеют вполне определенную семантику – являясь типичным симптомом кризиса мира, они символизируют его разложение и смерть [5, с. 330]. Сам композитор, говоря о комических фрагментах собственных песен («Семинарист», «Светик Савишна»), сцен из оперы «Сорочинская ярмарка», «сцены “бродяг”» из «Бориса», замечал: «...все хохотали до той поры, пока не было кем следует растолковано», что все они «имеют трагическую закуску» [7, с. 199].

Неслучайно именно танцевальность выходит здесь на первый план. В бурном оркестровом вступлении стремительно крутящаяся остиная фигура способствует непрерывному нагнетанию эмоционального напряжения и созданию образов разгула и стихийной силы. Подготовка к злобной потехе, пародийному «величанию» одного из пойманных бояр Бориса Годунова (хоровой речитатив) сопровождается подпрыгиванием, неистовством беснующихся бродяг, их едкими острыми репликами (активные угловатые резкие краткие хоровые фразы, синкопы в оркестре). Е. А. Ручьевская замечает, что сцена издевательства над боярином Хрущевым (хор «То не сокол летит по поднебесью») становится «смеховой», «шутковской свадьбой с оттенком сатанизма» [9, с. 259] и в итоге превращается в фарс. Такой эффект, несомненно, порождает сочетание протяжной хоровой темы хора с упругой речитацией в оркестре. Таким образом, троекратное «величание» есть не что иное, как настоящее сатирическое действо: бродяги, предстающие злобными, язвительными и преисполненными сарказма людьми, жестоко издеваются над одним из своих бывших притеснителей.

Последующее событие, прерывающее сцену издевательств над Хрущевым, – появление Варлаама и Мисаила – зачинщиков восстания и носителей «истины». Их дуэт, призывающий к бунту бродяг и основанный на суровой былине «Жил Святослав», – стилизация под древний суровый духовный стих (фригийский лад, узкообъемные интонации, поступенное движение мелодии). Слова дуэта (например, такие, как «мучат, пытаются божий люд, а мучат слуги Борисовы... стонет святая Русь, а стонет под рукой богоотступника») – воззвание к возбужденной толпе бродяг. Выявление жанровой основы дуэта (духовный стих – былина) происходит постепенно, за счёт накопления мощной энергии в остиности, появления диалогических переключек в партии хора (бродяги прислушиваются к воззванию «монахов» и внемлют им: «...от Москвы идут святые старцы, песню ведут о кознях Бориса, о пытках суровых»), разрывающих монотонное пение беглых монахов, появления диалогической структуры в партии самих солистов (Варлаама и Мисаила). Так, монахи – «праведники» превращаются в разбойников. Их партии подготавливают звучание не имеющего аналогов по размаху и мощи выражения бунтарских чувств хора «Расходилась-разгулялась». Его части отличаются ярким контрастом настроений. Первая и третья – это образы грозной силы, рожденные благозвучиванием динамичного имитационного изложения, напористых, стремительных восходящих фраз, ритмической чёткости и упругости. Вторая часть («Ой, ты сила, силушка») – образы дикого веселья, упоённости силой: «закрученные» мотивы восьмых создают мощнейший энергетический импульс. Описываемый раздел представляет собой наиболее яркое проявление танцевальности в опере, является по сути самой настоящей разгульной плясовой, неистовой и неудержимой (в основу средней части хора положен мотив удалой плясовой «Заиграй, моя волынка»): «...размашистая тема лихо кружит в крутых поворотах пляса, сопровождаемого буйными переключками хора “Гой!”» [10, с. 490].

Хор переходит в мощный строгий унисонный напев бродяг, Варлаама и Мисаила «Воспримите, людие, царя законного! Дмитрия Ивановича!», вновь оказывающий на бродяг колоссальное эмоциональное воздействие. Озлобленные, краткие, сухие, полные ненависти к законному царю реплики бродяг («бродят, рыщут, слуги Бориса!», «пытают люд неповинный!»), звучащие на фоне жесткого ритмического остинато, приводят к кульминации: ярко (fff) и напряженно (в очень высоком регистре: а, f второй октавы) звучит сначала у женского, а затем и у мужского хора стремительно нисходящая восклицательная фраза «Смерть Борису!», переходящая в громогласные (аккордовая фактура, от унисона к восьмиголосию) мощные выкрики толпы «Смерть цареубийце! Цареубийце смерть!».

После внезапно наступает драматургический перелом, подготовленный воззваниями разбойников Варлаама и Мисаила. Издалека толпе бродяг и их предводителям слышатся чужеродные мотивы: под звуки католического гимна “*Domine, salvum fac regem*” в пространство Святой Руси вторгаются польские иезуиты-агитаторы и Лжедмитрий. Этот момент характеризует резкая смена тональности (fis-moll – Es-dur). Вместо грозных унисонов в партии оркестра и богатырских октав в партии хора возникают хоральная многоголосная фактура, унисонное пение (Лавицкого и Черниковского) и обилие юбилейных. Благодаря этим приемам гимн иезуитов воспринимается как нечто чужеродное. Варлаам и Мисаил тут же, грозными кликами («Воронье поганое! Не попустим!») увлекают бродяг за собой: хорал иезуитов резко обрывается бравыми, энергичными восходящими интонациями бродяг «Гайда! Души! Дави!». В это время под звуки торжественного марша на лесную прогалину въезжает Лжедмитрий со своей пышной свитой. Варлаам, Мисаил и обезумевшие бродяги, забыв об иезуитах, сопровождают Самозванца в Москву, запевая гимн «богом спасенному» царевичу.

На сцене остается одинокая фигура Юродивого, заукойный плач которого символизирует начало конца русского государства.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что персонажи Варлаам и Мисаил, коллективный персонаж бродяги именованы «персонажами-бесами» вовсе не случайно. Все они действуют агрессивно, подло, спонтанно и обладают огромным разрушительным потенциалом. Показательно, что сам М. П. Мусоргский в письме А. А. Голенищеву-Кутузову от 10 ноября 1877 г. обнажает нечеловеческую природу глашатаев бунта: «Варлаам с Мисаилом вызывали смех, пока не показали на сцене “бродяг”: тогда смекнули, какие опасные звери эти, по-видимому, смешные люди» [7, с. 199]. Уточняя смысловое значение и поведение данной социальной группы, можно предположить, что под бродягами композитор понимал не просто нуждающихся людей, но озлобленных богоотступников, готовых вслед за главными бесами произведения Варлаамом и Мисаилом «заявить своеволие» (восстание против царя) и «уверовать, что не веруют» («бесовской» бунт против ставленника Бога на земле (см. теорию Кириллова из романа Достоевского «Бесы»)). Образы, данные М. П. Мусоргским, очень похожи на образы Ф. М. Достоевского. По аналогии с главным «волеизъявителем» русской литературы господином Кирилловым (персонаж романа Ф. М. Достоевского «Бесы»), впавшим в бездну неверия и кончившим жизнь самоубийством, бродяги, ведя в страну самого «Антихриста» (Дмитрия с отрядом польских католиков-иезуитов), подписывают «смертный приговор» не только себе, но и святой Руси. Главным способом покаяния веры Кирилловым избрано самоубийство (с целью стать Человекобогом), бродягами – пособничество в захвате трона православной Руси католическому «приспешнику», действующему в паре с «царицей-дьяволицей Мнишек» [8, с. 67].

Итак, подведем итоги. Как видим, опера М. П. Мусоргского, написанная в жанре народной драмы, лишь на первый, поверхностный взгляд не располагает к обильному внедрению смеховых элементов. Как показал проведенный анализ, она ими довольно насыщена. Все рассмотренные три персонажа-беса – Варлаам, Мисаил и бродяги – являются низовыми дублерами Пимена и «простого люда» (ремарка М. П. Мусоргского [6, с. 9]), пародирующими высокие морально-нравственные качества других персонажей оперы (в данном случае Пимена и простого люда – персонажа, действующего в прологе и в сцене «У собора Василия Блаженного») и их действия на аморальном уровне. Низовые дублеры оказываются вовлечены в смеховые сюжетные ситуации, характеризуются фарсовым поведением. В уста рассмотренных персонажей композитор вкладывает острые и злобные пародии (песня Варлаама «Как во городе было» – пародия на летопись Пимена, хор бродяг «То не сокол летит» – пародия на величание царя). В их фамильярно-площадной речи слышится сквернословие и бранные слова (бродяги).

Все три «антигероя» смехового мира (Варлаам, Мисаил и бродяги), выступая в роли двуликих низовых шутов, получают в опере либо плясовую и песенно-танцевальную характеристику, либо псевдодуховную. основополагающие жанры, характеризующие бродяг, – русская пляска и разбойная удалая песня. Портрет Варлаама и Мисаила воссоздан посредством скерцозных интонаций, разбойных песен и псевдоцерковных сладкоглаголевых напевов.

Все три персонажа, не вступая в прямой контакт с Годуновым, имеют непосредственные связи с носителем образа власти. Прежде всего, они решаются на музыкально-драматургическом уровне. Связь Варлаама и Мисаила с Борисом прослеживается уже в сцене в Корчме, где в песне «Как во городе было во Казани» закладываются интонации тем, использованных в сцене бунта бродяг, направленного против Годунова. Здесь же закладывается характер взаимоотношений беглых монахов и царя – конфликт. Указанная связь продолжается, развивается и «удваивается» (посредством бродяг) в сцене под Кромами, расширяя конфликт до коллизии. Результат развития связи этих персонажей – не только преждевременная кончина Годунова (слухи о бунте мучали и терзали царя намного ранее), но и крушение всего его царства.

Таким образом, оппозиция «персонажи-бесы» – Борис Годунов держится на связи-противостоянии конфликтного характера, основанной на мотиве деструкции, на котором, в свою очередь, зиждется вся картина апокалипсиса Годуновского мира.

*Список источников*

1. **Байбурин А. К.** Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 239 с.
2. **Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Изд-е 2-е. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
3. **Бериглазова Е. В.** Хор как коллективный персонаж в русской опере конца XVIII – нач. XX веков: дисс. ... к искусствоведению. Магнитогорск, 2017. 280 с.
4. **Лихачев Д. С.** Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 2001. 566 с.
5. **Мифы народов мира:** энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. 688 с.
6. **Мусоргский М. П.** Борис Годунов: клавир. Л.: Музыка, 1976. 447 с.
7. **Мусоргский М. П.** Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
8. **Парин А. В.** Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы. М.: Аграф, 1999. 464 с.
9. **Ручьевская Е. А.** «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2005. 388 с.
10. **Хубов Г. Н.** Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 803 с.

**M. P. MUSSORGSKY'S OPERA "BORIS GODUNOV": RELATIONS BETWEEN "CHARACTERS-DEMONS" AND A SOVEREIGN IN THE CONTEXT OF FOLK LAUGHING CULTURE**

**Beriglazova Ekaterina Vasil'evna**, Ph. D. in Art Criticism  
*Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka*  
*katerina25.83@gmail.com*

The article examines the artistic images of "characters-demons" from M. P. Mussorgsky's opera "Boris Godunov" in the context of folk laughing culture. The paper provides their musical characteristic emphasizing the frequent use of dance themes and scherzo intonations. The author identifies semantic and dramaturgic functions of these personages and their relations with the personage-bearer of supreme power – Boris Godunov. Finally, the author concludes how the traditions of folk laughing culture are represented in the Russian opera, which refers to the folk drama genre. The researcher discovers the basic motive and nature of the relations between the artistic images of "characters-demons" and tsar Godunov.

*Key words and phrases:* personage; collective personage; "character-demon"; laughing culture; parody; travesty genre; lower counterpart; laughing counterpart; "Boris Godunov".

УДК 7; 75.03

Дата поступления рукописи: 22.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.28>

*Статья посвящена специфике жанра «жэнь-у» в современном изобразительном искусстве Китая. Представленные в ней сведения дополняют и расширяют существующие представления о китайской фигуративной живописи, созданной в XX-XXI вв. На примере работ современных художников, хорошо известных в Китае, но практически незнакомых российской аудитории, анализируются стилистические и технические изменения, затронувшие художественно-выразительный язык жанровой живописи. В процессе изучения заявленной темы выявлены коренная переоценка роли человека, утверждение ценности личности и её переживаний, долгое время остававшихся невостребованными в китайском изобразительном искусстве.*

*Ключевые слова и фразы:* современное китайское изобразительное искусство; жэнь-у; жанровая живопись в современном Китае; китайская фигуративная живопись; традиции и новаторство в современной китайской живописи.

**Богаделина Мария Евгеньевна**

*Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов*  
*maryqiuri@gmail.com*

**ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА «ЖЭНЬ-У» В XX-XXI ВВ.**

До XX в. жанр «жэнь-у» («люди и вещи») вызывал у профессиональных китайских художников слабый интерес. На фоне необъятной вселенной, чьё величие запечатлели пейзажи, фигура человека казалась невзрачной и невыразительной. Единственным лицом, достойным изображения, считался «сын неба» – император. Кроме него подобной чести удостаивались выдающиеся философы, художники и поэты, хотя к их портретам относились значительно проще. В целом же было принято соотносить жанр «жэнь-у» с любочными картинами, уравнивая его не с высоким искусством, а с народным творчеством.