

сценічний потенціал нової — і єдиної на сьогодні реалізованої — опери Є. Станковича. Саме як матеріал до її проекту готувався даний текст. На жаль тоді, два роки назад, коли планувалося перше прем'єрне виконання у Національній філармонії України, приурочене до чергового Дня перемоги, її ідея мінімалістської вистави «Opera rustica» не матеріалізувалася. Але є впевненість, що це обов'язково станеться, і станеться саме на київській академічній сцені.

1. Рожок Володимир. Євген Станкович і сучасний український балетний театр: до проблеми еволюції жанру // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2009. — Вип. 84: Композитор і сучасність. — С. 7.

2. Невінчана Т. Новини. 27.05.2009 // <http://www.composerukrain.org>

3. Горбик Р. Із Росії з любов'ю // «Український тиждень». № 43 (208). 21–27.10.2011. — С. 56–57.

Валерія ЖАРКОВА,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії зарубіжної музики
НМАУ ім. П. І. Чайковського

УДК 784.15: 78.071.1 (914.5)

МАДРИГАЛИ КЛАУДІО МОНТЕВЕРДІ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XVII СТОЛІТТЯ

В. Жаркова. Мадригали Клаудіо Монтеверді як феномен музичної культури XVII ст.

У статті наголошується, що від першої до дев'ятої книги мадригалів Монтеверді жанр мадригалу трансформується з вишуканої камерної мініатюри в розгорнуту театральну сцену. Композитор шукав засоби створення музичного театру, в якому емоції і афекти визначали б виразність вокальних та інструментальних партій.

Ключові слова: Монтеверді, новий час, музична практика XVII ст.

В. Жаркова. Мадригалы Клаудио Монтеверди как феномен музыкальной культуры XVII века.

В статье отмечается, что от первой к девятой книге мадригалов Монтеверди жанр мадригала трансформируется из изысканной камерной миниатюры в развернутую театральную сцену. Композитор искал способы создания музыкального театра, в котором сложные эмоции и аффекты определяли бы выразительность вокальных и инструментальных партий.

Ключевые слова: Монтеверди, новое время, музыкальная практика XVII века.

V. Zharkova. Madrigals by Claudio Monteverdi in the musical culture of the 17th century.

The article notes that from the first to the last book of madrigals by Monteverdi the madrigal genre is transformed from an exquisite chamber miniature in an expanded theatrical stage. The composer was looking for ways to create a true musical theater, where complex emotions and affects would determine the expression of vocal and instrumental parts.

Keywords: Monteverdi, new age, musical practice of the 17th century.

Творчість Клаудіо Монтеверді (1567–1643) — особливе явище в європейській музичній культурі XVII ст. Широке визнання композитора за життя відразу після його смерті перетворилося на повне забуття його імені, а геніальні новації цього зухвалого «авангардиста» чекали майже три століття на своє повноцінне розуміння. Закономірно, що спадщина Монтеверді сьогодні приваблює музикантів та дослідників не тільки унікальністю втілених творчих пошуків митця, але й загадковістю долі музики композитора, яка так швидко «зійшла зі сцени» після смерті автора, залишаючись кульмінаційним втіленням музичних пошуків першої половини XVII ст.

Особливу увагу викликають численні мадригали композитора. Дев'ять книг мадригалів К. Монтеверді включають 279 творів, що були написані в період з 1587 по 1643 рр. Вони дозволяють охопити єдиним поглядом увесь творчий шлях композитора та простежити розвиток

його музичної мови, який відбувався в епоху тотальної зміни принципів музичного мислення на межі двох століть. Проте до теперішнього часу мадригали Монтеверді не потрапляють у поле уваги українських дослідників. Хоча процеси, які відбувалися в музичному мистецтві на межі XVI–XVII ст., все частіше стають об'єктом осмислення дослідників пострадянського простору [1], новітніх досліджень вокальної творчості композитора до сьогодні нема. Отже, мету даної статті визначило прагнення виявити основні вектори художніх пошуків Монтеверді в жанрі мадригалу.

Історія жанру починається в XVI ст. від численних збірок фроттол, в яких все більш виразно чільну функцію в організації цілого починав виконувати *поетичний текст*. Так, протягом 1504–1514 років видавництвом *Petrucchi* було надруковано одинадцять томів фроттол на тексти Ф. Петрарки і сучасних італійських поетів. Ці вокальні композиції підготували фундамент для формування жанру мадригалу, що спирався на небувалу в музичній культурі попередніх століть *єдність слова і музики*.

Як відомо, мадригал — це найбільш вільний, експериментальний і популярний жанр в Італії XVI ст. Сутність жанру відображена в його назві¹, яка вказує на обов'язкову присутність зрозумілого поетичного тексту. Наявність виразного італійського (а не латинського, як в жанрах церковної музики того часу) тексту спрямовувала композиторів-гуманістів до пошуку нових музичних прийомів, здатних втілити нюанси емоцій і переживань, зафіксованих поетичною структурою. Так, музика набувала власну мову, а слухач перетворювався із «свідка» або «спостерігача» досконалої звукової конструкції, створеної за допомогою поліфонії строгого стилю, на головного діяча музичних подій. Тим більше, що мадригали були призначенні вже не стільки для відстороненого «слухання», скільки для безпосереднього живого виконання освіченими аматорами.

Становлення жанру мадригалу було обумовлено новою музичною практикою, яка складалася в європейській культурі у другій половині XV ст. і остаточно затвердилася у XVI ст. Якщо раніше танцювальна придворна музика, а також музика сакрального призначення, виконувались виключно професійними музикантами, то в нових соціально-історичних умовах, які були сформовані Ренесансом, обов'язковою частиною придворного життя поставало *аматорське* музикування.

У 1528 р. відомий італійський письменник, філософ, дипломат, тонкий знавець світського життя Бальдассаре Кастільйоне (1478–1529) у своєму відомому трактаті «Придворний» писав: «Я не визнаю такого придворного, який не був би музикантом, який не вмів би читати книгу наодинці з собою, і до того ж грати на різних інструментах» [2, с. 273]². Визначаючи новий ідеал світської людини, Кастільйоне орієнтувався на той спосіб життя, який культивувався при дворах Медічі у Флоренції, д'Есте і Гонзаго у Феррарі, Мантуї в Урбіно³.

Описаний Кастільйоне ідеал нової особистості — вихованої на ідеях гуманізму, всебічно розвиненої, поетично та музично освіченої, ерудованої в різних галузях знання, до того ж красивою, такої, що володіє вишуканими манерами, граціозно і витончено танцює, — потребував нових відповідних художніх форм реалізації духовних ресурсів. У музичному житті Італії ці актуальні вимоги епохи й сконцентрував у собі жанр мадригалу.

Визначення «мадригал» (відоме в італійській музиці XIV ст. і вживане по відношенню до зовсім іншого жанру) вперше з'являється в новій якості на титульній сторінці збірки *Madrigali de diversi musici: libro primo de la serena*, надрукованої в Римі 1530 р. До збірки увійшли вокальні композиції італійських і французького композиторів — Констанцо і Себастьяна Феста і Філіпа Вердело. Симптоматично, що різниця між фроттолою, французьким шансоном і мадригалом тут ще не позначилося з усією визначеністю, тому титульна назва в рівній мірі відносилася

¹ Італ. *madrigale*, від *madre* – «мати»: пісня рідною, материнською мовою.

² Прекрасний образ цього тонкого знавця придворного життя можна побачити на відомій картині Рафаеля. Портрет Кастільйоне – друга та покровителя художника – був зроблений Рафаелем у 1514–1515 рр. Обравши Кастільйоне, Рафаель втілює своє уявлення про ідеальну людину ренесансної формації: гармонічну, цілісну, мудру, врівноважену, яка має власне знання про світ. Ці нові якості ренесансної особистості проступають у спокійному погляді Кастільйоне, який захоплює глядача у полон так само, як очі Джоконди. Подібний «інтерактивний» зв'язок твору мистецтва із глядачем відповідає духу елітарної культури XVI ст., зверненої до справжнього знавця.

³ Слід підкреслити, що бажанням співати та грати на музичних інструментах творчі амбіції гуманістів не обмежувалися. Зокрема, римський папа Леон X дуже любив створювати музику і декламував, що він «нічого не вмів робити так добре (!), як грати на лютні».

до всіх різновидів використаної авторами ренесансної світської вокальної музики.

Межа між різними вокальними жанрами була чітко позначена лише у творчості Адріана Вілларта (1480–1562) — спадкоємця традицій франко-фламандської школи, який працював у соборі Св. Марка у Венеції. Велика колекція мадригалів і мотетів Вілларта (які композитор створював з 40-х рр. XVI ст.) була видана 1559 р. у збірці під назвою *Musica Nova*. Ця збірка постає як своєрідний маніфест нового жанру. З одного боку, мадригали Вілларта призначені для чотирьох, п'яти, шести або семи голосів і мають багато спільного з мотетами, але з іншого — вони виразно виявляють *детальну увагу композитора до виразного інтонування поетичного тексту*. Ця якість жанру закріплюється як фундаментальна в творчості послідовників Вілларта — Ніколя Віцентіно і Кипріана де Роре («першого новатора» як його охарактеризує пізніше Монтеверді), які вказали шляхи створення експресії через використання хроматизмів і несподіваних гармонійних ефектів.

До цього ж часу відносяться перші спроби поетів, музикантів і філософів на академіях, які процвітали в усіх містах Італії, *осмислити* сутність нового жанру. Слід відзначити, що хоча гуманісти наголошують на необхідності шукати шляхи створення *гармонії* мікро-і макрокосмосу, поступово все більшу цінність набувають потужні *душевні пориви* та неврівноважений емоційний світ людини. Так, у передмові до книги мадригалів, виданої у 1579 р., читаємо: «Музика — це ні що інше, як справжній і надійний засіб від хвилювань і хвороб душі» [2, с. 287]. Імітація природи поступається місцем виявленню афектів і вимагає відповідного арсеналу технічних засобів, за якими закріплюється визначення «мадригалізму»⁴.

Вперше з такою очевидністю в музиці XVI ст. стверджується *зв'язок між рухами людської душі і рухами звуків*. Зв'язуючою ланкою поміж ними стає слово. Саме завдяки зусиллям «вчених людей пера» та тонких поціновувачів поезії змінюється ставлення гуманістів до поетичного тексту в музичній композиції. Так, слово, канонізоване у своїх смислових межах у текстах церковної музики, починає по-новому сприйматися в італійських мадригалах, спрямовуючи увагу слухача у невідоме русло самостійної виразності музично-поетичних структур.

Якщо центром розвитку жанру мадригалу до середини XVI ст. була Венеція, то в другій половині століття «авангардний» жанр активно розвивається в Римі, Флоренції і Мантуї, привертаючи увагу Лудзаскі, Маренціо, Дезуальдо. За словами Ромена Роллана, привабливість мадригала визначалася тим, що він дозволяв «висловити дух нової епохи, не відмовляючись від форм минулого» [2, с. 366]. Зустріч «старого» і «нового», традиційного та експериментального робила мадригал живою та рухомою формою втілення нових актуальних смислів.

У числі композиторів, які регулярно зверталися до мадригалу, знаходиться Клаудіо Монтеверді. У 1587 р. з'являється «Перша книга мадригалів» композитора. У ній переважає пасторальна атмосфера і відчутні впливи попередників Монтеверді — Маренціо, Верта, Андреа Габріелі. Симптоматично, що мадригал стає для композитора своєрідною лабораторією, в якій він виробляє власну музичну мову, парадоксально сполучає «простоту і найвищу субтильність» [2, с. 366].

У 1590 р. Монтеверді видає «Другу книгу мадригалів», після якої герцог мантуанський Вінченцо I Гонзаго запрошує композитора на службу співаком, скрипалем і вчителем музики.

Як відомо, мантуанський двір був одним із найбільш розкішних в Італії, адже герцог змагався в насиченості музичного життя з Флоренцією, Венецією, Феррарою і прагнув оточити себе найкращими музикантами. У міському соборі Мантуї працювали Палестрина та Маренціо. При дворі герцога Монтеверді спілкується з провідними представниками італійської культури епохи — В. Галілеєм, П. Рубенсом, О. Веккіо, Т. Тассо. Не дивно, що завдяки блискучому оточенню, Монтеверді став одним із найбільших знавців літератури і філософії свого часу. Звідси — його особлива увага до поетичних текстів, тонке відчуття виразності слова, що підштовхували невтомного композитора до пошуку відповідних музичних засобів.

Працюючи при дворі герцога, Монтеверді був змушений створювати велику кількість музики для щотижневих концертів, але незмінно в центрі його уваги знаходився мадригал. Видана 1592 роком «Третя книга мадригалів» мала великий успіх у сучасників,

⁴ Наприклад, слова «ніч» або «смерть» повинні були бути репрезентованими чорними нотами, слова «перлина» або «сльози» — прозорими половинними нотами. Підкреслимо, що мадригали виконувалися в камерній обстановці і бачити ноти, усвідомлювати їх символічний сенс були спроможні лише ті, хто виконував текст.

але ще більший резонанс викликала «Четверта книга мадригалів» (1599). Вона стала об'єктом гострої полеміки з відомим болонським теоретиком Джіо Марія Артузі. Новації Монтеверді були настільки сміливі, що Артузі у памфлеті «Про недосконалість сучасної музики» (1600) нищівно розкритикував Монтеверді в порушенні всіх прийнятих правил. Не називаючи безпосередньо імені Монтеверді, Артузі проте недвозначно вказував назви творів композитора (причому, ще не надрукованих, а тільки відомих у салонах!). «Ці твори протилежні всьому тому, що є прекрасного і цінного в музичному мистецтві, — писав Артузі. — Вони нестерпні для слуху і мучать його, замість того, щоб чарувати. Автор зовсім не зберігає священні правила ритму...» [3, с. 19].

Монтеверді вважав за потрібне відреагувати на полемічні випадки на свою адресу. У передмові до наступної «П'ятої книги мадригалів» (1605) він писав: «Уважні читачі, не дивуйтеся, що я випускаю до друку ці мадригали, не відповівши попередньо на зауваження, які Артузі висловив проти деяких маленьких окремих пасажів. Це пояснюється тим, що, перебуваючи на службі у його світлості герцога Мантуанського, я не маю часу, який потрібний на це. Тим не менш, я вже почав писати заперечення, щоб оповістити всіх, що я не пишу своїх творів безцільно. Як тільки воно буде закінчено, воно з'явиться під назвою «Друга метода, або досконалість сучасної музики». Інші, можливо, будуть здивовані існуванням іншої методи писати, крім викладеної Царліно. Але нехай вони будуть впевнені, що стосовно консонансів і дисонансів є вищі міркування, ніж ті, що містяться в шкільних правилах, і ці міркування виправдані *задоволенням*, яке музика доставляє як слуху, так і здоровому глузду. Я хотів це вам сказати, щоб назва «Нова метода» не була використана кимось іншим. Схильні до нововведень можуть шукати нових гармоній і бути впевненими, що сучасний композитор будує свої твори на істині. Будьте щасливі!» [3, с. 89].

«Істиною» нової музики для Монтеверді були переживання і почуття людини. Показово, як про це сам композитор буде говорити в одному зі своїх листів. У листі до Стріджіо 9 грудня 1616 р. Монтеверді, відкидаючи погане для музичного прочитання лібрето, в якому діяли представники повітряних і морських стихій, пояснював свою відмову в такий спосіб: «Не потрібно забувати, що Вітри, тобто Зефіри і Бореї, повинні співати, але як же зможу я, шановний Сіньйор, наслідувати говір Вітрів, коли вони не говорять! І як я зможу цими засобами зворушити слухача! Аріадна хвилює тому, що це була жінка, а Орфей тому, що це був чоловік, а не Вітер. Музика наслідує ці стихії, але ніколи мова, слово, не зможе зобразити поривів вітру, бекання овець, іржання коня і т. д.» [3, с. 90].

Отже, Монтеверді був переконаний, що в основі будь-якого музичного твору має бути справжнє *почуття*, втілене музичними засобами. Ця естетична позиція Монтеверді трохи розходилася з ідеями флорентійського гуртка, який залишався для сучасників головним джерелом «нової музики». У розумінні флорентійців (Я. Пері, Дж. Каччіні, О. Рінуччіні) про почуття достатньо було правильно *сказати*, а музика мала лише підтримувати те, що є у слові⁵. Дж. Каччіні в передмові до збірки своїх творів, показово названої «Нова музика» (1602), писав: «... музика — не що інше, як слово, потім ритм і, нарешті, вже звук, а зовсім не навпаки» [3, с. 70]. І далі: «Щоб добре писати і співати в цьому стилі, набагато важливіше розібратися в загальному сенсі слів, зрозуміти хороший смак і в наслідування йому співати з почуттям, ніж знати контрапункт» [3, с. 73].

Монтеверді добре знав експерименти з монодією флорентійських композиторів і, очевидно, разом із герцогом Гонзаго був присутнім у Флоренції на доленосній прем'єрі «Еврідіки» в палаці Лоренцо Медічі в 1600 р. Однак він йшов в іншому напрямку. Для Монтеверді було важливо співати «не в наслідування» почуттів, але *співати саме почуття*. Як звучить любов? Гнів? Відчай? Сум? Над цим Монтеверді працював у мадригалах і в своїй першій опері «Орфей» (1607), яка мала такий великий успіх, що навіть вороже налаштований Артузі був змушений визнати високі художні якості музики композитора.

У 1614 р. виходить «Шоста книга мадригалів», починаючи з якої композитор завжди буде вказувати цифрований бас у наступних книгах. Зазначимо, що перші чотири книги мадригалів Монтеверді написав для голосів *a cappella*, у П'ятій книзі — партія цифрованого баса була вказана тільки для останніх шести композицій. Ще більш показовим є те, що у «Сьомій книзі

⁵ Відзначимо, що саме слова в європейській традиції, починаючи з епохи Середньовіччя, визначали простір існування почуттів. Наприклад, лише словами був окреслений простір існування почуттів до Прекрасної Дами.

мадригалів» (1619) із визначенням *Concerto* всі вокальні композиції мають інструментальний супровід. Таким чином Монтеверді формує нове розуміння жанру, перетвореного з інтимного та камерного в ефектний, театральний та концертний.

Зацікавлення Монтеверді експресивною декламацією, реалізованою у мадригалах, приводить його до найбільш авангардного та радикального експерименту з музичною інтерпретацією поетичного тексту в сцені «Битва Танкреда і Клорінда» на текст поеми Т. Тассо (1624). Свої творчі завдання в цьому творі пізніше прокоментує сам композитор.

У 1638 р. в передмові до «Восьмої книги Любовних і військових мадригалів» Монтеверді писав: «Я переконався, що наша душа в її проявах має три головні почуття, або пристрасті: гнів, помірність і смиренність або благання. Це встановлено кращими філософами і доводиться самою природою нашого голосу, який має ноти низькі, середні та високі. Ці три градації точно проявляються в музичному мистецтві в трьох стилях: схвильованому (*concitato*), м'якому (*molle*) і помірному (*temperato*) [3, с. 93]. І далі: «Дійшовши висновку, що в згоді з твердженням кращих філософів, живий піррочний стиль вживається при войовничих танцях, повних руху і стрибків, а спокійний важкий спондей — при танцях повільних, я взявся за роботу. Я зрозумів, що семібравес, наголошений один раз, є ударом у розмірі спондея; потім, розкладений на шістнадцять семіхром, наголошених одна за одною у збудженій мові, містить гнів і обурення. Я побачив у цьому прикладі близькість того відчуття, яке шукав, хоча мова не відповідала в стопах швидкості звучання інструментів. І щоб знайти більше доказів, я вхопився за божественного Тассо як поета, який з усією щирістю і натуральністю описує пристрасті. Я взяв його опис битви Танкреда з Клоріндою, щоб зобразити у співі протилежні пристрасті, а саме: войовничість, благання і смерть» [3, с. 94].

Звернемо увагу, що Монтеверді в роздумах про справжні почуття звертається до авторитету філософів і поетів свого часу. Це важливе прагнення композитора розширити традиційні межі впливу музичного твору на слухача виявляє особливості творчого методу геніального музичного *драматурга*. Виразність слова і поетичного тексту, він посилював за рахунок автономної виразності музичних прийомів. Так, композитор вперше у «Битві Танкреда з Клоріндою» використовував прийом повторення одного звуку для втілення стану гніву й люті, а струнні інструменти — для зображення шуму обладунків, створюючи першу в історії інструментальної музики звукозображальну картину.

Але не тільки «Битва Танкреда з Клоріндою» викликала величезний інтерес сучасників до «Восьмої книги мадригалів». Вся організація цієї книги була незвичайною, оскільки *об'єднувала традиційні п'ятиголосні мадригали і ліричні сцени, створюючи своєрідну кантату*, що представляла різноманітну гаму почуттів, пристрастей та емоцій.

Підсумком творчого шляху композитора стала посмертно видана «Дев'ята книга мадригалів», яка завершила довгий шлях від ранніх прозорих камерних вокальних композицій до розгорнутих театральних сцен і концертних віртуозних творів.

Таким чином, 279 мадригалів Монтеверді концентрують творчі шукання всього життя композитора і відображають шлях європейської музики на рубежі двох епох. Напередодні Нового часу гармонічне єднання частини і цілого, що визначало творчі зусилля композиторів попередніх століть, поступилося місцем завданню *поєднання різного*. Це прагнення формувало нові циклічні жанри з контрастною послідовністю частин (сонати, сюїти, концерто-гроссо, барокові опери); нову мову, яка дозволяла зв'язувати єдиною системою різновекторні горизонтальні і вертикальні шари музичної тканини; новий принцип знакової фіксації музичної композиції, коли позначалися лише «кордони» бажаного (лінії мелодії і баса), залишаючи виконавцю значну свободу їх реалізації.

Недиференційованість звукового і архітектонічного планів, яка визначала в попередні століття акустичні та просторово-часові особливості організації музичного цілого, тепер розсипалася на нескінченну ланку *контрастних елементів*. Мадригали Монтеверді репрезентувала щоразу по-новому поєднання протилежного, перетворюючи цей принцип у свого роду маніфест (згадаємо назву «Восьмої книги мадригалів», що поєднувала протилежні сенси: «військові» і «любовні»).

Від першої до останньої книги мадригалів Монтеверді жанр мадригалу трансформується з вишуканої камерної мініатюри в розгорнуту театральну сцену. Композитор шукав способи створення справжнього *музичного театру*. В епоху, що культивувала типізовані емоції, сюжети і прийоми, Монтеверді йшов власним шляхом у пошуках нових можливостей виразності

музичної мови. *Style concitato*, задекларований композитором у Восьмій книзі мадригалів, став вищим завоюванням мадригального стилю. Тепер не просто «мадригалізм», що зображують окремі слова, але складні емоції й афекти визначали виразність вокальних та інструментальних партій. Музичний театр Монтеверді, народжений із єднання слова і музики, емоції та інтелекту, відкривав нові шляхи в майбутнє європейської музичної культури.

Спрямованість художніх пошуків митця відповідала найбільш важливим очікуванням людей XVII ст., їхньому прагненню музики експресивної та репрезентативної. Проте сміливість музичної мови Монтеверді та величезний вплив його музики на слухачів були здатні «налякати» наступні покоління, вже орієнтовані на розміреність та врівноваженість художніх образів. Барокова естетична система у XVIII ст. потрохи поступалася новим вимогам, що робили неактуальною творчість одного з найяскравіших та найрадикальніших представників барокового мистецтва Клаудіо Монтеверді.

1. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М.: Музыка, 1994. — 320 с.

2. Histoire de la Musique Occidentale. Sous la direction Brigitte et Jean Massin. — Paris: Fayard, 1995. — 1312 p.

3. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. — М.: Музыка, 1971. — 688 с.

Анна ЛУНІНА,
МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ

ХРАМОВА КОНСТАНТА В «БОРИСІ ГОДУНОВІ» М. П. МУСОРГСЬКОГО

Луніна А. Храмова константа в «Борисі Годунові» М. П. Мусоргського.

Творчість М. П. Мусоргського фундаментально досліджена в музикознавстві. Але все-таки залишаються теми й аспекти, що недостатньо розглянуті й проаналізовані музикознавчою думкою. Одна з них — проблема релігійно-філософської позиції автора. Не претендуючи на категоричність висновків, у даній публікації пропонується ще одна версія й точка зору в розгляді теми «духовної віри». Аналізується дана проблема на прикладі опери «Борис Годунов» з акцентом на висвітленні образності, драматургії й загальної композиції музично-театрального дійства з позицій релігійно-сакрального, «храмового» ракурсу.

Ключові слова: оперне дійство, храмова образність, сакральна семантика, юродство, локус святості, духовно-божественна символіка.

Луніна А. Храмовая константа в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского.

Творчество М. П. Мусоргского фундаментально исследовано в музыковедении. Но все же остаются темы и аспекты, которые недостаточно рассмотрены и проанализированы музыковедческой мыслью. Одна из них — проблема религиозно-философской позиции автора. Не претендуя на категоричность выводов, в данной публикации предлагается еще одна версия и точка зрения в рассмотрении темы «духовной веры». Анализируется данная проблема на примере оперы «Борис Годунов» с акцентом на освещении образности, драматургии и общей композиции музыкально-театрального действия с позиций религиозно-сакрального, «храмового» ракурса.

Ключевые слова: оперное действие, храмовая образность, сакральная семантика, юродство, локус святости, духовно-божественная символіка.

Lunina A. Temple constant in «Boris Godunov» by M. P. Musorgsky.

M. P. Musorgsky's heritage is fundamentally investigated in musicology. However there are themes and aspects remaining being not enough reviewed and analyzed from musicology side. One of them is the problem of religious and philosophical position of the author. Without pretending to be categorical in conclusions, this publication proposes one more version and point of view considering the theme of «spiritual faith». Present problem is analyzed on example of the opera «Boris Godunov» with accents on reviewing of imagery, dramaturgy and general composition of the