

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.8.37>

Чжан Хуэй

[Борис Годунов М. Мусоргского в интерпретации А. Тарковского и Р. Ллойда](#)

Цель исследования - изучить концепцию знаменитой постановки А. Тарковского 1983 года, раскрыть особенности режиссерского видения и способы сценического воплощения образа Бориса Годунова, а также показать особый взгляд исполнителя заглавной партии Г. Ллойда на образ русского царя и обозначить предполагаемую им историческую мотивацию реинтерпретации этой концепции на сцене Мариинского театра в 1990 году. Научная новизна исследования заключается в целостном представлении созданной А. Тарковским и Г. Ллойдом интерпретации заглавной партии этой оперы Мусоргского. В результате делается вывод, что популярность художественной концепции А. Тарковского данной оперы Мусоргского и неизменное обращение к ней многих мировых оперных сцен обусловлены музыкально-поэтическим символизмом постановки режиссера, воплощением такой важной идеи, как подчинение отдельно взятого человека мощи истории и народной стихии.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/8/37.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 8. С. 199-204. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/8/

[© 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: hist@gramota.net

5. Крылова А. В. Месса Карла Дженкинса: к вопросу трактовки жанра [Электронный ресурс]. URL: <http://os.x-pdf.ru/20iskusstvovedenie/283129-1-krilova-anastasiya-vladimirovna-messa-karla-dzhenkinsa-voprosu-t.php> (дата обращения: 30.06.2020).
6. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. 479 с.
7. Сабанчеев Р. Ю. Культурная память как форма коллективной памяти // Вече. 2016. № 28. С. 267-271.
8. Хадеева Е. Н. «Мировая музыка» Карла Дженкинса: к вопросу о полистилистике в Stabat Mater [Электронный ресурс]. URL: https://e-notabene.ru/view_article.php?id_article=25140&nb=1 (дата обращения: 10.07.2020).
9. Шестакова Н. Ф. «Охота за прошлым»: историческая память Уэльса на рубеже XVIII-XIX вв. и изобретение традиций и символов // Диалог со временем. 2016. № 54. С. 291-304.
10. Batley S. History lessons; Karl Jenkins joins Forces with “The Bards of Wales” [Электронный ресурс]. URL: <https://www.thefreelibrary.com/History+lessons%3B+KARL+JENKINS+JOINS+FORCES+WITH+THE+BARDS+OF+WALES-a0317264717> (дата обращения: 01.07.2020).
11. Guy A. Students Guide to Gcse Music for the Wjec Specification. L.: Rhinegold Publishing, Ltd., 2004. 125 p.
12. Jenkins K. Karl and Jody Jenkins present the soundtrack to Wales: Land of the Wild [Электронный ресурс]. URL: <http://www.karljenkins.com/news/news-view/karl-and-jody-jenkins-present-the-soundtrack-to-wales-land-of-the-wild> (дата обращения: 26.06.2020).
13. Lewis G. Wales Millennium Centre [Электронный ресурс]. URL: http://www.gwynethlewis.com/biog_millenniumcentre.shtml (дата обращения: 26.06.2020).
14. Listen to Cantata Memoria, Karl Jenkins’ tribute to Aberfan [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicfm.com/composers/jenkins/news/aberfan-cantata-memoria/> (дата обращения: 01.07.2020).

Images of Wales in K. Jenkins’s Creative Work: On the Issue of Cultural Memory Constructing

Chereshniuk Irina Rafaelevna, PhD
Perm State Institute of Culture
chereshnyki@gmail.com

The study aims to identify general patterns in K. Jenkins’s compositions related to the Welsh culture and history. Among them are “Over the Stone”, “In These Stones Horizons Sing”, “The Bards of Wales”, “Dewi Sant” and other pieces. The works are described chronologically, special attention is given to images-symbols implemented in them. The author analyses means of musical expressiveness, outlines musical and cultural traditions guiding the composer. The research is novel in that the listed works for the first time become a subject of study in the Russian science. As a result, it was found that, depicting images connected to his native land, the composer uses means of expressiveness peculiar to the Welsh music. They are combined with elements of musical styles belonging to various ethnic groups, historical periods, mainstream music, which is typical of the composer. The results of the conducted study can be used in further research on K. Jenkins’s creative work.

Key words and phrases: K. Jenkins; traditional music of Wales; cultural memory; modern vocal-instrumental music.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.8.37>

Дата поступления рукописи: 08.07.2020

Цель исследования – изучить концепцию знаменитой постановки А. Тарковского 1983 года, раскрыть особенности режиссерского видения и способы сценического воплощения образа Бориса Годунова, а также показать особый взгляд исполнителя заглавной партии Г. Ллойда на образ русского царя и обозначить предполагаемую им историческую мотивацию реинтерпретации этой концепции на сцене Мариинского театра в 1990 году. **Научная новизна** исследования заключается в целостном представлении созданной А. Тарковским и Г. Ллойдом интерпретации заглавной партии этой оперы Мусоргского. **В результате** делается вывод, что популярность художественной концепции А. Тарковского данной оперы Мусоргского и неизменное обращение к ней многих мировых оперных сцен обусловлены музыкально-поэтическим символизмом постановки режиссера, воплощением такой важной идеи, как подчинение отдельно взятого человека мощи истории и народной стихии.

Ключевые слова и фразы: опера «Борис Годунов» М. Мусоргского; А. Тарковский; Р. Ллойд; Мариинский театр; образ царя Бориса.

Чжан Хуэй

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
giopera@163.com

Борис Годунов М. Мусоргского в интерпретации А. Тарковского и Р. Ллойда

Актуальность темы исследования обусловлена значительным вниманием, которое уделяется современными театрами постановке оперы «Борис Годунов» кинорежиссером Андреем Тарковским. Мариинский театр

лидирует как по общему количеству обращений к опере «Борис Годунов», так и по количеству постановок «подлинного» Мусоргского [11]. При всем многообразии новых режиссерских версий данной оперы к художественной концепции А. Тарковского в Мариинском театре обращались уже четыре раза – в 1990-м, 2006-м, 2012-м и в 2019-м году, когда театр отметил 145-й юбилей премьерного спектакля этого произведения Мусоргского, вновь обратившись к творческому видению режиссера [3].

Выразительное богатство оперного дебюта режиссера, сохранившееся в видеозаписи постановки 1990 года на сцене Кировского театра, отмечено американским музыкальным обозревателем Art Music Lounge – Линн Рене Бейли. Критик уверена, что этот спектакль может считаться лучшей альтернативой успешной во всех отношениях постановке 1978 года, воплощенной на сцене Большого театра, в которой партию царя исполнял Е. Е. Нестеренко [14].

Отмечая непреходящую художественную ценность постановки оперы «Борис Годунов», созданной Тарковским, в качестве *задач* данного исследования были выбраны: 1) анализ подхода культового режиссера к интерпретации как самой оперы, так и образа царя Бориса; 2) рассмотрение работы Роберта Ллойда над заглавной партией и его представления об образе Бориса Годунова.

В качестве *методов исследования* использовался контент-анализ критических работ музыковедов, мемуарной литературы, а также интервью как режиссера, так и исполнителя заглавной партии.

Теоретическую базу исследования составили публикации ученых и музыкальных критиков, мемуары и опубликованные интервью героев исследования как на русском, так и на английском языках.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования материалов данной статьи для учебных курсов по истории оперного искусства, а также в качестве материалов для работы над партией Бориса Годунова молодых исполнителей.

Кинорежиссер Андрей Тарковский в первый и единственный раз ставил оперу в 1983 году на сцене лондонского «Ковент-Гарден». Дирижировал постановкой Клаудио Аббадо, художником был Николай Двигубский, с которым режиссер работал над фильмом «Зеркало», а заглавную партию исполнял британский бас Роберт Ллойд. В 1990 году, при первой реконструкции этого дебюта знаменитого режиссера в Кировском театре, Ллойд являлся единственным из всех исполнителей, кто ранее работал с Тарковским. Певец также помогал воссоздавать эту постановку в 1991 году, когда по инициативе дирижера К. Аббадо спектакль ставился для Венской государственной оперы [9].

Роберт Ллойд (1940 г.р.), начав карьеру оперного исполнителя в 28 лет, к 33 годам стал солистом лондонского Королевского театра «Ковент-Гарден». В репертуаре певца более шестидесяти ролей. Он сотрудничал со многими ведущими оперными театрами и записал обширную дискографию, насчитывающую более семидесяти аудио- и видеозаписей [Там же].

Ллойд назвал «Бориса Годунова» лучшей оперой, в которой он когда-либо принимал участие на тот момент (конец 1990 года) [15]. Кроме того, он считал, что именно это произведение Мусоргского иллюстрирует особенности музыкальной выразительности: оно, в первую очередь, создает эмоциональный фон, настроение или даже среду действия героя, не рисуя, однако, при этом точных портретов действующих лиц. Певец неоднократно подчеркивал, что опера не воспроизводит исторически точные образы – персонаж, даже имеющий реальный прототип, отражает только видение композитора, его настроение, его идеи [Ibidem].

Именно поэтому различные интерпретации партии Бориса Годунова так своеобразны, а иногда и очень непохожи друг на друга. Анализируя эволюцию образа Бориса Годунова на оперной сцене, Ллойд приводит пример традиции, начавшейся с Ф. Шаляпина и продолженной Б. Христовым, в которой царь предстает «необычным людоедом с большой черной бородой» [Ibidem]. Певец считал, что в этой исполнительской традиции музыка Мусоргского отражена неточно, так как композитор сделал царя гораздо более чувствительным персонажем, чем это представлялась Шаляпину. Кроме того, британский бас считает, что Борис Годунов был великим человеком, проводя при этом параллели с Горбачевым [Ibidem].

Аналогия с Горбачевым возникла у него за несколько лет до реконструкции постановки оперы на сцене Кировского театра, но при работе с Тарковским в 1983 году эта идея не развивалась. Ллойд прорабатывал эту концепцию с режиссером Гарри Купфером, ставившим Бориса Годунова в Амстердаме в конце 1980-х годов. Еще более отчетливо эта параллель проступила уже в Ленинграде, когда певец погрузился в бурно текущий поток исторических перемен начала 1990-х. Как говорит британский бас, именно в этот момент ему стало ясно, кем на самом деле был для него царь Борис: «Он не был старомодным людоедом с черной бородой; он был человеком, действительно изо всех сил пытающимся управлять своей страной с деликатным воображением и творческими политическими навыками» [Ibidem].

Аналогия эта, по мнению Ллойда, была видна русскому зрителю. Параллели между Годуновым и Горбачевым прослеживались не только в характере обоих, но и в исторической действительности преддверия смуты начала XVII века и начала перестройки конца XX века. Певец заключает, что в опере «Борис Годунов» отражен портрет России не прошлого, но всегда актуального настоящего. И это не удивительно, так как гениальное произведение Мусоргского играет «роль барометра в определении общественных, идейно-эстетических колебаний, перемен, сдвигов...» [12]. Оно позволяет высказаться «о времени и о себе», дав при этом публике «срез современного сознания» [11].

При этом прославленный британский бас негативно относится к постановкам режиссеров, которые пытаются исключительно механически актуализировать происходящее на сцене. Подобные попытки, по мнению Ллойда, попирают саму природу оперы и от этого очень редко бывают удачными. Певец считает, что режиссер должен очень внимательно слушать музыку и мало смотреть на текст, но, к сожалению, драматические режиссеры чаще всего делают наоборот. Они забывают, что именно музыка раскрывает текст

и только в музыке необходимо искать ключи к постановке. Ллойд по своему опыту замечает, что, заставляя певцов делать на сцене то, что противоречит музыке, режиссеры ввергают артистов в сильнейший стресс, ведь в отличие от подобного рода «новаторов» исполнители чувствуют музыку всем телом, живут в ней, и любой диссонанс на сцене воспринимается ими болезненно [15].

Работу же с Тарковским Ллойд называет удачей. Певец был восхищен чертами художественного стиля режиссера, отличающими его фильмы литературностью и поэтичностью: «Он рисовал почти абстрактные картины или писал неясные абстрактные стихи на экране» [Ibidem]. Исполнитель заглавной партии уверен, что эта поэтичность художника-режиссера нашла свое отражение и в постановке оперы.

Как вспоминает Ллойд, у них с Тарковским была особая договоренность о том, как интерпретировать партию Бориса Годунова. Именно в этом вопросе Тарковский имел свой особый взгляд: «Он добивался, чтобы Борис не был таким обычным оперным царем – осанистым, монументальным. Чтобы он был более живым, нервным. И Москва в спектакле не была застывшей картинкой. Везде что-то строилось, шла постоянная работа. Все было не застывшим, а живым» [4].

Именно из-за этого особого стиля Тарковского в интерпретации образа царя Ллойд перед постановкой 1990 года очень нервничал, опасаясь, что трактовку не поймут и не примут. Он видел, что русские исполнители партии Бориса Годунова, готовящиеся к гастрольному туру по России с этим спектаклем, действовали стилизованно, а потому казались неестественными и старомодными. Совсем другим был Борис Годунов в интерпретации британского баса. В интервью 1983 года он, описывая своего героя, говорит: «Традиционно Борис понимался как носитель трагической вины, которая его и губит. Но в этой постановке виновен не Борис, а Россия. Борис – незаурядная личность, которая держится до последнего и затем рушится. Ему не справиться, поскольку никому не справиться с Россией. Я чувствую, он выдающийся человек огромных личных способностей, но противодействие слишком велико...» [7, с. 4]. Опасения Ллойда о возможном непринятии их с Тарковским интерпретации партии Бориса Годунова оказались напрасными. Русские артисты были приятно удивлены и взволнованы предложенными творческими решениями [15].

Л. Р. Бейли, анализируя запись спектакля 1990 года, отмечает хорошую работу Ллойда над ролью, особо указывая на его полное вживание в «полупсихопатического царя». Она находит работу Ллойда схожей с интерпретацией Шаляпина в части эмоционального накала и изображения психоза, охватившего Годунова перед смертью. Характерным моментом ей представляется произнесенная героем Ллойда во взрывной манере, сквозь зубы, фраза: «Ах, Шуйский!» [14].

Е. Третьякова видит в Борисе Ллойда подлинное страдание, которое сломало этого «огромного человека». Ломала его «История, жестокий, разъятый мир» [12]. Критик подметила и то, что «Борис Годунов Роберта Ллойда в спектакле Тарковского менялся от сцены к сцене: старел, седел, разрушался физически – такой непомерной являлась для него ноша власти» [11]. Друг и биограф Тарковского О. Суркова также описывает царя как изуродованного и раздавленного всей тяжестью власти человека [10, с. 377].

М. Корнакова, описывая работу Ллойда в постановке 1990 года, проводит параллели с Гамлетом, над образом которого Тарковский работал на драматической сцене в середине 1970-х годов. Власть нужна Борису только для того, чтобы возглавить путь к преображению России, «дотянуть» страну до уровня собственных духовных, интеллектуальных притязаний: уподобить себе», для чего он и вступает в спор с «искривленным веком», при этом сам нравственно искривляясь [7, с. 4].

Критик считает, что Годунов в исполнении британского баса уже к первому своему выходу нравственно надломлен, психологически близок к развязке. Образ своего героя Ллойд раскрывает не постепенно, не в процессе становления внутренней драмы, а с первых шагов предьявляя глубоко рефлексированного, пораженного «смертельным жалом» царя: «Царь крупным планом: возникнув из черной арки, ступает по помосту нетвердо, едва ли не через силу; во всем облике, в посадке головы – не величие царственное, а излом, шаткость, надорванность, болезненная сосредоточенность на своем. Воспаленная, изнуряющая работа души и мысли» [Там же]. Корнакова подчеркивает особый дар певца как актера-трагика, отдавая вместе с тем должное мощному, совершенному и покоряющему звучанию вокала, его осмысленному владению интонацией.

В критических тонах о работе Ллойда, как и о переносе всей лондонской постановки на сцену Мариинского театра отзывается Г. Исаханов. Критик замечает, что британский бас, в отличие от сменивших его после трех спектаклей русских коллег, в первом монологе от штампов отходит, но делает это не в соответствии с музыкальной драмой: «Прижав к животу перекрещенными скипетр и державу, скособочив двухметровую фигуру, Борис почему-то испуганно отстранился от подползших к нему за милостыней ребенка и женщины. И вместо того, чтобы одарить их... ретировался с площади, вопреки каким бы то ни было музыкально-драматургическим, сюжетным или обрядовым основаниям» [6, с. 67].

Анализируя приведенную информацию, можно сделать вывод, что интерпретация образа Бориса Годунова у Ллойда не традиционна и отличается выведенной на первый план человечностью и даже некоторой слабостью героя. Русский царь в исполнении британского баса лишен монументальности и власти. При первом же своем появлении на сцене он всем своим поведением указывает на грядущий трагический финал. Можно предположить, что такие черты царя, как нервность, психическая подвижность, эмоциональность, имеющиеся в интерпретации Ллойда, как бы отражают весь трудный путь, пройденный царем к престолу. Представляется, что основной акцент в этой опере исполнителем смещается с трагедии вины на трагедию противостояния одного человека всему народу, т.е. для Ллойда Борис Годунов стал жертвой попытки изменить Россию, а не жертвой своих собственных поступков на пути к власти.

Безусловно, в основе интерпретации заглавной партии Ллойдом лежит идея режиссера. Можно предположить, что воздействовала на работу исполнителя не только договоренность с Тарковским, но и концепция постановки в целом, ведь «вся визуальная сторона спектакля – декорации, мизансцены, цвет и, наконец, свет – несла сущностно-смысловой образ, задуманный Тарковским» [10, с. 371]. Основную же идею спектакля режиссер выразил в интервью газете «Таймс»: «Меня занимает главным образом внутренняя драма самого Бориса, и я думаю, что если бы я снимал эту оперу, то фильм получился бы камерный, интимный. В центре “Бориса” проблема не власти, но человека, сломленного властью» [Цит. по: 1].

Ю. Анохина считает, что в постановке оперы Мусоргского режиссера привлекала идея взаимосвязи личной и всеобщей истории, уже воплощенная им ранее в фильме «Зеркало». Исследователь предполагает, что Тарковскому были близки и размышления композитора о судьбе России, о драматической истории, в которой переплетены судьбы народа и царя. Свойственно режиссеру и раскрытие в своих картинах такой темы, как нравственный конфликт и разлад с собственной совестью [Там же].

Так или иначе, но известный на Западе и опальный в своей стране режиссер, не без колебаний берясь за постановку оперы, сразу заявил, что будет максимально уважительным к специфике оперной сцены и не будет пытаться ее деформировать [10, с. 371]. К. Аббадо косвенно подтверждает верность Тарковского этому принципу уважения оперной традиции, отмечая в своих воспоминаниях, что русский режиссер «преклонялся перед музыкой, а это, к сожалению, редко бывает у режиссеров». Тарковский в процессе работы все время спрашивал: «Это ложится под музыку? Все в порядке с музыкой?» [5, с. 280].

Музыка была важным компонентом и в фильмах Тарковского. Из своего кинематографического опыта «икона» этого искусства на оперную сцену привнес некоторые визуальные приемы: использование первого и второго планов, затемнение, движение в рапиде, монтаж [1]. Как считает О. Суркова, сутью трактовки режиссера было как раз введение второго плана [10, с. 372]. Это подтверждает и Аббадо, называя решение проиллюстрировать монолог Пимена сценой убийства царевича на заднем плане удачным выходом для этой «опасной» сцены [5, с. 280].

Значительную роль в постановке играет свет (художник по свету Роберт Брайн). Именно светом режиссер расставлял смысловые акценты, выделял «планы», делал переходы от сцены к сцене. Цвета, доминирующие в разных сценах, были своеобразным лейтмотивом происходящего: кроваво-красный в сценах с боярами, серо-черный в народных сценах, ярко-желтый в сцене венчания [1]. Цвета в постановке символичны. Тарковский, как и в своих фильмах, закодировал все идеи и смыслы оперы в символах.

Е. Цодоков, разрабатывая типологию оперных режиссеров, выделял четыре теоретически возможных способа (или типа) режиссерского «прочтения» оперы [13]. Первый – натурализм, или тотальный аутизм, – является нереализуемым типом, так как предполагает точное воспроизведение оперы по ее премьерной постановке. Оперный критик приводит этот тип исключительно для полноты системного описания, а также для демонстрации того, что страх «повториться» абсурден. Ко второму типу относится исторический реализм, предполагающий сохранение «духа» эпохи, к которой принадлежит данная опера. Условно называя этот тип «консервативно-музейным», Е. Цодоков подчеркивает бережное отношение к традиции, при учете актуальных жизненных и художественных реалий. Третий тип критик назвал постмодернистской «современной режиссурой», указывая на такие его черты, как полный разрыв с авторским замыслом и постановочной традицией, механическая актуализация сюжета, метафоричность, доходящая до абсурда, «клиповость», эпатаж, то есть то, что можно назвать крайним субъективизмом [Там же]. Именно такую режиссуру критиковали и Ллойд, и Аббадо.

Четвертый и самый предпочтительный тип – музыкально-поэтический символизм. Именно этот тип позволяет придерживаться основного закона визуализации оперной постановки, который был сформулирован Е. Цодоковым так: «Любые внемузыкальные художественные средства интерпретации в оперном искусстве плодотворны в той мере, в какой они усиливают и “обнажают” художественные смыслы основной оперной субстанции – музыки» [Там же]. В постановках этого типа метафоры должны быть преимущественно поэтически-музыкальными, а в арсенале постановщика должны преобладать такие инструменты, как цветосветовые эффекты сценографии, «игра» сценических объектов, символика мизансценирования и т.д. Этот тип аскетичен [Там же].

Четвертый тип режиссерского «прочтения» оперы в полной мере соответствует работе Тарковского. «Аскетичность» постановки выражалась в отсутствии занавеса и большого количества декораций – таковая была только одна, а особая атмосфера тех или иных сцен создавалась скупыми, но точными деталями. Выделение «планов» в полной мере реализовало идею использования символика мизансценирования, удачно режиссер распорядился и цветосветовыми эффектами.

Особого внимания заслуживает музыкальная поэтика Тарковского, выраженная в идеях-символах. Представляется, что предложенная режиссером визуализация спектакля позволяет вмещать все новые и новые смыслы, не теряя при этом выразительности и актуальности.

Постановку Тарковского называют самой грандиозной из всех сценических воплощений оперы «Борис Годунов», притом что декорация, как ранее упоминалось, была только одна. Однако идея, лежащая в основе этой единственной декорации, являлась созвучной гениальной музыке Мусоргского: «Колоссальный подиум почти во всю ширь и глубину сцены предстал дорогой Истории, с полурухнувшими крепостными стенами по бокам. Или дорогой Трагедии, с загадочным мельканием в дыму свечей и огромным шаром-маятником по центру, неумолимо отсчитывающим ход времени вселенной» [12]. Дорога Истории и зримое воплощение времени в виде маятника, останавливающегося в момент смерти Бориса Годунова, – два важных символа, связывающих трагедию царя с трагедией народа.

Огромный подиум-помост становился основной площадкой, преображающейся то в царский терем, то в монашескую келью, то в сад с фонтаном. Создавать эти преобразования помогали другие идеи-символы.

Одной из самых ярких и часто упоминаемых находок режиссера является карта-ковёр, условно обозначающая царский терем. На это пространство «власти» нельзя ступить посторонним, поэтому располагаются на нем только царь и его дети. Режиссер-документалист Крис Маркер видит в этом символе и намек на землю как стихию. Он отмечает, что Тарковский очень близок с природой, и все его творчество пронизано запахом земли и мистики. Так, царь Борис пытается спрятаться от надвигающейся угрозы, обматываясь «землей» – картой-ковром [8]. В землю же превращается заснувший под Кромами народ. Эта толпа образует в финале «горы трупов», которые, сглаживаясь, становятся серо-бурой землей, напитавшейся кровью и телами [10, с. 378]. Мистичен, по мнению коллеги Тарковского, и тот факт, что от спектакля 1983 года не осталось никаких аудиовизуальных свидетельств, ни видеозаписи, ни фотографий [8].

Муки совести царя визуализированы режиссером фигурой маленького царевича Дмитрия, впервые появляющегося в сцене своей гибели на втором плане арии Пимена и далее мелькающего тенью в фосфоресцирующем, зеленоватом свете в сценах с Годуновым. Таким образом, ребенок в белой рубашонке становится своеобразным лейтмотивом внутреннего терзания царя. Андрей Тарковский говорил: «Всегда следует помнить, что Борис Годунов – это русский персонаж, так же как Пиквик – английский. Произведения Пушкина и Мусоргского имеют в своей основе сугубо русскую идею: оплачивать муками своей совести все содеянное... И я надеюсь, что нам удалось это понять» [2, с. 10].

Другим важным символом является икона «Троицы», проецируемая на задник в сцене с Пименом и Лжедмитрием и символизирующая гармонию уединения и тишины монашеской жизни [10, с. 375]. Суркова считает этот образ парафразом к картине Тарковского «Андрей Рублев». Глубоко религиозный подтекст имеет и финальная сцена со слепым Юродивым (тоже символом), когда в пустынном и холодном пространстве он прозревает, снимая с головы мешок, и видит фигуру ангела, спасающего душу плачущей Руси. Как пишет Суркова, западный критик Пауло Гриффитс назвал эту сцену «фальшивой нотой», делающей финал оперы «облегченно-позитивным». У самого Мусоргского, по мнению критика, этого «религиозного обещания» нет [Там же, с. 378].

Другого мнения о финальной сцене придерживается Е. Третьякова: «“Борис Годунов” А. Тарковского словно итожил двадцатый век – в финале свершалась вселенская катастрофа, оставляя на пустой дороге, в обломках рухнувшего космоса незрячего пророка – Юродивого» [12]. Пессимистичные интонации финала слышит и Ю. Анохина – Тарковский рисует картину о «царе-Гамлете», раздавленном властью, и о «народе, проспавшем свою историю» [1].

Выводы. Обобщая вышесказанное, можно говорить о том, что опера «Борис Годунов» в интерпретации Тарковского – это трагедия человека в его противостоянии времени и истории. Поэтому образ царя Бориса трагичен не муками совести, естественными, как считал Тарковский, русскому народу, а сломленностью, слабостью в противостоянии с чем-то непомерно большим. Годунов – это скорее жертва истории, нежели палач. Представляется, что режиссер в образе царя видит любого, кто осмеливается бросить вызов своему времени, т.е. в своей интерпретации он делает пессимистичный вывод о слабости человека и неумолимости истории.

Подводя итоги, в качестве личного вклада в данной работе можно подчеркнуть следующее:

1) обнаружено, что, используя кинематографические приемы, режиссер создает спектакль, который соответствует наиболее предпочтительному типу прочтения оперы (по Цодокову) – музыкально-поэтическому символизму. Представляется, что актуальность этой постановке придают как раз аскетизм, образность, символизм интерпретации Тарковского. Режиссер, обращаясь к идеям-символам, рисует человека, закованного и раздавленного властью. Облекая в визуально читаемые образы историю как вечность и быстротекущее время отдельно взятой личности, Тарковский изображает Бориса Годунова человеческим, вызывая к нему сочувствие и сопереживание;

2) делается обобщение о том, что для Ллойда в интерпретации партии Бориса Годунова важно живое внутреннее движения героя, его нерв. Основной трагедией царя является не мука совести, а вся тяжесть власти и невозможность реализовать благие начинания – причем подтверждение этого образа британский бас находит в актуальных для России исторических событиях 1990-х годов. Царь в исполнении Ллойда по-человечески слаб с самого начала, и потому он с первых шагов спектакля как бы предвидит свою судьбу.

Список источников

1. Анохина Ю. Два «Бориса» (о постановке оперы Мусоргского А. Тарковским и А. Сокуровым) [Электронный ресурс]. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Anohina2.html> (дата обращения: 18.05.2018).
2. «Борис Годунов» в прессе // Экран и сцена. 1991. № 15.
3. В Мариинском театре покажут оперу «Борис Годунов» в постановке Тарковского [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20190129/1550048454.html> (дата обращения: 18.03.2019).
4. Вы нам ближе, чем Америка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.peoples.ru/art/music/classical/lloyd/> (дата обращения: 18.05.2018).
5. Демант Э. В поисках утраченного времени // Ностальгия по Тарковскому / сост. Я. Ярополов. М.: Алгоритм, 2007. С. 278-280.
6. Исаханов Г. Метаморфозы Мариинки // Театр. 1991. № 10. С. 60-73.
7. Корнакова М. Тарковский продолжается // Музыкальная жизнь. 1991. № 1 (795). С. 3-5.

8. **Маркер К.** Семь печатей [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/480/> (дата обращения: 28.12.2018).
9. **Роберт Ллойд** [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bolshoi.ru/persons/opera/3520/> (дата обращения: 18.05.2018).
10. **Суркова О.** С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005. 464 с.
11. **Третьякова Е.** Война и мир, управа государей, угодников святые чудеса, пророчества... [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/72/voyage-from-spb-72-3/vojna-imir-uprava-gosudarej-ugodnikov-svyatye-chudesa-prorochestva/> (дата обращения: 28.12.2018).
12. **Третьякова Е.** Клеть власти – клеть смерти... [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/28/music-theatre-28/klet-vlasti---klet-smerti/> (дата обращения: 28.12.2018).
13. **Цодоков Е.** Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс]. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 18.03.2019).
14. **Bauley L. R.** Exploring Robert Lloyd's "Boris Godunov" [Электронный ресурс]. URL: <https://artmusiclounge.wordpress.com/2018/01/30/exploring-robert-lloyds-boris-godunov/> (дата обращения: 03.01.2019).
15. **Duffie B.** Bass Robert Lloyd [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bruceduffie.com/lloyd.html> (дата обращения: 03.01.2019).

M. Mussorgsky's "Boris Godunov" as It Is Interpreted by A. Tarkovsky and R. Lloyd

Zhang Hui

*The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
ruopera@163.com*

The research objectives are as follows: to analyze the conception of A. Tarkovsky's famous 1983 production, to discover specificity of the stage director's vision and to identify ways of Boris Godunov's image scenic implementation, to reveal originality of the principal artist R. Lloyd's interpretation of the Russian tsar's image and to clarify the singer's motives to reconsider this interpretation at the Mariinsky Theatre in 1990. Scientific originality of the study involves a comprehensive analysis of Boris Godunov's image interpretation suggested by A. Tarkovsky and R. Lloyd. The conclusion is made that worldwide popularity of A. Tarkovsky's artistic conception is conditioned by its musical and poetical symbolism, the artist's intention to implement such an important idea as an individual's helplessness in the face of history and spontaneous forces of people's wrath.

Key words and phrases: M. Mussorgsky's opera "Boris Godunov"; A. Tarkovsky; R. Lloyd; Mariinsky Theatre; Tsar Boris's image.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.8.38>

Дата поступления рукописи: 17.06.2020

Цель исследования – раскрыть особенности камерных сочинений Азона (Азантина Нуртыновича) Фаттаха, их образное наполнение и стилиевой облик. В статье рассмотрены жанры камерной музыки, к которым обращался композитор: прежде всего, это пьесы для солирующих инструментов, программные циклы. Особое внимание уделяется двум опусам Азона Фаттаха: Сюите на корейские темы и Лирической пьесе для валторны и фортепиано, их структурным особенностям, музыкальному языку. Определены тяготение композитора к фольклорной сфере музыкального искусства, опора на ладовые и мелодические особенности татарского фольклора, следование принципам романтической гармонии, склонность к романтическому типу программности в камерно-инструментальной музыке. **Научная новизна** работы заключается в обращении к творчеству композитора, чье наследие недостаточно изучено, а также в выборе материала исследования: впервые в музыковедческий обиход вводятся ранее не изученные опусы Азона Фаттаха. Также предпринимается попытка аналитического рассмотрения Сюиты на корейские темы, дошедшей до нас в рукописных «набросках». **В результате** воссоздается панорама камерно-инструментального творчества Азона Фаттаха (где особое место занимают выделенные сочинения), что обогащает корпус знаний о его музыке в целом.

Ключевые слова и фразы: Азон Фаттах; Рейнгольд Глиэр; инструментальное творчество; татарская музыка; корейская музыка; камерные сочинения; миниатюры; композиторский стиль.

Чистяков Роман Вячеславович

*Российская государственная специализированная академия искусств, г. Москва
fanddt1980@yandex.ru*

Романтическое начало в инструментальном творчестве композитора Азона Фаттаха: на примере Сюиты на корейские темы и Лирической пьесы для валторны и фортепиано

Азон Фаттах (1922–2013) известен, прежде всего, как автор песен, ставших хитами своего времени. Однако камерно-инструментальная ветвь его творчества заслуживает не меньшего внимания исследователей в связи с необходимостью представления полной панорамы музыкального наследия композитора. Последнее обуславливает **актуальность** разработки настоящей темы. В **задачи** данной статьи входит не только обзор