



Музыкальный руководитель **Андрей Решетин**

Андрей Решетин (скрипка), художественный руководитель ансамбля Оркестр Екатерины Великой и Солисты Екатерины Великой, принадлежит к числу первых российских музыкантов, начавших заниматься историческим исполнительством. Закончив Петербургскую консерваторию, а до того специализированную музыкальную школу при консерватории, где его учителем был Аарон Кнайфель, Решетин воспитывался у художника и философа Бориса Аксельрода (AXL) и музицировал с Феликсом Равдоникасом - ученым и мастером музыкальных инструментов, основоположником исторического исполнительства в России. Изучал барочную скрипку под руководством Марии Леонхардт. С 1987 по 1992 гг. Андрей Решетин - скрипач легендарной российской рок-группы «Аквариум», с 1990 по 2003 гг. - первая скрипка российского барочного ансамбля Musica Petropolitana, вместе с которым выиграл конкурс им. Ван Вассенаера в Амстердаме в 1993 году. Как солист и в составе ансамбля Андрей Решетин принимал участие в ведущих фестивалях старинной музыки - таких, как Утрехтский, Бостонский, фестиваль в Херне, в Йорке, Регенсбурге, Сан-Суси (Потсдам) и многих других. Его концерты записывались радиостанциями WDR 3, NDR 3, BBC 3, radio Klara (Бельгия) и другими радиостанциями России, Франции, Германии, Голландии; он записывал диски на Orus 111, KLARA, WDR, EMR. В 1998 году вместе с Марком де Мони и Элизабет Уайт Андрей Решетин основал крупнейший в Восточной Европе Международный фестиваль EARLYMUSIC, художественным руководителем которого он является.

Андрей Решетин Опыт интерпретации

Опера Иоганна Маттезона «Борис Годунов, или Хитростью приобретенный трон» была написана в Гамбурге в 1710 году, на следующий год после Полтавской победы, и была своеобразным ответом на вопрос, занимавший гамбургскую публику: кто Вы, Петр I? Победа русских под Полтавой перетряхнула политическую карту Европы, в Гамбурге это ощущалось особенно сильно. Гамбург воевал с Данией, его союзником была Швеция. Из-за ослабления шведов датчане смогли овладеть окраинами Гамбурга (сейчас это центр города, квартал Альтона).

Для человека эпохи барокко ответ на вопрос «Кто Вы?» предполагал рассказ не столько о самом человеке (покуда он был жив), сколько о его генеалогии. Род Петра I восходит к Михаилу Федоровичу, первому царю из династии Романовых. Однако причину возвышения семьи секретарь английского посланника Маттезон (а либретто писал он сам) видел не в Михаиле, а в его отце Фёдоре, чьи поступки снискали благоволение Всевышнего к его потомкам. Естественно, фамилия боярина Федора (Федро) не могла быть названа.

Основных тем в опере две: Власть и Любовь в их взаимосвязи. Идея власти раскрывается через трех персоналий, это три баса: Феодор, имеющий власть,

Фёдор, судьба которого - власть уступить, и Борис, эту власть принявший. Троица Любви - три сопрано: Ольга, Аксинья, Ирина. Попробуем понять, в чем их различия. Ольга - единственный персонаж оперы, который развивается за рамки первоначально заданного характера. Вектор ее развития радикально меняет свое направление. В I и II актах ее сердце закрыто для любви, хотя о ней - все мысли и речи этой героини. Для нее любовь - это средство для достижения неких корыстных целей. В III акте ее сердце открывается: № 63 - это менуэт, трехдольный танец, но мелодия его - двухдольная, как сбитое дыхание. Маттезон подчеркивает, что это не ария, а ариетта, как будто на арию ей недостает слов; и текст - не о любви, а о времени и о жизни вообще. Так музыкальными средствами Маттезон изобразил человека, задыхающегося от нового для него чувства. В опере Ольга символизирует любовь обретаемую.

Аксинья, появившись в № 15 I акта, остается на сцене подряд 7 номеров - Маттезон со всей очевидностью ее выделяет (для экспозиции других своих героев он ограничивается речитативом и арией). Никто из певцов не достоин сменить Аксинью на сцене - после нее выходят танцоры. Такое пристрастное отношение автора к своей героине указывает на что-то очень личное. Видимо,

в Аксинье скрыт женский идеал Маттезона. Она - воплощение идеальной земной любви. Остается понять Ирину. Представляется, что этот образ станет ясен, если рассмотреть отношения Ирины и Фёдора как аллегория премудрости в поисках человека, с которым она может слиться, и человека, премудрости взыскующего. Как и в случае с находящимся в тронном зале Эрмитажа портретом Петра I кисти итальянского художника Амигони (заметим, немало потрудившегося для оперного театра, возглавляемого Николо Порпорой в Лондоне), на котором царь изображен под руку с прекрасной дамой (богиня Минерва), мы понимаем, что их союз - это аллегория, выражаемая через отношения мужчины и женщины. Ирина в первом номере оперы после увертюры и в начале заключительной Чаконы, так же, как Минерва Амигони, безусловно наделена божественными атрибутами. Она выступает в качестве некоего гласа Неба. Отношения Федора и Ирины соответствуют вертикальному вектору: по сюжету она - его госпожа, царица, во II акте она - «холодное небесное совершенство», укрывшееся от мира в монастыре; и эта прекраснейшая богиня (№ 48) спускается к нему. Все это для человека барокко, привыкшего прочитывать несколько уровней любого текста, будь то книга, картина, парк, архитектурный ансамбль и т.п., указывает на наличие здесь не только романтической ситуации, но и вертикали отношений Земли и Неба, переведенных в горизонталь сцены - отношения Мужчины и Женщины. Написав сцену в алькове Ирины (I акт, № 6,7,8), уже в № 10, когда речь идет о разводе Ирины с царем Феодором, Маттезон устами своей героини посылает к Феодору не кого-нибудь (Ивана, например), а Федро. Тонко продумывающий драматургические детали, вряд ли автор делает это случайно: царица не стала бы подвергать риску жизнь любимого, если бы речь шла о земной любви, ведь в те времена цари с женами из-за бояр не разводились - боярину просто рубили голову. Разумеется, повод к разводу - отсутствие наследника. Но если воспринимать Ирину как аллегория премудрости, то, говоря о разводе с ней, бояре тем самым говорят о безумии Феодора. Важным знаком такого понимания Ирины, как аллегии премудрости, является то, что, согласно авторским указаниям, она, всегда хотя бы безмолвно присутствует на сцене, когда там оказываются одновременно два конкурента - Борис и Федро. Итак, три категории Любви: Ирина - аллегория любви небесной, Аксинья - идеальная земная любовь, и Ольга - любовь обретаемая. В момент, когда любовь проникает в сердце Ольги, все три категории образуют единство в соответствии с их иерархией: ариетта Ольги, следом - ария Аксиньи, затем - Ирины; и все преобразуются, усиливаются...

В следующий раз любовь в ее тройственной полноте представлена уже в виде пар и в другой иерархической последовательности (сверху вниз): № 72 - Ирина-Фёдор, хор; Аксинья-Гавуст, хор; Ольга-Иван, хор. И следующий № 73 - «Борис на троне» - связь власти и любви: основанием трона Бориса, как мы видим, является любовь в ее полноте (№ 72). Начавшееся музыкальное воспарение (№ 76, дуэт Ольги и Ивана) приведет к заключительной чаконе (№ 87), которая своим вращением возносит всех к небесам. Такова идея Маттезона, поистине достойная

жанра оперы, его основной message, выводящий оперу за рамки сиюминутных смыслов к смыслам вечным: у любви во всех ее проявлениях и у власти - один источник, к нему и направлены все композиционные векторы.

Не пытаюсь дать в этой статье полный архитектурный анализ оперы, который был бы интересен, пожалуй, лишь самым дотошным, остановлюсь, все же на некоторых моментах, показывающих, как опера сшита.

В основе конструкции первого акта лежат две оси: спускающийся вектор власти и поднимающийся вектор любви. За увертюрой следует ария Ирины с хором. Она - богиня, ее глас с небес благословляет землю. Следующая остановка между землей и небом - Феодор: для подданных царь - воплощение неба. Его слова - о возвышении Бориса, но Федро первым за ним говорит «повинуюсь» - реплика очень короткая, но полная драматического смысла. Фёдор Романов, прадед Петра I, по мысли Маттезона был готов следовать Высшей воле, за что его род и был вознесен. В своей следующей арии Феодор говорит о том, что есть власть, и хор вторит ему, как дети - учителю. Танец, который идет за ней, представляет собой характеристику власти языком движения. Затем - ария Федро, неназванного главного героя. Не только двор, но и ангелы, славы, гении места - все те, кем было насыщено пространство барочного мира, обратились к Борису и Федро в полном одиночестве. Из глубины сердца к нему приходит утешение - Ирина. И лишь затем - ария Бориса; следом - двор (№ 10), изображенный весьма гротескно. Суть сцены - в энергетике преувеличенной важности событий, вырванных из причинно-следственных связей случайным взглядом - будто мы, проходя, случайно заглянули в окно. И, наконец, Богдан, буквально лежащий на земле.

Спустились с неба на землю, начинается подъем - Ольга, за нею - Аксинья-Гавуст. Подобно литературному роману, в котором к основному сюжету крепятся отступления, как ветви к основному стволу, на сцене разворачивается большая самостоятельная история Аксиньи и Гавуста. Если опустить все речитативы, то сцена решена в форме трехчастного концерта с грустной серединкой. В постановке мы решили оставить из него только финал. Затем, конечно, танец, посвященный любви. Следующий речитатив (двор) напоминает о первом векторе акта, т.к. вскоре Маттезон опять вернется к разговору о власти. Ария Ивана (№ 24) образует смысловую арку с выходом Ольги: Ольга - замок, Иван - ключ к нему. Подобная арка выстроена и в первом векторе: Феодор говорит о власти, а текст Богды о власти сна - перевернутое отражение слов Феодора, подобно отражению в зеркале. И далее две оси сливаются в арии умирающего Феодора, музыкальной кульминации I акта: тело его уходит в смерть, а душа возносится к богу, в любовь. Голос любви здесь - виоль д'амур. Следующий речитатив - это драматургическая кульминация: три героя, олицетворяющие идею власти, сталкиваются друг с другом в момент максимального проявления своих качеств, в абсолютном антагонизме. Феодор умирает. Окружающие считают его безумным, т.е. разводящимся с Ириной, но она здесь же, при нем. Феодор, отчасти уже пребывая в мире ином, находит разгадку власти: она вся принадлежит высшим силам, которые лишь наделяют ею и лишь на время. В то же время Федро, понимая, что его час настал, со всей



Петр I. Санкт-Петербург. Русский Музей

решительностью спрашивает о наследнике, имея в виду, конечно, себя. Умиравший Феодор пытается объяснить открывшуюся ему суть власти. Поднимая глаза, он видит первым лицом Ивана и отдает скипетр ему. Но Иван не в числе претендентов на трон (он не бас), все в смятении. Иван отказывается, и лишь тогда Феодор протягивает скипетр Фёдору. Фёдор ждал этого момента долго - с тех самых пор, когда Годунов был возвышен. Однако, теперь, униженный до уровня Ивана, он не может взять скипетр: раз очевидно, что царь безумен, раз давал его Ивану, а власть, взятую у безумца, не удержать. Феодор, продолжает свое объяснение, он выпускает скипетр из слабеющих рук - ведь, если властью наделяет небо, то ее земные символы тем более ничего не значат. Борис, видя брошенный скипетр и всеобщее бездействие, понимает - произошло преступление, соучастники которого - все присутствующие. Он поднимает государственную святыню, к которой никто не смеет прикоснуться. Финал I акта - эмоциональная кульминация: шторм чувств охватывает главного героя, Федра (Фёдора).

Исследуя оперу Маттезона, мы изучаем три типа текста. Первый - либретто, написанное им самим. Маттезон не был выдающимся литератором, но ему всегда было что сказать - не случайно последние годы жизни он посвятил написанию трактатов. Его знаний в области русской истории также было вполне достаточно, для того чтобы искать и находить в ней подтверждения своим религиозно-философским воззрениям. Второй тип текста - музыкальный, по этой части Маттезон был большим мастером. Два означенных типа текста порой вступают в абсолютное противоречие друг с другом, что

и приводит нас к пониманию третьего, главного уровня текста - драматургии. Маттезон создавал драматургию, представляя себе ее сценическое воплощение, насыщая ее музыкой и текстом.

Один из характерных драматургических приемов автора - фигура умолчания. В I акте, впервые появляясь на сцене, Аксинья кокетничает с Йозенахом, а потом, с тремя любовными ариями, буквально бросается в объятия Гавуста. Почему? Очевидно, что она появляется на сцене в тот момент, когда Гавуст еще подвержен чарам Ольги, и кокетство с Йозеннахом - не для последнего, а для Гавуста. У Маттезона нет ни слова о том, что происходит с Гавустом, когда Аксинья находится с Йозенахом, но легко вообразить, как он теряет дар речи. Из счастливец, наслаждавшегося обществом Ольги и мыслями об Аксинье, он превращается в страдающего ревнивца, и эта метаморфоза куда интереснее диалога Йозенаха с Аксиньей. Вот лишь небольшой пример фигуры умолчания в опере, прекрасно демонстрирующий искусственность и утонченность Маттезона-драматурга. Зачем ему понадобилась эта сценка? Выводя Аксинью и желая показать, что она лучше Ольги, уже успевшей очаровать публику, он понимает, что нет ничего скучнее рассказа о благополучной любви: вся история Аксиньи и Гавуста напоминает сказочное «они жили долго и счастливо и умерли в один день». Маттезон придумывает способ слегка запутать зрителя и дать солистам время вполне проявить свои музыкальные и актерские возможности. Другой прием, используемый автором - контрапункт, ставящий музыку и либретто в отношения максимального противоречия друг другу. Очевидно, что органично примирить их может только правильное сценическое решение. Возьмем, например, сцену с Борисом в монастыре. Текст представляет человека, который хорошо знает, как противоречивы механизмы управления, и владеет этим искусством, музыка же рисует тип крайне неуверенный, полный сомнений, не знающий, по какому пути ему идти. Чему верить? Если вспомнить, что монастырь - не только обитель монахов, но и символ возвращения человека к себе самому, становится ясно, что в такой момент жизни наше настоящее неразрывно соединено с прошлым: взрослый, уверенный в себе человек может вспомнить себя маленьким, робким мальчиком, нерешительным в выборе пути. Согласитесь, что такая объемность образа значительно интересней плоской однозначности. Пропустив, увы, множество сладких мест, хочется остановиться еще на одном моменте, раскрывающем мощь Маттезона-драматурга. II акт заканчивается призыванием Бориса на царство и его согласием. В начале III акта Маттезон как будто говорит: ну что ж, такова фортуна. И появляется Фортуна. Конечно, в тексте мы видим, что появляются Ольга и Йозенах, говорящие об изменчивости фортуны, но где же она сама? Посмотрим № 56. Ольга, Йозенах и Иван поют его слаженным трио. Текст Ивана отличается от текста двух других солистов, но музыкально это - единый ансамбль. И вдруг в следующем № 57 Иван замечает Йозенаха. Как же так? Трое стоят на сцене, поют одну песню о фортуне и не видят друг друга? Это и есть явление Фортуны в виде колеса: у тех двоих все надежды рухнули - они внизу, полный надежд Иван устремляется вверх; потому-то они и не видят друг друга,



Филарет - Фёдор Романов - Федро. Гос. Эрмитаж

находясь в одном пространстве. Режиссеру остается лишь визуализировать колесо фортуны Маттезона.

В заключение можно попытаться ответить на вопрос: почему опера так и не была поставлена? Есть разные варианты ответа, в том числе необходимо учитывать возможность комбинации причин. Хочется обратить внимание на некоторые скрытые послания. Так, Борис Годунов, по мнению современников Маттезона (из описаний в разнообразных мемуарах) был, очевидно, персонажем отрицательным. Но у Маттезона это не так, за исключением намека в названии оперы. Почему? По-видимому, добро и зло познается в сравнении, а сравнивал Маттезон в реалиях своего времени. Сделать Бориса положительным - лучший способ сказать, насколько нынешний русский царь хуже. Но настоящее зло - это датчанин. Датский принц изгоняется из универсума оперы, и гамбургцы могут вдоволь посмеяться над воплощением своего врага, ведь Йозеннах в опере - клоун, пара Богде (только Богдан - смешной мудрец, а Йозеннах - напыщенный дурак). Но и шведы, хоть и друзья, и

защитники (не случайно лучшая женщина достается шведскому принцу), устаиваются множества колкостей Маттезона - они оказались плохими защитниками. Нельзя также упускать из виду, что никем доселе не показанная на сцене Россия - это лакомый кусок для экзотического шоу. Но, несмотря на актуальность, опера не была поставлена. Возможно, что в очень трудной для Гамбурга ситуации, несмотря на завуалированность главного героя почти реальной любовной историей образ Федро нес в себе мощнейший и явный, благодаря драматургическим талантам Маттезона, смысл. Это было послание ко всем гамбургцам: несмотря на все наши беды, Бог не отвернулся от нас. Если мы, как Федро, будем повинаться ему, то наши внуки и правнуки, подобно потомку Фёдора - Петру I, будут победителями, будут наверху, а не внизу. Такое явное указание на Петра в той сложной политической ситуации делало постановку оперы невозможной.

Тарутина Горка, Малышево, 2007 г.