

Синтетическое топливо

«Жанна д'Арк на костре» Онеггера в Филармонии зажигает Софья Дымова

ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА въехала в Новое время верхом на одноименных повести Вольтера и драме Шиллера. Вольтер довольно зло потешался (правда, не совсем над Жанной), Шиллер, наоборот, с жаром прославлял. Жанну канонизировали в 1920 году (не прошло и пятисот лет), а в 1934 году танцовщица и актриса Ида Рубинштейн заказала Онеггеру произведение, в котором она должна была играть главную роль. Сама природа заказа предполагала смешанный жанр; особая двойственность положения Онеггера — как и Стравинского, в том же году писавшего для Рубинштейн «Персефону», — заключалась в том, что пятидесятилетняя заказчица едва ли могла танцевать в балетном смысле и предпочитала пантомиму и актерскую игру. Либретто сочинил поэт Поль Клодель, воинствующий католик; он скомпилировал литургические фрагменты, архивные документы, средневековые вирши, причем наряду с латынью и современным французским использовал также местные диалекты. Премьера прошла в 1938 году.

Пожалуй, оратория Онеггера ближе всего по духу к фильму Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1928). Онеггер и сам писал киномузыку. Он высказывался в том роде, что в эру кино музыку начинают воспринимать



Эммануэль Ледюк-Баром

по-другому, так что композитор должен немного режиссерствовать, то есть быстрее рассказывать и давать больше контраста. Сегодня мысль о влиянии кино на музыку донельзя растиражирована, но в 1929 году

она звучала весьма свежо. Как и сама оратория Онеггера с ее синтезом искусств и подходов. Словно сочиняя не драматическую ораторию (таково авторское жанровое определение) и даже не оперу, а воображаемый фильм, композитор свободно использует флэшбэки, резко смещает фокус с сольных высказываний на гигантские хоровые массы и весьма решительно разграничивает эпизоды. Видимо, стремясь вслед за Клоделем охватить не просто историю Жанны, но и историю идеи о Жанне. Онеггер берет в оборот крайние исторические полюса, грегорианику и джаз. Ну и молодец: то и другое воспринималось в начале тридцатых как актуальное искусство. Правда, одно с другим не сходится, а джаз не очень-то сходится и с собственным Онеггером, но все равно получается остросовременно. В тех же видах задействованы саксофоны (последний писк тогдашней оркестровой моды) и только что построенные Волны Мартено (кстати, погодки дрейеровского кино).

Для произведения такого размера и состава «Жанну д'Арк на костре» исполняли довольно часто. Возможно потому, что в заглавной роли охотно выступали знаменитые актрисы — Ингрид Бергман, Изабель Юппер, Фанни Ардан, Сильви Тестю. На этот раз в роли девушки из Орлеана выступает Ксения Раппопорт, одно это способно наполнить кассу за счет театральной публики, хотя по своему устройству оратория Онеггера очень далека от концерта для актрисы с хором и оркестром. Драматургически она выдерживает и даже поощряет костюмы-грим-декорации-мультимедиа, да ее, бывало, и ставили как оперу. Но можно давать «Жанну» и чисто концертно. Так, видимо, будет в Филармонии, хотя бы потому, что зал тесноват и не слишком благоприятствует какой бы то ни было режиссуре. Дирижирует тридцатисемилетний Эммануэль Ледюк-Баром; хороший артист, но почему для исполнения французской музыки надо непременно приглашать француза? Видимо, потому, что в деле замешан Французский Институт. Впрочем, Ледюк-Баром наполовину свой — учился в СПб Консерватории у легендарного Ильи Мусина.

Большой зал Филармонии,
18 марта, 19.00

Радио Космос

Восьмая симфония Тертеряна в Филармонии рассказывает Софья Дымова

ЕЖЕГОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ искусств «От Авангарда до наших дней» закрывается первым исполнением в Петербурге Восьмой симфонии Авета Тертеряна (1929–1994). Александр Титов взялся сыграть последнюю крупную партитуру армянского классика, это настоящее событие: Тертеряна здесь практически не исполняли и не знают.

Восемь его симфоний укладываются в двадцать лет с 1969 по 1989 год. Кроме них он почти ничего не написал, только оперу «Землетрясение» и балет «Монологи Ричарда III». При всей своей отчужденности от крупного позднеромантического симфонизма Тертерян похож на Брукнера или Малера в главном: он тоже строит мир в отдельно взятом произведении. Открытие Тертеряна — крупные, медитативные на первый взгляд полотна, где подолгу как бы ничего не происходит и где, кажется, действует само время. В том смысле, что оно и воздействует на слушателя, и является действующим лицом. Вряд ли можно назвать это минимализмом. Хотя бы потому, что в этой музыке совершенно отсутствует какой бы то ни было дизайнерский аспект, а все, что в ней есть внемузы-



Александр Титов

кального, на самом деле доммузыкальное. Точнее, кажется, что только доммузыкальное в ней и оставлено. Композитор отключает все, что сколько-нибудь привычно европейскому слушателю. В этой материи не просто отсутствует мелодия или гармония (хотя попадаются ярчайшие попевки и сногшибательные аккорды) — она никогда их не знала, словно бы возникнув не просто до музыки и даже не до культуры, а до человека как биологического вида. Это какие-то тектонические процессы, горообразование, сейсмическая активность. Если у многих современных композиторов оркестр стесняется своего разме-

ра и старается спрятаться за собственные мелкие фрагменты, то здесь, наоборот, оркестр служит метафорой чего-то бесконечно большего, чем он сам.

У Тертеряна всегда есть внятный абстрактный сюжет, изложение которого можно расценить как спойлер, — настолько эти симфонии захватывают как action. Восьмая начинается с локального крушения и полчаса изживает его, проходя через катастрофы разной силы по шкале Рихтера. Как всегда у Тертеряна, музыка очень богата психоакустическими находками. Где-то не можешь понять, один звук слышишь или все-таки два, — а оказывается, ни то

ни другое. Где-то в мозг втыкают мелодическую фигуру, заставляя ждать повторения, — а она возвращается, когда уже успеваешь о ней забыть. При всей неторопливости Тертерян афористичен до скупости. Он не рассказывает, а представляет, не развивает, а сопоставляет, не трогает, а встраивает.

В 1970–80-х его проводили по официальной статье национальной культуры, сужая аудиторию. В 1990-х советской, а затем и ее правопреемнице русской музыке оказалось и вовсе не до армян. Вне Армении Тертеряна в бывшем СССР играли очень мало, в РСФСР этим занимался Геннадий Рождественский, в России Дмитрий Лисс (в Екатеринбурге; как раз там композитор внезапно умер, приехав на свое очередное исполнение и семинар). В Европе Тертеряна слышали и знают довольно хорошо; русская же музыкальная культура, пройдя мимо него, многое потеряла. Например, ей явно не хватает понятия, что этническое может не сужаться до «народного», а расширяться до вселенского. И она до сих пор не ведает, насколько радикальным бывает большой стиль.

Большой зал Филармонии, 19 марта, 19.00