

*Луи Андриссен, Элмер
Шёнбергер «Часы Аполлона».
Луи Андриссен «Украденное
время». Элмер Шёнбергер
«Искусство жечь порох»*

Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. О Стравинском. Пер. с нидерландского И. Лесковской под ред. Б. Филановского. — СПб.: Институт ПРО АРТЕ, 2003. — 300 с.

Андриссен Л. Украденное время. Сост. и комм. М. Зегерс. Пер. с нидерландского И. Лесковской под ред. Б. Филановского. — СПб.: КультИнформПресс, 2005. — 328 с.

Шёнбергер Э. Искусство жечь порох. Пер. с нидерландского И. Лесковской под ред. Б. Филановского. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2007. — 400 с.

«Настоящее влияние Стравинского только начинается, — пророчили Элмер Шёнбергер и Луи Андриссен в 1983 году. — ...Это воздействие метода, который подпитывается недоразумением, нарочитым искажением, преувеличением, верным неверным выводом» («Часы Аполлона», с. 18).

Сегодня можно констатировать, что прогноз голландских композиторов оказался точным. Одно из подтверждений этому — пронизанные аполлонийским духом Стравинского сочинения самого Луи Андриссена, знаковой фигуры современной академической музыки.

За шесть лет своей жизни в России книги Андриссена и Шёнбергера стали настольными для многих профессиональных музыкантов. Первым появился перевод их совместного труда «Часы Аполлона. О Стравинском» (2003), затем вышли еще две книги: «Украденное время» (2005), собравшая рассказы, лекции, статьи, интервью Луи Андриссена, и «Искусство жечь порох» (2007), объединившая три сборника статей Элмера Шёнбергера.

Все три нидерландских опуса переведены на русский музыковедом Ириной Лесковской в соавторстве с редактором перевода Борисом Фи-

лановским. Перевод в данном случае — титанический труд: в этих искрящихся интеллектуальным блеском текстах что ни фраза, то афоризм, каламбур или фигура умолчания. Поэтому и задача перед Лесковской и Филановским стояла увлекательная, сродни переводу японских хокку или английских лимериков.

«Искусство жечь порох» — собрание очерков композитора и критика Элмера Шёнбергера, лаконичных, стремительных, действительно зажигающих, которые охватывают историю музыки от Баха до Губайдулиной.

В одном из эссе автор цитирует высказывание Аарона Копланда, сравнивающего хорошие стихи с научным открытием: они «словно отвечают на еще не осознанный вопрос» (с. 21). Именно такие неожиданные прозрения, фокусы угадывания мыслей, «ответы, оставшиеся без вопроса» подстерегают читателя на каждой странице книги.

Эти вопросы часто действительно не осознаются, но неизбежно возникают у каждого слушателя/исполнителя/композитора. Шёнбергер рассказывает нам то, что мы хотели бы знать о музыке, но боялись спросить: что такое гений? кто из композиторов заслуживает такого определения? должна ли музыка вызывать «растроганность»? и эмоции вообще?

И Шёнбергер отвечает. «Признак гения — к нему нельзя питать слабость» (с. 65). «XX век кишит изобретателями, но *нашедших* среди них немного. „Находить“ имеет большее отношение к гению, чем к таланту» (с. 71). Эмоции, рождающиеся при слушании музыки, не имеют «ни малейшего отношения к повседневной радости-грусти» (с. 23). Они намного глубже и возникают благодаря «отождествлению с формой [музыкального произведения]» (с. 21). А переживание музыки связано с «неким агрегатным состоянием души, гораздо более глубоким, чем радость... и скорбь» (с. 23).

Предмет исследования Шёнбергера — не только музыка, но и ее отсутствие. Он собирает собственную коллекцию «пауз, у которых не все дома» (с. 33), с гордостью завязанного филателиста демонстрируя и в самом деле редкостные экземпляры: паузы из *Andante* симфонии Гайдна «Часы», «Слышу...умолкло» Губайдулиной и, конечно, произведений Игоря Стравинского («Орфей»).

Ощутимо родство идей Шёнбергера и его соавтора Луи Андриссена, изложившего свою «музыкальную поэтику» в книге «Украденное время».

Андриссен принадлежит к редкой породе композиторов, способных толковать музыку, формулировать действующие в ней законы. Андриссен четко определяет свою эстетическую позицию: «В искусстве мне нравится ненастоящность. Искусство, желающее усилить действительность,

проходит мимо меня» (с. 15). Он также говорит, что хорошее искусство должно быть холодным (с. 145).

В книге «Украденное время» композитор с помощью слов разъясняет смысл своей музыки, занимается толкованием музыкальных текстов, своеобразной музыкальной экзегетикой. Андриссен обращается к философским трудам Платона (в «Государстве» для женских голосов и большого ансамбля), Августина Блаженного (во «Времени»), Маркса (в «Материи»). Сам перечень его сочинений звучит как список логико-философских трактатов: «Время» (1980–1981), «Материя» (1984–1989), «Государство» (1972–1976), «Скорость» (1982–1983, ред. 1984) и даже «Новая математика» (для ансамбля, электроники и видео, 2000).

На сегодняшней музыкальной арене Андриссен — самый значительный продолжатель, чтобы не сказать подражатель, Стравинского. Это определение в данном случае отнюдь не подразумевает вторичности или отсутствия собственного лица. Стилль Стравинского так многообразен и изменчив, что подлинный подражатель неминуемо становится таким же «музыкальным Протеем»; похожий на Стравинского должен быть в первую очередь непохож на него.

Андриссен в своем творчестве не перенимает приемы и музыкальные лексемы Стравинского, но усваивает его правила игры.

Подобно Стравинскому, Андриссен чувствует себя свободным только тогда, когда полностью ограничен. В оркестровой пьесе «Как обстоят дела» (1969) он сознательно «парализует» целую группу оркестра, и не какую-нибудь, а струнную: исполнители должны играть только по пустым струнам, не используя левую руку.

Композитор признается, что не слишком любит струнные, и пьеса специально направлена «против» них. Свои счеты со струнными были и у Стравинского, который однажды на несколько лет совсем отказался от их звучания — слишком чувственного и субъективного для воплощения поставленных им задач.

Андриссен походит на Стравинского и своим отношением к композиторской работе. Он так же пунктуален: ежедневно отводит композиции определенные часы (с десяти до трех), перед началом собственно сочинения играет на рояле — гаммы, фуги Баха, вслушивается в созвучия, интервалы (именно так проводил «разминку слуха» Стравинский) (с. 147).

Творческим *credo* Андриссена стал принцип «что бы ты ни делал, будь настолько точен, насколько можешь» (с. 142), что опять же корреспондирует с высказыванием Стравинского: «некоторые играют мою музыку хорошо, некоторые плохо, и только я один играю ее верно». Верно — больше, чем хорошо.

Есть у Андриссена и свой «Орфей» (Orpheus, музыкальный театр, 1977), а жанр и авторская интонация «Украденного времени» иногда кажутся «украденными» у знаменитых «Диалогов» Стравинского с Крафтом.

С «украденным» временем у Андриссена вообще особые отношения. Одним из способов его обретения для композитора стала работа над «Временем» — сочинением для женского хора и большого ансамбля. Импульсом к его написанию «стал уникальный опыт, в котором время исчезло, оставив вечно длящееся мгновение. Это было больше, чем совершенный покой, это была эйфория — такая сильная, что я решил сочинить про нее музыку» (с. 149). Прежде чем сесть за нотную бумагу, Андриссен два года исследовал все, что прямо или косвенно связано с понятием времени: в первую очередь сочинения Данте Алигьери, которого композитор считал «хранителем времени», а также теорию относительности, историю математики и астрологии, календари, философские труды Оккама, Николая Кузанского («Об ученом незнании») и, конечно, Августина — именно его текст и лег в основу сочинения. В поисках утраченного времени композитор как-то раз даже отправился во Флоренцию — на родину автора «Божественной комедии».

Понятие времени возникает и в «Скорости» для большого ансамбля, построенной на конфликте предельно быстрого пульса и крайне медленного гармонического ритма: «разогнавшись до предела, уже не движешься» (с. 171). Андриссен признается, что хотел написать виртуозное скерцо, в котором «скорость заходит в тупик, а побеждает неспешность» (с. 165). Хочется добавить: неспешность и подлинность.

Idée fixe Андриссена всегда было желание разгадать загадку «стрелок на часах Стравинского» (с. 137). Поиском разгадки (как для него, так и для Шёнбергера) стала работа над «Часами Аполлона»¹ — главной голландской «книгой о Стравинском».

Шёнбергер и Андриссен приближаются тут к деконструктивистскому анализу литературного произведения. Странники такого метода анализа считают, что само изложение научного текста должно быть адекватно (а в идеале — конгениально) предмету исследования. То есть научная статья о сонетах Шекспира должна представлять собой венок сонетов, а скажем, диссертацию об «Илиаде» следует писать гекзаметром. В этом смысле «Часы Аполлона» можно считать идеальной музыковедческой книгой — такой, которая сама написана как музыкальное произведение. В данном случае — еще и как произведение Стравинского. Стиль этой книги так же лаконичен, изощрен, в структуре видны мастерство и ясность, за каждым

¹ На голландском языке книга вышла в 1983 году.

поворотом мысли читателя ждет «нарочитое искажение», «недоразумение», «верный неверный вывод».

Опыт Шёнбергера и Андриссена доказывает, что нельзя рассуждать об искусстве нехудожественно. Что мысль, изреченная неизящно, есть ложь. И наоборот — что красиво выраженная идея априори верна.

Композиторы Андриссен и Шёнбергер создают музыковедческий труд как произведение искусства. Составитель книги «Украденное время» Мирьям Зингерс говорит об Андриссене: «Осознание того, что он не философ, не историк, не литератор и не музыковед, дает ему такую свободу, какую носители этих профессий не всегда могут себе позволить. Он не обязан блюсти границы факта и вымысла» (с. 138).

Для голландских авторов важно не только то, *что* говорит китайский философ, и даже не то, что он говорит это *по-китайски*. Важнее — насколько совершенно выражена его мысль. И какой оттенок иронии звучит в его голосе (об иронии см.: «Часы Аполлона», с. 217–219). И даже — что при этом видно из окна («пейзаж в пейзаже» — с. 29–32).

Основной формой выражения мыслей в «Часах Аполлона» становятся афоризм, максима, каламбур. Любые сложные построения сводятся к формулам — объектам с бесконечной плотностью. И потому всегда попадают в цель:

«Творчество Стравинского — лабиринт. Нить Ариадны в каждом закоулке» (с. 54).

«Requiem canticles — реквием реквиему». И пояснение: «Это Messe des morts Берлиоза, усохшая до афоризма» (с. 19).

«„Агон“ — это *игра*, где водит дьявол, а против него вся история балета» (с. 215).

«Слушатель помнит арию — *почти*». «Мелодии Стравинского *почти* удобонапеваемы» (об арии Параши, с. 50).

«Последние такты „Агона“ звучат как конец флорентийского балета 1380 года. И лишь самый последний аккорд дает понять, что это не свечи задули, а выключили свет» (с. 215).

«Первое, что появляется, и последнее, что исчезает, — его улыбка» (о сходстве Стравинского с Чеширским котом, с. 63).

«Брукнеровский ми-мажор на три страницы, втянутый в пылесос» (о *соль-диезе* у бас-кларнета в окончании Вариаций памяти Олдоса Хаксли, с. 58).

Андриссен и Шёнбергер представляют универсалии творчества Стравинского как набор парадоксов (неслучайно Луи с семнадцатилетнего возраста увлекался буддийскими коанами).

Иногда авторы сами формулируют парадоксы по модели известного: лжет или не лжет человек, говорящий «я лгу»? Например: «назовем это мелодией в октаву с неверными нотами. Но тогда кто играет неверные ноты, тромбон или кларнет?» (о фрагменте *Ebony Concerto*, с. 85). Можно ли назвать контрапунктом такое удвоение, в котором неясно, кто кого удваивает? В других случаях авторы выявляют парадоксы в музыке Стравинского: «Парадокс параллельного контрапункта ставит слушателя перед выбором, который невозможно сделать» (с. 85). И демонстрируют примеры, в которых октавы звучат как диссонанс (с. 89).

Парадоксальная логика помогает «поджигателям пороха» прийти к «верным неверным выводам», совершить «прорыв к смыслу через бессмыслицу» — почти по Бердяеву.

«Часы Аполлона» «длятся» 269 страниц, но поражают воображение именно своим лаконизмом. За каждой предельно концентрированной формулой видны напряженные длительные размышления, за каждым словом — умолчание целого предложения, а каждый афоризм выглядит как вывод из пространных логических цепочек — опущенных в тексте. И потому чтение этой книги сопровождается ежесекундной радостью открытия. Как будто после многостраничных алгебраических выкладок внезапно сокращаются подобные члены, и мы получаем $E=mc^2$.

В безумных «Часах Аполлона» за секунду проходят целые сутки, в каждой короткой главе предельно сжат материал огромных исследований. Это целая *Summa* музыковедческих трактатов о Стравинском, усохших до афоризма.

Втянутых в пылесос.

Настасья Хрущева