

Эрик Сати. Юрий Ханон «Воспоминания задним числом»

СПб.: Центр Средней Музыки & Лики России, 2010. — 680 с.

Отечественное музыковедение практически полностью игнорировало творчество гениального Эрика Альфреда Лесли Сати (1866–1925) — если не считать работы Г. Т. Филенко¹. Влияния Сати не миновали ни Дебюсси, ни Равель, ни «Шестерка», ни Анри Соге со товарищи, ни испанский классик Федерико Момпу, ни Джон Кейдж, ни Мортон Фелдман и Говард Скемптон. Без Сати не было бы ни музыки в жанре «эмбиент», ни самой идеи музыкального сопровождения рекламных роликов (хотя в это трудно поверить), ни поп-минимализма (типа Яна Тирсена или Вима Мертенса). Что и говорить, любая мало-мальски значимая работа на русском языке о Сати сейчас ценна. Тем более объемом более чем в шесть сотен страниц: литературное изыскание Юрия Феликсовича Соловьева-Савоярова, или, как он себя называет, Юрия Ханона, «Воспоминания задним числом».

Впрочем, точное название труда, сразу повергающее читателя в недоумение, звучит так: «Эрик Сати. Юрий Ханон. Воспоминания задним числом». Где тут автор? И в каких отношениях находится знакомый хотя бы по фамилии Сати и этот малознаменитый Ханон? И не тот ли это Ханон, который «пианист-виртуоз» Ганон, и писал этюды? *Тот* — Шарль Луи, скончавшийся в 1900 году, на самой заре ужасного века, — вполне мог годиться Эрику Альфреду Лесли в соавторы. Но это другой Ханон, хотя тоже в некоторой мере пианист и *Komponist*.

Итак, написанная как бы в соавторстве исследователя и исследуемого, но от лица исследуемого, книга относится к странному жанру (о чем автор и пытается несколько путано сказать в предисловии). Что перед нами? Документальное исследование? В некоторой степени — да, так как есть документальная основа: цитаты из писем, рисунки (в достоверность источников надо верить — то есть верить автору на слово). Указатель имен в конце тома есть, но только он, если присмотреться внимательно, ироничный: Бетховен в нем — Людвиг *вон*, Михаил Савояров на указанных

¹ Филенко Г. Эрик Сати // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1967. Вып. 5. С. 100–141.

страницах в тексте вообще не фигурирует², а французский композитор Андре Блок³ указан как «якобы композитор»).

Но было ли такое, чтобы документальная биография («жизнь X в материалах и документах»), писалась от первого лица? Может быть, это — художественное произведение, роман от первого лица? Но тогда как быть с указателем имен? Может, это произведение из разряда fan fiction («фанфик») — литературный опус, написанный поклонником («фанатом») на основе любимого фильма или романа? Да, это еще ближе, но здесь речь идет не о продолжении или переизложении какого-то произведения. Может быть, наконец, фольк-хистори? Тоже возможно — претензия на научность, очевидные присочинения. Но, по большому счету, тоже нет, потому как нет ревизионизма, разоблачительства, и — опять же, нестандартная форма подачи. Загадку за загадкой задает нам книга Ханона, и тут, быть может, уместнее всего вспомнить фразу из предисловия к книге Луи Андриссена и Элмера Шёнбергера о Стравинском: «Самое интересное — чем эта книга не является»⁴.

Если все же попытаться разобраться, что это за жанр, то нужно вернуться назад, в 1995 год, когда в том же издательстве с поэтично-благоепным названием «Лики России» была выпущена первая ненаучно-фантастическая поэма (каждый волен выбирать жанр сам) Ханона-Соловьева-Савоярова, в девичестве Ханина — «Скрябин как лицо». Рассказ от первого лица о дружбе композитора Юрия Ханона с его «современником» Александром Скрябиным. Нелишним будет упомянуть, что личность («лицо») Скрябина нередко оказывалась объектом мистификаций (например, в романе другого петербургского писателя Э. Дворкина «Государство и светомузыка»). Практически идентичные по оформлению под старину — формат, толщина, переплет (твердый, составной, с тканевым корешком и золотым тиснением), форзацы с факсимильными изображениями рукописей, — эти книги Ханона — диалогия о себе и двух других композиторах и должны, как мне видится, рассматриваться в совокупности. Оформление книг, как и компьютерный набор текста и верстка, сделаны автором, так что это в полной мере авторский продукт, идеальный DIY (Do It Yourself — сделай сам⁵).

Если рассматривать эти две работы как цикл, можно заметить связь. В первой книге Скрябин и Ханон были близки, дружны, но не тожде-

² Автор упоминает «кафешантантных певиц, менестрелей и савояров» (с. 131).

³ André Bloch (1873–1960).

⁴ Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. О Стравинском. СПб., 2003. С. 11.

⁵ О генезисе этой формы работы см.: Человечеству осталось одно одиночество. Юрий Ханин и его лица.

ственны (Скрябин являлся alter ego Ханона). Ко второй книге с «автором» (или «героем», «Ю. Ханоном» — я употребляю кавычки, чтобы не ставить знак полного тождества между реальным человеком Юрием Соловьевым-Савояровым и «сценическим образом» Ю. Ханоном) произошло то, что в психологии называется «вымещением» — переориентацией с одного объекта на другой (Ю. Ханон как отдельный персонаж перестал существовать⁶). Или (что, может быть, точнее) у него произошло «диссоциативное расстройство идентичности»: литературное расщепление личности (на «Ханона» и «Скрябина») перешло в собирание (слияние) двух alter ego в одно новое («Ханон» и «Сати» без конкретизации), как это случилось с героем известного кафкианского фильма Дэвида Кроненберга «Муха». Все сказанное никоим образом не призвано опорочить эти литературные труды — нет, единственным желанием рецензента было понять логику этих произведений.

В «Воспоминании задним числом» восемь глав, а также авторские предисловие и послесловие, которые названы «Прежде всего» и «После всего» (датированы 2008 годом). Каждая из глав имеет подзаголовок: «Разговаривая о себе», что, несомненно, правда. В начале главы идут воспоминания, затем письма или иные документы (фрагменты газетных статей или заметки), прокомментированные от первого лица. Каждая глава начинается «Меня зовут (или: «Меня звали...» — В. С.) Эрик-Альфред Лесли Сати...», словно это первая глава или это очередная серия фильма и нужно вновь напомнить действующих лиц.

В книге длинные предложения со сложными оборотами, уточнениями, рядами синонимов. Создается ощущение, что автор хочет, чтобы по тексту нужно было продираться, как сквозь джунгли, чтобы читатель прорубал себе путь топором. Когда-то подобным образом поступал *французский* философ Р. Генон — он намеренно усложнял свой язык, чтобы неподготовленный читатель не разобрался.

Второй отличительной особенностью литературного стиля Соловьева-Савоярова — а мы можем говорить о стиле, так как у этого автора уже две книги и собрание эссе «Тусклые беседы»⁷, — стремление передать интонацию надрывной речи, выпренной и старомодной. В «Воспоминаниях задним числом» это выражается, в частности, в количестве многоточий (которые у автора венчаются запятыми, вот так: «...»⁸). В середине

⁶ Эта тенденция наметилась еще в книге «Скрябин как лицо»: «Моей целью всегда было донести Скрябина и его жизнь изнутри, а не так, как она кому-то представляется снизу. А я как раз и знаю его изнутри, ибо Скрябин — это и есть я. (курсив мой. — В. С.)» («Скрябин как лицо». С. 10).

⁷ «Тусклые беседы» публиковались в газете «Сегодня» с апреля по ноябрь 1993 года.

⁸ Это новое сочетание знаков, в романе «Скрябин как лицо» такого еще не было.

XX века так же экспериментировал со знаками препинания *французский* писатель Луи-Фердинанд Селин, который тоже выработал манеру письма, создающую впечатление правдивой передачи разговорной речи (у Селина это речь на повышенных тонах). Селин усеивал текст многоточиями и восклицательными знаками (количество черновиков Селина говорит о том, что это было плодом кропотливой работы).

Манерность вступительных описаний, комментариев к письмам сочетается со странноватым юмором самого Сати в документах; текст состоит из связанных между собой хронологически фрагментов и заставляет вспоминать то «телеграфно-шизофренический стиль» Воннегута, то Хармса, то разного рода «записки сумасшедших», богато представленные в отечественной литературе⁹.

Особняком стоит послесловие, в котором автор говорит о том, что побудило его написать книгу, и о некоторых эпизодах чьей-то биографии, возможно автора, но, по словам Ю. Ханона, «читая эту книгу — вы ни в чем не можете быть уверены» (с. 634). С сожалением Ханон пишет, что «до сих пор еще приходится „доказывать“ профессионалам, что Сати „тоже“ композитор, „тоже“ великий, а не просто умалишенный» (с. 638). Он размышляет о «внесистемности» Сати, об инерции (самое страшное слово для мира музыки), о посмертной судьбе неудобных для общества художников и людей, наживающихся за их счет, сетует на то, что в книгах о Дебюсси или Равеле «либо умалчивают и едва упоминают Эрика, либо откровенно принижают его реальное участие в истории и голове каждого из этих композиторов» (с. 642). Ханон приходит к выводу о том, что именно внесистемность Сати и послужила для профессионалов причиной превращения Сати в одного из «изгоев» истории музыки, отведя ему роль малозначительного шута.

В послесловии язык повествования меняется, здесь уже и «свежее дерьмо» (с. 633), и «приращения задницы» (с. 634), и «ублюдки кланового сознания» (с. 643), и «добродушная» просьба к читателям: «сидите молча, если хватит способностей хотя бы на этот скромный поступок» (с. 639). Впервые ироничную стилизацию сменяет гневный монолог одинокого и непонятого человека в твердом ороговевшем футляре — такого, каким был Сати, каким является Ханон. Рефреном повторяется словосочетание, выведенное в заглавие: «после всего». На двадцати одной странице, которые

⁹ Знаменательна в этом смысле цитата из монолога Сати-Ханона: «Испа умер в нищете, а я стал королем Лихтенштейна! Тем не менее, я счастлив немедленно сообщить, что все сказанное здесь — гениально сбылось, невзирая на полное несовпадение с вашей реальностью» (С. 160).

занимает послесловие, оно встречается двадцать семь раз! А «прежде всего» во вступлении — тринадцать раз.

Странно утверждение, что «большая часть этой книги написана языком страдания и боли... И если сам Сати не владел этим языком, но зато страдание владело им — полностью» (с. 645), так как менее всего мы можем представить себе *страдающего* Сати (в отличие от, например, пародируемых им же Шопена или Шуберта). Но Сати действительно был разным и непредсказуемым. По воспоминаниям Э. Журдан-Моранж, «под циничной оболочкой Сати скрывалась романтика и невысказанная доброта. После его смерти узнали, что по выходным дням он часто гулял с детьми в своем поселке в Аркейе. Легко представляешь себе Сати, вооруженного зонтиком, а рядом с ним малыша, сосущего леденец! Он был приятелем молочника и булочника, которые, конечно, не подозревали, что „добрый дедушка“ был королем снобистских салонов Парижа»¹⁰.

Я, признаюсь, не уверен, что читатель, даже если он заставит себя дочитать книгу до конца, получит представление о биографии Сати — в таких клочках и обрывках она дана. Не получит он и представления о личности Сати — из переведенных писем и из «авторских» комментариев и рассказов¹¹ складываются разные образы. Можно ли сказать, что эта книга хотя бы на время закрывает тему Сати в отечественном музыкознании? Конечно, нет. Но если оценивать книгу как произведение художественное, то критика, подобная приведенной выше, неуместна — ведь фантазии, вымыслу нельзя отказать в праве на существование в произведении искусства. Однако если это — произведение искусства, тогда справедливы другие претензии критика.

Итак, мы снова возвращаемся к вопросу: что же это за монстр перед нами? Нечто сверхзначительное или нечто абсолютно невразумительное? Предоставлю читателю возможность самому ответить на этот вопрос, но напоследок приведу ироничную авторскую оценку: «Вот она, эта книга, да и та — всего лишь воспоминания. Эрик Сати, Юрий Ханон. „Воспоминания задним числом“. Пустой звук. И не более того» (с. 639).

Вениамин Смотров

¹⁰ Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты. М., 1966. С. 101–102.

¹¹ В равной степени это относится и к книге «Скрябин как лицо», являющейся импровизацией на тему характера Скрябина.