Теодор В. Адорно. Философия новой музыки. Пер. с нем. Б. Скуратова, ред. К. Чухрукидзе. М.: "Логос", 2001.

ЖИЗНЬ ПОСЛЕ СМЕРТИ

В этом году русскоязычному читателю наконец-то представилась возможность познакомиться с "Философией новой музыки" Теодора Адорно - книгой, имевшей в свое время эпохальное значение для формирования самосознания послевоенного музыкального авангарда. Всякий интересующийся Новой музыкой был слышан об этой работе: на нее неизменно ссылались теоретики и практики сериализма, историки музыки второй половины XX века. Однако лишь единицы ее читали - и не в последнюю очередь из-за весьма сложной манеры автора выражать свои мысли (один из "героев" книги, Арнольд Шенберг, в раздражении охарактеризовал ее как "очень трудную для чтения, поскольку он [Адорно - Н.В.] использует этот quasi-философский жаргон, которым современные профессора философии скрывают отсутствие мысли..."). В России эстетические взгляды Адорно доселе были известны главным образом благодаря фундаментальным статьям А.В. Михайлова "Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно" и "Музыкальная социология: Адорно и после Адорно".

Книга выдающегося немецкого социолога и музыканта (напомним: Адорно знал музыку не понаслышке - он был учеником Берга, вращался в кругу школы Шенберга и сам сочинял) дошла до России лишь через 52 года после ее первого издания. К сожалению, за это время она в значительной степени утратила свою новизну и актуальность и сейчас воспринимается скорее как важный исторический документ, чем как некое откровение. Ее идеи, подхваченные и растиражированные музыковедами, в общем известны (многим они знакомы и по роману Т. Манна "Доктор Фаустус": Адорно был главным музыкальным консультантом писателя), а впечатляющие интеллектуальные конструкции автора, сосредоточившегося на противопоставлении двух главных фигур - Шенберга и Стравинского, при всем обилии отдельных тонких наблюдений, так и остались умозрительными спекуляциями. Тем не менее, при чтении обнаруживаются некоторые любопытные вещи. В частности, "из первых рук" выясняется, что Адорно вовсе не был апологетом додекафонной системы Шенберга и находил в ней массу уязвимых моментов - но в сравнении со Стравинским отдавал безусловное предпочтение главе нововенской школы. В трактовке музыки Стравинского Адорно чрезвычайно тенденциозен, он видит ее в строго определенном ракурсе и не хочет замечать ничего другого, что делает его резкие оценки несправедливыми и исторически-ограниченными. Интересно, что некоторые положения Адорно нашли приверженцев среди представителей "нового музыковедения" в США: например, его трактовка темы "Весны священной" как "антигуманистического жертвоприношения коллективу" (и упоминание в этой связи идеологии Третьего рейха - с.237, 239) дала богатые плоды в работах Р. Тарускина (в частности, в его книге "Определяя Россию музыкально", 1997).

Появлением русского перевода книги Адорно мы обязаны общей тенденции в книгоиздании, обрушившей на русского читателя целый вал переводной литературы самого разного рода. К сожалению, качество переводов при этом нередко оставляет желать лучшего и в среднем существенно уступает аналогичным работам советского периода. В отношении книги Адорно эта проблема кажется особенно актуальной - во-первых, из-за сложности предмета, во-вторых, из-за сложности самого текста. Несмотря на большую работу, проведенную переводчиком и редактором, издание все же небезупречно. Создается впечатление, что стиль Адорно - тяжелый, избилующий неологизмами и иноязычными заимствованиями - в результате перевода еще более усложняется. Происходит это из-за того, что переводчик - по-видимому, профессиональный филолог, не искусный в музыкальных тонкостях, - скрупулезно следует скорее "букве", чем "духу" оригинала. В результате смысл временами ускользает, и читателю, даже настроенному на то, что Адорно - это чтение не из легких, с трудом удастся его восстановить. Приведу лишь один пример. Для фразы: "Выпадение специфически гармонического элемента как формообразующего, очевидно, ощущалось столь опасным, что чистый двенадцатитоновый контрапункт не мог служить организующей компенсацией за гармонию" (с.166), - наверняка можно было предложить более удобоваримый русский эквивалент.

Впрочем, отдадим должное людям, работавшим над книгой, - текст подготовлен весьма тщательно, фамилии и названия произведений в большинстве случаев выверены и даже названия частей "Весны священной", очевидно, проверались по партитуре. И все же отсутствие редактора-музыканта нередко дает о себе знать - уж слишком специфична материя, о которой идет речь. В результате в переводе всплывают забавные неологизмы "имитаторика" и "каноника" (с.164), "трубчатая альтовая флейта" (с.259 - по всей видимости, имеется в виду "звучащая подобно трубе альтовая флейта"), а опера Обера "Немая из Портичи" предстает в облике "Немых" некоего таинственного композитора Портичи (с.284). Известный учебник композиции Хиндемита из-за буквального перевода превращается в "Учебник музыкальных фраз" (с.156), а балет Стравинского "Игра в карты" - в "Карточный балет" (с.329). Более серьезная вещь: широко используемое Шенбергом и его учениками понятие "Einfall" (наитие, озарение) непонятно почему переводится как "вступление" (хотя в первый раз переводчик приводит в качестве "возможного" верный вариант перевода, остается только догадываться, сколько раз впоследствии в тексте "озарение" превратилось во "вступление"). Недостатком книги является отсутствие каких бы то ни было комментариев, а они необходимы, хотя бы в минимальном объеме, - и потому, что книга была написана давно, и потому, что появилась она в лоне иной культурной традиции. Отсутствует указатель упоминавшихся имен и произведений, зато почему-то в конце книги помещен

странный "список избранных музыкальных произведений" Шенберга, Берга, Веберна и Стравинского (не совпадающий с гипотетическим перечнем упоминавшихся сочинений); при этом всякий раз педантично приводится название издательства, однако год написания или хотя бы издания, что гораздо важнее, не указывается. И еще одно: самая досадная опечатка допущена на обложке книги - ее автор назван "Teodor", вместо правильного "Theodor" (при этом в самой книге имя Адорно пишется верно). В итоге, если сравнить рецензируемое издание с другой недавно вышедшей публикацией трудов того же автора (Теодор В. Адорно. Избранное: Социология музыки. М. - СПб.: Университетская книга, 1999), то сравнение будет не в пользу первого. "Социология музыки" - издание более серьезное и солидное: материал подобран умно и со знанием дела, присутствует необходимый справочный аппарат и, самое главное, на высоком уровне выполнены переводы, что связано в первую очередь с личностью основного переводчика - выдающегося мыслителя и филолога А.В. Михайлова. Предоставим читателю самому судить об уровне перевода, процитировав один и тот же отрывок (фрагмент одного из "Афоризмов" Шенберга) в двух разных интерпретациях.

Б. Скуратов: "Произведение искусства есть лабиринт, в каждой точке которого сведущий человек знает вход и выход, не полагаясь на красную нить. Чем более запутанная и переплетенная сеть образуют разветвления, тем увереннее он парит над каждым путем, продвигаясь к цели. Ложные пути - если бы такие существовали в произведении искусства - указали бы знатоку верную дорогу, а любой поворот, отклоняющийся от магистрального пути, наводит его на связь с направлением, ведущим к существенному содержанию" (с.196).

А. Михайлов: "Художественное произведение - лабиринт, в каждом месте которого сведущему человеку и без всякой нити ведомы выход и вход. Чем теснее и запутаннее сеть ходов, тем увереннее стремительнее идет он любой дорогой к цели. Будь в художественном произведении тупики, они служили бы ему указанием верного пути; самый головокругильный поворот в сторону лишь напоминает ему о направлении, в каком движется существование содержание" (цит. по: Советская музыка. 1988. №12. С.111).

Сопоставление двух переводов - Скуратова и Михайлова - лишний раз подтверждает аксиому, что переводчик должен прекрасно представлять себе то, что он переводит, и в идеале быть конгениальным автору текста. Если оба эти условия не выполняются, то работа не будет полноценной. Поэтому издание "Философии новой музыки" оставляет двойственное впечатление: с одной стороны, отраднo, что наконец можно напрямую, без посредников-комментаторов, узнать, что же на самом деле говорил Адорно; с другой - остается только почувствовать потенциальному читателю, обреченному продираться сквозь нагромождения туманных и стилистически сомнительных переводческих конструкций.

Наталья Власова