

Статья опубликована в сборнике:

Ивонина Л.Ф. Проблема субъективности – объективности как константа искусства интерпретации // Система непрерывного художественного образования : теоретико-методологические и прикладные аспекты : материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Пермь, 22-25 окт. 2007 г. / науч. ред. Е. А. Малянов, отв. ред. Е. М. Березина. – Пермь: Перм. гос. ин-т искусства и культуры. – 2007. – 415 с. – С. 63–74.

**Проблема субъективности – объективности
как константа искусства интерпретации**

Претендуя на разряд вечных, проблема субъективного и объективного в музыкальной интерпретации наиболее остро стала подниматься в отечественном искусствоведении в конце двадцатых — начале тридцатых годов, что, в общем-то, исторически вполне обусловлено. Однако с тех пор трудно «зарегистрировать» ещё несколько «вспышек» острой полемики по данному вопросу, очевидно, косвенно также связанных с идеологическими причинами, такими как, например, установление господства социалистического реализма как метода отражения действительности в искусстве, борьба с влиянием буржуазной культуры на «современное» отечественное искусство и т.п.

Интерес к рассматриваемой нами проблеме в нынешнее время не столько связан с общим пересмотром стилистических путей на рубеже веков, но и отчасти «спровоцирован» всплеском распространившегося аутентичного исполнительства и связанного с ним изучения правил старинной нотации, а также восстановления утерянных традиций искусства импровизации. При этом возникла, естественно, не столько проблема исполнения старинной музыки, сколько проблема интерпретации музыкальных произведений прошлого вообще.

Справедливости ради необходимо отметить, что речь идёт только о наиболее ярких обострениях полемики, связанной с искусством интерпрета-

ции. На самом деле вопросы о роли интерпретатора музыкальных произведений, его правах и обязанностях были поставлены с того далёкого момента, когда осуществилось разделение функций исполнителя и композитора¹, совершившееся в Европе уже в середине XVIII века и узаконенное во всей последующей деятельности исполнителей.

Трудно выделить основных инициаторов периодического возобновления дискуссий о творчестве исполнителя-интерпретатора; мы можем выделить только основные направления и причины возникновения полемики, не искусственно надуманной и подогретой теоретиками, а востребованной в ходе живой практической деятельности, в ответ на насущные потребности музыкально-исполнительской практики².

Прежде всего, конечно, проблема интерпретации задела взаимоотношения композитора и исполнителя. Это вполне понятно, т.к. рядом с основными противоречиями между замыслом и воплощением фигура исполнителя является тем очевидным виновником, которого легче всего уличить в искажении авторского текста. Коротко отметим, что под основными противоречиями мы всё-таки понимаем те, которые возникают на этапе сочинения до вмешательства интерпретатора и связаны с реализацией замысла и необходимостью фиксации произведения, что наиболее ярко подтверждается высказываниями Л. Леонова: «Каждый чистый лист бумаги — потенциальное произведение, каждое законченное произведение — испорченный замысел» и Ф. Бузони: «всякая нотная запись есть уже транскрипция абстрактной мысли. Зародившаяся мечта теряет свой оригинальный образ в тот момент, когда перо завладевает ею»³.

Композиторы прошлого проще относились как нотной записи, так и к исполнению собственных сочинений, т. к. музыканты, к помощи которых они обращались, были тогда «законченными композиторами и теоретиками, которые точно знали, что от них требуется, <...> они могли сочинять и сво-

¹ Алексеев А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX — первой половины XX века. В 2-х томах. Т.1.—М.: РАМ им. Гнесиных, 1995.

² Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В сб.: Вопросы теории и истории музыки, вып. 1. Л., 1962; Корыхалова Н. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972.

³ Цитаты по: Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000, стр. 285.

бодно выражать себя музыкально-риторически, <...> им не требовалось детально выписанного, заранее заданного нотного текста, творческая импровизация была само собой разумеющимся фактом, символика оркестровки была известна всем и не требовала объяснений. Скупость указаний в старинных партитурах позволяла каждому музыканту приспособить произведение к своим условиям, исполнить его теми средствами, которые имелись в наличии»⁴.

Однако уже Бах пытался оградить свои произведения от излишней свободы исполнителя, хотя, по мнению известнейшего в наше время аутентиста Н. Арнонкура, это было обусловлено именно сложностью его произведений: в силу малейшего недопонимания они могли быть воссозданы неверно. С именем Баха связывает исследователь появление и авторитарного композиторского сознания и первых свидетельств открытой полемики, развернувшейся по поводу исполнительского прочтения произведений.

О стойкости композиторских позиций, прошедшей через века, могут свидетельствовать примеры высказываний М.Равеля и И.Стравинского, не желавших, чтобы «их интерпретировали».⁵ Их более поздние сторонники ещё больше ужесточают требования к исполнению, выписывая мельчайшие подробности предполагаемого звучания в тексте. «Перед исполнителем, – говорит Гидон Кремер, – ставится задача, можно сказать, превратиться в двойника композитора <...>. Но когда тебе предписывают в каждой нотке, каждой паузе — каждую секунду быть именно в том состоянии, которого хочет он, — ты поначалу просто теряешься, будто тебе всё время внушают: «Ты не можешь говорить собственными словами»⁶.

Итак, вопрос интерпретации обострил прежде всего взаимоотношения композитора и исполнителя и, конечно, не был столь однозначным, то есть позиции композитора и исполнителя не только противопоставлялись друг другу, но и бывали единодушными. Так, например, Паганини, следуя Баху, не выписывал нюансов и не допускал прочих используемых в современной музыке ремарок автора. Доверяя исполнителям **безусловно**, он по-

⁴Арнонкур Николаус. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: ООО Издательский дом «Классика-XXI», 2005, стр. 44.

⁵ Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., Музыка, 1974, стр. 207.

⁶ Кремер Г. Обратившись внутрь себя. Музыкальная академия, № 3, 1994, с.10.

святил свои 24 каприса «*Музыкантам...*», что допускает подтекст: «творцам»⁷.

Так или иначе, композиторы вынуждены идти на компромиссы во имя того, чтобы произведение звучало. Для того, чтобы не «пускаться в крайности», композиторы пришли к необходимости регламентировать свободу исполнителя, устанавливая границы возможной трактовки. Так, например, С. И. Танеев писал К. Н. Игумнову по поводу исполнения им концерта Чайковского: «Я вовсе не требую, чтобы виртуоз непременно рабски следовал каждому оттенку, указанному автором, — напротив того, он может проявлять полную самостоятельность в деталях, да и сам автор, вероятно, не пожелал бы такого отношения к своему сочинению. Но свобода эта должна быть **в определенных границах**, и исполнителю нужно прежде всего **доискаться истинных намерений автора** и затем выполнять их наилучшим доступным для него образом и ни в коем случае не идти наперекор этим намерениям»⁸.

Сказанное, в тех или других вариантах повторяемое в различных высказываниях, практически стало девизом исполнительского искусства отечественной школы. Раскрыть истинные намерения автора – такая цель была поставлена, но достаточно быстро разбилась о совершенно простой камень преткновения. Суть его заключалась в проверке на практике одного из достаточно логично выстроенных выводов: наиболее точно раскрыть авторский замысел может только сам автор, поэтому лучшее, что может сделать исполнитель – это следовать примеру авторского исполнения. Ошибочность теории состояла в том, что, как показала практика, как только автор перевоплощался в исполнителя, он переставал следовать собственным авторским указаниям! Особенно много подобных фактов мы находим в описаниях исполнения собственных сочинений С.В.Рахманиновым⁹. Более того, сохранились высказывания самого композитора по поводу предпочтительности авторской трактовки: «Должен ли композитор, обладающий достаточными ис-

⁷ Тибальди-Къеза М. Паганини. Москва. Издательство «Правда», 1986.

⁸ «Советская музыка», 1946, № 1, стр. 89. Цитата по Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. М., Музгиз, 1960, стр. 99.

⁹ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика-XXI, 2004, стр. 36.

полнительскими данными, быть наилучшим интерпретатором своей собственной музыки? — спрашивает он (Рахманинов) и отвечает: Мне трудно дать определенный ответ на этот вопрос»¹⁰.

Исследовавшему данный вопрос С. И. Савшинскому, исходя из собственного слушательского опыта, удалось сделать вывод о том, что «нет более «злостных нарушителей» авторского замысла, каким он запечатлен в нотном тексте, — чем сам автор. Пианисты — Скрябин, Рахманинов, Прокофьев и Шостакович – дерзновенно нарушают свои же исполнительские указания. И делают это при каждом исполнении по-иному».¹¹ Данный пример подтверждает неоднократно цитируемую мысль Ф. Бузони, утверждавшего, что «для того, чтобы сохранить творения прошлого, их непрерывно изменяют»¹². Таким образом, вариативность исполнения становится залогом продолжительности, а по существу – основой существования произведений музыкального искусства.

Анализ опыта авторских исполнений показал также, что в том случае, если автор-исполнитель не является конгениальным себе как автору-композитору, то он может привести собственное сочинение к провалу. Об этом свидетельствует пример неудачного исполнения П.И.Чайковским своей Пятой симфонии, которую лишь спустя некоторое время «реабилитировал» в своём исполнении Артур Никиш¹³.

Из приведённых примеров мы можем сделать несколько выводов. Во-первых, постепенно стала вырисовываться ситуация, при которой от исполнителя зависел успех или неудача исполнения сочинения, но даже при поверхностном рассмотрении стало ясно, что первопричиной той или иной судьбы сочинения является не свободное или, наоборот, безусловное отношение к авторскому тексту, а **степень мастерства исполнителя**, представившего его публике.

¹⁰ Вопросы музыкально-исполнительского искусства: Сб. М.: Музгиз, 1962. С. 72. Цитата по: Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика-XXI, 2004, стр. 35.

¹¹ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика-XXI, 2004, стр. 37.

¹² Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Спб., 1912

¹³ Коган Г. Музыкальное исполнительство и его проблемы. В кн. Г.Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972, стр. 7.

Во-вторых, в определённой *вариативности* исполнений, о которых речь шла выше, могут быть заложены как плюсы, так и минусы исполнения, следовательно, не сохранность авторского замысла, а вариант его «преподнесения», «толкования», представления» имеет значение для того, чтобы основная его идея была воспринята слушателем наиболее ясно. Здесь оказывается наиболее жизнеспособным уникальный исполнительский метод, соответствующий позиция соавторства, на которой стоял А.Г.Рубинштейн: верность идее, заложенной в сочинении, внимание к авторскому замыслу и одновременно полнейшая артистическая независимость¹⁴. Наиболее ярко она выражается в цитате: «Сыграйте сперва то, что написано; если вы полностью воздали этому должное и затем вам еще захочется что-нибудь добавить или изменить, что ж, сделайте это»¹⁵.

В-третьих, само понятие авторского замысла требует рассмотрения. Но к этому мы обратимся позднее.

Возвращаясь к последовательности постановки вопросов, позволим себе сделать вывод о том, что, возникшая первоначально из взаимоотношений между композитором и исполнителем, проблема субъективного и объективного в музыкальном искусстве переродилась в две новых, на первый взгляд различных, проблемы: это система взаимоотношений *между композитором и его сочинением* и *между исполнителем и произведением*. Две этих системы имеют общее звено: это произведение, собственно сочинение. В чём же существенная разница?

Композитор, являясь автором, создателем, без которого названного произведения просто бы не существовало, ощущает себя едино- и полноправным собственником произведения. Однако образный строй произведения, при соприкосновении его с художественным опытом другого, воспринимающего его человека, существенно меняется, что выражается в индивидуальной трактовке сочинения. Содержание, придуманное автором, рождённое им существенно меняется, наполняясь в художественном восприятии другого человека новыми ассоциациями. Процесс этот оказывается настоль-

¹⁴ Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., Музыка, 1974, стр. 170.

¹⁵ Шульпяков О.Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2005, стр.7.

ко серьёзным, что вызывает к жизни целые отрасли науки, изучающие особенности художественного восприятия. Ограничимся цитатой из Г.Гессе: «Всем опытом, всеми высокими мыслями и произведениями искусства, рожденными человечеством в его творческие эпохи, всем, что последующие периоды ученого созерцания свели к понятиям и сделали интеллектуальным достоянием, всей этой огромной массой духовных ценностей умелец Игры играет как органист на органе, и совершенство этого органа трудно себе представить — его клавиши и педали охватывают весь духовный космос, его регистры почти бесчисленны, теоретически игрой на этом инструменте можно воспроизвести все духовное содержание мира».¹⁶

С одной стороны, таким «умельцем игры» является сам автор. Его произведение, впитав в себя весь предыдущий опыт человечества, не является как нечто новое, а только комбинирует всё то, что накоплено его творческим воображением. С другой стороны, таким же «умельцем игры» является интерпретатор данного произведения (это может быть любой, кто воспринимает данное сочинение, не только профессиональный исполнитель), но его художественный мир опирается совсем на другие, а в чём-то и схожие с автором, ассоциации, рождающие, в конечном итоге, принципиально другую насыщенность содержания. В результате близость и отдалённость, сходство и различие произведения, которое создаёт автор, с тем его вариантом, который предстаёт перед другим человеком, тем дальше, чем больше диапазон эволюции «самого восприятия, увеличение его вариативности под воздействием изменений культурного контекста — под воздействием активного сосуществования музыки всех эпох и континентов».¹⁷

Иными словами, воспринять музыку Моцарта на уровне его современников, люди, познавшие, скажем, Чайковского, уже не смогут никогда! Изменяется ли от этого содержание самой музыки Моцарта? Безусловно меняется! Следовательно, его музыка, пережившая создателя, перешедшая в категорию вечной, обрела статус объективно существующего, независимого от автора живого явления.

¹⁶ Гессе Г. Игра в бисер. Роман. СПб, Азбука, 2000, стр. 26.

¹⁷ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие».- В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

Согласно теории В.В.Медушевского, в процессе социального функционирования музыкальное произведение закономерно отрывается от своего создателя и становится общественным достоянием, исторически меняясь с развитием общества, поэтому музыкальное произведение — это текст, принадлежащий культуре и адекватно прочитываемый с ее позиций. Чем полнее личность вбирает в себя опыт музыкальной и общей культуры, тем адекватнее оказывается свойственное ей восприятие. Поскольку культура является развивающимся и неоднородным феноменом, то значит и произведения, и их адекватные прочтения тоже оказываются развивающимися и многослойными явлениями¹⁸.

Таким образом, музыкальное произведение объективно и по отношению к композитору, и по отношению к исполнителю. Различные, на первый взгляд, проблемы обретают общий знаменатель, которым является объективно существующее музыкальное произведение. Однако принципиальная разница положения композитора и исполнителя состоит в том, что произведение неотделимо от тех особенностей, которые создавали основу творчества композитора, иначе говоря, неотделимо от своего создателя. Судьба исполнителя лишь только на время соприкасается с судьбой произведения, их пути расходятся со свершившимся исполнением. Второе различие – и оно наиболее существенное – состоит в том, что, взаимодействуя с объективно существующим произведением искусства, исполнитель не может не соприкоснуться с растворённым в этом произведении обликом автора. Решая проблему **адекватности интерпретации замыслу**, исполнитель не может пройти мимо исследования субъективных намерений композитора, идеалов эпохи, в которую произведение было создано, всего того, **что в явном виде не вошло в произведение. Эти знания**, добываемые биографами и историками, **способны помочь слушателям и исполнителям проникнуть в духовный мир произведения**¹⁹и, следовательно, наиболее полно раскрыть авторский замысел.

¹⁸ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие».- В кн.: Восприятие музыки. М., 1980, стр. 142.

¹⁹ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие».- В кн.: Восприятие музыки. М., 1980, стр. 145.

Как видим, настало время вернуться к неоднозначному явлению, которым перед нами предстаёт авторский замысел. По мнению С. И. Савшинского, авторский замысел одновременно и шире, и уже объективной сущности произведения²⁰. Мы уже говорили о том, что записанное в тексте оказывается обеднённым вариантом того, что рождало воображение автора. Вместе с тем «объективная сущность произведения, даже в том виде, в каком она предстает в записанном тексте, всегда *шире* авторского замысла, который является лишь одной из возможных трактовок, притом ограниченной личными особенностями композитора, временем и местом творчества. Авторский замысел *однозначен*, произведение же *многозначно*»²¹.

Однозначность авторского замысла не обедняет произведение, т.к. во-первых, обладает способностью порождать художественную многомерность восприятия, во-вторых, рождает художественные образы, способные к само-развитию.

Итак, *проблема субъективного и объективного* в музыкальном искусстве возникла на основе разделения функций композитора и исполнителя, ранее существовавших в одном лице, обнажила противоречия между авторской и исполнительской трактовкой произведения, создала разветвление в виде двух отдельных областей исследования: творческий процесс композитора и творческий процесс интерпретатора. Завоевало всеобщее признание положение о неоднозначности смысла художественного произведения, о принципиальной множественности его исполнительских, музыковедческих и слушательских интерпретаций, о преобразующем взаимовлиянии художественного произведения и культуры, породившей его. Однако, можно ли считать все вопросы решёнными?

Признание константности музыкального произведения в условиях изменчивости, которую образует каждый неповторимый исполнительский вариант, свойственный артистической индивидуальности исполнителя на каждом этапе его развития, допустимой в пределах, устанавливаемых **зон-**

²⁰ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика-XXI, 2004.

²¹ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика-XXI, 2004, стр. 20.

ной природой музыкального языка,²² является лишь методом для осуществления интерпретаторской деятельности исполнителя.

Ни для кого не секрет, что вооружение верными методами ещё не гарантирует путь к верной трактовке произведения, ибо одно лишь истолкование нотного текста требует глубокого знания характера исполнительской практики времени создания музыкального произведения, иначе «самый точный уртекст явится для неопытного практика лишь источником заблуждений»²³. Таким образом, на пути к грамотной трактовке всегда стоит знание исторических особенностей **нотации и стиля**.

Сохраняя свой художественный образ, свое содержание, свою сущность, свою объективную логику и постоянство своей формы, — свою «константность», произведение может и должно меняться в частностях, в особенностях, в деталях²⁴. Ощущение этой **зоны свободы**, запрограммированной самой природой музыкального искусства определяется уровнем культуры музыканта-исполнителя. Здесь и раскрывается самый сложный вопрос исполнительского искусства: **что именно в каждом конкретном произведении может подлежать преобразованию под воздействием индивидуального решения, а что считается авторским текстом и изменению не подлежит?**

Дополнением к этому вопросу, оставшемуся без ответа, может быть мысль, высказанная А. Гольденвейзером: «Можно очень точно соблюдать авторский текст и в то же время обладать яркой индивидуальностью; можно вносить в этот текст всяческие „коррективы“ — и никакой яркой индивидуальностью не обладать».

И последнее: дирижер Ганс фон Бюлов, говоря о своей игре, расщепил музыкальное целое **на объективную и субъективную** стороны. Он считал, что должен играть:

1) объективно-корректно,

²² Впервые теоретически осмысленное советским исследователем Г. Гарбузовым. См. работы Н. А. Гарбузов. Зонная природа звуковысотного слуха. М., 1948; его же Зонная природа темпа и ритма. М., 1950; его же Зонная природа динамического слуха. М., 1955.

²³ Цит. по: Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Л., 1979, стр. 107.

²⁴ Островский А. Творческая задача исполнителя. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Выпуск 4. Издательство «Музыка», Москва, 1967 г.

- 2) объективно-красиво,
- 3) субъективно-интересно.²⁵

²⁵ Обе цитаты по книге: Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000.
