О СУБЪЕКТИВНОМ И ОБЪЕКТИВНОМ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Часть 1

Хрестоматия по музыкальной педагогике и исполнительству

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МОЛОДЕЖНОЙ ПОЛИТИКИ
ПЕРМСКОГО КРАЯ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ»
НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ
И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМУ ОБРАЗОВАНИЮ ПГИИК

О СУБЪЕКТИВНОМ И ОБЪЕКТИВНОМ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Хрестоматия по музыкальной педагогике
и исполнительству

Часть I

Пермь 2007

ББК 85.31
УДК 782
О 25

Рекомендовано к изданию Научно-методическим советом
ФГОУ ВПО ПГИИК

Протокол № 01 от 25 сентября 2007 г.

О субъективном и объективном в исполнительском искусстве: Хрестоматия по музыкальной педагогике и исполнительству в 2 ч. / Сост. Л. Ф. Ивонина – Пермь: Перм. гос. ин-т искусства и культуры, 2007. – 195 с.

ISBN 978-5-91201-009-5 (Ч. I)

Рецензенты:

Е. М. Березина, канд. филос. наук, доцент
Н. Б. Зубарева, канд. искусствоведения, доцент

ISBN 978-5-91201-009-5 (Ч. I)
© Пермский государственный институт искусства и культуры
© Ивонина, Л. Ф., 2007

ОГЛАВЛЕНИЕ

Методические рекомендации 4
От составителя 6

Раабен Л.
Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве 23

Корыхалова Н. П.
Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве 52

Корыхалова Н. П.
Исполнитель и музыкальное произведение 55

Петрушин В. А.
Объективное и субъективное в творчестве 83

Готсдинер А. Л.
Психология интерпретации музыкального произведения 92

Баренбойм Л. А.
Рубинштейновские традиции и наша современность 109

Коган Г.
Музыкальное исполнительство и его проблемы 121

Гуренко Е. Г.
Сущность и функции исполнительского искусства 154

Нейгауз Г. Г.
Художественный образ музыкального произведения 170

Цыпин Г. М.
Художник и произведение 189

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

«Читателю, который заинтересуется профессиональными подробностями, я горячо рекомендую самому изучить все источники. Конечно, при этом он столкнется с многочисленными противоречиями, однако именно в противоречиях – которые, к тому же, могут оказаться мнимыми – раскрывается все многообразие и дискуссионность рассматриваемой темы».

Николаус Арнонкур
(Из предисловия к книге «Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди»)

Предлагаемое учебное издание является хрестоматией по одной из тем дисциплины «музыкальная педагогика и исполнительство».

Хрестоматия – это учебное издание, содержащее произведения или отрывки из них, составляющие объект изучения учебной дисциплины. По классификации учебных изданий хрестоматия относится к ***вспомогательным*** изданиям, т.е. тем, которые помогают закрепить учебный материал, способствуют усвоению пройденного теоретического курса.

Содержание настоящей хрестоматии представляет собой сборник статей, посвящённых одному из основных вопросов исполнительского искусства – проблеме субъективного и объективного в интерпретации музыкальных произведений. В сборник вошли как отрывки из фундаментальных исследований, учебных пособий и книг, так и статьи, изданные в разное время. Все источники отредактированы

составителем с учётом избранной проблематики и печатаются в соответствии с Законом РФ «Об авторском праве...», допускающем «использование правомерно обнародованных произведений и отрывков из них в качестве иллюстраций в изданиях <...> учебного характера в объёме, оправданном поставленной целью» (статья 19) и «использование произведений путем репродуцирования отдельных статей и малообъёмных произведений, правомерно опубликованных в сборниках, газетах и других периодических изданиях, коротких отрывков из правомерно опубликованных письменных произведений <...> образовательными учреждениями для аудиторных занятий» (статья 20).

В связи с этим, цитирование со ссылкой на настоящее издание в работах учебного или исследовательского характера ***не рекомендуется***.

Уважаемые студенты! Если вы хотите использовать материал, имеющийся в данной хрестоматии, для ваших учебно-исследовательских работ, то вы должны обратиться непосредственно к первоисточникам, тем более что ссылки на них точно указаны составителем. Кроме того, необходимо учитывать, что вынужденные сокращения текстов, вызванные требованиями объёма, существенно искажают содержание, нарушая последовательный ход авторской мысли. Цель настоящего пособия прежде всего в том, чтобы возбудить интерес к используемым источникам, рекомендовать их к самостоятельному изучению, объединить их в русле единой проблематики, что может способствовать обобщению содержащегося в них материала.

В сносках, встречающихся в текстах, сохранены стиль и сокращения оригинального издания.

Л. Ф. Ивонина

О СУБЪЕКТИВНОМ И ОБЪЕКТИВНОМ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Часть 2

Хрестоматия по музыкальной педагогике и исполнительству

ББК 85.31
УДК 782
О 25

Рекомендовано к изданию Научно-методическим советом
ФГОУ ВПО ПГИИК

Протокол № 01 от 25 сентября 2007 г.

О субъективном и объективном в исполнительском искусстве: Хрестоматия по музыкальной педагогике и исполнительству в 2 ч. / Сост. Л. Ф. Ивонина – Пермь: Перм. гос. ин-т искусства и культуры, 2007. – 324 с.

ISBN 978-5-91201-009-5 (Ч. II)

Рецензенты:

Е. М. Березина, канд. филос. наук, доцент
Н. Б. Зубарева, канд. искусствоведения, доцент

ISBN 978-5-91201-009-5 (Ч. II)
© Пермский государственный институт искусства и культуры
© Ивонина, Л. Ф., 2007

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ражников В. Г. Исполнительство как творчество 4
Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением 15
Островский А. Творческая задача исполнителя 50
Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» 74
Головинский Г. О вариантности восприятия музыкального образа 86
Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства 104
Раппопорт С. Х. О природе художественного мышления 131
Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Глава XI. Стиль 150
Флеш К. Искусство скрипичной игры. Глава I. Общие элементы музыкального исполнения 164
Кремлёв Ю. М. О месте музыки среди других искусств 167
Холопова В. Н. Музыка как вид искусства 176
Швейцер А. Поэтическая и живописная музыка 189
Арнонкур Н. Музыка языком звуков 200
Гинзбург Л. С. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства 218
Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением 228
Шульпяков О. Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя 238
Лайнсдорф Э. Интерпретация 253
Юдина М. Мысли о музыкальном исполнительстве 265
Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская. Мысли о музыке и исполнительстве 271
Спиваков В. Я не устал увлекаться музыкой 284
Кремер Г. Обратившись внутрь себя 292
Уайльд О. Предисловие к роману «Портрет Дориана Грея» 310
Ивонина Л. Проблема субъективности – объективности как константа искусства интерпретации 312

О СУБЪЕКТИВНОМ И ОБЪЕКТИВНОМ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Хрестоматия по музыкальной педагогике и исполнительству

От составителя

Понятия «исполнение» и «интерпретация» не идентичны друг другу. Исполнение — более общий случай, представляет собой всякое воплощение нотного текста в живом звучании перед слушателями. Интерпретация — особый, частный случай, когда музыкант, желая сохранить произведение мастера в общественном сознании, преподносит его, выражая своё отношение к его смыслу. Исполнение допускает простое воспроизведение, интерпретация — индивидуальное прочтение произведения[1].

В. Н. Холопова

Однажды Оскар Фингал О'Флаэрти Уиллз Уайльд (таково полное имя Оскара Уайльда), когда в лондонском театре состоялась премьера его комедии «Веер леди Уиндермир» и восторженные зрители стали вызывать автора на сцену, обратился к публике с такими словами:

— Леди и джентльмены! Сегодняшний вечер доставил мне огромное удовольствие. Актёры играли очаровательно и сумели в полной мере показать нам достоинства этой восхитительной пьесы, а вы, со своей стороны, оказались достаточно понятливы, чтобы оценить их. Я поздравляю вас с тем огромным успехом, который вы сегодня имели как зрители, убедив меня в том, что вы о пьесе почти столь же высокого мнения, как и я сам[2].

Публика была шокирована, реакция зрителей произвела и на автора, по-видимому, настолько сильное впечатление, что на премьере следующей своей комедии он не рискнул повторить свою речь и заменил её репликой следующего содержания:

— Леди и джентльмены, с сожалением должен сообщить, что мистер Оскар Уайльд сегодня в театре не присутствует.

Оскар Уайльд в упомянутой речи со свойственной ему афористичностью и самоиронией в сущности охарактеризовал основные составляющие успеха сценического произведения искусства. Несомненно, это всего лишь трактовка, но

[1] Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000, с. 289.
[2] Из вступительной статьи Валерия Чухно к изданию: Уайльд О. Портрет Дориана Грея: Роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы / Пер. с англ. В. Чухно, М. Благовещенской. — М.: Изд-во Эксмо, 2004.

на первый план выходит так часто поднимаемый в сфере исполнительского искусства вопрос о триединстве: автор – исполнитель – слушатель.

Не будем комментировать вторую из упомянутых речей Уайльда, она допускает ещё больший диапазон интерпретаций, но к несомненным выводам можно отнести тот, что тема бытования произведений искусства глубоко занимала английского писателя, ещё в юности основавшего так называемое «Эстетическое движение», исповедовавшее культ «искусства для искусства»[3].

Предисловие к роману «Портрет Дориана Грея» неслучайно положено в основу замечательного по всем параметрам творческого исследования Л. В. Толстых «Искусство понимать искусство»[4], кстати, не менее впечатляюще оформленного (художник В. И. Шкарбан). По мнению автора, отличительным знаком искусства является то, что оно призвано привести в состояние гармонии духовный мир человека, соразмерно уравновесить природное и социальное, коллективное и личное, смешное и страшное, возвышенное и низменное, прекрасное и безобразное, то есть всё то, что реально существует в мире людей, но всегда в очень сложном переплетении, как проблемная ситуация, ***у которой нет однозначного решения***. В самом деле, как хороши в своей неоднозначности строки из главы о музыке «Вёсен и осеней» Люй Бувэя, использованные, в свою очередь,[5] Германом Гессе в его знаменитой «Игре в бисер»: «***Музыка покоится на соответствии между небом и землёй, на согласии мрачного и светлого***».

Можно соглашаться или не соглашаться с Оскаром Уайльдом в том, что «Искусство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь», но очень трудно что либо возразить на утверждение: «Если произведение искусства вызывает споры, — значит, в нём есть нечто новое, сложное и значительное».

Сложность целого необъятного мира, которым является искусство, одновременно и притягивает и отталкивает его исследователей. Так, один из выдающихся скрипачей 20 века Игорь Семёнович Безродный отмечал, что всякий раз, начиная разговор «о больших проблемах сегодняшней музыки» <…>, он «предпочёл бы спрашивать о них, надеясь на то, что отвечать будут более мудрые люди»[6].

Признавая, что «акт искусства …превосходит своей сложностью все прочие», Лев Семёнович Выготский писал: «Самая существенная сторона искусства в том и заключается, что ***и процессы его создания и процессы пользования им***

[3] Уайльд О. Портрет Дориана Грея: Роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы / Пер. с англ. В. Чухно, М. Благовещенской. — М.: Изд-во Эксмо, 2004, с. 6.
[4] Толстых А. В. Искусство понимать искусство. М., Педагогика, 1990, 159 с.
[5] Гессе Г. Игра в бисер. Роман. СПб, Азбука, 2000, стр. 38.
[6] Безродный И. «Настоящее искусство не терпит спекуляций...» М.А. № 4, 2001 г.

оказываются как будто ***непонятными***, необъяснимыми и скрытыми от сознания тех, кому приходится иметь с ними дело».[7]

Так, может быть, пустить всё «на самотёк»? Пусть всё происходит, как происходит, и совершенно незачем в это вникать, пытаться понять, задумываться? Если бы всё было так просто! Дело в том, что одним из качеств, неотъемлемых свойств каждого настоящего произведения искусства является способность побуждать к размышлению. «Всякий раз, - писал Януш Корчак[8], – когда, отложив книгу, ты начинаешь плести нить собственных размышлений, – книга достигла цели».

Это побуждение к размышлению и является самым непосредственным проявлением воздействия, которое на нас оказывает произведение искусства.

Сравним два текста, предложенных нам Валентиной Николаевной Холоповой[9]. Первый текст представляет собой историческую справку: «Жанна д'Арк, родившаяся около 1412 года, была сожжена на костре в Руане в 1431 году». Второй вариант текста значительно отличается от предыдущего, хотя содержание как будто бы совсем не изменилось: «Жанна д'Арк, спасительница Франции, была сожжена на костре своими соотечественниками; погибнув в 19 лет как грешница, она обрела бессмертие на все времена как святая». По мнению В. Н. Холоповой, первый текст – «однозначная позитивистская истина. Статус идеи искусства, поэтической идеи она приобретает только тогда, когда наполняется антиномиями, противоречиями, то есть становится многомерной» – второй текст. То есть, по мнению исследователя, кардинальное отличие поэтической мысли от непоэтической в том, что непоэтическая, позитивистская мысль одномерна, поэтическая же — многомерна.

Итак, мысли, содержащиеся в произведениях искусства, неоднозначны, противоречивы, многомерны. Это качество и создаёт основу для существования многочисленных трактовок, интерпретаций произведения искусства. Как же тогда быть с понятием «единственно верной» трактовки? Может ли вообще существовать неправильная трактовка? Может, если она искажает замысел автора! Но вот здесь-то нас и подстерегает вереница новых вопросов: как можно быть уверенным, что замысел автора был именно таковым? как вообще можно раскрыть истинный замысел? что может являться авторским замыслом, если поэтическая мысль в принципе не поддаётся разъяснению? является ли точным

[7] Выготский Л. С. Искусство и психоанализ. / Психология искусства, ред. Г, Ярошевского, М., Педагогика, 1987, стр. 101.
[8] Корчак Я. Как любить ребёнка. М., 1991
[9] Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000, стр. 183.

отражением авторского замысла так или иначе зафиксированный текст? существует ли более или менее приемлемый способ фиксации мысли художника?

Этот очень далеко не полный перечень вопросов встаёт перед каждым, кто сталкивается – в который раз или впервые – с проблемой интерпретации художественного текста (в любом виде искусства). Было бы неверным предполагать, что проблемы трактовки произведения искусства касаются только тех, чья профессия связана с так называемой посреднической деятельностью, например, переводчик или исполнитель, т. е. тот участник, без которого восприятие текста вообще невозможно!

...Traduttore — traditore. «Переводчик — предатель»... На это итальянское выражение «с его великолепной игрой слов, пропадающей при передаче на другом языке, которое часто «обыгрывается» и по отношению к музыкальному исполнительству», обращает наше внимание пианистка и филолог, исследователь процесса интерпретации Наталия Платоновна Корыхалова[10]: «Кем же является в действительности интерпретатор — верным передатчиком авторской мысли или переводчиком-изменником, предающим, искажающим её? Дилемма эта часто формулируется иначе: каким должно быть исполнение — объективным, строго и пассивно следующим авторскому тексту или субъективным, носящим сильный отпечаток творческой личности интерпретатора, для которого исполняемая музыка служит средством выражения его собственного я? Должен исполнитель «играть», «исполнять» или «интерпретировать»?»

Если принять во внимание действительную линию сходства профессиональных задач переводчика и исполнителя, то на первый план выходит ответственность за ту самую «верную» передачу авторского замысла. Ведь исполнитель на самом деле выступает в роли переводчика музыкального текста для тех, кто лишён возможности сделать это самостоятельно (скажем, не знает языка, или не знаком ни с одним музыкальным инструментом на уровне элементарного владения). Неверное исполнение (перевод) практически приводит к искажению всего содержания или, в лучшем случае, подтекста сочинения!

Приведём простой пример. Известный французский фильм «Décalage horaire» («Разница во времени») в русском прокате по непонятным причинам называется «История любви». Если обратить внимание на соответствие названия сюжету, что, думается, имело место в создании фильма, то «разница во времени» играла заметную роль в развитии взаимоотношений двух героев фильма, которые встретились в аэропорту. Заметим, что понятие времени вообще несёт в себе дополнительную философскую значимость, а значит, и может добавлять

[10] Корыхалова Н. П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып. 7, М., 1972. С. 47–92.

возможный дополнительный подтекст. Например, различные ощущения времени у мужчины и женщины… А вот «История любви» – это просто ЕЩЁ одна история любви, это отрыв от особенностей сюжета, претендующего на явную оригинальность. В итоге – те, кто умеет читать по-французски, просто удивлены, а те, кто не умеет – явно обмануты.

То же самое может произойти и с исполнением музыки: существенное изменение темпов, неверное прочтение нотации, пренебрежительное отношение к авторским указаниям и т. п. могут нанести непоправимый ущерб произведению, предстающему в этом случае перед слушателем в явно искажённом виде.

Оба примера, к сожалению, иллюстрируют неграмотный или дилетантский подход к выполняемой задаче. Проблемы интерпретации, конечно же, не ограничиваются размышлениями о недостатке соответствующих знаний у интерпретатора, прежде всего они касаются большого диапазона навыков, принадлежащих к громадной сфере – культуре восприятия художественного текста. Здесь совершенно необходимо рассматривать процесс перехода от понимания системы внешних значений текста к пониманию его внутреннего смысла, от проблем понимания слова, фразы и даже внешнего значения текста к пониманию подтекста, смысла и, в конечном счёте, к пониманию мотива, который стоит за текстом. Исследованию этого процесса много внимания уделяет выдающийся отечественный психолог Александр Романович Лурия. Невозможно не согласиться с его мнением о том, что в проблемах понимания литературного (да и любого художественного!) произведения понимание подтекста, смысла и в конечном итоге мотива является основным.[11]

Как пишет А. Р. Лурия, фразы не являются изолированными звеньями единой цепи: каждая последующая фраза «вливает» или включает в себя значение предыдущей; этот феномен, который Л. С. Выготский назвал «влиянием» или «вливанием» смыслов, оказывает существенное воздействие на понимание основного содержания текста: «Процесс «влияния смыслов» или объединение далеко отстоящих друг от друга элементов высказывания может составлять предмет специальной, поисковой ориентировочной деятельности человека, декодирующего речевое сообщение».[12]

Для формирования необходимых навыков А. Р. Лурия предлагает метод понимания пословиц, при котором необходимо прежде всего отвлечься от непосредственного предметного значения каждой из них и заменить его анализом внутреннего смысла пословицы. По мнению Лурии, как во фразах с переносным смыслом, так и в пословицах и баснях имеется конфликт между открытым текстом

[11] Лурия А. Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону. «Феникс», 1998, стр. 301.
[12] Лурия А. Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону. «Феникс», 1998, стр. 304.

(или системой значений, выражаемых текстом) и внутренним смыслом. Для понимания всех этих конструкций необходимо абстрагироваться от непосредственной системы значений и выявить внутренний смысл, который иносказательно выражается в системе развёрнутых внешних значений[13].

А. Р. Лурия обращает наше внимание на то, что художественное произведение допускает различные степени глубины прочтения; можно прочитать художественное произведение поверхностно, выделяя из него лишь слова, фразы или повествование об определённом внешнем событии; а можно выделить скрытый подтекст и понять, какой внутренний смысл таится за излагаемыми событиями; наконец, можно прочесть художественное произведение с ещё более глубоким анализом, выделяя за текстом не только его подтекст или общий смысл, но и анализируя те мотивы, которые стоят за действиями того или другого лица, фигурирующего в пьесе или в художественном тексте, или даже мотивы, побуждающие автора писать данное произведение.

Вновь возникает ассоциация с тезисами Оскара Уайльда: «Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ. Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идёт на риск. И кто раскрывает символ, идёт на риск».

Встаёт вопрос: почему остаётся без внимания риск, который возникает в том случае, когда берётся только то, что лежит на поверхности?

Один из вариантов ответа, возможно, даёт нам А. Р. Лурия. Он отмечает, «что «глубина прочтения текста» вовсе не зависит от широты знаний или степени образования человека. Она... больше зависит от эмоциональной тонкости человека, чем от его формального интеллекта. <…> Эта способность оценивать внутренний подтекст представляет собой совершенно особую сторону психической деятельности, которая может совершенно не коррелироваться со способностью к логическому мышлению. Эти обе системы – система логических операций при познавательной деятельности и система оценки эмоционального значения или глубокого смысла текста – являются совсем различными психологическими системами».[14]

Подтверждение этому тезису можно легко найти в практике музыкального образования. Часто заметно совершенно различное по темпам и глубине развитие младших школьников в период освоения элементарных исполнительских навыков. Один и тот же «апробированный» репертуар осваивается с различной степенью трудности его изучения – при этом речь идёт не о технических задачах, можно рассмотреть пример двух учащихся с примерно одинаковыми техническим развитием игрового аппарата – речь идёт как раз о глубине восприятия

[13] Лурия А. Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону. «Феникс», 1998, стр. 314.
[14] Лурия А. Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону. «Феникс», 1998, стр. 315–316.

музыкально-художественных образов. Возникает ощущение, что между двумя школьниками-ровесниками существует большая разница в возрасте! То есть, иначе говоря, один играет «как взрослый», а другой – «как ребёнок». Быть может, именно здесь имеет смысл говорить о той эмоциональной тонкости, которую имеет в виду А. Р. Лурия и которая лежит в основе так называемого феномена музыкальности? (Музыкальность воспринимается нами как проявление художественной одарённости в музыке).

Нет никакого секрета в том, что некоторые уже взрослые исполнители так и остаются на «уровне ребёнка» в том отношении, что в их исполнении определённых музыкальных сочинений совсем не содержится глубокого содержания! «Мы можем встретить людей, – пишет А. Р. Лурия, – которые, с большой полнотой и ясностью понимая логическую структуру внешнего текста и анализируя его значение, почти не воспринимают того смысла, который стоит за этими значениями, не понимают подтекста и мотива, оставаясь только в пределах анализа внешних логических значений». Применимо к музыке здесь речь может идти лишь о простом исполнении, которым является *«всякое воспроизведение нотного текста в живом звучании перед слушателями»,* как в определении, вынесенном нами в эпиграф данного очерка. Путь от исполнения к интерпретации лежит через познание основ художественного мышления, в результате которого **индивидуальная трактовка исполнителем исполняемого произведения, не ограничивающаяся однозначно замыслом автора, приобретает свойства влияния на эмоциональное, творческое состояние воспринимающего её слушателя.**

«Искусство таких больших чтецов, – читаем далее у А. Р. Лурии (а также исполнителей-музыкантов – прим. автора) и заключается в том, что, используя соответствующие средства <…>, они доводят до слушателя не только внешнее значение сообщения, но и его внутренний смысл, его подтекст или даже мотивы, которые <…> лежат в основе переживаний автора, написавшего данное произведение».[15]

Таким образом, мы возвращаемся к проблеме триединства: композитор – исполнитель – слушатель. Называя музыку «искусством интонируемого смысла», Б. В. Асафьев приходит к выводу, что «***с позиции музыки, как смысла, равноценны процессы и музыкального творчества — композиторское, внутреннее интонирование*** <…> — ***и музыкального исполнения, — воспроизведение сочиненного, когда музыкальный художественный объект становится достоянием общественного сознания***<…>»[16].

[15] Лурия А. Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону. «Феникс», 1998, стр. 317.
[16] Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947, стр. 58.

Хотелось бы, опираясь на данный тезис, несколько развернуть его в сторону рассматриваемой нами идеи необходимого триединства в вопросе бытования художественного произведения и подчеркнуть необходимость многомерности содержания каждого из этих процессов или сторон одного процесса, которым является существование художественного произведения. А именно: и автор, и актёр, и зритель (в музыкальном искусстве это – и композитор, и исполнитель, и слушатель) должны признавать во всяком произведении искусства ***наличие субъективных и объективных моментов***, обусловленных многозначностью и многоплановостью самой художественной идеи.

Любой художественный язык, в том числе музыка, требует времени для его освоения и понимания, или наоборот – на примере музыки, как языке искусства, необходимо учиться «улавливать повышенную роль оригинальных, эвристических элементов, живую диалектику традиционного и новаторского, повышенную динамику исторических изменений»[17].

Умение создавать, воспроизводить и оценивать не определяется принадлежностью к трём различным видам деятельности внутри искусства, имеющим и культивирующим свою специфику, а основывается на ***овладении искусством понимать искусство*** вне зависимости от статуса соприкасающейся с ним индивидуальности.

Ещё раз обратимся к примерам обучения музыке как искусству. Очень часто в детской музыкальной педагогике приходится сталкиваться с репликами: «не люблю Моцарта», «скучно играть Баха», «не хочу Шостаковича». Ничего ужасного в этом нет, наоборот, можно порадоваться непосредственности и честности, с которой дети (пока ещё!) высказывают своё мнение. Они ещё не попали под гипноз общепринятого и традиционного, они ещё не знают, что критиковать общепризнанных гениев невежественно. Но ведь «не люблю», «не хочу», «скучно» – это не критика, а всего лишь выражение вкуса, привязанности, настроения! Если авторитеты гениев искусства навязывать, насаждать привычные мнения и оценки, то в лучшем случае мы лишим юных исполнителей возможности самостоятельно открыть для себя Моцарта (или Пушкина), а в худшем – воспитаем целый зал слушателей, которые аплодируют только потому, что «это делают все».

«Нелюбовь» к Баху или Моцарту в детском возрасте часто основана на объективной ограниченности художественного опыта, на отсутствии необходимых исполнительских навыков, на бессистемности приобщения к музыкальным шедеврам. Так, «случайно» услышав «Лунную» сонату Бетховена, школьники просят ноты, она оказывается почти доступной, неумело разучивая

[17] Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000, стр. 77.

желанный текст, начинающие исполнители даже не подозревают, что тем самым прокладывают себе путь любви к тому же Моцарту…

> *«…чем более неповторимо, недостижимо, уникально по своей гениальности музыкальное произведение, тем охотнее к нему обращаются, играют, распространяют, интерпретируют, аранжируют, цитируют, стилизуют в других сочинениях и т. д. —* ***уникальность музыкального шедевра становится залогом его каноничности и бесконечного «тиражирования».*** *Бетховен написал сонату до диез минор «Quasi una Fantasia», получившую в музыкальном быту название «Лунная». Она стала множественным открытием: и преображала классическую сонату, и вступала в новую, романтическую эпоху музыки, а за её внешней простотой скрывалась бездонная глубина. Она породила неувядающую традицию её концертных и домашних исполнений, скрыто вошла во внутреннюю ткань других произведений, стала частью музыкального оформления радиопередач, использовалась в качестве коллажа — как в последнем произведении Шостаковича, его Альтовой сонате. Бетховенский уникум стал своего рода канонической «темой» для всех видов музыкального творчества» (В. Н. Холопова).*

Многомерность художественной мысли очень часто бывает крайне зависимой от возраста тех, кто её постигает. Правильнее сказать, каждый возраст в гениальном творении искусства находит что-то своё. Можно предположить, что такой «возрастной» аспект волновал создателя «Маленького принца». Уже в посвящении («тому мальчику, каким был когда-то мой взрослый друг») Антуан де Сент-Экзюпери закладывает ростки для возможной интерпретации, ибо «***все взрослые сначала были детьми, только мало кто из них об этом помнит***».

Представим себя в своём детском возрасте, примерно тогда, когда «рекомендовано» читать эту замечательную книгу, и вряд ли мы самостоятельно выделим для себя тот смысл, который сумеем найти в зрелом возрасте. Итак:

«На планете Маленького принца, как на любой другой планете, растут травы ***полезные и вредные****. А значит, есть там хорошие* ***семена хороших, полезных трав и вредные семена*** *дурной, сорной травы. Но ведь* ***семена невидимы****. Они спят глубоко под землей, пока одно из них не вздумает проснуться. Тогда оно пускает росток; он расправляется и тянется к солнцу,* ***сперва такой милый и***

***безобидный**. Если это будущий редис или розовый куст, пусть его растет на здоровье. Но **если это какая-нибудь дурная трава, надо вырвать её с корнем, как только её узнаешь**. И вот на планете Маленького принца есть ужасные, зловредные семена... это семена баобабов. **Почва планеты вся заражена ими**. А **если баобаб не распознать вовремя, потом от него уже не избавишься**. **Он завладеет всей планетой**. Он пронижет её насквозь своими корнями. И если планета очень маленькая, а баобабов много, они разорвут её на клочки. - Есть такое твердое правило, - сказал мне позднее Маленький принц. - **Встал поутру, умылся, привел себя в порядок - и сразу же приведи в порядок свою планету**. Непременно **надо каждый день выпалывать баобабы, как только их уже можно отличить от розовых кустов: молодые ростки у них почти одинаковые. Это очень скучная работа, но совсем не трудная»**.*

Воздержавшись от комментариев в отношении смысла избранной агогики текста, отметим, что выделенные фрагменты выявляют субъективный выбор, который является основой данной интерпретации. Кстати сказать, мы видим, что даже оформление текста, его рубрикация, выбор шрифта и т. д. могут быть орудием в формировании той или иной трактовки. Из этого необходимо сделать вывод о том, что, несмотря на ***признание*** «с позиции музыки, как смысла» ***равноценности*** процессов композиторского и исполнительского творчества, всё же нельзя признать полное ***равноправие*** их отношения к тексту произведения. По мнению Самария Ильича Савшинского, посвятившего работе исполнителя свой основательный труд, заключительный акт композиции — ***нотная запись***: здесь кончается контакт автора с его сочинением и ***начинается вторая жизнь произведения*** в душе и в руках исполнителя.[18]

Как справедливо отметил Б. В. Асафьев, и именно сейчас, в 21 веке, мы можем убедиться более чем когда либо в истинности его теорий, ж***изнь музыкального произведения, его бытование крайне «необеспечено» и зависит от множества случайностей***[19]. В популярности того или иного произведения искусства «действует **отбор и случайный и сложный**. Нет данных утверждать, что всегда и всюду «общественно звучит» лучшее и что всё известное — непременно качественно выше». Мы вынуждены согласиться, особенно на примере звучания современной музыки, что «в сравнении с музыкой созданной, число произведений, постоянно обращающихся в концертной практике, в музыкальном быту и «домашнем музицировании», крайне незначительно». Всё сказанное можно привести к выводу о том, что исполнительство берёт на себя функцию сохранения и популяризации произведений музыкального искусства,

[18] Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика-XXI, 2004
[19] Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947, стр. 59.

поэтому деятельность эта как крайне необходима, так и беспредельно ответственна. По существу исполнитель берёт на себя миссию формирования вкуса непросвещённой части публики, кроме того, исполнитель как талантливый художник может внести свою лепту в общее изменение стилевых предпочтений своей эпохи. В подтверждение последнего позволим себе опереться на мнение А. С. Шведерского, отметившего, что талант, в какой бы области он ни проявлялся, означает:

- предрасположенность личности к нестандартному мышлению, и, как следствие этого, — к созданию нового, оригинального;
- генерирование новых идей, нового видения явлений жизни;
- острое ощущение современности, способность предчувствовать и реализовать то, что ещё только «носится в воздухе»;
- умение опережать время, обрекая себя на непонимание современников;
- способность делать открытия не только в малоизученных областях, но и там, где, казалось бы, исчерпан весь запас идей, где «всё разработано и всё изучено».
- желание обеспечить прорыв через сложившиеся и укрепившиеся стереотипы мышления и понимания;
- проявление независимости мышления;
- развитое ощущение времени, способность к сочувственному вниманию ко всему происходящему[20].

Исходя из сказанного, исполнитель может обладать огромной силой влияния на все категории слушателей. «Большая удача, – пишет Б. В. Асафьев, – если исполнитель (дирижёр, певец, инструменталист) поймёт и оценит замысел, язык произведения, смысл, а не «отыграет» его механически или сугубо произвольно. А ведь слушатель слышит интонирование исполнительское, ему дела нет, отвечает оно авторским намерениям или нет; в особенности, если автор мало известен, но и в отношении его музыки ещё не успела создаться «традиция оценочных суждений» (такая традиция — великое дело в судьбе произведений). В каждую эпоху есть талантливые произведения и есть композиторы, так и не нашедшие исполнителей соответствующего образа мыслей, вкусов и чувствований»[21].

В итоге исполнитель оказывается не только в более ответственном, но и в более уязвимом положении по сравнению с автором и зрителем, т. к. только его действия подвергаются двусторонней критике, ибо он имеет дело с продуктом

[20] Шведерский А. С. Можно ли научить тому, чему нельзя научить? В сб. Диагностика и развитие художественной одарённости. СПб., 1992, стр. 67-75.

[21] Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947, стр. 59.

чужого труда, и его собственное творчество оценивается и автором, и слушателем. Кроме того, собственная творческая деятельность исполнителя не проявляется настолько явно, чтобы её можно было отделить от авторского замысла, иначе говоря, успех исполнения может быть отнесён на счёт автора, а провал – на счёт исполнителя. Для того, чтобы защищать свои творческие права, исполнитель вынужден аргументировать свою позицию в качестве интерпретатора того или иного произведения, опираясь на принципиальную вариативность трактовки художественного произведения и на объективность существования последнего, независимо от его создателя.

Таким образом, говоря словами Н. П. Корыхаловой, проблема субъективности–объективности возникла и оказалась поставленной в ходе живой практической деятельности, в ответ на насущные потребности музыкально-исполнительской практики[22]. К этой проблеме относятся вопросы, касающиеся всех видов деятельности, так или иначе связанных с интерпретацией произведений искусства, в том числе музыкального. В процессе анализа взаимодействия субъективных и объективных факторов участвуют все члены художественной коммуникации: создающий, воспроизводящий, воспринимающий. От уровня художественной культуры каждой из сторон зависит творческая судьба художественного произведения.

В заключение необходимо отметить, что ***конечной целью*** решения вопросов субъективности—объективности художественной ***интерпретации является обеспечение жизни художественного произведения***, которое, для того, чтобы его знали, с ним соприкасались, им восхищались, его ценили, осмысливали, ***нуждается в воспроизведении.*** Сочетая свободу проявления собственной индивидуальности с уважением к тексту произведения и выраженным в нем замыслом автора, исполнитель-интерпретатор выполняет великую миссию сохранения живого дыхания художественной мысли сегодняшнего дня и прошлых эпох. Не всегда его работа увенчана успехом, но представление о том, что если однажды все исполнители навсегда сложат своё оружие борьбы – свои инструменты, то многие произведения искусства превратятся в музейную груду ни о чём не говорящей бумаги, придаёт исполнителю силы совершать свою просветительскую миссию, которая находит своё выражение в прекрасных словах Татьяны Гринденко (Москва, сентябрь 2005 г.):

«Мне случалось видеть храмы, в которых никого, кроме священника и двух певчих, не было, но служба все равно шла — потому что должна была идти. Так и в

[22] Корыхалова Н. П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 47 – 92.

музыке — нужно иметь мужество делать какие-то вещи, не глядя на то, есть на них спрос или нет. Лишь зная, что так должно быть».

Л. Н. Раабен
ОБ ОБЪЕКТИВНОМ И СУБЪЕКТИВНОМ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ[23] (изд. в 1962 г.)

Раабен Лев Николаевич (1913 – 2002) – ведущий российский музыковед, автор исследований по истории русской, советской и зарубежной музыки, в числе его работ: Вопросы квартетного исполнительства.– Москва. 1960; Скрипка. М.: Музгиз, 1963; Жизнь замечательных скрипачей. – М.; Л.: Музыка, 1967; Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. – Л., 1969; История русского и советского скрипичного искусства. – Л.: Музыка, 1978 и др.

Л. Н. Раабен преподавал в Ленинградской консерватории, Российском институте истории искусств, до последних дней являлся профессором на музыкальном факультете Российского государственного педагогического университета имени Герцена.

<…> В настоящей статье автор останавливает внимание читателей на одной из центральных проблем эстетики исполнительства — проблеме соотношения объективного и субъективного. Конечно, ввиду сложности и крайней неразработанности данной проблемы, невозможно осветить все её стороны. Речь может идти лишь о постановке проблемы, быть может, о начале длительной дискуссии.

<…> В содержании каждого произведения всегда имеется две стороны: объективная (предмет искусства) и субъективная (истолкование предмета искусства художником, оценка им явления действительности). Отражая действительность, художник так или иначе оценивает её, предлагает своё видение мира. Разумеется, данная формулировка является лишь исходной, первичной, намечающей как бы первую грань отношений между объективной и субъективной сторонами художественного творчества. В живой творческой практике эти стороны сложно переплетаются, взаимопроникают, выступают каждый раз в каких-то новых связях и мнениях. По-разному предстают они и в самом предмете искусства. В одних произведениях предметом искусства может по преимуществу стать объективное явление действительности, в других собственный мир художника. Естественно, что первые будут носить более объективный, а вторые

[23] Печатается по изданию: Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В сб.: Вопросы теории и истории музыки, вып. 1. Л., 1962.

более субъективный характер. Однако выбором предмета дело не исчерпывается. Даже избрав предметом творчества собственное «я», художник может остаться в высокой степени объективным и, наоборот, — в произведениях с объективной тематикой прийти к самой субъективной трактовке этих тем.

<…> Указанное единство объективного с субъективным вовсе не означает их равновесия или обязательной равнозначности. Напомним вновь о чрезвычайном многообразии отношений объективного и субъективного в искусстве, об их постоянном взаимопроникновении и переплетении, когда даже в тех направлениях и стилях, которые отнюдь нельзя назвать объективистскими или субъективистскими, имеется крен в ту или иную сторону. Поэтому одних композиторов можно назвать художниками объективного склада, других — субъективного. <…>

Итак, согласно нашему исходному тезису каждое произведение искусства имеет две стороны: объективную, которую мы обозначили как предмет искусства, и субъективную — как отношение художника к избранному им предмету. Дальше мы указали, что и сам предмет искусства может быть либо объективным, либо субъективным, в зависимости от того, что составляет его содержание; наконец, и отношение художника к предмету искусства тоже может характеризоваться объективностью или субъективностью оценок.

В конечном счёте в выборе предмета искусства и в его оценке, в отношении к искусству и в творческом методе художник обладает лишь кажущейся свободой и произвольностью. Художник всегда отражает взгляды, идеи, мысли и чувствования той общественной среды, к которой он принадлежит, или, другими словами, отражает объективный мир исторически конкретной действительности в свете определённого мировоззрения, представляющего в свою очередь продукт общественного сознания, общественной идеологии. Перейдём теперь непосредственно к исполнительскому искусству.

Есть много точек соприкосновения исполнительского искусства с композиторским творчеством, много общего в законах, по которым они развиваются. Исполнительство так же подчинено общественно-эстетическим требованиям своего времени, как и творчество композиторов. Вместе с тем полной аналогии между ними провести нельзя. Исполнительское искусство имеет свою специфику, заметно отличающую его от творчества композиторов. Задачи, стоящие перед исполнителем и перед композитором, природа их творческого акта, в общем, различны. Творчество исполнителя начинается там, где творчество композитора уже фактически окончено. Композитор своим произведением даёт как бы импульс для творчества исполнителя, но вместе с тем определённым образом обусловливает характер этого творчества. Свобода творческого акта

исполнителя в значительной мере ограничивается кругом образов, которые «предложены» ему композитором. С другой стороны, и композитор оказывается в зависимости от исполнителя вследствие самой природы музыки как искусства, требующего исполнения. Композитор излагает свои мысли, идеи, фиксирует свои переживания в создаваемом им произведении, но «жизнь» любого музыкального произведения немыслима вне исполнения, а исполнитель может в значительной мере изменить эти мысли, идеи согласно собственному разумению. Воспроизведение замысла композитора в его, так сказать, «чистом» виде как будто бы должно иметь место в том случае, если сам композитор выступает интерпретатором собственных произведений. Но в действительности и этот случай не обеспечивает решения данной задачи, хотя бы потому, что для полного, цельного её решения требуется наличие у композитора идеальных интерпретаторских данных. В наше время функции композитора и исполнителя обычно разделены, причём этим значительно усложняются задачи исполнительской интерпретации. Исполнителю надлежит вникнуть в содержание «чужого» произведения, раскрыть перед слушателем круг «чужих» идей, мыслей, переживаний, другими словами, то, что обычно называют композиторским замыслом. Но ни один исполнитель не может при этом остаться в положении бесстрастного регистратора и передатчика «чужих» мыслей, идей, ибо в любом случае ему отведена роль их толкователя. Наконец, пользуясь образами, созданными композитором, исполнитель выявляет через них и своё собственное отношение к миру и действительности. Мировоззрение исполнителя накладывает соответствующую печать на его творчество, определяет характер трактовки произведения. Вот почему понятие точного, объективного воспроизведения композиторского замысла может быть принято только как весьма условное.

Существенные различия между исполнителем и композитором выступают во всех сферах художественной практики. Так, например, исполнитель озвучивает не только произведения современников, но и музыку предшествующих эпох. Для исполнителя произведения Баха или Бетховена — это конкретные объекты творчества, которые должны быть воссозданы с сохранением их сущностного своеобразия; композитор же лишь в отдельных случаях ставит перед собой задачу воспроизведения стиля какого-нибудь автора, но гораздо чаще идет по линии творческой переработки традиции прошлого и современного ему искусства. Традиции и опыт мировой культуры служат для композитора лишь фундаментом, опорой для собственного творчества.

Такие примеры можно легко умножить. Какую бы сторону исполнительского искусства ни начать сравнивать с композиторским творчеством, между ними всегда будут обнаруживаться, с одной стороны, какие-то моменты общности, с

другой же — специфические отличия. Вот почему то, что характерно для композиторского творчества, далеко не всегда может быть без соответствующих поправок перенесено в область исполнительства; вот почему последнее нуждается в специальном анализе проблем стиля и творческого метода.

При подходе к исполнительскому искусству мы сталкиваемся с теми же эстетическими категориями и теми же отношениями объективного и субъективного, о которых шла речь выше. Мировоззрение исполнителя, как и каждого человека, формируется окружающей его объективной действительностью. Исполняя любое произведение, он отражает своё отношение к действительности в целом. Но одновременно для исполнителя объективной стороной искусства, его «предметом» становится само произведение, в котором действительность предстает для него в «определённом» виде. <…>

Действительность «вообще», отражаясь в сознании композитора, заставляет «опредмечивать» её явления в произведениях музыкального искусства. Эти произведения в свою очередь становятся объективно существующими явлениями действительности, с которыми и встречается исполнитель как с непосредственным объектом своего творчества[24]. Раскрывая содержание произведения, исполнитель даёт ему свою «оценку», своё объяснение, своё «видение» его. Однако исполнительство предполагает не только «видение» данного предмета искусства, но и мира через него. Так осуществляется связь исполнителя с действительностью в целом.

<…> Итак, определение исполнительского стиля и метода в значительной мере связано с анализом отношения исполнителя к пополняемому произведению. В каждую эпоху и в каждом историческом стиле намечались какие-то свои особые категории этих отношений, обусловливаемые общими взглядами на искусство и общими требованиями, предъявляемыми к нему. Разумеется, эти общие требования по-своему преломляются сознанием отдельного исполнителя, ибо любой исполнитель, даже с очень слабо выраженной индивидуальностью, обладает особыми, одному ему присущими творческими приёмами, разработанными и откристаллизовавшимися в результате его собственной художественной практики. Отличительные качества игры определяют индивидуальный стиль исполнения, который, однако, является всегда разновидностью одного из исполнительских стилей современности и должен соответствовать потребностям данной эпохи.

В исторически складывавшихся направлениях исполнительского искусства, если проследить их развитие, отчетливо обнаруживаются постоянные колебания и

[24] В то время как композитор существующие явления искусства может преломить в своем творчестве только опосредствованно.

постоянные отклонения в сторону субъективности или объективности. Объективное и субъективное начала в исполнительском искусстве все время борются, представляя собой своеобразное диалектическое «единство противоположностей». При этом в разные эпохи и в разных направлениях музыкального искусства обычно создавался крен то в ту, то в другую сторону, побеждало какое-нибудь одно из двух начал. Побеждало, но никогда не становилось единственно возможным. Даже в наиболее отвлеченных, схоластических формах искусства средневековья можно обнаружить элементы субъективности. В каждом стиле, следовательно, эти категории находятся в некоем диалектическом единстве и изменяется лишь их соотношение.

Поэтому, характеризуя тот или иной стиль или эволюцию какого-нибудь стиля, менее всего можно подчинить эту эволюцию тезису объективности или субъективности, но нужно вскрывать их диалектику.

Проследим для примера, как развивалось исполнительское искусство и XVIII веке. Характерным признаком этого искусства на рубеже XVII-XVIII веков была импровизационность, причём настолько значительная, что мелодика медленных, кантиленных частей произведений превращалась часто буквально в канву для исполнительской импровизации. Исполнительское действие принимало в таких случаях характер своеобразного «сочинения» музыки на основе предложенного композитором «остова» мелодии. <…>

Любопытно здесь то, что и для композитора, написавшего сочинение, мелодическая партия становилась лишь предлогом для импровизации. Композитор как бы отступал перед исполнителем, предоставляя ему почти неограниченную свободу.

Уже в первой половине XVIII века, ко времени И. С. Баха, формы музыкального исполнительства существенно видоизменяются. С углублением содержания музыки композитор начинает ощущать потребность во всё более точном выражении своих идей, что не могло не ограничить произвол исполнителя. В произведениях Баха уже не может быть и речи о «досочинении» их мелодий исполнителем. Они зафиксированы самим композитором с возможной полнотой. И если импровизационность и продолжала сохраняться, то она приобретала иной, чем ранее, характер. Импровизационность допускалась при определении тех или иных динамических оттенков, расшифровке штрихов: за исполнителем сохранялась ещё относительная свобода в произнесении текста и т. д.

Казалось бы, при таком положении речь должна идти о постепенной объективизации исполнительского стиля. Первоначально исполнитель как бы предельно «подчинял» себе композитора, приобретая полную свободу «самовысказывания»; затем эта свобода начинала ограничиваться: произведение

композитора превращалось в объект изучения, становилось в достаточной мере неприкосновенным. Акцент переносился с исполнителя на произведение, с субъекта на объект. Такова внешняя картина. Однако на самом деле рассматривать этот процесс, как выражение борьбы субъективного начала с объективным, было бы неверно. Дело, конечно, не в субъективности исполнительского стиля добаховской эпохи, а в том, что тогда на исполнителя частично возлагались и обязанности композитора. Такое исполнение можно назвать субъективным только в том, что исполнитель получал почти неограниченные права в отношении к произведению, но оно могло быть достаточно объективным но содержанию, направлению, характеру создаваемых образов.

Последовательный анализ исполнительских стилей в их исторической эволюции отнюдь не является темой данной работы. Такой теме должно быть посвящено специальное исследование. Но несколько примеров, которые характеризуют их состояние исполнительского искусства в отдельные исторические периоды, хотелось бы привести.

Любопытны, например, условно-стилизованные формы дворцового искусства XVIII века. В примечаниях Гёте к «Племяннику Рамо» Дидро дается следующая характеристика французского дворцового искусства той эпохи: «В середине прошлого (т. е. XVIII. – Л. Р.) века все виды искусства во Франции были проникнуты какой-то странной, для нас почти невероятной, манерностью, были оторваны от какой бы то ни было правды и простоты... Все произведения исполнялись с какой-то пустой, неестественной и аффектированной декламацией». Против манерности, неестественности игры французских актеров и музыкантов в то время восстают Руссо и Дидро. В дворцовом искусстве от исполнителя требовали скорее «изображения» страстей, чем выражения их.

Эстетику сентименталистского исполнительского стиля XVIII века в несколько наивной форме выразил в своей любопытной поэме «Повеления скрипке» («Les commandements du Violon») французский скрипач М. Вольдемар (1750—1816). По Вольдемару, главное в исполнении — это чувство, передача эмоции, нежной страсти:

Вздыхай в романсе
Грустно и любовно,
В адажио филируй звук
Широко и чисто,
В ларго ты стони
Грустно, но с чувством[25].

[25] Цит. по книге Б. А. Струве. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах. Л., 1933. стр. 31.

Классический стиль конца XVIII — начала XIX века по своей ведущей тенденции был стилем объективным и вместе с тем отличался большим вниманием к человеку. Наибольшей же степени объективности достиг «республиканский» классицизм эпохи Французской революции, оказавший, как известно, огромное влияние на развитие европейской музыкальной культуры. В этом искусстве с его идеями гражданственности, героики, демократической государственности закономерно возникало внимание к героической личности, к человеку-гражданину, а в соответствии с таким характером художественных образов формировался и исполнительский стиль. Классический исполнительский стиль приобрел черты возвышенной патетики, отличался героическим, ораторским пафосом, мужественностью. Такие качества его отмечают во второй части «Школы-методики Парижской консерватории» («Methode de Violon». 1802) П. Байо, П. Роде и Р. Крейцер у Д. Виотти, сравнивая его игру с игрой знаменитых скрипачей XVIII века: «Этот инструмент, — пишут они, имея в виду скрипку, — простой и мелодичный под пальцами Корелли, гармоничный, нежный, полный грации под смычком Тартини, приятный и чистый у Гавинье, благородный и величественный у Пуньяни, полон огня, смелости, величия, патетики у Виотти, достигая того необходимого совершенства, чтобы отображать страсти с энергией и благородством, соответствующим месту, которое он занимает, и власти, которую он имеет над душой».

Итак, не просто страсть, но страсть, связанная с патетикой, энергией, возвышенная и облагороженная, страсть особого рода, полная героического пафоса. Здесь если и можно говорить о субъективности, то направленной на переживание героических, «объективных» сюжетов и образов.

Эпоха романтизма вписала одну из самых ярких страниц в историю музыкального исполнительства. В отличие от классицизма, в романтическом искусстве значительно усиливается субъективное начало, что явственно выявилось не только в творчестве романтиков, но и в исполнительском искусстве эпохи романтизма. Романтическая субъективность в исполнительском искусстве была связана с типичным для романтиков углублением в мир внутренних переживаний человека.

Романтический стиль исполнения оказался достаточно многоликим, как само творчество романтиков. Сопоставим хотя бы интимно-лирический романтизм Фильда с бурно-патетическим, ораторским романтизмом Паганини, Листа; салонно-легкий, изящный сентиментализированный стиль бельгийцев Гиса, Арто, Серве с тяжеловесным «ученым» романтизмом Шпора; порывисто-взволнованный романтизм Шумана и мягко-созерцательный романтизм Мендельсона. В первой половине XIX века, кроме того, романтические тенденции в исполнительском

искусстве зачастую переплетались с классическими. Классическим называли, например, современники строгий и возвышенный стиль игры скрипача Вьетана, а между тем в его творчестве было много романтического. Вместе с тем было и нечто такое, что объединяло между собой все направления романтического искусства и отделяло их от классицизма. Современники отчётливо сознавали качественные различия между классическим и романтическим стилями, сравнения между которыми мы не раз встречаем на страницах тогдашних журналов, причём эти различия касались зачастую именно субъективной стороны искусства романтиков.

«До новейшего времени скрипка была как бы прекрасной трагедией Расина, — писал один из русских критиков, — но теперь уже не то. Артист, увлекаясь страстью, может быть, и выходит иногда из строгих пределов изящного, но зато страсть эта увлекает и слушателей. Инструмент Паганини плакал, смеялся, рыдал, передавая все оттенки страстей человеческих, а вместе с ним рыдали и ликовали слушатели»[26].

Аналогичное противопоставление делает Одоевский, сравнивая классическую игру Вьетана с игрой Арто — одного из типичных представителей романтической скрипичной школы. Игра Вьетана по мнению Одоевского походит на древнюю статую: «она прелестна, она приковывает взоры художника, но всё же вы не сравните статуи с прекрасною же, но живою женщиною». И Одоевский предлагает Вьетану влюбиться. Игра же Арто, продолжает Одоевский, «одушевлена, в ней есть звуки, которые пленяют нас не одною изящностью своей формы, но которые проникают вас до глубины души».[27] Или в другой рецензии о том же Вьетане: «Он, действительно, счастливая средина между классицизмом и романтизмом музыки и соединяет в себе достоинства обоих родов... одного недостаёт юноше-музыканту: страсти... Нынешняя музыка полна или плача и рыдания, или буйной весёлости. Патриархальный век музыки прошёл…».[28] Наконец, вспомним, какое впечатление произвела игра Листа на Серова и Стасова: «Ничего подобного мы ещё не слыхивали на своём веку, да и вообще мы никогда ещё не встречались лицом к лицу с такою гениальною, страстною, демоническою натурою, то носившеюся ураганом, то разливавшеюся потоками нежной красоты и грации».[29] И снова выделяется «демоническая страстность» натуры Листа.

Характерно, что в XVIII и до середины XIX века меньше всего дебатировались вопросы, касающиеся отношения исполнителя к исполняемому произведению, и

[26] «Северная пчела», 1850, №89.
[27] В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
[28] Там же, стр. 170
[29] В. В. Стасов. Избранные сочинения в трёх томах, т. II, М., 1952, стр. 380.

не имела существенного значения проблема интерпретаторства. В XVIII веке сказывались, конечно, такие причины, как объединение функции композитора и исполнителя в одном лице. Исполнитель играл в концертах главным образом собственные произведения, а потому проблема интерпретации особой остроты приобрести не могла.

Немаловажную роль сыграло и характерное для первой половины XIX века увлечение виртуозностью, ограничение интересом значительной части публики концертных зал внешне виртуозной, технической стороной исполнения. Вот почему и в рецензиях на концерты затрагиваются главным образом личные качества музыканта, его индивидуальный стиль игры, без существенного анализа трактовки исполняемых произведений. О таких вещах упоминается вскользь, как о чём-то не имеющем особого значения. Если даже исполнитель не обладал достоинствами подлинного интерпретатора, то это не слишком снижало его авторитет в глазах публики. Общеизвестно, что Паганини не умел хорошо исполнять произведения других авторов, Фильд наиболее впечатлял в собственном творчестве, Гензельт романтизировал произведения Бетховена: крайне субъективной была игра Л. Ф. Львова, что не помешало Шуману и Мендельсону дать ему исключительно высокую оценку. О «своеволии», с которым трактовались квартеты Бетховена Львовым, пишет Ленц: «Бетховена Львов передавал поразительно, увлекательно, но с не меньшим произволом, чем Моцарта». То же констатирует другой биограф Львова, Л. Л. Берс: «Он играл просто, но часто игра его становилась не строго корректной, ибо он слишком отдавался своей фантазии».[30] При всей любви Одоевского к Фильду, при том глубоком впечатлении, которое производили на него Тальберг, Гензельт, Мейер, Геркс и многие другие исполнители, было бы весьма трудно по его статьям уяснить себе, каковы они как интерпретаторы. Что же касается виртуозного направления, то исполнители такого плана вообще играли главным образом «самих себя», исполняемое же произведение становилось для них лишь предлогом для показа собственного мастерства.

Из этого не следует, что деятели первой половины XIX века прошли мимо проблемы интерпретаторства полностью и не задумывались совершенно над вопросами исполнительского мастерства, над характером отношений между композитором и исполнителем. Как мы увидим ниже (хотя бы на примере шумановских высказываний), эти вопросы уже и ставились и решались, но в целом они ещё не находились в центре внимания.

[30] «Воскресный листок музыки и объявлений". 1878. № 1, 2. А. А. Берс. Алексей Фёдорович Львов как музыкант и композитор. -"Русская старина", 1900, т. 102, стр. 159.

Картина резко меняется в середине XIX века, когда музыкальное искусство и исполнительство оказались перед совершенно новыми требованиями. Прогрессивные течения этого времени резко выступают против развлекательности, внешней виртуозности; ведущими становятся высокие художественные принципы, большей частью связанные с развитием демократической идеологии. Одновременно происходят глубокие изменения в содержании концертов, в концертном репертуаре, в концертной программе. Из репертуара почти изгоняются пьесы салонно-виртуозного характера; слушательскую массу уже в гораздо меньшей степени интересует внешняя виртуозность и самопоказ исполнителя. Концертная программа второй половины XIX века объединила самый широкий круг явлений мирового искусства — как прошлого, так и современного. В этих условиях единство функций композитора и исполнителя сохраняется как единичное явление и получает значение только тогда, когда творчество исполнителя в какой-то мере оказывается способным конкурировать с творчеством композиторов. Изменяется в корне и отношение слушателей к музыке. Аудиторию концертных зал интересует теперь в первую очередь произведение искусства, содержание музыки, исполнитель же вызывает к себе интерес не только своими индивидуальными качествами, но и как интерпретатор художественного произведения. Афористически кратко и метко определил существо происшедших перемен Л. С. Ауэр, указав, что на смену формуле «музыка существует для виртуоза» пришла формула «виртуоз существует для музыки»[31].

Главным и наиболее ценным качеством исполнителя-интерпретатора считается теперь искусство художественного перевоплощения. Играя романтическую музыку, исполнитель должен становиться «романтиком», классическую — «классиком», он должен знать, чувствовать и передавать характерное в музыке Баха и типичное в музыке Бетховена, различая стиль каждого композитора.

Если для слушателя, исполнителя, музыкального критика XVIII — первой половины XIX века проблема «композитор — произведение — исполнитель» не имела существенного значения, то теперь она встала во всей своей сложности. Вопросы стиля исполнения и трактовки произведений определяют характер музыкальной критики. И публику и критику интересует в первую очередь, как понято исполнителем содержание произведения, насколько верно передан замысел композитора. Главная ценность исполнителя теперь — в его умении стилистически верно трактовать музыку. Бесподобнейшей фразировке чешского

[31] Леопольд Ауэр. Моя школа игры на скрипке. Л.,1929, стр. 163.

скрипача Ф. Лауба «с глубоким вниканием в глубокий стиль Баха»[32] удивляется Серов, слушая этого исполнителя в 1859 году, и такого рода суждения становятся типичными. От Серова не ускользает и вторая сторона проблемы — сам исполнитель. В той же статье о Лаубе Серов пишет, что в концерте Мендельсона Лауб был выше Вьетана, «глубже проникся мендельсоновским духом и больше стушёвывает свою личность, не переставая властвовать над всею пьесою...»[33] Можно ли с большей определённостью сформулировать единство объективного с субъективным в игре Лауба?

Близок к Серову и Ганс фон Бюлов в оценке интерпретаторских качеств знаменитого немецкого скрипача И. Иоахима. В 1855 году в «Berliner Jenerspitze» он писал: «Не Иоахим играл вчера Бетховена, играл сам Бетховен! Это уже не исполнение величайшего гения, но само откровение. Даже наиболее сомневающийся из скептиков должен поверить чуду; подобного перевоплощения ещё не бывало... Никогда ещё бессмертие гения не претворялось в ярчайшую действительность столь возвышенно и лучезарно»[34].

Вторая половина XIX века — время, когда интенсивно складывалась реалистическая концепция исполнительской эстетики. Она явилась следствием наступившего во всех сферах искусства расцвета реализма, что не могло не наложить отпечаток и на музыкальное исполнительство. Совершенно очевидно, что указанные выше типические качества исполнительского стиля и предъявляемые к нему требования, вызвавшие развитие интерпретаторских тенденций, характерных для исполнительского искусства второй половины прошлого столетия, были неразрывно связаны с движением исполнительства к реализму.

Ни в одном из эстетических и теоретических трудов, опубликованных до настоящего времени, мы не имеем отчётливо сформулированного определения сущности реализма в музыкальном исполнительстве. В порядке постановки вопроса попытаемся это сделать, разумеется не претендуя на сколько-нибудь полное объяснение этой сложной проблемы.

<...> Реализм в искусстве определяется отношением данного искусства к действительности; к реалистическим произведениям мы относим такие, которые направлены на действительность, на познание и объяснение её, на её отражение в типических образах и типических обстоятельствах. По существу это в одинаковой степени относится и к исполнительству. Реализм в исполнительстве определяется силой, многосторонностью и глубиной связи исполнительского искусства с

[32] Н. Серов. Критические статьи, т. II, СПб, 1802, стр. 1068.
[33] Там же, стр. 1043.
[34] Цит. по книге: Л. Moser. Joseph Joachim. 1898, стр. 140-141.

действительностью, с жизнью. Типичность и жизненная реальная сила создаваемых исполнителем образов, соответствие этих образов реальным жизненным явлениям — вот в чем основа реалистического метода в исполнительстве. Однако такую связь с действительностью исполнитель осуществляет не непосредственно, а через произведение, написанное композитором, т. е. через образы, уже получившие материальное воплощение в композиторском творчестве.

И здесь встаёт целый ряд вопросов, связанных с изложенными выше эстетическими положениями. Первый из них касается интерпретации исполнителем произведений прошедших эпох. Образы какой действительности должен воссоздать перед слушателем исполнитель, играя, например, произведения Баха, — той, которая являлась современностью для композитора, или современной исполнителю? И той и другой — вот единственно верный ответ. Для нас вовсе не безразлична типичность искусства Баха в его исторической конкретности. Мы воспринимаем музыку Баха в том типическом, что в ней есть, причём в это «типическое» входит и круг идей, и материальная форма выражения этих идей. Отсюда необходимость сохранения стиля и характера баховского творчества. С другой стороны, каждая новая эпоха вносит изменения в формы общественного сознания, в мироощущение людей. Изменяется и наше, восприятие явлений прошлого. Поэтому одновременно с сохранением стилистической специфики и исторической типичности музыкальных образов произведений прошлых эпох исполнитель обязан вскрыть в этих образах и те действенные силы, которые свяжут их с современностью. Почему это возможно? Потому, что человечество развивается на усвоении опыта прошлого, и идейное наследие людей одной эпохи опосредствуется общественным сознанием следующих поколений.

Приближая искусство прошлого к современности, исполнитель, естественно, что-то в нём видоизменяет. Мы безусловно не играем музыку Баха так, как она игралась при жизни композитора. Однако эти изменения ни в коем случае не должны приводить к разрушению, искажению стиля. Объективная сторона искусства прошлого должна быть сохранена.

Таким образом, реалистический метод в отношении трактовки произведений прошлого, на наш взгляд, означает одновременно и отражение исторически-конкретной действительности той эпохи, когда произведение было написано, и отражение современной нам действительности через раскрытие действенной силы данных художественных образов для наших дней. Игнорирование одного из этих требований должно приводить к отходу от реализма, что часто и наблюдается в практике. При ослаблении связей с современностью ради исторической

достоверности происходит архаизация искусства, в обратных случаях — его модернизация. Первое часто становится характерным для академизма, однако архаизмы, особенно в форме утонченного стилизаторства, чрезвычайно типичны и для модернистского искусства.

<…> Исполнитель может и должен открывать всё новые и новые стороны образа, усиливать или ослаблять те или иные моменты в музыке, но не имеет права нарушить её сущность. Объективный характер образа, его типичность и историческая достоверность должны оставаться неприкосновенными. Верность передачи «типических характеров в типических обстоятельствах» есть одно из основных требований реалистической эстетики исполнительства.

Есть ещё одно положение, которое необходимо специально оговорить, характеризуя реалистический метод в исполнительстве, – его объективность. Реалистическому исполнительскому методу присуща, так сказать, принципиальная объективность, ибо этот метод в целом направлен на познание объективной действительности. Отсюда и «принципиально интерпретаторский» характер исполнительского искусства художников-реалистов, у которых всё должно быть подчинено широким художественным обобщениям объективных явлений действительности (включая и собственный мир чувств и переживаний).

А какова же при этом роль личности исполнителя? — только пассивного «комментатора» музыки, бесстрастного её аналитика? Разумеется, нет. Реалистический метод в его наиболее правильно понимаемой сущности никак не предполагает подавления личности исполнителя, но, наоборот — способствует её творческому обогащению. Он развивает в исполнителе разносторонность музыкального мышления, его творческие способности. Субъективная сторона исполнительского искусства при реалистическом методе вовсе не должна стираться – она должна достаточно ярко проявляться в характере истолкования исполнителем идеи произведения, в страстном переживании исполняемой музыки, в манере произнесения текста. Реалистический метод приводит к гармоническому взаимодействию объективного и субъективного начал, к единству этих категорий. Единство объективного и субъективного и является третьим важнейшим тезисом реалистического метода.

<…> Идеи и взгляды людей меняются, и то, что было действенно в одну эпоху, перестает воздействовать в другую. Долг исполнителя - сохранить жизненную ценность и действенность искусства для своего времени, искать эту действенность в произведении. Мы смотрим на произведения прошлого глазами людей нашей эпохи, оцениваем их с точки зрения нашего мироощущения. Наконец, нотная запись произведений является лишь приблизительной фиксацией мыслей

композитора, и ручаться за полноту воплощения авторского замысла исполнитель вообще не может.

Требования объективной передачи авторского замысла были характерны для многих крупных музыкантов, например, для Шумана, Серова, Чайковского, причём в понятие «авторский замысел» ими вкладывался большой и широкий смысл подлинно жизненного, действенно реалистического подхода к искусству. Когда Серов пишет о «глубоком вникании в глубокий смысл Баха" или о том, что Лауб проникся «мендельсоновским духом», то, конечно, для него главное — идейно-художественная основа исполнительского творчества. Ещё в эпоху расцвета романтизма прогрессивно мыслящими музыкантами выдвигались такие требования, которые вошли затем в арсенал эстетики музыкального реализма. Шуман, например, обращал особое внимание на изучение музыки, на её познание. Изучать, изучать и изучать, вникая в дух и характер творчества великих композиторов (особенно прошлого — Баха. Бетховена и т. п.), воспитываясь на их творчестве,— эта мысль проходит красной нитью в его статьях об исполнительстве. Но только изучать, по его мнению, было недостаточно. Долг исполнителей — охранить текст произведений ушедших композиторов: «Чем мы можем лучше доказать своё уважение к нашим великим мастерам, как не стремлением очистить их композиции от искажений, внесённых в них ошибкой или случайностью?». Шуман выступает против искажения текста не случайно, ибо в его время «вольное» отношение к тексту исполняемого произведения со стороны исполнителей было распространенным явлением. Достаточно привести в качестве примера следующее место из письма скрипача Ф. Давида к своему другу Ф. Мендельсону от 1 февраля 1844 года: «Вчера мы исполняли с Гиллером и Рейтцем тройной концерт Бетховена. Странное дело, он всем понравился, но, правда, мы последнюю часть всевозможными штучками разукрасили».

Страстно выступает Шуман и против небрежного, произвольного прочтения нотного текста исполнителем. Вчитываясь в текст, исполнитель должен понять, что хотел сказать в своём произведении композитор. При этом всё то, что не будет соответствовать замыслу композитора, есть, по мнению Шумана, также «искажение». «Старайся, чтобы музыка произвела то впечатление, какое имел в виду автор: большего не надо; всё, что сверх того — “искажение”[35]».

Из процитированного становится ясно, что Шуман сводил роль исполнителя целиком к задаче раскрытия авторского замысла, а способом достижения этого Шуман считал внимательное прочтение нотного текста. Главное — авторский замысел; мысль композитора не должна быть никоим образом искажена или даже

[35] Цит. по книге Н. Попова. Шуман о музыкальном исполнительстве. Вопросы музыкально-исполнительского искусства, стр. 492—493.

как-то изменена исполнителем; мысль эта выражена композитором в нотном тексте, поэтому необходимо крайне бережное отношение к нотному тексту — полная его неприкосновенность.

Под всеми этими требованиями Шумана можно подписаться и сейчас, но только в них не оговорены два чрезвычайно важных момента: необходимость приближения искусства прошлого к современным требованиям и то, что сам по себе нотный текст является ещё весьма несовершенной формой фиксации поэтической идеи и замысла автора.

В книге Корредора «Беседы с Пабло Казальсом» имеется ответ Казальса на вопрос, как он относится к следующей фразе Шумана: «Считайте преступлением всякое изменение, внесённое в произведения великих мастеров, любое сокращение или добавление. Это было бы величайшим оскорблением, которое вы могли бы нанести искусству». Казальс ответил: «Можно ещё более оскорбить искусство: это — лишить исполнение выразительности и жизни из ханжеского уважения к мёртвой букве написанного. Поскольку запись представляет собой лишь очень несовершенный способ выражения, как могли великие мастера дать все нужные указания?

Разве сам Шуман или любой другой композитор их даёт?

Многие музыканты придерживаются мнения, что инструментовка была слабым местом у автора «Весенней симфонии», и некоторые дирижёры берут на себя смелость изменять в отношении оркестровки те или иные эпизоды его симфонических произведений. Не разделяя подобного мнения, я в своих концертах всегда придерживался авторского оригинала: но вместе с тем я не осуждаю тех. которые со всей искренностью считают, что действенная преданность музыке выдающегося композитора обязывает к подобным изменениям».

Шуман и Казальс - люди разных эпох и разных мировоззрений. То, что приобрело решающее значение дли Казальса, имело совсем иной смысл в годы, когда жил Шуман. В своей позиции Шуман для своего времени был принципиально прав. При «свободном» подходе к тексту и вольном отношении к нему, часто имевших место среди исполнителей в эпоху романтизма, при вольном отношении к стилю, содержанию произведения со стороны романтиков, защита Шуманом объективного содержания искусства была глубоко верной и прогрессивной. В условиях же разложения реалистической эстетики, свидетелем чему стал Казальс, его, естественно, более всего остального страшил академический объективизм, как одна из форм подавления жизненной действенности творении прошлого под предлогом их «неприкосновенности».

Шуман, Серов, как и многие другие крупнейшие деятели той эпохи, прокладывали дорогу реалистической эстетике, хотя и формулировали подчас свои идеи с недостаточной, на наш современный взгляд, полнотой.

С требованиями объективной передачи авторского замысла подходили к исполнительскому искусству Чайковский, Танеев.

Главное для них — композитор, его творчество, его идеи, его стиль, а потому исполнитель должен в первую очередь раскрыть замысел композитора, стиль композитора. Явления музыки изучались, к ним подходили с познавательной точки зрения, и было очень важно пропагандировать то, что внёс каждый композитор в сокровищницу искусства, чем, например, ценен Бах, а что характерно для Бетховена. Вот почему Чайковский подчеркивал у Танеева-пианиста как самое драгоценное его качество то, что тот «умеет до тонкости проникнуть в мельчайшие подробности авторских намерений и передать их именно так, в том духе и при тех условиях, какие мечтались автору».[36] Думается, что Чайковский меньше всего предполагал в данном случае «объективистский» подход к искусству, схоластическое воспроизведение исторической обстановки, а оставался верен реалистической эстетике. Другое дело, что для нашего времени формулировки, предложенные Чайковским, будут недостаточными, и мы вряд ли сможем полностью присоединиться к нему в том, что главная задача исполнителя — передача мельчайших подробностей авторских намерений и тех условий, какие «мечтались автору». Оценивая формулировку Танеева, согласно которой исполнителю предоставляется «полная самостоятельность в деталях», а основная же его задача — «доискаться истинных намерений автора»,[37] хочется также поставить вопрос: только ли автора? А может быть, и ценности созданного им образа в его действенности для нас, для нашей эпохи, нашей современности?

В отличие от Шумана, Серова, Чайковского, Танеева, А. Рубинштейн не считал авторский замысел абсолютным критерием для раскрытия содержания произведения. Для него самое важное — воплощение идеи, объективно заложенной в произведении, но могущей, по его мнению, выходить за рамки авторского замысла. «Воспроизведение — это второе творение. Обладающий этой способностью... даже в творении великого композитора... найдёт эффекты, на которые тот или забыл указать или о которых не думал». Артист, по Рубинштейну, выражая «идею творения", должен «принять на себя ответственность оригинального толкования». Объективным же критерием того, верно ли понят артистом идейный смысл музыки, являются представления об этих идеях, которые сложились у людей данной эпохи. «Великий артист всегда играет

[36] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., Музыка, 1953, стр. 292.
[37] «Советская музыка», 1976, № 1, стр. 89.

современника... Великий артист делает музыку близкой современнику, знает его волнения». Цитируя последнюю мысль Рубинштейна, его биограф Л. А. Баренбойм справедливо отмечает: «Подтекст этой конспективной записи ясен: великие артисты, музыканты и актёры в своём исполнительском творчестве выражают важнейшие темы слоёв эпохи, и именно это делает их искусство понятным, близким и жизненно важным для современников».

Протестуя против ложного академизма в исполнении музыки Бетховена, Рубинштейн считал, что сонаты этого гения «требуют драматической правдивости, реализма и жизненности от исполнителя», а Шумана, по словам Баренбойма, «прочёл как представитель энергичного, решительного и дерзновенного поколения 60-х годов, и такое прочтение музыки великого немецкого романтика сделало её близкой и жизненно важной для широкой аудитории слушателей тех лет».[38]

Эстетике реализма был близок во многих своих взглядах на исполнительское искусство Ауэр. По Ауэру, исполнитель достигает апогея своего искусства «только тогда, когда он способен передать своим исполнением подлинный характер старинного или современного произведения, придав ему тот колорит, которым наделил его композитор».[39] Вместе с тем, по его мнению, это отнюдь не означает, что исполнитель должен играть пьесу XVIII века так, как её играли во времена Гайдна, «ибо все эти твёрдые и непоколебимые идеи относительно исполнения старых классических произведений, их темпы, их нюансы, их экспрессия стали чисто формальными. «Эстетическая правда одной эпохи, исполнительская правда одного поколения может быть признана ложной догмами следующего поколения», — утверждает Ауэр.[40] Для него важна прежде всего действенная сила искусства, а не архаика, причём действенная для современников. «Если артист целиком вошёл в дух исполняемого им произведения, если мы приемлем его истолкование, если в то время, как оно звучит на его струнах, мы чувствуем его правдивость, его красоту, его поэзию, тогда, значит, оно было передано правильно, и больше нам ничего не нужно. И артист, осуществивший это, тем самым разрешает проблему музыкального стиля».[41]

Защищая подобный подход к искусству, Ауэр приходит даже к следующим утверждениям: «Не думайте, о стиле, думайте о том, чтобы выразить дух музыки наиболее волнующим и впечатляющим образом».[42] Что же касается самого стиля, то его характер подскажет исполнителю сама музыка: «Иной век — иная музыка,

[38] Цитаты приведены по книге: А. А. Баренбойм. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. I., Л., 1957. стр. 333-338.
[39] Л. С. Ауэр. Моя школа игры на скрипке, стр. 135-137.
[40] Там же, стр. 142. Там же, стр. 141.
[41] Там же, стр. 152.
[42] Там же, стр. 144.

иная музыка — иной стиль. Мы исполняем Баха, разумеется, не так, как Чайковского. Но это, право, не потому, что традиция учит нас, будто Бах требует другого исполнения... Мы играем Баха иным образом потому, что сама его музыка заставляет нас соблюдать известные правила вкуса, известные способы выразительности»[43].

При всей сбивчивости и несовершенстве формулировок Ауэра, его позиция достаточно ясна и объективно смыкается с теми основными положениями реалистической эстетики, о которых речь шла выше.

В чём-то близок к Рубинштейну, а в чём-то и расходится с ним его ближайший ученик Иосиф Гофман. Гофман придаёт исключительное значение авторскому тексту или, как он выражается, материальной стороне музыки: «Музыкальный язык... выражается чисто материальными средствами: нотами, паузами, динамическими и другими знаками. Пользуясь ими, композитор передает в своём произведении весь мир своего воображения. Обязанность артиста-исполнителя состоит в том, чтобы найти в этих материальных данных духовную сущность произведения и передать её слушателям... Я берусь доказать— добавляет он,— каждому, кто захочет передо мной играть... что он не играет больше, чем написано (как он думает), но что в действительности он значительно меньше играет, чем указано в тексте... Истинная передача музыкальной пьесы зависит от правильного понимания её, а это в свою очередь зависит от точного чтения...»[44] Такого значения тексту Рубинштейн не придавал, но нам кажется, что более прав в этом отношении Гофман.

Гофман различает в исполнительском искусстве две стороны: «материальную» и «духовную», подразумевая под первой предельно точное воспроизведение текста, а под второй — «то, что композитор сознательно или подсознательно скрыл между строк». Указывая на глубокие различия между «душой произведения и материальной его стороной», Гофман видит цель исполнения в овладении первой, причём в этом у исполнителя должны сотрудничать «ум и чувство, мудрое понимание и эстетическое чутьё; только тогда обращенное на печатные строки зрение обратится в прозрение того невидимого, что объединяет отдельные ноты, группы их, музыкальные фразы и периоды в одно гармоническое целое»[45].

Как видим, при разности взглядов Гофмана с Рубинштейном у них имеется и общая тенденция постижения содержания музыки, а не её внешних выразительных средств.

---

[43] Л. С. Ауэр. Моя школа игры на скрипке, стр. 149.
[44] И. Гофман. Фортепьянная игра. М., 1929, стр. 48 и 51.
[45] Там же, стр. 3-6.

Итак, во второй половине XIX века реалистическая эстетика, вобрав в себя наиболее ценные элементы эстетики прогрессивного романтизма, выработала целую систему взглядов в отношении творческого метода исполнительства. Основные положения этого метода могут быть схематично сформулированы следующим образом: главная задача исполнителя — раскрыть идейно-художественное содержание произведения во всём многообразии его связей с действительностью, современностью. Исполнитель должен стремиться всемерно раскрыть авторский замысел произведения, поскольку именно композитором закладывается идейная и художественная первооснова музыкального образа, но оценить и выразить своё отношение к этому замыслу исполнитель должен с позиций современного ему мировоззрения.

Что же касается субъективной стороны исполнения, то она должна быть основана на единстве интеллектуального и эмоционального начал. Исполнитель должен отличаться страстным отношением к идеям, утверждающим жизнь, и в своём творчестве должен не только осмысливать, но и переживать явления искусства. Исполнитель должен внутренне мотивировать идейную и жизненную силу образа всеми возможностями своего интеллекта эмоций.

<…> Тенденции академизма, начав распространяться с конца XIX века, достигают в наше время угрожающей силы. Академизм принимает самые различные формы, то проявляясь в виде замыкания в рамках чисто «профессиональных» интересов, то достигая крайних степеней формалистического объективистского подхода к искусству. И. Стравинский, например, доходит до полного отрицания творческого начала в исполнительстве, отрицания интерпретаторства вообще: «Я считаю, что музыка должна быть исполнена, а не интерпретирована. Кто может нас гарантировать от того, что исполнитель отразит, не искажая образ творца, если интерпретация будет стремиться к раскрытию личности интерпретатора». Итак, личность артиста не должна ощущаться, исполнитель должен полностью подавить свою индивидуальность.

Взгляды Стравинского отличаются нецельностью, отсутствием стройной единой концепции. В другом месте своей книги он вдруг бросает фразу, которая может служить образцом крайнего формализма в исполнительстве: «Любая попытка раскрыть идейное содержание творчества композиторов является пошлостью»[46], — утверждает он.

<…> Современное исполнительство как бы вобрало в себя и стили прошлых эпох, своеобразно преломив их в новых исторических условиях. Так, у некоторых

[46] Strawinsky. La chronique de ma vie, v. I. Paris, 1938. p. 126.

исполнителей можно увидеть черты классического стиля, у других же — черты романтизма. Игру Хейфеца, например, с её особенной возвышенностью, мужественностью и монументальностью хочется назвать «классической». Хейфец умеет придать даже мелкой форме масштаб крупного сочинения, сделать значительной самую незначительную пьеску, сообщить музыке ту возвышенность и идеальность, которые были столь свойственны классическому стилю. Сближает его с классицизмом и поразительная объективность, полное подчинение собственного «я» задачам объективной художественной интерпретации. И вместе с тем Хейфец во всем сохраняет особую властность, убеждённость — качества только ему одному присущего творческого почерка. Хейфец — своего рода идеальное равновесие объективного с субъективным.

Скорее к романтикам, чем к реалистам, нужно отнести Рахманинова, властно утверждавшего и в творчестве и в исполнительстве свой романтический мир мечты.

Романтическая и классическая ветви современного исполнительства имеют разные оттенки и различную окраску. Прозрачно-ясная, изящная и предельно простая игра Стерна напоминает нам о моцартовском классицизме, а поразительное дарование Клиберна — о рахманиновском романтизме. В игре Клиберна всё исходит от его собственной поэтической личности, от романтического и непосредственного переживания музыки.

Если мы обратимся к советскому исполнительству, то и здесь сможем наметить те же разновидности стилей, хотя и без прямых совпадений. Вспомним о возвышенной, страстной романтике и огромной артистичности Полякина. Стиль Полякина был в значительной мере противоположен интимно-чувственному стилю Крейслера, но он был не меньшим романтиком по мироощущению и по отношению к искусству. А вот в спокойной, уравновешенной «интеллектуальной» лирике Д. Ойстраха гораздо больше классического, чем романтического. В высоком мастерстве Гилельса можно увидеть своего рода идеальный пример современного классического стиля, зато Рихтер воспринимается как яркий романтик благодаря неповторимости каждого создаваемого им образа и ярко индивидуальному видению мира. У Рихтера всё пропущено сквозь призму собственных переживаний и всё озарено титанической мощью его музыкального таланта.

Разумеется, все эти характеристики весьма схематичны и преследуют цель лишь первичной намётки самых ярких, бросающихся в глаза элементов зарубежного и советского исполнительского искусства. Указывая на многообразие исполнительских стилей, мы старались подчеркнуть этим богатство и художественную полноценность современного исполнительства. И действительно, в каких-то высших категориях его это в значительной мере справедливо.

<…> Говоря об усиливающейся в наши дни популярности Моцарта, Казальс высказывает следующую интересную мысль: «Истинная причина этого, по моему мнению, кроется в тех переворотах, которые пережила музыка с начала нашего века. Началось с импрессионизма, а потом мы увязли в хаотической музыке. Артистов и слушателей, в противовес этому, инстинктивно повлекло к настоящей большой музыке, и они почувствовали потребность глубже познать «сияние» Моцарта»[47].

<…> Советское исполнительское искусство завоевало прочное признание во всем мире. Многочисленные победы на конкурсах, начиная с первого конкурса пианистов в Варшаве в 1927 году, постепенно утверждали значение советской исполнительской школы.

Высокое мастерство, которое было достигнуто советскими исполнителями, имело свои причины, заключавшиеся, во-первых, в общественных условиях, позволивших свободно развиваться отечественным талантам; во-вторых, в творческих принципах советской музыкальной педагогики. <…>

Последние конкурсы, в частности Международный конкурс имени Чайковского, прошедший в 1957 и 1962 годах в Москве, продемонстрировав ещё раз высокое мастерство советской исполнительской молодежи, вместе с тем вскрыл наличие у нас тенденций объективизма и традиционализма, сказавшихся в известной нейтрализации индивидуальных особенностей отдельных исполнителей.

Если мы обратимся к истории советского музыкального исполнительства, то сможем убедиться, что такие тенденции возникли не случайно, а складывались постепенно, вследствие длительно, буквально десятилетиями утверждавшегося принципа объективности. <…>

<…> Утверждений принципа объективности постепенно привело к известной односторонности, к крену в сторону объективизма. Во всяком случае, показательно, что значение субъективного начала в исполнительском процессе почти нигде не привлекает большого внимания, не подвергается анализу. Возможно, вопрос о «роли личности и искусстве» приобретал к тому же и обманчивую опасность, ибо неясной была грань между субъективностью и субъективизмом. А за этим последовали и практические выводы — замыкание в рамках традиций, стремление подчинить личность исполнителя «объективным» требованиям. Такое положение во многом сохраняется до наших дней.

В данной статье мы смогли лишь наметить те противоречия, которые возникают в советской исполнительской школе, в эстетике и методологии нашего

[47] Х. М. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом, стр. 189

исполнительского искусства. Подробное рассмотрение и анализ всех этих явлений должны стать предметом специальных статей. Ещё далеко не полностью ясно нам, что представляет собой исполнительская традиция, каковы её роль и значение в творческом процессе исполнителя, как нужно понимать проблему стиля при интерпретации прошлого, каковы возможности переосмысления авторского замысла при «осовременивании» произведения и т. д. Но уже ясно, что искусство наше должно служить современности, и этому необходимо подчинить весь исполнительский метод, объективную и субъективную стороны исполнительского искусства. Искать и находить наиболее жизненные, действенные силы в образе — главная задача исполнителя. Необходимо, кроме того, покончить с недооценкой значения субъективного начала в исполнительском творчестве и обратить особое внимание на воспитание личности артиста. Этому требованию должны быть подчинены наши основные усилия в дальнейшей разработке основ советской исполнительской методологии.

Ленинград, 1962 г.

Н. Корыхалова

ПРОБЛЕМА ОБЪЕКТИВНОГО И СУБЪЕКТИВНОГО В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ И ЕЁ РАЗРАБОТКА В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ[1] (изд. в 1972 г.)

Корыхалова Наталия Платоновна, р. 1929 г., пианистка и филолог, профессор Санкт-Петербургской консерватории, кандидат филологических наук, кандидат искусствоведения.

«Я восклицаю иногда, глядя в ноты: «Какая великолепная музыка! Но её ещё надо сделать...».
Пабло Казальс

Проблемы музыкального исполнительства с центральным вопросом о роли интерпретатора музыкальных произведений, его правах и обязанностях не новы. Возникновение их следует отнести к тем далёким временам, когда живая музыка в первый раз оказалась зафиксированной в серии условных значков — нотной записи. Разделение функций исполнителя и композитора, совершившееся в Европе уже к середине XVIII века и узаконенное в деятельности виртуозов XIX столетия, ещё более обострило интерес к этим проблемам. И все же только в XX веке вопросы музыкального исполнительства оказались поставленными в полном их объёме.

Интерес к ним с особой силой вспыхнул в конце двадцатых — начале тридцатых годов, и можно сказать, с тех пор не угасает. Всё более расширяется круг людей, участвующих в обсуждении многообразных проблем исполнительского искусства: здесь музыковеды, композиторы, музыканты-педагоги, философы, исполнители. Последние, впрочем, в наименьшем числе. В какой-то мере это объяснимо: взяв на себя практику исполнительского процесса, они предоставляют «теоретизировать» другим...[2] Исключение составляют, пожалуй, дирижёры. <…>

[1] Печатается по изданию: Корыхалова Н. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 47 – 92.

[2] В предисловии к книге Андре Мишеля, открывающей серию «Международная библиотека музыковедения», Жизель Бреле, говоря об основной задаче серии — дать «полное описание музыкального опыта», предоставив слово историку, психологу, социологу, композитору, слушателю, — справедливо замечает: «Надо, в особенности, дать высказаться исполнителю, мнением которого до сих пор слишком пренебрегали, ибо его музыкальный опыт, бесконечно точный и богатый, превосходит и синтезирует в некотором смысле опыт композитора и слушателя» (A. Michel. Psychanalyse de la musique. Paris, 1951, p. XI).

...Traduttore — traditore. «Переводчик — предатель»... Это итальянское выражение с его великолепной игрой слов, пропадающей при передаче на другом языке, часто «обыгрывается» и по отношению к музыкальному исполнительству. Кем же является в действительности интерпретатор — верным передатчиком авторской мысли или переводчиком-изменником, предающим, искажающим её? Дилемма эта часто формулируется иначе: каким должно быть исполнение — объективным, строго и пассивно следующим авторскому тексту или субъективным, носящим сильный отпечаток творческой личности интерпретатора, для которого исполняемая музыка служит средством выражения его собственного я? Должен исполнитель «играть», «исполнять» или «интерпретировать»? Или (по выражению Вернера Боллерта): что же такое интерпретатор — трансформаторная установка между генератором музыки и её потребителем или творчески необходимая ступень?[3]

Эти вопросы сформулированы не сегодня, хотя и сегодня они продолжают составлять одну из главных проблем как теории музыкального исполнительства, так и исполнительской практики. Они ни в коей мере не являются порождением схоластических споров и рассуждений, чем-то искусственно взращённым и надуманным. Наоборот, проблема субъективности — объективности возникла и оказалась поставленной в ходе живой практической деятельности, в ответ на насущные потребности музыкально-исполнительской практики.

Над вопросом соотношения субъективного и объективного в исполнительской деятельности задумывались ещё в XVIII — начале XIX века, но сколько-нибудь систематическое их обсуждение началось со второй половины прошлого столетия. Многие музыканты касаются в своих высказываниях вопроса о правах и обязанностях исполнителя, хотя и не всегда в тех терминах, какие стали привычными в более позднее время.

Я не имею возможности подробно проанализировать «расстановку сил» в XIX веке[4], это слишком далеко увело бы от основной цели. <...>

[3] W. Bollert. Interpret und Interpretation. Marginalien in europaisch-historischer Sicht. «Musica», 1962, № 1, S. 12.
[4] См. об этом в статьях Л. Раабена «Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве» (сб. «Вопросы теории и истории музыки», вып. I. Л., 1962, стр. 38—39) и А. Алексеева «О проблеме стильного исполнения» (сб. «О музыкальном исполнительстве». М., 1954, стр. 159—164).

Н.П.Корыхалова

ИСПОЛНИТЕЛЬ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ[1] (изд. в 1979 г.)

Массимо Мила высказал как-то мнение, будто то обстоятельство, что музыка нуждается в артисте-исполнителе — факт эмпирический и случайный. Будь в мире больше неграмотных, понадобились бы в большом числе dicitori — сказители, интерпретаторы поэзии. Точно так же посредничество музыкантов-исполнителей объясняется самой прозаической причиной — почти поголовной музыкальной неграмотностью населения. Интерпретатор музыки — личность особенная только с точки зрения социальной, практически-экономической, утверждал Мила, а не собственно эстетической[2].

Попробуем на минуту встать на точку зрения итальянского музыковеда. Представим, что уровень развития музыкальной культуры достиг такой ступени, на которой подавляющее большинство людей способно читать музыку глазами, как книгу. Выведет ли это исполнителя из системы музыкальной коммуникации? — Ни в коем случае, и не только потому, что слышание музыки внутренним слухом при её чтении опирается на живой слуховой опыт. По выражению Б. Асафьева, «слушаемое произведение, в сущности, и есть *живое* произведение, ибо неслышимой музыки в общественном сознании нет»[3]. Исполнитель и является проводником «слышимой» музыки в общественное сознание. Он «включён» в онтологию музыкального произведения как исторически сложившейся категории. Через исполнителей осуществляется тот процесс интонирования музыки, механизм которого получил в работах Асафьева столь убедительное раскрытие.

<…> Различение исполнительских и неисполнительских искусств является общепринятым, и правомерность его не вызывает сомнений. Однако некоторые из доводов, приводимых в обоснование этого различения, представляются по меньшей мере спорными. Рассмотрим наиболее важные из них.

В основу различения искусств «первичных» (у М. Кагана – «первосозидательных») и «вторичных» или «исполнительских» (в другой терминологии, например у Ю. Кремлёва, — «пассивных» или «изобразительных» и «активных» или «выразительных») кладётся обычно такой признак, как способ создания произведения. В «пассивных» искусствах произведения «считаются

[1] Печатается по изданию: Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
[2] Mila M. L'esperienza musicale e l'estetica, p. 171—172.
[3] Асафьев Б. Евгений Онегин.— В кн.: Б. Асафьев. Избранные труды. М., 1954, т. II, с. 76.

законченными, коль скоро они завершены автором». В «активных» произведения «фактически не окончены даже после завершения их автором. … Исполнение поистине досоздаёт музыку», — пишет Ю. Кремлёв[4]. Р. Здобнов говорит о двух этапах «синтетического процесса реального создания художественного произведения» в исполнительских искусствах, об исполнительстве как «втором этапе процесса создания и воплощения произведений»[5]. «…Исполнение как явление искусства есть *соавторство»,*— утверждает Г. Коган[6]. Об исполнителе как «соавторе исполняемой пьесы» пишет Е. Гуренко[7].

Не менее категоричен Б. Кузнецов. «В исполнительских видах искусства создание художественного произведения — творчество коллективное... Автором... исполненной симфонии [будут] композитор — дирижёр — оркестр...»[8]. «Пьеса как произведение, предназначенное для сцены, или симфония в партитуре, предназначенная для концертного исполнения, мыслятся авторами их... в завершённом виде только после исполнения их на сцене или на эстраде»[9]. «...Завершает творческий процесс по созданию произведения исполнительского искусства всегда наш современник творец-исполнитель...»[10].

Как видно из приведённых цитат, исполнитель рассматривается как соавтор, завершающий создание произведения, а само произведение — как незавершённое, незаконченное[11]. Такое понимание кажется нам ошибочным. Источник его всё тот же — недостаточно ясное представление о способе бытия произведения в исполнительских искусствах. Последние отличаются от искусств неисполнительских не способом создания произведения, а способом его существования, его общественного бытия. Творческий труд композитора точно так же увенчивается созданием произведения искусства, как и творческий труд скульптора или живописца. Другое дело, что произведение ваяния или живописи выступает, по словам Гегеля, как «объективно сам по себе наличный *результат* художественной деятельности»[12], музыкальное же

[4] Кремлёв Ю. Очерки по вопросам музыкальной эстетики. М., 1957, с. 63—64, 91.
[5] Здобнов Р. Исполнительство — род художественного творчества.— В кн.: Эстетические очерки, вып. 2. М., 1967, с. 112, 115.
[6] Коган Г. Парадоксы об исполнительстве, с. 352.
[7] Гуренко Е. Специфика художественной интерпретации..., с. 37.
[8] Кузнецов Б. Эстетические проблемы исполнительского искусства, с. 5—6.
[9] Кузнецов Б. О некоторых особенностях исполнительского искусства.— В кн.: Некоторые вопросы истории и теории эстетики (Сборник аспирантских работ). М., 1967, с. 104.
[10] Кузнецов Б. Эстетические проблемы..., с. 13. Такое понимание приводит у Б. Кузнецова к следующей, весьма странной, рекомендации: не печатать партитуру симфонии «для всеобщего ознакомления прежде, чем... будет сыграна симфония» (Кузнецов Б. О некоторых особенностях... с. 106).
[11] Эта мысль, как было показано, развивается и в зарубежной эстетике, например, у Ж. Бреле и Э. Сурьо.
[12] Гегель Г. Лекции по эстетике. Сочинения, т. XIV. М., 1958, с. 153.

произведение — результат творческого труда композитора — выступает в общественной практике в форме постоянно возобновляемого процесса, осуществляемого специальным лицом — музыкантом-исполнителем. Автором музыкальной пьесы является композитор и только композитор. Роль исполнителя заключается не в том, чтобы «досочинить» произведение. Асафьев, насколько нам известно, никогда не называл исполнителя соавтором музыки. Он говорил об исполнительстве как о *„проводнике"* (курсив наш.— *Н. К.)* композиторства в среду слушателей», как о «средостении» между творчеством (композитор) и восприятием (слушатель)»[13]; наконец, называл исполнительство «областью практического воспроизведения или реализации музыки»[14]. Точно формулирует мысль и Л. Мазель. Называя исполнительство «в известном смысле... продолжением работы композитора», он подчёркивает, что «факт такого продолжения отнюдь не означает, будто композитор создаёт некий эскиз или полуфабрикат, завершить который призван исполнитель. Нет, симфония Бетховена, Чайковского или Шостаковича...— это тщательно продуманное, отделанное и законченное во всех деталях произведение»[15].

Нередко различение исполнительских и неисполнительских видов искусства переносится на само музыкальное искусство. Так появляется деление на искусство (творчество) композиторское, или первичное, и исполнительское, или вторичное. Отсюда логически вытекает признание двух видов музыкального продукта. По Б. Кузнецову, продукт первичного творчества — пьеса, зафиксированная нотными знаками[16], продукт вторичного творчества — художественное произведение исполнительского искусства, выступающее в момент исполнения. Авторское, исполнительское и даже слушательское произведения различает Ю. Капустин. <…>

Нужно ли такое различение? На этом вопросе следует остановиться подробнее. Замечу прежде всего, что взгляд на музыкальное исполнительство как род художественного творчества, как творческую деятельность,

[13] Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 296, 295.
[14] Асафьев Б. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания.— В кн.: Задачи и методы изучения искусств. Пб., 1924, с. 79.
[15] Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1978, с. 14. Следует подчеркнуть, что сказанное не противоречит известному положению о незавершённости всякого произведения искусства, которое окончательно «осуществляется» лишь в восприятии потребителя. (Понимание этой диалектики завершённости-незавершённости обнаруживает уже античная эстетика). Вместе с тем, повторим это ещё раз, с точки зрения завершённости автором продукт музыкального творчества не отличается от продуктов других видов искусства (так называемое нон-финито представляет особую проблему, которой мы здесь не касаемся).
[16] Разумеется, художественное произведение» — добавляет Кузнецов (см.: Эстетические проблемы..., с. 6). Он делает достаточно распространённую ошибку, отождествляя нотную запись музыкального произведения с ним самим.

безусловно, справедлив[17]. <…> В терминах психологической науки музыкальное исполнительство может быть определено как деятельность продуктивная в отличие от репродуктивной, предполагающей точное копирование готового образца.

Можно согласиться и с тем, что по сравнению с композиторским исполнительское творчество должно именоваться вторичным. Это надо понимать в том смысле, что оно «привито» на композиторском, что объектом творческой деятельности исполнителя всегда является уже созданная музыка. Нужно ли, однако, различать *два рода* музыкального искусства и, тем более, композиторское и исполнительское произведения? Если вне акта исполнения музыкальное произведение актуально не существует и музыкальное искусство есть всегда искусство музыкально-исполнительское, различение композиторского и исполнительского произведения не только излишне, но и ошибочно. Другое дело, что музыкальное исполнительство действительно образует особый, специфичный вид художественно-творческой *деятельности,* отличной от художественно-творческой деятельности композитора. Субъекты этих видов деятельности — композитор и музыкант-исполнитель, обладающие рядом особых, специфичных качеств и способностей: недаром говорят о композиторской и об исполнительской одаренности. Содержание деятельности в одном случае — создание музыкального произведения, в другом — его интерпретация. Наконец, продукт деятельности в первом случае — созданное музыкальное произведение, во втором — не какое-то особое «исполнительское произведение», а трактовка произведения, единоличным автором которого выступает композитор. Создаваемая художником-артистом исполнительская трактовка, содержащая его видение, прочтение, истолкование им объективно данного произведения — вот плод его творческой по своей сути деятельности.

В связи с этим трудно согласиться с достаточно распространённым представлением, будто, в отличие от неисполнительских (например, изобразительных) искусств, где творческий процесс художника скрыт («мы его не видим»), в исполнительских видах искусства творческий процесс исполнителя — «как на ладони»[18]. Е. Гуренко говорит о «совпадении самого *процесса* деятельности и *продукта* этого процесса», об объединении в исполнении «непосредственного акта творчества и его результата»[19]. Он полагает, что «процесс художественной интерпретации есть непосредственный акт творчества,

[17] Сочинение музыки и её исполнение суть «соравноценные» процессы,— подчеркивает Б. Асафьев (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 264).
[18] Кузнецов Б. Эстетические проблемы исполнительского искусства, с. 7-8.
[19] Гуренко Е. Специфика художественной интерпретации..., с. 32, 33.

который совершается перед слушателями, зрителями *сейчас, в данный момент»*[20]. <…>

Исполнительская трактовка произведения, являясь результатом творческой деятельности артиста, равным образом создаётся отнюдь не на глазах у публики, а в напряжённой, длительной домашней работе. Впечатление, будто интерпретация произведения (или даже оно само) рождается тут же, под пальцами исполнителя, является иллюзией (хотя эта иллюзия и составляет немаловажную часть художественного воздействия исполнительского акта). Разумеется, каждому артисту хорошо известны счастливые минуты эстрадного вдохновения, когда в его исполнении появляются неожиданные, импровизационные находки. Но эти находки всегда суть отклонения от сложившейся, выношенной, многократно проверенной и закрепленной трактовки. Они могут в дальнейшем войти в эту трактовку, но это не меняет того факта, что последняя является, как правило, результатом специальной предварительной работы.

Отождествление, сведение творческой деятельности исполнителя к единичному исполнительскому акту приводит и к другому ошибочному представлению, которое также можно найти у Е. Гуренко. Ещё одной характерной чертой «исполнительского творчества» он считает его необратимость: композитор, скульптор в процессе создания могут переделывать своё творение, а исполнитель якобы лишен этой возможности[21]. Мы не говорим уже о том, что эта возможность появилась для артиста с изобретением звукозаписи музыки; отныне он может, прибегая к любому количеству повторений и к помощи монтажа, зафиксировать полностью удовлетворяющий его вариант исполнения[22]. Но и вне этой новой возможности исполнитель создаёт свою интерпретацию, без конца переделывая её. Необратимо лишь единичное исполнение — одна из многих конкретизаций созданной трактовки, но уже в следующем выступлении исполнитель может исправить, «переделать» то, что он считает нужным.

Можно сказать, что результаты творчества композитора или скульптора являются в этом смысле гораздо более необратимыми...

К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

[20] Там же, с. 32. Ср. сходное утверждение Р. Здобнова: «В исполнительстве... воплощение замысла и продукт творчества *совпадают.* С завершением процесса воплощения перестаёт существовать и его продукт» (Здобнов Р. Указ. соч., с. 127).
[21] См.: Гуренко Е. Указ. соч., с. 34.
[22] См. также ниже, гл. IV, с. 198.

Итак, содержанием творческой деятельности музыканта-исполнителя является интерпретация музыкального произведения. На этом понятии следует остановиться особо.

В работах советских учёных последних лет понятие интерпретации широко обсуждается в связи с феноменом искусства в целом и исполнительских искусств в особенности[23]. Оно может рассматриваться прежде всего как общая закономерность, характерная для искусства вообще. В сущности всякое восприятие художественного произведения есть его интерпретация. Восприятие невозможно без интерпретации, оно предполагает активную переработку получаемых впечатлений. В процессе такой интерпретации и создаётся эстетический предмет. Разницы между отдельными видами искусств в этом смысле нет: зритель так же интерпретирует картину, как слушатель — музыкальное произведение.

<…> Между тем в исполнительских искусствах понятие интерпретации выступает в особом смысле — для обозначения истолкования произведения артистом. Интерпретации в узком («исполнительская интерпретация»), а также в широком («восприятие») смысле подлежит любое произведение искусства, независимо от того, является оно современным слушателю, зрителю, читателю или принадлежит искусству прошлого. Эта оговорка необходима, потому что понятие интерпретации иногда раскрывается как «восприятие искусства другого времени», приближение его к потребностям, взглядам, художественным нормам современности. Так истолковывает его, к примеру, Ю. Перов[24]. С. Хвошнянская также связывает интерпретацию с «осовремениванием»[25]. На наш взгляд, всеобщность интерпретации как эстетической категории как раз и проявляется в том, что подвергается ей всякое произведение искусства, независимо от времени его создания. Поэтому понимание интерпретации как осовременивания представляется ограниченным. Следует говорить об актуализации произведения, то есть раскрытии в процессе индивидуального истолкования его содержания. «Осовременивание» же явится само собой разумеющимся по отношению к произведениям искусства прошлого, которые снова и снова «оживают» и обращаются в качестве духовных ценностей в сфере человеческой культуры.

При интерпретации в широком смысле слова результатом её является формирование эстетического предмета, а объектом — тот материальный

[23] См. названные выше работы Е. Гуренко, Б. Кузнецова, Ю. Перова, С. Хвошнянской.
[24] Перов Ю. Проблемы интерпретации в контексте социального анализа искусства.— В кн.: Вопросы философии и психологии, вып. 2. Л., ЛГУ, 1968, с. 53.
[25] Хвошнянская С. Указ. соч., с. 4.

субстрат, который служит основой для его формирования (в музыке это — звучание произведения в исполнении). При исполнительской интерпретации результатом (опять-таки применительно к музыке) оказывается исполнительская трактовка, реализуемая в отдельных актах исполнения. Трудность состоит в том, чтобы определить, что является её объектом.

<…> По мнению Ю. Кочнева, «подлинным объектом интерпретации» является *«авторский текст,* который представляет собой максимально адекватное воплощение композитором своего замысла». Чем же представлен этот авторский текст, где исполнитель может его найти? Кочнев подчёркивает, что авторский текст — «это *не нотная запись, а сама музыка»,* и при этом не «живое» авторское исполнение, а именно «мысленный авторский текст». (В случае расхождения между реально звучащим авторским текстом и «мысленным» Кочнев рекомендует исполнителю отдавать, «в большинстве случаев», предпочтение второму). Исполнитель должен, следовательно, «представить себе, как могла звучать данная музыка в сознании композитора». Задача эта решается, по Кочневу, следующим образом. Поскольку авторский текст складывается из единичного авторского значения (содержания) и единичной авторской формы, причём последняя «потенциально многозначна», исполнителю следует выбрать из «поля» значений то, которое мыслилось композитору. Этот выбор происходит, по Кочневу, на той стадии процесса интерпретации, которую он называет «пониманием» и которая заключается в выяснении значения, вложенного в данный знак автором[26].

Эту программу действий, пожалуй, можно было бы принять, если бы Кочнев разъяснил, каким образом исполнитель должен выявить этот «мысленный авторский текст» — обнаружить то самое значение, которое и представлялось композитору. Этого разъяснения он, естественно, не даёт. Не является ли объектом интерпретации «просто» нотный текст? Такое понимание особенно охотно принимает исполнитель-практик: ему, постоянно имеющему дело с нотным текстом сочинения, представляется, что последний и есть тот объект, который он, исполнитель, интерпретирует. В действительности и нотный текст не является таким объектом, ибо, как уже говорилось, сам по себе он не входит в бытийную структуру музыкального произведения. ***Объектом интерпретации являются, на наш взгляд, звуковые структуры, «извлекаемые» исполнителем из нотной записи***. Этот момент требует пояснения.

[26] Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация, с. 58—60.

Каждый элемент нотного текста — нотный знак, словесное или графическое обозначение — в силу своей семиотической природы может быть расшифрован в пределах определённого поля значений. Следовательно, при «раскодировании» нотного текста и выявлении стоящих за ним звуковых структур исполнитель всякий раз делает выбор из ряда возможных прочтений, иначе говоря, интерпретирует этот текст. Раскодирование, таким образом, неотделимо от интерпретации. Это хорошо заметно при чтении с листа.

Вне чтения с листа интерпретация музыкального произведения есть длительный процесс его постепенного освоения и раскрытия, когда, в ходе работы над ним, исполнитель углубляет и уточняет своё первоначальное представление о нём. И всё же — повторяем — «озвучивание» не предшествует интерпретации, оно сливается с ней.

<…> Трудно согласиться с тем, будто интерпретация «добавляется» к освоенному произведению. Вне интерпретации само «озвучивание» невозможно. Другое дело, что ценность того, что исполнитель привносит в толкование сочинения, может быть совершенно различной. Она зависит от таланта и мастерства артиста, яркости его индивидуальности, идейной и человеческой зрелости, культуры и т. д. Трактовка может быть эстетически мало ценной потому, что вклад исполнителя оказывается незначительным либо в силу того, что сама личность его оказывается заурядной, бедной по внутреннему содержанию, либо оттого, что он ограничивается воспроизведением традиционной трактовки (подражательное, ученическое исполнение). В этом последнем случае может создаться впечатление, будто музыкант ограничивается простым воспроизведением нотных знаков.

Отсюда, очевидно, и идёт нередко встречающееся в музыкально-критическом обиходе различение «интерпретации» и «исполнения», «интерпретаторов» и «выполнителей нотного текста»[27]. Об этом (под углом зрения главного своего тезиса — понимания музыки как интонации) очень точно говорит Б. Асафьев: «...исполнительская культура имеет два „ответвления": или она сотворческая композиторству, или она механически репродуцирует по создавшимся нормам техники нотную запись. Между этими гранями множество оттенков, и всё же основных разрядов исполнителей два: одни слушают и понимают музыку внутренним слухом, интонируя её в себе до воспроизведения, то есть до того, как они её слушают извне: из-под пальцев своих или в оркестре»; другие, «…не

[27] «Играющий может ограничиться ролью исполнителя (executore) музыки,— пишет румынский музыковед Дж. Бэлан.— ...Исполнитель часто оказывается не в состоянии ощутить напряжение, вытекающее из содержания произведения... и, за неимением лучшего, удовлетворяется тем, что честно воспроизводит ноты» (Balan G. Sensurile muzicii. Compozitor, interpret, ascultator. O introducere in estetica fenomenului muzical. Bucuresti, 1965, p. 211, 245).

интонируя музыку в своём сознании, принимая её извне», «лишь воспроизводят нотную запись»[28]. Эти слова Асафьева об одном лишь воспроизведении нотной записи не следует понимать буквально. Недаром сам же он, в другом месте названной работы, подчёркивает обязательность момента интерпретации: «Всякий акт воспроизведения музыки (казалось бы, наиточнейшее исполнение точнейшим образом зафиксированных произведений) … не может быть лишь механическим “обнаружением нот”, а творческим воссозданием процесса формования с более или менее неизбежным перемещением функций интонаций»[29].

Вернёмся к нотному тексту и присмотримся ближе к его особенностям. Сделать это тем более необходимо, что нотная запись <…> получает у музыкантов самые противоречивые оценки — от взгляда на неё как на последнюю инстанцию при решении любых исполнительских проблем, до отношения к ней как к «величайшему препятствию на пути к музыке».

Нотная запись нередко характеризуется как неточная, неполная, несовершенная. На первый взгляд, эта негативная характеристика вполне оправдана. Мы не говорим уже о том, что системы нотации, обслуживающие музыкальную культуру данной эпохи, не появляются в готовом виде, а постепенно уточняются и совершенствуются, изменяясь в связи с эволюцией музыкального языка. Но даже в том случае, когда между этими системами и особенностями фиксируемой ими музыки достигается максимальное соответствие, нотная запись во многом остается схемой, содержащей немало неизвестных. Степень полноты нотирования варьируется не только от одной эпохи к другой, она зависит и от индивидуальной манеры композитора. Но даже когда произведение обеспечивается самым подробным текстом, ряд его параметров остается необозначенным или обозначенным приблизительно. Как известно, ***знаки динамики, агогики, артикуляции не определяют точной дозировки этих средств выразительности***; то же касается темпоритмической и даже звуковысотной стороны произведения (для инструментов нетемперированного строя и вокальной музыки).

Это органическое свойство нотной записи нередко ставится в прямую связь с феноменом интерпретирования музыки. Широко распространено мнение, будто сам факт интерпретации, а значит — творческий характер исполнительства являются следствием несовершенства нотации. <…> Если бы

[28] Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 297—298, 299.
[29] Там же, с. 91

нотация давала полное представление о звучании, проблемы интерпретации вообще бы не существовало...[30]

На самом деле проблема эта порождается отнюдь не несовершенством условной знаковой системы, какой является нотация. Она коренится в бытийной природе музыкального произведения, находит объяснение в специфичности предложенной нами трёхчленной онтологической формулы. Не случайно сама эта проблема, как было показано в главе первой, рождается не с появлением нотации как таковой, а формируется по мере становления, кристаллизации музыкального произведения как музыкально-эстетической категории, по мере всё большей дифференциации, разъединения композитора и исполнителя, представленных некогда в одном лице.

Зададимся, впрочем, вопросом: действительно ли нотация так уж несовершенна, неточна, неполна, приблизительна? Может быть, система эта, наоборот, превосходно приспособлена для фиксирования музыки с её изменчивой, вариантной сущностью, и нет необходимости определять параметры звучания с абсолютной точностью, закреплять их в жёсткой неподвижности? <…>

<…> То, что воспринимается как приблизительность, неполнота нотирования, является отражением свойств самой музыки с её зонной природой. Неотъемлемое качество музыкального языка, впервые теоретически осмысленное советским исследователем **Г. Гарбузовым, зонность характеризует решительно все его стороны, включая звуковысотные координаты.** Даже на инструментах фиксированного строя, например фортепиано, пианист преодолевает это фиксированное, создавая средствами агогики и динамики ощущение живого звуковысотного интонирования музыкальной ткани.

Следовательно, речь должна идти не о несовершенстве или неполноте нотации (её пригодность как орудия фиксации и сохранения музыки доказывается всей практикой музыкальной культуры), а о том, что это орудие не самодостаточно. Чтобы дополнить недосказанное в нотации, раскрыть её подтекст, необходим прежде всего живой слуховой опыт, передаваемый от поколения к поколению. Расшифровка нотного текста предполагает

[30] Эта <…>мысль встречается у Г. Когана. Указав, что «нотная запись имеет весьма и весьма приблизительный характер, намечает лишь *общие контуры* произведения, в пределах которых возможны бесчисленные варианты звуковой расшифровки каждой детали», Г. Коган замечает: «Эта-то возможность различной расшифровки одной и той же нотной записи и придаёт задаче исполнителя, его работе *творческий* характер; это и делает исполнительство *искусством...*» (Коган Г. Музыкальное исполнительство и его проблемы, с. 10). Ср. также у С. Мальцева: «...схематизм нотной записи является, по существу, предпосылкой творчества исполнителя» (Мальцев С. Нотация и исполнение, с. 91).

преемственность, требует от артиста знания исполнительской традиции, стиля. Здесь довольно одного примера.

Можно представить, как искажённо до неузнаваемости прозвучал бы, например, венский вальс в исполнении человека, не слышавшего в своей жизни ни одного сочинения этого жанра. То специфическое удлинение отдельных долей такта, которое и составляет всё очарование, всю прелесть штраусовского вальса, исчезло бы в передаче такого исполнителя, ибо в нотном тексте эта ритмическая закономерность остается невыраженной.

Необходимым дополнением к нотному тексту должны быть для всякого исполнителя и другие источники, позволяющие углубить знание о произведении. Эта мысль, казалось бы, настолько естественна и бесспорна, что её можно бы не касаться. Между тем не так уж редко можно встретить утверждение, будто, в отличие от историка музыки, исполнитель должен иметь дело только с произведением, не интересуясь ни его автором, ни историей его создания, ни его местом в искусстве данной эпохи. Нет нужды опровергать подобную точку зрения: это убедительно делает С. Савшинский. Полемизируя с И. Гофманом, утверждавшим, что ключ к правильному пониманию и исполнению произведений мы найдём «только в самих этих произведениях, в каждом из них per se»,[31] Савшинский подчёркивает важность таких источников, как знакомство с творчеством композитора в целом (и в первую очередь с кругом аналогичных сочинений), знание его творческой биографии, истории создания произведения, его литературных или живописных параллелей, традиций его исполнения[32].

Особенно важны эти источники для музыки отдалённых эпох, живая традиция исполнения которых прервалась. Исполнителю приходится обращаться к историческим и теоретическим исследованиям, чтобы почерпнуть в них сведения о характере и формах музицирования, принятых в ту или иную эпоху, о значении отдельных элементов нотации. Такие сведения об исполнительской практике времени создания произведения являются необходимым дополнением к той информации, которую несёт нотный текст.

Между тем исполнители порой забывают об исторически обусловленном характере нотации, они упускают из вида, что не только расшифровка отдельных знаков, но и соотношение между тем, что может найти в нотном тексте исполнитель и что остаётся не обозначенным или обозначенным лишь приблизительно, то есть составляет, по выражению У. Зигеле, «сферу исполнения»[33] — величина исторически изменчивая. Истолкование нотного

[31] Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, с. 64.
[32] Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.—Л., 1964, с. 41-45.
[33] Siegele U. Vortrag. — In: «Musik in Geschichte und Gegenwart», Bd. XIV, S. 29.

текста возможно лишь при знании характера исполнительской практики времени создания и фиксации музыкального произведения. Иначе, как правильно замечает Г. Хенгель, самый точный уртекст явится для неопытного практика лишь источником заблуждений[34].

Итак, расшифровка той условной системы, в символах которой композитор фиксирует своё сочинение, предполагает, как минимум, знание «правил игры», характерных для музыкальной практики времени функционирования этой системы, и наличия живого интонационного фона[35]. Исполнитель базируется поэтому не только на данных нотного текста. Сознательно или бессознательно, он опирается на «интерсубъективные нормы» (З. Лисса) своего времени и среды, соотносится с современной ему исполнительской практикой, с тем представлением о произведении, которое в данный момент времени наличествует в общественном, коллективном сознании, то есть с произведением в его виртуальной форме.

Музыкант может играть, оставаясь в рамках «нормы», повторяя в своей интерпретации уже реализованное прежде. Такая трактовка может отличаться совершенством, впечатляюще действовать на аудиторию, и вместе с тем она остаётся в какой-то степени ограниченной, поскольку не порывает со сложившейся традицией. Но есть другие исполнители: они выходят за пределы нормы, туда, где открывается теоретически неисчерпаемое поле возможностей. Такая раскрывающая новые грани и стороны произведения трактовка не является уже простой реконструкцией предшествующей или, точнее, предшествующих интерпретаций: она кристаллизует, фиксирует новую точку зрения на произведение, и, как правило, бывает более ценной, чем та, что не выходит за пределы уже реализованного.

Всё то, что привносится в понимание музыки исполнителем, все новые, раскрываемые в ней грани и стороны, иными словами — все инновации могут остаться особенностью единичной, индивидуальной трактовки того или иного исполнителя, а могут быть приняты, могут органически «врасти» в то потенциально существующее представление о произведении, которое является достоянием уже не отдельного исполнителя, а коллектива и которое определено нами как его виртуальная форма[36]. Последняя меняется не только

[34] Hengel H. Probleme der Auffuhrungspraxis. Mozart-Jahrbuch 1955. Salzburg, 1956, S. 60.

[35] Задавшись вопросом, почему не играют А. Рубинштейна, Б. Асафьев очень тонко определяет причину этого: «Потерялся ключ её звучания»; исчезло «„ощущение живой интонации", столь важное для композиторов, одержимых чувством мелоса». Нотная запись у таких композиторов даёт лишь контур... (Асафьев Б. Избранные труды. Т. II, с. 205—206).

[36] Как замечает Эжен Изаи, «образцовая» интерпретация становится «традицией, образцом, которому следуют, неотъемлемой формой существования самого произведения» (Цит. по: Гинзбург Л. Эжен Изаи. М., 1959, с. 86).

с течением времени, но и в зависимости от среды, понимаемой как в очень широком, так и в узком смысле слова.

Приведем один только пример. Как известно, Антон Рубинштейн, исполняя «Похоронный марш» в сонате Шопена си-бемоль минор, начинал репризу (образ похоронной процессии) не с пиано, как указано у Шопена, а с громового форте, необыкновенно впечатлявшего после светлой печали среднего раздела. Эта трактовка оказалась столь «престижной», что долгое время едва ли не каждый пианист, приступая к работе над этой частью сонаты, решал для себя вопрос, будет ли он играть по-шопеновски или по-рубинштейновски...

Итак, исполнитель интерпретирует звуковые структуры, извлекаемые им из нотного текста произведения, который является для него основным, хотя и не единственным материалом. В процессе работы над трактовкой сочинения он постоянно «сверяется» с его виртуально данной формой и способствует её поддержанию либо тем, что, оставаясь в рамках сложившейся традиции, воспроизводит и ещё более закрепляет её, либо тем, что выходит за эти рамки, содействуя «движению», изменению произведения в историческом времени.

Процесс интерпретации произведения исполнителем есть производное по крайней мере от двух факторов, определяющих конечный результат,— создание исполнительской трактовки, которая воплощается в ряде конкретных однократных исполнений. Один из этих факторов — индивидуальность исполнителя. Вряд ли возможно исчерпывающе перечислить все те «составляющие», из которых складывается артистическая индивидуальность. Это — мировоззрение, степень развития интеллекта и опыт эмоциональной жизни, принадлежность к тому или иному художественному типу, волевые качества и черты характера, культурный уровень и художественный вкус, профессиональная одарённость, степень владения техникой, артистизм и т. д. и т. п. Если добавить к этому, что всякий индивид есть продукт определённой социальной среды и эпохи, разнообразие индивидуальностей окажется поистине безграничным, порождая вариантную множественность исполнительских трактовок.

Другой фактор связан с исторически обусловленной изменчивостью того, что может быть названо объективными условиями бытования музыкального искусства. Это — изменение музыкального инструментария (усовершенствование конструкции инструментов, смена одних инструментов другими), развитие техники игры (что нередко непосредственно связано с изменениями в конструкции инструмента), эволюция музыкальных стилей, влекущая за собой перестройку интонационного мышления, смена одних конкретно-исторических форм общественного музицирования другими и прочее.

Каждый из названных моментов также оказывается источником вариантности исполнительских трактовок, также определяет необходимость исполнительской интерпретации. Влияние этого фактора с особенной ясностью проявляется в области транскрипции — рода интерпретации, закрепляемой, как правило, в нотной записи. Как и любая интерпретация, транскрипция актуализирует произведение, а если её объектом является сочинение другой эпохи, то осовременивает его, приводит в соответствие с техническими возможностями сегодняшнего инструментария, с профессиональной оснащённостью сегодняшнего исполнителя, со слуховым опытом сегодняшнего слушателя, с принятыми в настоящий момент формами общественного музицирования.

СУЩЕСТВУЕТ ЛИ ЕДИНСТВЕННО «ПРАВИЛЬНАЯ» ТРАКТОВКА

Понимание онтологической специфичности музыкального произведения, признание законности различных исполнительских интерпретаций в актуальной форме его бытия — живом акте исполнения, снимает, делает излишним сам вопрос о возможности существования единственно верной, «истинной» трактовки. Тем не менее вера в такую возможность оказывается очень стойкой[37].

<…> Существование одной, единственно «правильной» для данного сочинения, трактовки постулирует В. Фуртвенглер. Для каждого музыкального произведения, — замечает выдающийся дирижёр, — возможно только одно понимание, одна интерпретация, которая, будучи верной, оказывается особенно действенной. Это «одно понимание» соответствует образу целого, являющемуся результатом определённого душевного процесса, пережитого композитором. Интерпретатору приходится воссоздавать это целое через детали, частности (от «вовне» к «внутри»), ибо в первую очередь ему даны именно детали. Стоит принять детали за главное, игнорируя образ целого, и рассматривать их изолированно, без связи с последующим и предыдущим, как открывается полный простор произволу исполнительской трактовки. На самом деле, подчеркивает Фуртвенглер, воссоздание целого, проникновение в замысел композитора предполагает одну, единственно правильную трактовку[38].

[37] «...Приходится постоянно удивляться тому,— справедливо замечает К. Мартинсен,— как крепко засело во всеобщем сознании представление, будто для каждого художественного произведения существует объективно значимый способ исполнения» (Мартинсен К.-А. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966, с. 211**)**

[38] Furtwangler W. Ton und Wort. Wiesbaden, 1958, S.79.

Фуртвенглер проницательно подмечает системный характер музыкального произведения, в котором частности обусловлены, определяются структурой целого, и в этом смысле рассуждение его, безусловно, справедливо (сам он обладал безупречным архитектоническим чувством, блестяще «строил форму» сочинения). На что же, однако, ориентирует он, в конечном счёте, исполнителя? В качестве главной цели, к которой тот должен стремиться, Фуртвенглер называет проникновение в замысел автора. Эта установка встречается очень часто. Исполнителя призывают угадать за нотным текстом «истинные намерения» композитора, «отождествить себя» с автором, «вновь пережить процессы, совершающиеся в душе композитора», «перевоплотиться в него», «слиться» с ним воедино и т. д.

Такую установку, казалось бы, можно только приветствовать, ибо стремление постичь авторский замысел побуждает исполнителя внимательнейшим образом отнестись к нотному тексту сочинения, всмотреться и вдуматься в мельчайшие его детали. Однако мы знаем, что даже самое тщательное выполнение всех обозначений нотного текста, в силу хорошо известных особенностей нотации как способа графического отображения музыки, не обеспечивает ещё полного раскрытия авторского замысла. Остаётся, следовательно, неясным, каким образом это «слияние с автором» может произойти. Фуртвенглер сам признаётся, что не берётся «выразить словами», как дойти до воссоздания той исходной ситуации, в свете которой только и можно понять произведение как единое целое, проникнув таким образом в замысел композитора.

<…> С чем бы ни связывалось понятие единственности «истинной» трактовки — с представлением ли об одном («точном») значении произведения, или с необходимостью воспроизвести именно авторское понимание — в любом случае за всем этим стоит один главный источник: «фетишизм объективности», представление о музыкальном произведении как о чём-то неизменном, абсолютном. В действительности же, повторим, одной, единственно верной интерпретации не существует и существовать не может уже в силу того, что музыкальное произведение актуализируется в ряде индивидуальных исполнительских вариантов. Предположить, что среди этого множества интерпретаций только одна является носителем «музыкальной истины» — значит лишить исполнительское искусство самого права на существование.

Говоря о раскрытии в исполнении «потенциальных возможностей» музыки, Л. Стоковский правильно замечает: «Для меня, например, Пятая симфония Бетховена постоянно растет и развивается. Она мне напоминает гигантское

дерево секвой, разрастающееся с каждым столетием все более и более»[39]. При таком взгляде на «способ существования» музыкального произведения иначе формулируется и основная задача исполнителя, и это новое понимание, содержащееся в высказываниях многих <…> музыкантов, можно было бы суммировать следующим образом: задача артиста состоит в том, чтобы возможно более полно раскрыть и донести до слушателя художественный образ, лежащий в основе интерпретируемого сочинения, уловить и передать основную идею произведения, объективно в нем заложенную, стремясь выявить те его черты, которые могут оказаться созвучными слушателям, современным данному исполнителю.

Осуществить это в полной мере можно лишь при творческом подходе к произведению, когда внимательное, бережное отношение к авторскому тексту сочетается со свободным выявлением творческой индивидуальности артиста.

Здесь встает ещё один, пожалуй, самый сложный, вопрос: как определить меру той свободы, которую может позволить себе исполнитель? Как установить, не переходит ли он той границы, за которой нарушается идентичность музыкального произведения, его тождественность самому себе? Этот вопрос не получил удовлетворительного решения в буржуазной и идеалистической эстетике. Он разрабатывается и советскими исследователями, однако нужно признать, что до сих пор остается ещё в значительной степени открытым.

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ

Обращаясь к проблеме идентичности музыкального произведения, надо прежде всего уточнить содержание самого понятия «идентичность». <…> Признание тождества различных временных состояний вещи ведёт к представлению об её неизменности. В области музыкального искусства, как было показано, подобное представление порождает объективистскую позицию со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Формально-логическое понимание тождества обнаруживает Л. Моль. Анализируя те последствия, которые имело для музыки изобретение звукозаписи, французский учёный полагает, что именно «возможность точного (в принципе) воспроизведения» привела к «отождествимости» музыкального явления, создала его инвариантность во времени, придала ему «индивидуальность», сообщив свойства «личности»[40]. Между тем и инвариантность, и отождествимость, иными словами — «индивидуальность»

[39] Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., 1959, с. 18.
[40] Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966, с. 173.

появилась у музыкального произведения уже тогда, когда в профессиональной европейской музыке оно получило достаточно полное закрепление в нотной записи. Видимо, Моль связывает отождествимость с точным повторением, достигаемым при повторных прослушиваниях произведения в звукозаписи.

<…> Авторы <…> пытаются выявить стабильную часть произведения, то неподвижное ядро, которое остаётся неизменным при любых преобразованиях произведения, обеспечивая ему идентичность, для музыки любого типа, музыки «вообще».

Кёлер, например, относит тембр, динамику, темп к «модальностям», то есть внешней форме произведения, которая может быть преобразована без особого ущерба для идентичности произведения самому себе.

<…> Точно так же нельзя безоговорочно причислить к «модальностям» (то есть «не основным» факторам произведения) динамику или темп. Нарушение, скажем, динамического плана в равелевском «Болеро», где динамический момент имеет формообразующее значение, привело бы к искажению смысла произведения, чрезмерное ускорение темпа в похоронном марше также превратило бы его в «другую» музыку.

То обстоятельство, что нельзя выявить стабильную часть произведения как основу установления его идентичности для музыкальных произведений «вообще», не снимает проблемы идентичности относительно отдельного, конкретного произведения или типов произведений. Наоборот, принцип тождества выступает в области музыкального искусства как принцип сугубо конкретный. <…>

Следует сразу же отвергнуть представление, будто мерилом идентичности произведения является его нотная запись. <…> Если бы кто-либо взял на себя труд, исходя из <…> реального звучания, записать произведение в нотных знаках, расхождение между авторской и этой новой записью было бы почти неизбежным. Впрочем, сказанное не является простым предположением: оно находит подтверждение в реально существующих попытках нотирования исполнительских трактовок выдающихся музыкантов. Примеры такого рода можно найти, в частности, в интересной статье Л. Лебединского, посвящённой исполнительскому искусству Шаляпина[41]. Нотный текст сцены из «Бориса Годунова» или «Старого капрала», фиксирующий интерпретацию этой музыки великим русским певцом, отличается от авторской записи: изменения касаются интервалики мелодического рисунка и его ритмической стороны, не говоря уже о динамической характеристике. Однако вряд ли кто-нибудь станет утверждать,

[41] Лебединский Л. Пять очерков о шаляпинском прочтении нотного текста.— В кн.: Мастерство музыканта-исполнителя, вып. 1. М., 1972.

что Шаляпин поёт не музыку Мусоргского или Даргомыжского, а «другое произведение».

<…> И. Малышев пишет: «Вне содержательного момента сколько-нибудь удовлетворительного решения вопроса идентичности музыкального произведения быть не может»[42]. Мысль эта, безусловно, справедлива, однако то раскрытие, которое она получает у Малышева, не убеждает. По его мнению, «в критерий идентичности непременно входит авторское представление о звучании музыкального произведения, неполно закреплённое в авторской нотной записи»[43]. Возникает вопрос: каким образом можем мы постичь это самое «авторское представление», если оно, по выражению самого Малышева, неполно выражено в нотной записи? Когда он уточняет далее, что «при определении идентичности необходимо сравнивать не само по себе исполнительское звучание с предполагаемым авторским… а *художественную информацию,* которую слушатели извлекают из исполнения *конкретного музыканта с той художественной информацией,* которую слушатели могли бы извлечь из звучания, предполагаемого автором»[44], сослагательное наклонение «могли бы» как нельзя лучше отражает эту неясность…

На наш взгляд, к установлению критерия идентичности можно подойти через понятие инварианта. «Одно из свойств художественной реальности обнаружится, — пишет Ю. Лотман, — если мы поставим перед собой задачу отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестаёт быть самим собой, от признаков, порой очень существенных, но отделимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется и оно остаётся собой»[45]. Для обозначения этих сущностных признаков в искусствоведении и используется ныне понятие инварианта[46], которое пришло в гуманитарные науки из наук естественных, испытав соответствующее преобразование смысла.

Под ***инвариантностью*** в наиболее общем смысле этого слова понимается сохранение существенных свойств объекта при его преобразованиях. В философской литературе инвариант часто характеризуется как структура объекта. Любой объект представляет собой систему, то есть «комплекс некоторых объектов или элементов, находящихся в определённом отношении друг к другу»[47]. Структура есть инвариантный аспект системы относительно

[42] Малышев И. К определению понятия «музыкальное произведение», с. 162.
[43] Там же, с. 162.
[44] Малышев И. К определению понятия «музыкальное произведение», с. 162—163.
[45] Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972, с. 12.
[46] Особенно охотно оно используется в структурном направлении музыковедческих исследований.
[47] Овчинников Н. Указ. соч., с. 266.

изменений последней. Категория инварианта соотносится также с категорией качества. С позиции качественного понимания вещи инвариант раскрывается как сохранение целостности системы качеств, сохранение существенных отношений. При изменении несущественных (нерелевантных) свойств вещи последняя остается идентичной себе.

Можно сказать, следовательно, что необходимость сохранить целостность, «равновесность» структуры и определяет меру вариантности — границу той свободы, которую может позволить себе исполнитель. Например, слишком быстрый темп может вызвать изменение динамики, сказаться на артикуляции, фразировке, характере интонирования и привести в конечном счёте к изменению существенных свойств произведения, разрушению инварианта.

Понятие инварианта позволяет ответить на вопрос, нередко встающий при попытках уяснить онтологическую специфику музыки: если музыкальное произведение становится доступным для восприятия лишь в форме исполнительской реализации, не значит ли это, что оно неотделимо от конкретной интерпретации, и мы можем услышать сонату Бетховена–Шнабеля, Бетховена–Гилельса, но никогда — «просто» Бетховена?

Ответить на этот вопрос можно следующим образом. Да, произведение, действительно, всякий раз интонируется исполнителем. Однако, это не значит, что мы так и не познаём «самого» произведения. Мы познаём его сквозь исполнительские интерпретации, причём степень «слиянности» произведения с интерпретацией в сознании слушателя различна.

Когда мы слушаем какое-нибудь произведение в первый раз, оно воспринимается нами как «само» произведение, «сама» музыка в её чистом виде. Мы знакомимся с ним, не замечая или почти не замечая посредничества исполнителя. На самом деле то, что мы слышим в момент этой первой встречи с сочинением, есть одно из прочтений его, предложенное таким-то артистом. Когда мы слушаем это же сочинение в другой, третий, четвёртый раз, особенно в интерпретации разных музыкантов, мы получаем о нём всё более полное представление, и с каждым разом всё явственнее проступает печать, которую накладывает на него исполнитель. Но и само произведение начинает как бы высвобождаться в нашем представлении от конкретных звуковых реализаций, обнаруживая те основные, сущностные черты, которые составляют инвариант сочинения, обеспечивают ему идентичность и которые сохраняются во всякой интерпретации.

Итак, в основе принципа тождества (идентичности) применительно к музыкальному искусству лежит <…> трактовка этого понятия, предполагающая изменение объекта при сохранении им качественной определённости,

основных, существенных признаков и свойств. Принцип тождества раскрывается как принцип сугубо конкретный: можно говорить об устойчивой совокупности существенных признаков (инварианте) как основе идентичности отдельного произведения (но не произведения вообще).

Проблема идентичности предстаёт в новом свете, если обратиться к ней с позиции слушательского восприятия, без чего, как известно, музыки в общественном сознании нет. В современной психологии широко используется понятие вариативного объекта. Таковым является «любой предмет, который изменяется и, изменяясь, остаётся самим собой... Как вариативный объект должно рассматриваться любое целое, состоящее из частей, которые могут частично изменяться, заменяться другими и т. д., не нарушая при этом специфики целого»[48].

Понятие вариативного объекта важно для изучения процесса опознания, имеющего общетеоретическое значение. При опознании вариативного объекта элиминируются данные о предмете, которые не имеют значения для опознания, но зато выявляются те данные, которые для опознания полезны.

Роль «фильтрующего устройства» играет в этом психическом процессе образ-эталон, который вместе с тем сам в процессе опознания и формируется. В нём отражены не все особенности объекта, а только те, которые кажутся существенно важными в данном конкретном случае. Содержание образа-эталона оказывается, таким образом, различным. Образ-эталон формируется, очевидно, и при восприятии музыкального произведения, позволяя слушателю узнать его при последующих прослушиваниях. И здесь «набор» особенностей объекта у разных слушателей характеризуется немалым разбросом как в качественном, так и в количественном отношении. Варьируется — в очень широких пределах — уже полнота отражения музыки в индивидуальном восприятии, от ухватывания произведения во всех его деталях (классический пример — юный Моцарт, сумевший запомнить и записать во всех подробностях единожды прослушанное им Miserere Аллегри) до удерживания памятью одного единственного мотива, который уносит с собой с концерта неискушенный любитель и по которому он в следующий раз «опознаёт» услышанное сочинение. Чем меньшее количество релевантных особенностей устанавливает для себя слушатель, чем уже содержание его образа-эталона, тем более терпимым будет он по отношению ко всем изменениям произведения. Такой слушатель попросту не замечает этих изменений, полагая, что звучит «совершенно то же самое».

[48] Ошанин Д. А., Шебек Л. Р., Конрад Э. И. О природе образа эталона в процессах опознания вариативных объектов.— «Вопросы психологии», 1968, № 5, с. 42.

Столь же велико различие в качественном составе существенных признаков, отражаемых в образе-эталоне.

…Ребёнок, только начинающий обучаться музыке, разучивает пьеску. Педагог играет её в другом регистре. Ученик не узнаёт «своей» музыки. Регистровая окраска оказывается для него существенным свойством произведения, входит в сформировавшийся в его представлении образ-эталон.

<…> Музыкальное произведение бытует как социальный феномен, как факт общественного сознания. Индивидуальное восприятие совершается на фоне, корректируется восприятием коллективным, характерным для той или иной музыкальной культуры.

Именно в общественно-историческом бытовании, в сознании сообщества людей складывается инвариант произведения, который и определяет его идентичность; на основе него формируется, с ним соотносится образ-эталон, «работающий» на уровне индивидуального восприятия. Равным образом в общественном бытии, в общественном сознании совершается определённое «движение» произведения — его изменение, переосмысление, происходящее под влиянием культурно-исторических сдвигов. <…>

Петрушин В. А.

ОБЪЕКТИВНОЕ И СУБЪЕКТИВНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ[1] (изд. в 1997 г.)

Петрушин Валентин Иванович - доктор педагогических наук, профессор, действительный член Международной Академии Информатизации. Автор пособия «Музыкальная психология», в котором раскрыты специфика музыкальной деятельности и особенности личности музыканта и его творчества, объяснены закономерности функционирования музыкально-психологических процессов, описаны приемы эмоционально-волевой регуляции при подготовке к публичному выступлению и т. д.

Творческий процесс — это деятельность человека, направленная на создание какого-либо нового, оригинального продукта в сфере идей, искусства, а также производства и организации. Новизна, которая возникает в результате творческой деятельности, может иметь как объективный, так и субъективный характер. Объективная ценность признаётся за такими продуктами творчества, в которых вскрываются дотоле неизвестные закономерности окружающей действительности, устанавливаются и объясняются связи между явлениями, считавшимися не связанными между собою, создаются произведения искусства, не имевшие аналога в истории культуры.

Субъективная ценность продуктов творчества имеет место тогда, когда продукт творчества нов не сам по себе, объективно, а нов для человека, его впервые создавшего. Таковы по большей части продукты детского творчества в области рисования, лепки, сочинения стихов и песенок. Усилия учёных, изучающих творческий процесс, сконцентрированы главным образом на изучении творчества, продукты которого имеют объективную ценность, т. е. такую, которая оказывает влияние на развитие науки или культуры в целом. Но при этом следует учитывать важность детского субъективного творчества в том плане, что оно является одним из показателей роста творческих возможностей человека, получившего данный результат. Творческая деятельность всегда связана с личностным ростом и именно в этом заключена субъективная ценность продуктов детского творчества.

Творческому акту предшествует длительное накопление соответствующего опыта, знаний, навыков, тщательное обдумывание того, что человек хочет воплотить. Накопление знаний и опыта можно охарактеризовать как

[1] Печатается по изданию: Петрушин В. А. Музыкальная психология. М.: Владос, 1997.

количественный подход к проблеме, когда возникшую проблему пытаются решить при помощи привычных, стереотипных операций мышления, уже неоднократно использовавшихся ранее. Творческий акт характеризуется переходом количества всевозможных идей и подходов к решению проблемы в их своеобразное новое качество, которое и является решением данной проблемы.

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА ИСПОЛНИТЕЛЯ

Известный русский публицист Д. И. Писарев в одной из своих работ, раскрывая тайны художественного творчества, писал: «Поэт должен выносить под сердцем каждый из выведенных им характеров, он должен пережить и перечувствовать полное развитие тех страстей и стремлений, которых борьба и столкновение составляет драматическую коллизию его произведения. Но, переживая эти страсти и стремления, он, как истинно гениальный актёр, должен совершенно забывать своё Я, подчинить его своей роли, переставать быть собою, и, переносясь в положение своего действующего лица, делаться на время им, смотреть на мир его глазами, чувствовать сообразно с его темпераментом, любить его любовью и ненавидеть его ненавистью, и увлекаться его увлечением[2]. Эти мысли Д.И.Писарева находятся в полном соответствии с основными положениями системы К. С. Станиславского, который отмечал, что только глубокое проникновение актёра в авторскую идею, "вживание в воплощаемый на сцене образ, когда актёр живет, чувствует и мыслит одинаково с ролью, только тогда его действия могут привести к сценическому успеху"»[3].

Та же самая логика художественного творчества действует и в исполнительском искусстве. Интересное свидетельство на этот счет мы находим у итальянского пианиста Феруччио Бузони: «Это почти сверхчеловеческая задача — откинуть собственные чувства для того, чтобы перевоплотиться в чувства самых разных индивидуальностей и отсюда изучать их творение»[4].

А. Корто уподоблял такую задачу исполнителя работе Пигмалиона, попросившего богов оживить созданную им статую прекрасной девушки Галатеи. Но для этого ему надо было без памяти влюбиться в своё творение. То же самое требуется и от музыканта-исполнителя — безмерно любить исполняемое им произведение и вдыхать в него свою душу. Но если эта душа не богата переживаниями, то чуда не произойдёт — Галатея останется мертва, и то, что выходит из-под пальцев пианиста, скрипача, флейтиста, останется мёртвым. Чтобы этого не произошло, исполнитель должен наполнять свою душу теми

[2] Писарев Д. И. Полн. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1913.
[3] Беседы К. С. Станиславского. М., 1947, с. 315.
[4] Цит. по: Баренбойм Л. А. вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. М., Л., 1969, с. 16.

переживаниями, которые могут дать театр, балет, изобразительное искусство, литература.

Отсутствие богатого чувства нередко заменяется простой работой рук, умело и быстро нажимающих нужные клавиши. Но руки не могут сами по себе создать образ, хотя Маргарита Лонг в своих заметках о французской школе фортепиано с большой симпатией приводит мысль французского хирурга Тьерри де Мартеля о том, что по его убеждению, «в противоположность тому, что обычно считают, — не наш дух движет пальцами, а, наоборот, наши пальцы, их почти бессознательные движения пробуждают наш дух»[5].

Процесс исполнения может иметь две стратегии — либо исполнительский замысел, созданный предварительно художественный образ будет вести за собой исполнение, либо пальцы и руки будут идти впереди замысла и исполнение будет исходить из того, что только что получилось в результате действия рук. В этом случае, как справедливо отмечает Г. С. Тарасов, «исполнительский процесс шаг за шагом формирует замысел, но не реализует его»[6].

Установлено, что такие исполнители больше подвержены стрессогенным факторам публичного выступления. Ситуативная ориентация в построении художественного образа чаще всего свойственна молодым и малоопытным исполнителям, у которых именно пальцы, т. е. технический аппарат предопределяет то, каким получится художественный образ произведения. Такие исполнители, как правило, не умеют слышать всё произведение в уме целиком, они не умеют также работать и без инструмента, что особенно важно для практического воплощения произведения на инструменте.

Итак, стратегический план исполнения музыкального произведения должен быть готов у исполнителя до того, как он начинает играть. Для осуществления этой задачи практически имеется ряд тактических приёмов. Один из них связан с необходимостью раздвоения внимания и с развитием умения слушать себя со стороны. О важности и необходимости такого раздвоения часто говорил Ф. И. Шаляпин: «Когда я пою, воплощаемый образ предо мною всегда на смотру. Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует. "Слишком много слёз, брат, — говорит корректор актёру. — Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу". Или же: "Мало, суховато.

[5] Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М., 1967, с. 210.
[6] Тарасов Г. С. Учебно-творческая деятельность студента-исполнителя. // Вопросы психологии, 1983, № 3, с. 7.

Прибавь"... Я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия»[7].

К. С. Станиславский приводит определение сути актёрского мастерства знаменитым итальянским трагиком Сальвини: «Актёр живёт, он плачет и смеётся на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слёзы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство»[8].

Одной из частых ошибок молодых исполнителей является чрезмерное увлечение своими собственными переживаниями в процессе исполнения произведения. При всей важности и необходимости живого и непосредственного чувства исполнителя оно, тем не менее, должно стоять на втором плане по отношению к чувствам персонажа. В противном случае исполнитель может погубить роль, плача на сцене своими собственными слезами, а не слезами персонажа, радуясь своей собственной радостью, а не радостью своего героя. Только тогда, когда актёр-творец, исполнитель отделяются от актёра-человека, возникают условия для нормального творческого процесса, в котором высокая чувствительность контролируется хорошим самообладанием. Именно это отсутствие творческого самообладания над вызываемыми в процессе исполнения чувствами бывает характерно для артистов в начале творческого пути, когда жар непосредственного чувства превалирует над объективным содержанием роли. Вот как Гейне описывает Листа в начале творческого пути и в момент зрелого мастерства: «Когда, например, он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал, точно от порыва бури, и по длинным космам волос словно целыми струями стекали капли от только что сыгранного ливня. Теперь, когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он всё же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы, в то время как в долине идёт гроза: тучи собираются там, глубоко внизу, молнии, точно змеи, извиваются у его ног, а он с улыбкой вздымает чело в чистый эфир»[9].

В момент объективации исполнитель должен жить больше всего не своими собственными чувствами, но образами, созданными воображением автора. На одном из международных конкурсов один из иностранных участников спросил мнение Г. Нейгауза о его игре. Великий педагог ответил: «Вы талантливы, но на вашей игре написано: "**Я** играю Шопена", а надо, чтобы слышалось "Я играю **Шопена**"»[10].

---

[7] Шаляпин Ф. И. Литературное наследство: В 2 т. М., 1957, т. 1. с. 303.
[8] Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1958, с. 465.
[9] Гейне Г. собр. соч.: в 10 т. М., Л., 1956-1959, с. 132.
[10] Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988, с. 230.

Анализируя эту мысль Нейгауза и триаду «Композитор — сочинение — исполнитель», можно выявить три основных подхода как в создании художественного образа, так и в его интерпретации. Один из них связан с выходом на первый план личности исполнителя. Это будет субъективный подход. Другой связан с акцентом на объективности исполняемого или изображаемого. Третий путь — достижение единства указанных двух подходов.

При первом, субъективном подходе, автор и исполнитель выражают прежде всего свои собственные мысли и чувства. Романист, как указывал Г. Мопассан, «столько наблюдал и размышлял, что смотрит на Вселенную, на вещи, на события и на людей особым образом... Это личное восприятие мира он и пытается сообщить и воссоздать в своей книге»[11].

Л. Толстой так же полагал, что «всякое произведение искусства, если оно истинное произведение искусства, есть выражение задушевных чувств художника, совершенно исключительное, ни на что другое не похожее»[12].

Левитан наставлял Шаляпина: «Протокольная правда никому не нужна. Важна ваша песня, в которой вы поёте лесную или садовую тропинку». По этому поводу Шаляпин пишет: «Фотография не может мне спеть ни о какой тропинке, ни о лесной, ни о садовой. Это только протокол. Я понял, что не нужно копировать предметы и усердно их раскрашивать, чтобы они казались возможно более эффектными, — это не искусство. Понял я, что во всяком искусстве важнее всего чувство и дух — тот глагол, которым пророку было поведено жечь сердца людей... Понял я раз навсегда и бесповоротно — математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением»[13].

При втором, объективном подходе к изображению действительности и исполнению произведения и автор, и исполнитель должны уметь отойти на задний план, чтобы в одном случае дать полностью объективную картину действительности, а в другом — точную картину и выражение того, что хотел изобразить композитор или драматург. Именно такой объективности исполнения хотелось Г. Нейгаузу от молодого исполнителя, когда он сказал ему о необходимости того, чтобы в его игре слышалось «Я играю **Шопена**», а не «**Я** играю Шопена».

Проводя границу между поэзией повествовательной и поэзией лирической, Гоголь отмечал, что первая из них «есть живое изображение красоты предметов, движения мыслей и чувств вне самого себя, отдельно от своей личности до такой

[11] Мопассан Г. Полн. собр. соч.: в 12 т., М., 1958, т. 8, с. 9.
[12] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 30, с. 130.
[13] Шаляпин Ф. И. Литературное наследство.: В 2 т. М., 1957, т. 1. С. 276.

степени, что чем более автор умеет отделиться от самого себя и скрыться самому за лицами, им выведенными, тем больше успевает он и становится сильней и живей в этой поэзии; чем меньше он умеет скрыться и воздержаться от вмешивания своей собственности, тем более недостатков в его творении, тем он бессильней и вялее в своих представлениях»[14].

Наконец, третий подход в изображении действительности и в передаче образа связан с органичным ***единством субъективного и объективного***.

А. Н. Серов, после того, как прослушал романс Глинки в авторском исполнении, написал: «Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем, в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и новизны является каждый раз в осуществлении данной роли, данной музыки»[15].

Выдающиеся исполнители могут одновременно дать объективную картину исполнения и в то же время показать при этом свою индивидуальность. Вот как, например, Г. Нейгауз отзывался об игре Святослава Рихтера: «Играет ли он Баха или Шостаковича. Бетховена или Скрябина, Шуберта или Дебюсси, каждый раз слушатель слышит как бы живого, воскресшего композитора, каждый раз он целиком погружается в огромный своеобразный мир автора. И все это овеяно «рихтеровским духом», пронизано его неповторимой способностью проникать в самые глубокие тайны музыки»[16].

Выводы.

Мы уже приводили мысль Листа о том, что для того, чтобы стать настоящим музыкантом, нужно быть значительным человеком. Значительный человек — это тот, кто носит в себе все достижения человеческой культуры и, разумеется, не только в области музыки. Когда композитор пишет свою музыку, он свои живые чувства воплощает в символ доставшихся ему от опыта прошлого поколения музыкантов. Исполнитель силой своего умения, знаний и навыков, помноженных на силу его собственного чувства, должен проделать обратный путь — на основе этих символов создать движение живого и реального чувства.

Следуя по этому пути, как композитор, так и исполнитель должны уметь, подобно актерам драматического театра, перевоплощаться в героев создаваемых ими образов, даже если эти образы не отличаются наглядной конкретностью, как это происходит в инструментальной музыке. Как композитор, так и исполнитель

[14] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М., Л., 1940–1952. Т. 8. С. 477.
[15] Серов А. Н. Избранные статьи. М., Л., 1950, т. 1, с. 132.
[16] Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. М., Советский композитор, 1983, с. 238.

могут быть озабочены или передачей своих собственных чувств, или задачей объективного воспроизведения действительности или авторского текста. В творчестве выдающихся мастеров искусства достигается впечатляющее органическое единство указанных субъективного и объективного подходов, которое говорит о высших художественных достижениях.

А. Л. Готсдинер
ПСИХОЛОГИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ[1] (1993 г.)

Готсдинер Арнольд Львович - доктор психологических наук, заведующий кафедрой психологии творчества Российского Открытого университета, автор пособия «Музыкальная психология».

Музыкальное произведение[2], созданное в результате творческой деятельности композитора, в силу особенностей развёртывания звучания во времени прекращает своё физическое существование вместе с последним звуком. Вновь вдохнуть в него жизнь может только исполнитель, воссоздавая заново в реальном звучании закрепленное в нотной записи содержание.

Деятельность исполнителя[3] – творческая. Он должен не только освоить текст, главная его задача – понять замысел композитора, воссоздать музыкальные образы, воплощённые в музыкальном произведении, и отобрать выразительные средства для наиболее точной их передачи. Чтобы исполнить пьесу, её нужно освоить, сродниться с ней, сделать "своей". "Понимать совершенное произведение искусства, - утверждал А. Франс, - значит, в общем, заново создавать его в своём внутреннем мире"[4]. "Роль – хотя бы из шекспировской пьесы, музыка - хотя бы самого Бетховена, в отношении к гениальному исполнению, только эскиз, очерк; краски, полная жизнь произведения рождается только под обаятельной властью исполнителя", – писал известный композитор и музыкальный критик А. Н. Серов[5].

Очень тонко подметил творческую сущность исполнительского искусства В. Г. Белинский: "Актер... дополняет своею игрою идею автора, и в этом-то дополнении состоит его творчество"[6]. В равной мере это относится и к музыканту-исполнителю.

Общественная, нравственная и профессиональная ответственность исполнителя особенно возросла с конца XVIII – середины XIX вв., когда исполнительское искусство отделилось от композиторского, стало самостоятельным и широко распространённым. Судьба произведения во многом стала зависеть от исполнителя, потому что, каким бы талантливым сочинение ни

[1] Печатается по изд.: Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. – М.: Межд. Акад. Пед. Наук, 1993.
[2] Здесь рассматривается зафиксированное в нотной записи музыкальное произведение.
[3] Имеется в виду исполнитель-солист, дирижер, руководитель хора. Артист оркестровой или ансамблевой группы, если он не солист, скрипач, гобоист, валторнист и т.д. ограничен в своих возможностях творчески интерпретировать свою партию.
[4] Франс А., Собр. соч. в 8 т., Т.3, М., 1958, с. 296.
[5] Серов А. Н. Тематизм увертюры «Леонора»// Избранные статьи, т.1, 1950, с. 132.
[6] Белинский В. Г. О драме и театре; Сб. статей, М., Л., 1948, с. 94.

было, оно не пробьёт себе путь, если его сыграют кое-как. В этом смысле знаменательна судьба популярнейшего Первого фортепианного концерта Чайковского. Исполненный в 1875 г. пианистом Кроссом, он вызвал отрицательное отношение критики и публики. Только спустя четыре года, после замечательного исполнения Н. Г. Рубинштейном, этот концерт начал своё победное шествие по всем концертным эстрадам мира. Почти аналогичная история повторилась со скрипичным концертом, который только после исполнения его Л. Ауэром занял подобающее ему место в концертном репертуаре скрипачей. Вполне очевидно, что первые исполнители не сумели с достаточной глубиной проникнуть в содержание этих выдающихся произведений, а их исполнение было формально-репродуктивным. Творческое истолкование содержания музыки принесло и автору и талантливым интерпретаторам заслуженный успех.

Эти примеры убедительно показывают творческий характер исполнительской деятельности, которая представляет собою не простой, формальный перевод авторского текста в звучание, а творческое его исполнение. Психологическую сущность интерпретации очень хорошо выразил А. Н. Серов: "Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый мир ощущений из своей собственной души".

Исполнитель постоянно испытывает на себе общественное, идейное и эстетическое влияние современного ему искусства, которое впитывается им и преломляется через его индивидуальность. Интерпретация, т. е. процесс истолкования музыкального произведения, представляет собой обобщение и кристаллизацию эстетических идеалов, исполнительских вариантов и стилей исполнения, характерных для своего времени, которые каждый раз преломляются через индивидуальное сознание того или иного исполнителя. Интерпретацией мы называем творческое истолкование музыкального произведения и его воплощение в звучании в соответствии с эстетическими принципами и индивидуальностью исполнителя. В связи с интерпретацией следует особо подчеркнуть, что она отнюдь не сводится к профессиональным достоинствам и мастерству исполнителя. Являясь выражением всех сторон личности, способность к глубокому и правдивому истолкованию значительных музыкальных произведений тесно связана с мировоззрением, идейной направленностью, общей культурой, разносторонними знаниями и складом мышления, составляющими внутреннее содержание личности. "Нельзя думать, что человек, будучи ничтожеством, может хорошо играть Бетховена, что он может "глаголом жечь

сердца людей", – писал Гольденвейзер. – Ничего из этого получиться не может"[7]. Важность этих качеств подчеркнул и профессор Фейнберг: "Исполнитель должен обладать передовым мировоззрением, разносторонним эстетическим и музыкальным образованием".

Каждое значительное исполнение большим музыкантом вносит свои коррективы в созданное композитором произведение, особенно заметные, если сочинение и исполнение расходятся во времени. Причём при неизменности нотного текста его интерпретация может значительно отличаться у разных исполнителей, представляя собой "вариантную множественность" (Рыжкин) звучания данного музыкального произведения. Благодаря временной "текучести", каждое новое исполнение у одного и того же исполнителя будет также несколько видоизменённым. Особая трудность заключается в том, чтобы каждое новое – десятое и двадцатое – исполнение обладало свежестью, искренностью и увлечённостью первого.

Наиболее распространённым способом изучения музыкального произведения является работа над нотным текстом. Какие возможности для творческого истолкования предоставляет играющему нотный текст? Распространенный в XVI-XVIII вв. генерал-бас предоставлял большую свободу играющему: по нижнему звуку с указанием гармонии сам исполнитель подбирал аккорды и фигурации. Связанное с генерал-басом искусство импровизации предоставляло большие возможности для самого вольного истолкования (интерпретации) каждым исполнителем текста музыкального произведения. Возникновение ансамблевой и оркестровой игры было одной из причин введения более подробной нотной записи. Возникла необходимость закрепить в нотной записи единый вариант, поскольку во время игры несколько исполнителей, например первые или вторые скрипачи, должны исполнять одну партию и все вместе подчиняться единому замыслу и звучанию. Расшифрованная и более точная нотная запись значительно ограничивала импровизационную свободу озвучивания текста исполнителем. Однако, даже после того, как нотная запись с детальными композиторскими, редакторскими указаниями приняла современный вид, она оставляет ещё много возможностей для творческого прочтения.

Как известно, точнее всего в нотной записи фиксируется высота звука. Но и она допускает некоторые отклонения при исполнении голосом или на инструментах с нефиксированной высотой звука (струнных, тромбоне). Весьма относительно фиксируются ритмические длительности и динамика, и ещё более условно обозначаются общий темп исполнения, тембр и артикуляция. Таким

[7] Гльденвейзер А. Б. Об исполнительстве. // Вопросы фортепианного исполнительства, Вып. 1, М., 1965, с. 62.

образом, условность нотной записи предоставляет определённую свободу для индивидуальной расшифровки текста и творческой его интерпретации. Вместе с тем свобода обращения с нотным текстом ограничена правилами и общими законами музыкального мышления, свойственными стилю данного композитора, и эстетическими нормами, современными исполнению музыкального произведения. Само музыкальное произведение представляет собой единство объективных и субъективных сторон его создателя. Творческая интерпретация выявляет эти стороны и индивидуальные особенности музыканта в процессе исполнения.

Подробно анализируя ***проблему объективного и субъективного*** в музыкально-исполнительской практике и теории, Н. П. Корыхалова отметила своеобразную преемственность интерпретации в том, что каждый исполнитель, вольно или невольно, испытывает воздействие традиции исполнения, восходящей к автору, и "длинной вереницы последующих интерпретаторов"[8]. Существенно указание Корыхаловой на роль слушательских реакций в формировании традиций истолкования и исполнения данного произведения.

Может показаться, что точное прочтение текста и соблюдение указаний композитора само по себе уже обеспечивает раскрытие его замысла. "Надо точно выполнять всё, что написано в нотах", - требуют одни. Другие, напротив, утверждают, что самое важное и ценное в музыке находится "между строк" (Густав Малер). Но прав Шарль Мюнш[9]. заметивший, что ***невозможно сыграть то, что "между нот", не придерживаясь того, "что написано в нотах".*** Однако это не так просто. "Я берусь доказать, кто захочет играть передо мной..., что он играет не больше (как он, возможно, думает), а фактически куда меньше, чем напечатано в нотах", – утверждал И. Гофман[10]. Между тем мнения композиторов и исполнителей на этот счет прямо противоположны. Так, И. Стравинский настойчиво повторял: "Я часто говорил, что мою музыку нужно "читать", "исполнять", но не "интерпретировать". Я продолжаю настаивать на этом, так как не вижу в ней ничего, что требовало бы интерпретации"[11]. Столь же категорично высказывался по этому поводу Онеггер: "Разве не отвратительно, что музыкант-творец вынужден проходить сквозь фильтр другого музыканта-исполнителя?"[12]. Эти требования исходят из убеждения, что их музыка сама по себе без исполнительской интерпретации проявит все свои достоинства. По мнению

[8] Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: – Л.: Музыка, 1979, с. 47.
[9] Мюнш Ш. Я – дирижёр. (Пер. с фр.), 3-е изд.. – М.: Музыка, 1982.
[10] Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961.
[11] Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971, с. 414.
[12] Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр. / Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. – Л.: Музыка, 1979.

П. Хиндемита, личность исполнителя вообще должна скрыться, стушеваться. "Идеальный исполнитель не будет пытаться выражать свои собственные чувства"... ему "всё равно не избежать участи оставаться "пересадочной станцией"[13]. Но эти высказывания, за исключением случаев слишком вольной интерпретации, когда исполнитель позволял себе значительные отступления от текста, искажавшие замысел композитора, неверны по существу. Прежде всего потому, что каждый исполнитель – это личность, т. е. продукт общественно-исторического и индивидуального развития. Каждый исполнитель обладает индивидуальностью — неповторимым сочетанием характера и способностей, совокупностью мотивов и потребностей, особенностями психофизиологических процессов, эмоционального склада и исполнительского мастерства. Можно говорить о большей или меньшей одарённости, той или иной степени оригинальности, большего или меньшего проявления индивидуальности в интерпретации, но исключить субъективную сторону в исполнении, как это высказано Хиндемитом, даже при самом большом желании исполнителя — невозможно.

В противоположность упомянутым, большинство композиторов, напротив, всегда подчёркивали вклад исполнителя в истолкование и исполнение их музыкальных сочинений, которое порой освещало их с новой и неожиданной для автора стороны. "Я совсем не думал придавать этой пьесе того характера, который вы подчеркнули", – сказал как-то Бетховен Марии Бито, исполнявшей его сочинение, – хотя это не моё, но, пожалуй, ещё лучше"[14]. Примерно то же услышала певица Ю. Платонова от А. С. Даргомыжского но поводу исполнения арии Русалки: ..."Вы поете её совершенно не так, как я её писал, растягиваете, где у меня accellerando, ускоряете, где у меня ritardando, одним словом, всё наоборот, но всё-таки чудесно!"[15]. Очень высоко ценили Рихтера и Ойстраха, Гилельса и Самосуда С. Прокофьев и Д. Шостакович за творческую интерпретацию их сочинений. Композиторам, противникам исполнительской интерпретации, сами исполнители совершенно чётко и решительно противопоставляют своё право на творческое истолкование и выражение своей исполнительской индивидуальности. Оставаясь верными тексту, они гораздо вернее определяли соотношение объективного и субъективного в исполнительском процессе. "Не существует точно установленного способа исполнения артистом определённого произведения", – писал один из лучших интерпретаторов скрипичной музыки Л. Ауэр, – ... обязанность артиста

[13] Хиндемит П. Мир композитора, Советская музыка, 1963, № 5, с. 115.
[14] Карганов А. Бетховен. СПб., 1908, с. 134.
[15] Платонова Ю. Ф. Страницы из биографии. // Советская музыка, 1963, № 2, с. 59.

заключается в том, чтобы вникнуть в дух сочинения и раскрыть нам намерения композитора"[16].

Ещё более решительно защищал право на творческое истолкование музыкальных произведений А. Рубинштейн. "Мне совершенно непостижимо, – писал он, – что вообще понимают под объективным исполнением. Всякое исполнение, если оно не производится машиною, а личностью, есть само собою субъективное. Правильно передавать смысл объекта (сочинения) – долг и закон для исполнителя, но каждый делает это по-своему, то есть субъективно; и мыслимо ли иначе?.. Если передача сочинения должна быть объективна, то только одна манера была бы правильна, и все исполнители должны были бы ей подражать; чем же становились бы исполнители? Обезьянами?.. Разве существует одно только исполнение роли Гамлета или короля Лира и др.?.. Итак, в музыке я понимаю только субъективное исполнение"[17].

В вопросах интерпретации исключительное значение принадлежит воображению – психическому процессу складывания образа будущей деятельности или созданию нового в форме общей идеи или более конкретного представления конечного продукта деятельности. Это всегда мысленное построение программы последующей деятельности, опережающее материально воплощенную её форму. Различают воссоздающее и творческое воображение. Творческое воображение – это создание новых представлений и образов. Воссоздающее – это построение образов на основе нотного или литературного текста, чертежа или эскиза. Воссоздающее воображение – психологическая основа создания музыкально-исполнительской интерпретации.

А. В. Петровский обратил внимание на то, что в проблемной ситуации, требующей поиска новых путей решения, существуют две системы проектирования результатов деятельности: система образов и система понятий. Первая система опирается на воображение, вторая – на мышление, причём они постоянно взаимодействуют друг с другом, оставаясь до конца самостоятельными. Так, в процессе изучения идейного и художественного содержания музыкального произведения в сознании исполнителя создаётся его звучащий образ, который подвергается постоянному анализу – формальному, фактурному, технологическому, с предварительной наметкой технических средств его воплощения, т. е. включается и система понятий. В результате этого в представлении происходит уточнение, обогащение и дальнейшая компоновка образа. Таким образом, в процессе работы над интерпретацией используются обе прогнозирующие системы – образная и понятийная.

[16] Изард К. Эмоции человека. М., МГУ, 1980, с. 93-95.
[17] Рубинштейн А. Музыка и её представители. М., 1891, с. 46-48.

Приступая к изучению музыкального произведения, исполнитель стремится проникнуться его эмоциональным строем, понять логику построения и содержания. Закрепившись в структуре музыкальных произведений, благодаря деятельности многих и многих поколений композиторов и исполнителей, интонационный строй, способы тематического развития и форма музыкальных произведений приобрели логическую стройность и значение законов музыкального мышления. <…>

Особый вид связи музыкального образа с предметной действительностью и невозможность передать его словами осуществляются в сознании через художественные ассоциации, мысленный анализ формы, построение плана исполнения. Но как бы ни протекал в искусстве процесс художественного осмысления, он всегда наполнен большим чувством. В искусстве ничего нельзя создать "холодным способом", нельзя "механически любить, страдать, ненавидеть и выполнять живые, человеческие задачи ... без всякого переживания", – подчеркивал Станиславский[18].

Исключительно велико значение эмоциональных компонентов в творческой деятельности музыканта-интерпретатора. Об этом говорит и анализ работ крупнейших пианистов-исполнителей над музыкальным произведением. Он показал, что знакомство с музыкальным произведением вызывает первичное эмоциональное "заражение", затем возникает общее представление о пьесе, которое переходит к постепенному прояснению и уточнению замысла и деталей исполнения[19].

В исследовании А. В. Вицинского[20] довольно чётко обнаружились два типа пианистов по способу их работы над музыкальным произведением. Первый, более распространённый тип, – это исполнители, у которых музыкальный образ и его воплощение имеют циклический, в основном трёхступенчатый характер: 1) первоначальный музыкальный образ; 2) поиск средств для воплощения этого образа – решение художественно-технических задач; 3) переход идеального образа в реальный как диалектический синтез первоначального и преобразованного образа на основе выработавшихся средств исполнения.

Проиллюстрируем первый этап высказываниями некоторых исполнителей. "Если мне нужно учить какую-либо вещь, то прежде всего мне нужно создать идеал этой вещи, то есть то, что фактически будет воспроизводиться в конечном итоге"

[18] Станиславский К. С. Работа актёра над собой. М., Искусство, 1951, с. 170.
[19] Формирование интерпретации и музыкально-исполнительских навыков протекают в единстве. Поэтому психологические задачи и сам процесс освоения музыкального произведения во многом совпадают или сопряжённо связаны друг с другом.
[20] Вицинский А. В. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. – Известия АПН. РСФСР, вып. 25.

(М. Гринберг). "Обычно на первом этапе я довольно долго просто играю... Тут возникают основные образы пьесы, и я себе представляю, как это будет звучать. Я просто вхожу в музыку. Тут рождаются мысли, рождается план произведения" (Я. Флиер)[21]. Здесь отчётливо указывается, что основное содержание первого этапа – это создание общего представления о музыкальном произведении, представления ещё не детализированного, основанного на чувственном восприятии. Это первые наметки будущей интерпретации. Вицинский подчёркивает, что для решения в представлении задачи художественного воплощения образа необходимо мобилизовать весь предшествующий музыкальный и исполнительский опыт, проявить максимальную эмоциональную отзывчивость и интеллект. Этот этап характеризуется им как процесс большой психологической сложности, насыщенный эмоциональной напряженностью. Важную роль уже на этом этапе играют психомоторные компоненты. С одной стороны, представления о музыкально-исполнительских движениях рождают идеомоторные акты – микродвижения в соответствующих мышцах пальцев, кисти, руки. С другой – натренированная рука – это "слышащая рука", которая подсказывает воображению средства для истолкования.

Как подчеркивают представители первого типа исполнителей, второй этап – это в основном техническая работа. Весь он, как правило, посвящён поискам наиболее точного исполнительского воплощения зародившегося образа. Музыкальный образ, возникший на первом этапе, всё более разрастается, углубляется и обогащается. Всё более уверенно складывается окончательное видение произведения, т. е. его интерпретация. Причём техническое овладение материалом может привести и к значительному изменению первоначального образа.

Законченный вид интерпретация приобретает на третьем этапе, являющемся синтезом первых двух. Хотя переход от первого ко второму этапу является условным и не всегда чётко отграниченным, переход к третьему этапу ощущается всеми всегда очень отчётливо как постановка новых задач в связи с более полным и уточнённым образом. Третий этап очень близок к первому по своему психологическому содержанию, но проходит он на значительно более высоком художественном и исполнительском уровне: произведение не только уже хорошо знакомо, но чаще всего запечатлено памятью, пальцы "делают все, что от них требуют" – исполнитель может играть пьесу в настоящем темпе. Освободившись от контроля за движениями, он всё более отдается воображению, творчеству.

[21] Вицинский А. В. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. – Известия АПН. РСФСР, вып. 25.

Окончательное же завершение работы, как указывают большинство исполнителей, происходит на эстраде после ряда концертных выступлений.

У второго типа исполнителей, к которому в рассматриваемой работе принадлежат Игумнов, Нейгауз и Рихтер, замысел и воплощение являются единым процессом, в котором нельзя выделить отдельные этапы. "Начинаешь играть вещь, выучиваешь её, играешь, играешь - вот и весь процесс работы", - сообщает Игумнов[22]. "Задача всегда одна и та же – музыка"... "Всё идет изнутри, от представления, которое как-то получаешь"... "Если я могу играть в настоящем темпе, так я и буду играть в темпе. Буду искать музыку, звучность, слушать и опять искать всё время". На вопрос, как рождается в исполнении живое движение речи: "Нельзя этого сказать... Я не знаю... Менее всего это, конечно, рождается из головы... Сначала стараешься внутренне услышать, а потом проигрываешь. В каждой вещи по-разному". Нейгауз: "Я просто играю его (произведение) сперва очень медленно (если текст сложен и произведение мне незнакомо), стараясь себе представить, как это будет звучать, вернее, как это должно звучать в окончательном виде... При такой работе нотный текст постепенно "оживает"... раскрывается всё более полноценно содержание данной музыки"[23].

Как видим, у представителей этого типа, которые являются крупнейшими мастерами фортепианного искусства, о чём не следует забывать, всё изучение музыкального произведения – это, по сути, работа над созданием художественного образа и поиски своей интерпретации. По многочисленным высказываниям Тосканини можно судить, что для него проблема интерпретации заключалась в постоянном поиске гармонии между темпом и звучностью. Любой темп становится, по его мнению, оправданным и убедительным, если музыка создаёт впечатление полноты, теплоты и интенсивности звучания[24]. Некоторые исполнители находят поддержку в привлечении ассоциаций из других областей искусства, в литературных образах, жизненных впечатлениях. Таким был крупнейший итальянский скрипач и композитор XVIII в. Джузеппе Тартини, который подписывал поэтические тексты к изучаемым произведениям. Антон Рубинштейн широко пользовался наглядными образами для создания определённого настроения у учащихся, изучавших те или иные произведения. Другие музыканты "извлекали" музыкальную фразировку-динамику и всю содержательную и выразительную часть исполнения из самой пьесы. К таким

[22] Мильштейн Н. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова.// Мастера советской пианистической школы. М., 1961, с. 75.
[23]Вицинский А. В. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. – Известия АПН. РСФСР, вып. 25, с. 202, 203.
[24] Артуро Тосканини // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 6, М., 1971, с. 311.

исполнителям относится брат Антона Рубинштейна, Николай Григорьевич, и многие современные исполнители.

В театральном, а затем и в музыкальном искусстве индивидуальные различия группировали в основном по признаку преобладания чувства, вдохновения (актёры "нутра") или мастерства – тщательной работы над всеми техническими элементами исполнения, позволяющими с помощью внешних приёмов создавать сценический образ. Артисты и исполнители эмоционального типа были названы Станиславским приверженцами "искусства переживания", артисты интеллектуального типа – сторонниками "искусства представления". Антон Рубинштейн и Ганс Бюлов – ярчайшие представители фортепианного исполнительства прошлого века, принадлежащие к этим двум типам. У Бюлова - безупречная выверенная игра, всегда ровная, точная, но несколько холодная. У Рубинштейна – вдохновенное, гениальное исполнение, захватывающее непосредственностью и стихийной силой, однако далеко не безупречное в техническом отношении. ***О своей игре он в шутку говорил, что из фальшивых нот, сыгранных им в концертах, "можно было бы составить целую концертную программу".***

Эмоциональный и интеллектуальный типы как проявление индивидуальных различий музыкантов встречаются и в наше время. "Некоторые музыканты интеллектуального типа порой относятся свысока к музыкантам эмоционально-импровизационного толка, – писал выдающийся современный дирижёр Леопольд Стоковский. – В свою очередь, очень часто те музыканты, которые полагаются в основном на чувство и вдохновение, считают интеллектуальных музыкантов холодными и лишёнными одухотворённости" (1959). Замечательное сочетание этих двух начал обнаруживается в деятельности С. Рахманинова и П. Казальса, А. Тосканини и Я. Хейфеца, Д. Ойстраха и С. Рихтера, Л. Когана и Э. Гилельса, Е. Светланова и В. Федосеева. Названные художники принадлежат к наиболее совершенному, синтетическому типу. Их отличают глубокое проникновение в содержание музыкального произведения, блестящее единство содержания и формы, интересная и оригинальная интерпретация и великолепное техническое мастерство. Синтетический тип у исполнителей характерен "равновесием" между эмоциональным и интеллектуальным, которое сознательно регулируется. Не случайно, а закономерно, что величайшие художники не полагались на вдохновение, а всегда много и упорно трудились. В процессе такого напряженного труда у них вырабатывалось не только умение глубоко вникать в содержание драматического или музыкального произведения, но и выдержка, чувство меры и самоконтроль, позволяющие по ходу исполнения увеличивать или уменьшать эмоциональную подачу и тем регулировать все важнейшие стороны

эмоционального и интеллектуального факторов в исполнении. Сами музыканты, которых считали баловнями вдохновения, всегда подчёркивали решающую роль труда в их творчестве. "Обычно думают, что Шаляпин, мол, всё делает стихийно... Но никто не знает, сколько сил и духовного напряжения я отдаю созданию образа"[25]. Однако не всегда самовоспитание и труд дают такие результаты, каких добивался Шаляпин. В формировании того или иного артистического типа немаловажную роль играют природные психофизиологические факторы.

Индивидуальные различия – природное отличие одного человека от другого – естественное достояние всех людей. Наиболее ярко они проявляются у выдающихся людей. В силу их интенсивной творческой деятельности она становится достоянием биографов, исследователей и широкого круга общественности.

В научной, педагогической и психологической литературе чаще всего приводят разделение людей на три типа: художественный, мыслительный и средний, соответственно учению И.П.Павлова о первой и второй сигнальных системах.

В зависимости от особенностей взаимодействия двух сигнальных систем и индивидуальных условий жизнедеятельности Павлов различал три «специально человеческих" типа высшей нервной деятельности: с относительным преобладанием первой сигнальной системы – художественный тип, с относительным преобладанием второй сигнальной системы – мыслительный тип и средний тип, который образуется при относительной уравновешенности обеих сигнальных систем. Для представителей художественного типа характерны целостность восприятия, образность мышления, богатство воображения, преимущественная эмоциональная окраска в отражении действительности. У обладателей мыслительного типа эмоциональный фонд представлен слабо. Для них характерно стремление к анализу и систематизации, к обобщению и теоретическому мышлению. Большинство людей принадлежит к среднему типу, соединяющему в себе черты художественного и мыслительного типа в различных сочетаниях. И. П. Павлов дал физиологическое обоснование художественному и мыслительному типам. Однако следует иметь в виду, что эта классификация является только общей, первоначальной наметкой сложного вопроса об индивидуальных различиях. Большое и иногда решающее значение имеют социальные влияния и творческая направленность личности.

В связи с типологией музыкантов необходимо выделить сложные и противоречивые связи и отношения, которые образуются между содержанием

[25] Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. М., Московский рабочий, 1969, с. 51.

музыкального произведения, его характером, интонационным строем, "техническим" оформлением – с одной стороны, и творческим складом личности музыканта – с другой. При совпадении идейного и образного строя произведения с психологическими особенностями личности музыканта это способствует творческому росту ещё в процессе обучения. В этом случае художественно-выразительное содержание определённого круга музыкальных произведений находит наибольший эмоциональный отклик в психическом складе личности обучающегося, поскольку является материальным воплощением в звучании близкого индивиду образного и эмоционального строя.

Но индивидуальность музыканта неповторима. Чем исполнитель одарённее, тем он больше активен, самостоятелен и оригинален. Каждое произведение он "пропускает" через свою индивидуальность, подчиняя его, в большей или меньшей степени, своему пониманию и возможностям.[26]

С другой стороны, разнообразный художественный репертуар способствует более гармоническому развитию музыканта, раскрывая интересные и разнообразные грани его интерпретаторского и исполнительского искусства. В этом случае содержание музыкальных произведений в какой-то мере подчиняет себе и изменяет художественный и исполнительский облик музыканта. Если проанализировать исполнение С. Рахманинова и С. Рихтера, Д. Ойстраха и Л. Когана, Э. Гилельса и Д. Шафрана, И. Козловского и З. Долухановой, мы увидим, что каждому из них свойственна своя, индивидуальная манера исполнения, которая складывается из индивидуальных свойств личности и исполнительских качеств. В различных произведениях они проявляют разнообразные исполнительские и художественные приёмы. Оставаясь оригинальными и самобытными, они показывают образцы выдающейся интерпретации, не укладывающиеся в узкие рамки самой рациональной типологии.

[26] У очень одарённых музыкантов печать их личности накладывается на все произведения, которые они исполняют. В этом смысле характерен отзыв И. Гофмана на исполнение С. Рахманиновым пьесы Ф. Крейслера "Радость любви": "Это не "Радость", а "Ярость любви".

Л. А. Баренбойм
РУБИНШТЕЙНОВСКИЕ ТРАДИЦИИ И НАША СОВРЕМЕННОСТЬ[1] (1961 г.)

Баренбойм Лев Аронович (1906 - 1985) - выдающийся учёный и писатель, музыкант и мыслитель, профессор Московской и Санкт-Петербургской консерваторий, автор уникальных монографий, посвящённых Феликсу Блуменфельду (легендарному учителю Льва Ароновича), Антону и Николаю Рубинштейнам, Эмилю Гилельсу. Среди работ: монография "Путь к музицированию", обобщившая на основе грандиозного сравнительного анализа фортепианных школ мира международный опыт музыкального обучения, многочисленные статьи, очерки, эссе, доклады и сообщения на отечественных и международных симпозиумах и конференциях.

АРТИСТ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Ценность и силу воздействия исполнительского искусства невозможно понять и объяснить, рассматривая это искусство вне времени. Задумываясь над судьбами людей творческого труда и над собственной участью, Рубинштейн сделал в «Коробе мыслей» следующую запись: «Бывают люди, которые слишком рано явились на свет со своим образом мыслей, и такие, которые явились слишком поздно: первые — мученики, последние — неудачники. Явиться на свет в надлежащее время — вот в чем штука. Только немногим это удается»![2]

Удалось ли это самому Рубинштейну? Был ли он сыном или пасынком своего времени? Если обратиться к его произведениям, нетрудно обнаружить, что здесь он нередко — но далеко не всегда! — оказывался пасынком. Не то в области пианистического искусства: тут он был современным в самом лучшем и высоком смысле этого слова. В этой связи нельзя не вспомнить сказанного Рубинштейном ещё в первой половине 60-х годов: «Воспроизведение — новое творение... Великий артист всегда играет современника... Великий артист делает музыку близкой современнику, [он] знает его волнения».[3]

В чём выразилась эта современность фортепианного искусства Рубинштейна в 80-х годах, в период широкого размаха его артистической деятельности? Черты

[1] Из заметок, опубликованных в журнале «Сов. музыка», 1961, №12. Печатается по изд.: Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., Музыка, 1974.
[2] А. Рубинштейн. «Короб мыслей», л. 118. РО ГПБ.
[3] См. Л. Баренбойм. А. Рубинштейн, т. I. Л., 1957, с. 338.

современности сказались не только в том, что он сумел в своём исполнительском творчестве с огромной силой передать трагизм своего времени, но и в другом: в тяжёлые годы, когда немало художников отступило от заветов 60-х годов и на знамёнах своих написало такие «лозунги времени», как «оправдание бессилия», «олимпийское безмятежье», «лирическое прекраснодушие» и «малые дела», когда писания иных литераторов напоминали, пользуясь словами Короленко, «взволнованное чирикание воробьёв во время затмения»,— в эти годы Рубинштейн своими артистическими деяниями («исторические концерты») и, главное, характером своих драматически напряжённых, мужественных исполнительских образов продолжал, как в былые годы, внушать современникам веру в великую силу смелой человеческой личности.

Неоднократно отмечалась просветительская направленность пианистического искусства Рубинштейна. Это, конечно, верно, но требует разъяснения, так как характер этого просветительства понимался и понимается порой слишком узко. Заключалось оно не только в том, что Рубинштейн творчески «разъяснял» великие творения музыки и приобщал к ней широкие круги слушателей, но, как уже отмечалось, ещё и в другом: в современности рубинштейновского пианизма, то есть в отражении в нём прогрессивных дум современников, во влиянии его на умы современников и, наконец, в том, что пианизм Рубинштейна противостоял мещанскому, мелкому и «усталому» творчеству ряда художников 80-х годов. Рубинштейн не скрывал, что смысл искусства он видел в глубоком влиянии его на жизнь. Однажды он написал, что публика будет относиться к искусству с равнодушием или пренебрежительной снисходительностью, пока оно будет играть только роль «развлечения, удовольствия и времяпрепровождения», иными словами, пока будет считаться «чем-то не входящим серьёзно в жизнь».[4] Прогрессивная современность рубинштейновского пианистического искусства позволила ему «серьёзно войти в жизнь». Понимая это, Рубинштейн сказал о себе гордые слова: «Роан говорит: «Roi ne puis, Prince ne daignee, Rohan je suis». Я говорю: «Dieu ne puis, Roi ne daigne, Artiste je suis».[5]

<…>

«МУЗЕЙНЫЙ СТРАЖ» ИЛИ «СОАВТОР»

В начале 70-х годов Г. Бюлов изложил свой «символ веры», в основу которого положил «глубочайший респект» перед произведением искусства, ответственное и

[4] «Короб мыслей», л. 24.
[5] Королём не могу быть, князем не хочу, я — Роан» (фр.). «Богом не могу быть, королём не хочу, я — артист» (фр.). «Короб мыслей», л. 2.

серьёзное отношение к слушателям концертов. Свои «требования» к исполнительскому искусству Бюлов разделил на три пункта. Первый из них сводился к тому, чтобы играть «объективно-корректно», опираясь на скрупулёзнейший анализ и на «воссоздание» (под последним понималось прочтение между строк тех исполнительских ремарок, которые автор счёл менее существенными и потому не проставил). Во втором пункте речь шла об «объективно-красивом» исполнении, иными словами, о том, чтобы считаться с акустическими законами инструмента и с законами благозвучия. Наконец — третий пункт бюловского credo гласил: следует играть «субъективно-интересно», придать исполнению характер непосредственной свободной речи, но не выходить при этом из ограничительных рамок добросовестнейшего соблюдения первых двух постулатов.[6]

Как это не похоже на взгляды Рубинштейна! И Рубинштейн стоял на позиции «глубочайшего респекта» перед произведениями великих авторов. Но могло ли это «уважение» — в его понимании! – повлечь за собой «объективно-корректное» исполнение? Или — «объективно-красивое»? Или, наконец,— привнесение в интерпретацию «субъективно-интересного»? Могло ли «воссоздание» — в его понимании! — означать воскрешение пропущенных автором нюансов? А это расчленение на «пункты-требования»? Как чуждо всё это было Рубинштейну!

Под «глубочайшим респектом» он понимал совсем иное, чем Бюлов: необходимость вдохнуть в музыкальное сочинение жизнь, воскресить его для современников, а это "означало сдуть с него музейную пыль и, вникнув в самое существо, прочесть глазами современника. Не «исполнить», не «передать» (термины, столь не любимые Рубинштейном) музыкальное произведение, а воспроизвести его, то есть, «расслышав» отражённый в нём душевный мир и драматизм конфликтов, вылепить людские характеры, влить в жилы воссозданных живую горячую кровь своего сердца, заставить их дышать, говорить, чувствовать, думать, действовать! И вместе с тем выказать по отношению ко всему «вылепленному» из звуков и ритмов своё отношение, поведать свои идеи, возникшие как результат постижения авторского замысла и ощущения пульса современности! Таков «символ веры» Рубинштейна…

Оставаясь верным идее произведения, вникая в авторские мысли и не позволяя себе никакого произвола, Рубинштейн вместе с тем лепил свои исполнительские образы с той смелостью и с той свободой, которые создавали впечатление, будто то, что он играет, вышло из-под его, рубинштейновского, пера. Б. Асафьев, много и тщательно расспрашивавший чутких слушателей концертов

[6] См. H. v. Bü1ow. Karl Tausig. "Signale fur die musikalische Welt", 1871, N 35, S. 551—552.

Рубинштейна о его игре, пришёл к следующему выводу об одной из основных её особенностей: «... Здесь (у Рубинштейна.— Л. Б.) это своё переносилось на весь мир музыки так, что словно она, музыка, становилась лирическим созданием одного поэта, одной всепроникновенной души, хотя и сохраняя особенности быть музыкой Шумана, Шопена и других великих».[7]

Верность идее, заложенной в сочинении, внимание к авторскому замыслу и одновременно полнейшая артистическая независимость — такова та позиция соавторства, на которой стоял Рубинштейн. Эта позиция нередко представляется противоречивой, опасной, а то и немыслимой, — но лишь педантам или тем, кто связан с артистическим искусством узами случайности. Надо понять: печатью подлинной жизненности отмечены лишь те исполнительские образы, создавая которые артист «отнимает» у композитора известную долю авторства!

В начале 90-х годов Рубинштейн посетил в Париже видного французского педагога Луи Дьемера и выразил желание послушать одного из его учеников. Выбор пал на пятнадцатилетнего Альфреда Корто. Мальчик сыграл Сонату ор. 53 Бетховена («Appassionata»). Рубинштейн не вымолвил ни слова. Затем разорвал напряжённую тишину какой-то репликой на постороннюю тему. «Моё сердце,— рассказывает А. Корто,— сжалось. Прощай, музыка! Расстроенный, дрожа от волнения, я прощаюсь со старым львом и направляюсь к двери. Тут Рубинштейн хватает меня за рукав, кладет руку на моё плечо, смотрит мне прямо в глаза и многозначительно говорит: “Малыш, никогда не забывай то, что я тебе сейчас скажу: Бетховена нельзя играть, просто играть; его нужно всякий раз заново открывать”».[8]

И сам Рубинштейн всё, что он исполнял, «заново открывал», то есть заново воскрешал к жизни, не реставрируя и не стилизуя. Становясь «соавтором» интерпретируемой им музыки, он придавал ей черты чего-то ошеломляюще нового. В доме Римского-Корсакова заговорили как-то об игре ученицы Рубинштейна С. Познанской. Римский-Корсаков высоко оценил талант этой пианистки, но вместе с тем заметил: «...И всё-таки Познанская... ещё не Рубинштейн: тот создаёт, между тем она пока только подражает ему; ей не хватает при исполнении рубинштейновской творческой силы и всесторонности».[9]

В наши дни, когда широко распространилось «хорошее», «правильное», «точное» исполнение на фортепиано (но не часто можно встретить творческую интерпретацию), сказанное приобретает значительную актуальность. Не пора ли понять и широкой массе музыкантов-педагогов, и молодым исполнителям старую

[7] Б. Асафьев. Антон Григорьевич Рубинштейн. Сб. «Сов. музыка», 1946, №6, с. 4.
[8] Gavoty. Alfred Cortot. Frankfurt/Main, 1955. S. 13.
[9] В. В. Ястребцев. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, т. I, Л.,- 1959, с. 42.

истину, давно известную большим артистам: без своего личного отношения к произведению нет музыкального искусства, нет исполнительского творчества, оно увядает и никнет!

Но порой этот собственный взгляд артиста на произведение публика концертного зала принимает не сразу: она хочет слышать одну Патетическую сонату Бетховена, одну Фантазию Шопена, одну Восьмую сонату Прокофьева, хотя бы и в исполнении разных пианистов. И Рубинштейну в начале его творческого пути также нередко приходилось своим исполнением переубеждать публику и критику. Не то было в последующие годы: рубинштейновская интерпретация начала представляться единственно возможным «объективным» раскрытием композиторского замысла...

Журнал «Советская музыка», 1961, № 12.

ЕЩЁ РАЗ О ВОСПИТАНИИ МОЛОДЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ
О «БАНАЛЬНОЙ ИСТИНЕ»: ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО — ТВОРЧЕСТВО

Как часто, к сожалению, педагоги различных звеньев музыкального образования, воспитывая у юных и молодых исполнителей уважение к авторской мысли и к объективной сущности музыкального произведения, теряют в погоне за «правильностью» исполнения важнейший ориентир в своей работе: забывают или не понимают, что исполнительское искусство, которому они учат, — творчество.

Подлинно действенное исполнение как бы вбирает в себя два момента: время, которое отражено в музыкальном произведении, и время, в котором живёт интерпретатор. Ведь каждая эпоха понимает, раскрывает и исполняет великие произведения искусства по-иному: поколение людей, прошедшее новый исторический путь и обогащённое новым историческим опытом, находит в великих творениях прошлого нечто ранее незамеченное или неизвестное. Как и всё живое, исполнительское искусство не может двигаться вперед, не обновляясь. С течением времени одно понимание, одна трактовка музыкального или драматического произведения нередко сменяется другой. Недавно Ю. Завадский писал: «Я мечтаю когда-нибудь и совсем по-новому поставить «Вишневый сад» Чехова. Хочу, чтобы пьеса была овеяна, пронизана музыкой Шостаковича, — по-моему, современнейшего из современных композиторов. И чтобы спектакль (не только, конечно, за счёт музыки) получился насквозь современным — таким, каким может прозвучать Чехов сегодня из уст сегодняшнего русского актера для сегодняшнего зрителя».[10] Педагога, зараженного бациллой догматизма, возмутит, вероятно, этот замысел, и он будет расценён как попытка исказить Чехова. А ведь в

[10] Ю. Завадский. Разнообразие форм, единство целей. «Известия», 1962, №142.

этом замысле проявилось самое высокое уважение к автору: его творение рассматривается не как музейный экспонат, а как нечто живое, органически входящее в современную жизнь. И, право же, всё это относится не только к театру, но и к музыке! Играет ли пианист фугу Баха, сонату Бетховена, пьесу Шумана или концерт Чайковского, — если он живой и подлинный артист, он делится со слушателем и своими думами о современности: это скажется как в отборе репертуара, так и в характере его прочтения, отвечающего требованиям общества.

Если педагог забывает о творческом начале, лежащем в основе исполнительского искусства, в его работу проникает догматизм. Догматизм этот, который нередко с юных лет прививается ученикам, лишает их творческой смелости, притупляет у них желание найти своё решение художественной проблемы и не позволяет им даже приблизиться к пониманию того, что подлинный художник вовсе не «охранитель законов», а творец, который, опираясь на традиции и их развивая, создает нечто новое, ранее не существовавшее, другими людьми, может быть, и не предполагавшееся, даже не считавшееся возможным.

ИЗВЕЧНЫЙ СПОР О ТОЧНОСТИ И ВОЛЬНОСТИ

Спор о степени объективной точности и субъективной вольности в исполнительском искусстве — не новый спор, и начался он с той давней поры, когда исполнительская деятельность музыканта отделилась от композиторской. В исторические периоды, когда артисты пренебрегали объективным содержанием произведения, из уст композиторов порой раздавались по адресу исполнителей гневные реплики, которые нельзя не признать справедливыми. Но некоторые композиторы (например, Равель, Стравинский) в своём гневе переходили границы и выступали в таких случаях с опасными заявлениями: они не хотят, чтобы их произведения «интерпретировали». Такие заявления порождают исполнителей типа дирижёра Р. Крафта, которого нам недавно довелось слышать: они, быть может, и выполняют текстовые «предписания» автора, но одновременно убивают живое начало в его музыке.

Любопытно, какими, на первый взгляд, неожиданными сторонами спор об объективной точности и субъективной вольности оборачивается порой в наши дни в практике обучения молодёжи.

На одном из прослушиваний во время недавнего конкурса имени Чайковского мне довелось услышать реплики двух сидевших рядом со мной девочек-старшеклассниц, обучавшихся, как потом выяснилось, в одной из специальных музыкальных школ. Слушая игру нескольких даровитых молодых пианистов, девочки эти, не умея и. не желая вникнуть в замысел исполнителей, обменивались

замечаниями только одного порядка: все время оказывалось, что участники конкурса играют и не «по-баховски», и не «по-моцартовски», и не «по-рахманиновски», и не «по-листовски». В перерыве я разговорился с моими молодыми соседками.

— Да откуда это вам так хорошо известно, как надо играть «по-баховски» и как «по-моцартовски»?

— Мы учимся,— последовал ответ,— в такой-то школе, у нас в классе и на вечерах часто играют Баха и Моцарта; к тому же учительница показывала и говорила, как надо играть исполнявшиеся пьесы. А пианисты X и Y играли совсем по-другому. Следовательно, они играли нехорошо, не по-авторски.

Это были, конечно, детские рассуждения. Но в них в наивной форме нашло отражение то, что с большой настойчивостью и безапелляционностью внушают своим ученикам, а иногда и студентам многие педагоги: во-первых, что может быть установлено раз и навсегда, на веки вечные, как следует играть, «повинуясь воле автора», ту или иную пьесу Шуберта, Моцарта, Чайковского, Танеева или Прокофьева; во-вторых, что они, педагоги, эту бесспорную истину познали и что ученикам надо лишь следовать по указанному им пути; в-третьих, что ученикам надлежит слушать артистов, приложив к уху этакий «слуховой микроскоп», с помощью которого можно решить вопрос, «правильно» или «неправильно» выполнена каждая деталь, каждый нюанс, каждый штрих.

Вот так воспитывают «первых учеников», «выполнителей» педагогических предписаний, а не артистов! Тот педагог, который пришёл к выводу, что найденное им решение художественной проблемы — единственно правильное, который убедил себя, что познал авторскую волю Баха и Моцарта, Бетховена и Шуберта, Шопена и Шумана, Чайковского и Прокофьева,— словом, тот педагог, который стал «всезнайкой» и уверовал, что непогрешим,— не может быть творческим художественным руководителем и воспитателем молодёжи. Если такой педагог обладает даром внушения, его ученикам будет казаться, что искать-то, собственно говоря, нечего, что надо только постичь найденное педагогом. Не мешает в этой связи напомнить, что «авторской волей» многие педагоги, сами того не замечая, объявляют то, что они, педагоги, попросту говоря, любят и что унаследовали от своих учителей; что творческие люди, какой бы большой художественный опыт у них ни был, всегда хоть чуть-чуть «не уверены» в познанном и именно поэтому двигаются вперёд; что в обучении искусству добивается подлинной (а не показной!) победы не тот педагог, который убеждает себя и других, что «всё знает», а тот, который указывает ученику пути творческих поисков, развивает фантазию, воображение, и, пользуясь не раз повторявшейся в последнее время в печати формулировкой, «учит мыслить».

ОБ ОБЪЕКТИВНЫХ ЗНАНИЯХ

Сказанное может показаться односторонним и быть поэтому превратно понято, если не подчеркнуть роль, какую играют объективные знания в формировании личности молодого музыканта. Школа должна, конечно, научить мыслить, искать и помочь раскрытию индивидуальности. Но для этого она обязана привести своего воспитанника к освоению культуры прошлого и настоящего. Это основа, на которой только и может сформироваться творческая личность ученика. «Своё», «индивидуальное», питается знаниями, культурой и изучением жизни. Это, конечно, трюизм. Но о нём нередко забывают те педагоги, которые, воздействуя на эмоциональную сферу ученика (что, вообще-то говоря, очень важно в музыкально-исполнительской педагогике) и надеясь на его спасительную интуицию, не ставят задачей или не могут вооружить своего воспитанника нужными знаниями.

Обучать в исполнительском классе «беззаконию», надеясь, что оно приведёт к развитию творческой фантазии ребёнка или юноши, само собой разумеется, бессмысленно и вредно. Обучать можно и должно только «законам», не забывая, однако, что догматичная «правильность» и «точность» столь же опасны в искусстве, как и анархическая вольность. Большой художник, конечно, не «законник», но глубоко и творчески познать законы искусства он обязан!

В последнее время из статьи в статью перекочевывает меткое речение: студент не сосуд, который нужно наполнить знаниями, а светильник, который надо зажечь. Это меткая, образная и очень актуальная формулировка! Однако нельзя забывать, что светильник молодого исполнителя, быть может, и загорится на мгновение от эмоционального пламени педагога, но сразу же погаснет, если в светильнике не будет горючего. А этим горючим являются знания и культура. Есть догматические знания — они убивают творчество: но есть «живые знания», приобретаемые в муках творческого труда, а не в тихой заводи школярства. Без них факел не загорится, и молодому художнику нечем будет тогда осветить свой путь в новый мир, в «неведомое» и «непознанное».

Далеко не всегда имеет место «неизбывное» или почти «непримиримое» противоречие между художественной школой и яркой индивидуальностью. Всё зависит от кругозора педагога и от того, чему и как он учит. Если педагог считает свои эстетические вкусы единственно возможными, если рассматривает исполнение ученика только «в микроскоп» (подчеркиваю слово «только», ибо «микроскоп» также бывает нужен порой); если учит, главным образом, эмоциональному накалу («переживай, как я»),— противоречия между такой школой и индивидуальностью неизбежны.

Объективная сущность музыкального произведения может быть раскрыта почти безгранично по-разному; если рассматривает исполнение ученика не только «в микроскоп», но и «в телескоп»; если своё, субъективное, не выдает за объективное; если обучает пониманию объективных законов искусства, пониманию стилевых закономерностей, музыкальной логике и при этом обладает таким широким кругозором, который позволяет ему признать, что в искусстве установленные правила и принятая логика могут быть порой нарушены. И характерно, что именно из уст больших музыкантов-педагогов, исполнительское искусство которых отличалось большой свободой, многократно раздавались призывы разрабатывать вопросы теории и истории исполнительского искусства, изучать закономерности стилей, особенности музыкального языка, исполнительских указаний и фактуры в произведениях великих композиторов.

<…>

Журнал «Советская музыка», 1963, № 9

Г. Коган

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ЕГО ПРОБЛЕМЫ[1] (Популярный очерк)

(Изд. в 1967 г.)

Коган Григорий Михайлович – легендарный пианист и педагог. Он — создатель и первый руководитель курса «История и теория фортепианного искусства». В середине 1930-х годов, когда в консерватории происходила реорганизация, по инициативе Г. М. Когана была создана кафедра истории и теории исполнительства, которую он и возглавил. Автор книги «У врат мастерства».

Исполнительство как особый вид художественной деятельности существует не во всех искусствах. Живопись, например, его не знает; вернее, там оно неотделимо от творчества в первичном смысле слова: создать картину — это и значит «исполнить» её.

Некогда и в музыке создание и исполнение произведения сливались в одном творческом акте: в древности музыкант пел или играл на каком-нибудь инструменте то, что он сам тут же сочинял, импровизировал.

Однако если творение живописца или скульптора воплощается в материале (на полотне, в мраморе, бронзе и т. п.), могущем сохранить его на века, то с музыкальным произведением дело обстоит иначе. Материал музыки — звук — живёт, только пока он длится. Отзвучав, музыкальное произведение перестаёт реально существовать, исчезает. Чтобы воспринять, услышать его вновь, его нужно каждый раз заново возрождать к жизни, то есть заставить снова звучать. Умение делать это, повторно воссоздавать музыкальное произведение и есть то, что называется музыкальным исполнительством или музыкально-исполнительским искусством.

Теперь понятно, почему исполнительство (как особая художественная специальность) существует не во всех искусствах. Произведения искусств, отливающихся в неподвижные формы — картина, скульптура, архитектурное сооружение, — не нуждаются, если они не испорчены и не уничтожены, ни в каком воссоздании.

Только в тех искусствах, которые передают протекающие во времени — а стало быть, и затухающие в нём — процессы, возникает надобность в особых

[1] Печатается по изд.: Г. Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972.

посредниках между произведением и его слушателями или зрителями, посредниках—актёрах, танцорах, чтецах, музыкантах-исполнителях, способных многократно воспроизводить вновь и вновь эти запечатлённые в преходящих звуках или движениях процессы.

Но зачем же, могут спросить, нужны для этого какие-то специальные исполнители? Не лучше ли, если и воссоздаванием музыкального произведения будет заниматься тот, кто его создал, — сам автор?

Что в роли исполнителя музыкальных произведений может выступать и сам автор их — это, конечно, не подлежат сомнению, как и то, что подобное, так сказать, «авторизованное» исполнение представляет обычно особо выдающиеся интерес и ценность. В старину совмещение специальностей композитора и исполнителя было даже правилом: ещё в восемнадцатом столетии почти все крупнейшие музыканты — Бах, Гендель, Куперен, Рамо, Скарлатти, Моцарт и другие — с одинаковым блеском проявляли себя на обоих этих поприщах.

Позже такое сочетание встречается постепенно всё реже. Правда, и в девятнадцатом столетии, да и в наши дни можно назвать имена Листа, Рубинштейна, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева и некоторых других замечательных композиторов-исполнителей; но это уже скорее исключения, чем правило. Правилом же становится разъединение названных профессий, раздельное существование «чистых» композиторов, не выступающих в концертах, и «чистых» исполнителей, занимающихся исключительно (или почти исключительно) публичным интерпретированием чужих сочинений.

Чем объясняется подобный оборот дела? Почему профессиональное исполнительство получило такое развитие, оттеснив на второй план авторское исполнение? Прежде всего потому, что публичное исполнение музыкальных произведений требует специального призвания к артистической деятельности, специфических природных данных, времени и сил для ежедневной длительной тренировки и т. д. и т. п. Композитор может не иметь и часто не имеет того или другого, а то и всего здесь перечисленного. Между тем без этого, без артистического «нерва» и темперамента ИЛИ без выдержки и самообладания на эстраде, без голоса при пении или без моторной (двигательной) ловкости при игре на каком-либо музыкальном инструменте, без выработанной и постоянно поддерживаемой техники и многого другого из той же области исполнение обречено на провал: оно не «донесёт» произведения до слушателей, только незаслуженно дискредитирует его в их глазах. Так неудачное авторское исполнение чуть не погубило гениальную Пятую симфонию Чайковского, лишь спустя некоторое время «реабилитированную» профессиональным дирижёром Никишем.

Но и в том случае, когда речь идёт о композиторе, наделённом необходимыми исполнительскими данными, ограничить интерпретирование его произведений одним только авторским исполнением значило бы чрезвычайно ослабить их общественный резонанс, до крайности сузить круг их воздействия. Сколько раз в течение жизни — точнее, за время своей концертной деятельности — успеет какой-нибудь композитор-пианист сыграть публично каждое из своих произведений, сколько человек его услышат? И как неизмеримо вырастают эти цифры, когда за дело вместо одного берутся сотни, тысячи, десятки тысяч пианистов! А как выйти из положения, если автор по болезни или старости не может больше выступать публично? Наконец, какова была бы судьба произведения после смерти композитора? Бетховен умер в 1827 году, — значит, с тех пор нельзя было бы больше услышать «Аппассионату»?

К приведённым соображениям следует добавить ещё одно. Пусть композитор блистательно владеет роялем, или скрипкой, или ещё каким-нибудь инструментом. Но как быть с произведениями, написанными для пения или для других инструментов, которыми автор не владеет (не может же он мастерски владеть всеми)? Как быть с произведениями, предназначенными для одновременного исполнения несколькими, а то и многими исполнителями — например, струнным квартетом, хором, оркестром? Мог ли бы, скажем, Верди, будь он даже семи пядей во лбу как певец или скрипач, спеть и сыграть одновременно все вокальные и оркестровые партии «Аиды», «Травиаты» или любой иной своей оперы?

Таким образом, мы видим, что одно лишь авторское исполнение, при всех его ценных качествах, не в состоянии обеспечить произведению ни достаточно широкую аудиторию, ни длительную звуковую жизнь. То и другое недостижимо без многочисленной и постоянно пополняемой армии профессиональных исполнителей, без развитого исполнительского искусства.

Но, чтобы воспроизводить не им созданное музыкальное произведение, исполнитель, естественно, должен отлично, досконально знать то, что ему предстоит воспроизвести. Откуда же он черпает это знание, как знакомится с произведением, как учит, усваивает его? По слуху, по памяти? Но, если не говорить о небольших сочинениях простого склада да о легко запоминающихся мелодиях, то это слишком трудно, даже почти невозможно (вернее, возможно только в исключительных случаях). Кроме того, слух и память, какими бы выдающимися они ни были, недостаточно надёжная опора, особенно когда дело касается сложных и объёмистых произведений. Длительный опыт свидетельствует, что при таком способе усвоения легко вкрадываются не только мелкие ошибки, но и серьёзные искажения, которые, накопляясь, могут постепенно сделать

произведение неузнаваемым, само на себя непохожим. Мало того: произведение может вовсе выпасть из памяти, стереться в ней. Известно, что даже сами композиторы иногда начисто забывали свои собственные сочинения — настолько, что не узнавали их в концерте; Чайковский однажды, слушая одно из ранних своих произведений, спросил, что это за пьеса и кто её автор. Насколько рискованно доверять хранение музыкальных произведений одной только памяти людей, доказывает тот факт, что до нас не дошла, оказалась совершенно забытой вся (незаписанная) древняя музыка, в то время как многие образцы современной ей живописи и скульптуры дожили до наших дней.

Вероятно, и музыка последующих столетий разделила бы судьбу своей древней предшественницы, если бы много веков назад на помощь слуховой памяти человечества не пришла удачная выдумка — способ обозначать звуки графически, на бумаге, посредством особых условных знаков. Пройдя долгий путь совершенствования, этот способ постепенно принял вид современной нотной записи. Читая её, человек, владеющий нотной грамотой, узнаёт, когда и какой звук должен быть взят, сколько времени он должен длиться и т. д.

Нотная запись — бесспорно замечательное изобретение, значение и пользу которого трудно переоценить. Благодаря ей музыкальные произведения стали доступны широким слоям людей и сохраняются для потомства. Она — главное подспорье исполнителя, единственный для него источник познания произведения, основная база, на которой строится разучивание последнего; не будь этого источника, этой базы— не было бы и самого исполнительства: нельзя было бы воспроизводить то, что бесследно утрачено.

Однако нотную запись, при всей её ценности, ни в коем случае нельзя, как это по недоразумению нередко имеет место, прямо отождествлять с подлинником музыкального произведения в том смысле, в каком мы говорим о подлиннике (а не репродукции) «Моисея» Микеланджело или «Сикстинской мадонны» Рафаэля. Музыка — искусство звуков, подлинное музыкальное произведение должно звучать, а нотная запись сама по себе не звучит, она обращена не к уху, а к глазу; её рассматривание само по себе не является актом эстетического восприятия, не вызывает тех эмоций, какие порождает рассматривание картины или слушание музыкального произведения. Она не есть само это произведение, а лишь посредник между ним и воспринимающим, посредник, вызывающий у человека, если он умеет читать ноты, определённые ассоциации, позволяющие ему воссоздать в слуховом воображении или в реальном звучании «зашифрованное» этими условными знаками произведение.

Не следует также думать, будто нотная запись настолько точна и определённа, что исполнителю остаётся лишь подставить взамен нотных значков

их звуковые эквиваленты, и произведение возродится, как легендарная птица Феникс из пепла, во всей своей первозданной красе, другими словами — в абсолютном соответствии с оригиналом, как нечто вполне ему тождественное. Подобного мнения держатся многие, и это тоже ошибка. Будь оно верно, музыкальное исполнительство сводилось бы к механически точному выполнению указанного в нотах; в нём не было бы ничего творческого, оно не могло бы считаться искусством. На самом же деле в нотной записи фиксируется совершенно точно только один из множества элементов, составляющих звучание, а именно высота каждого звука — да и то, собственно, лишь если речь идёт о фортепиано и некоторых других инструментах; певцу же, скрипачу, виолончелисту и т. д. даже в этом отношении предоставляется некоторая свобода выбора между, правда, небольшими (значительно меньше полутона), колебаниями в ту и другую сторону, расположенными в зоне обозначенной в нотах высоты. Гораздо более приблизительно фиксируется метроритмическая сторона (соотношения звуков по длительности, начало и конец звучания каждого из них); в этом отношении нотная запись, по единодушной оценке всех без исключения музыкантов, даёт не более чем грубую, крайне упрощённую схему подлинного, живого музыкального ритма. Что же касается прочих элементов звучания — темпа, тембра (характера, окраски звучания), динамики (соотношения звуков по силе) и т. д., то они вообще не поддаются фиксации нотами, а обозначаются дополнительными знаками иного рода и «наводящими» словесными указаниями, дающими только самое общее, расплывчатое представление об авторском замысле. Короче говоря, нотная запись имеет весьма и весьма приблизительный характер, намечает лишь общие контуры произведения, в пределах которых возможны бесчисленные варианты звуковой расшифровки каждой детали. И, как показывает практика, та или иная совокупность темпо-ритмических и тембро-динамических вариантов сообщает каждый раз несколько иной облик всему произведению в целом, причём эти «каждый раз несколько иные» облики порой очень существенно разнятся между собой.

Эта-то возможность различной расшифровки одной и той же нотной записи и придаёт задаче исполнителя, его работе творческий характер; это и делает исполнительство искусством, требующим не только знаний и умений, но прежде всего художественного дара, интуиции, таланта. От всего этого зависит то, как будет «прочитано» артистом то, что заложено, так сказать, «между строк» нотной записи и без чего последняя не поддаётся эстетически-убедительному «озвучиванию».

Тут наблюдается полная аналогия с тем, что имеет место и в других разновидностях художественного исполнительства (бытующего, как уже

говорилось выше, в пределах не одного только музыкального искусства). Литераторы, например, отлично знают, насколько по-разному могут быть произнесены не только любая фраза, но и каждое её слово, какое множество оттенков, смысловых различий может быть вложено в простое «да» или «нет»: «есть пятьдесят способов сказать слово «Да» и пятьсот способов сказать слово «Нет», а для того, чтобы написать эти слова, есть только один способ»,— говорит Бернард Шоу. Пользуясь этим, различно читая «подтекст» роли и в связи с этим различно интонируя её текст, выдающиеся артисты способны придать одному и тому же театральному персонажу очень неодинаковый характер. Каких разных Гамлетов выводили на сцену Мочалов и Михаил Чехов, Качалов и Сандро Моисеи, Кии и Смоктуновский, как отличалась трактовка Отелло тем же Мочаловым и Остужевым, Мунэ-Сюлли и Сальвини, Айрой Олдриджем и Лоренсом Оливье; как непохожи были «дамы с камелиями» в изображении Сары Бернар и Элеоноры Дузе! Точно так же по-иному звучала бетховенская «Аппассионата» в интерпретациях Антона Рубинштейна или Бюлова, Гофмана или Шнабеля, д'Альбера или Бузони. В каждом случае это были как бы разные «портреты» одной и той же «натуры», так же отличавшиеся друг от друга, как один и тот же вид или человек на картинах различных художников.

Итак, музыкальное произведение допускает различные — в известных, конечно, пределах — исполнительские толкования, возможность и даже неизбежность которых объясняется тем, что нотная запись доносит до нас не целостное произведение во всей полноте составляющих его элементов, а лишь его обобщённое выражение, его схему. Стало быть, будь эта запись совершеннее, музыка и её слушатели оказались бы в большом выигрыше? Отпала бы необходимость различных, более или менее произвольных, догадок о том, как должно звучать то или иное место, ибо в нотах был бы точно зафиксирован и навеки закреплён тот единственно истинный вариант, который и является авторским оригиналом, подлинником музыкального произведения? В том-то и дело, что нет! Музыкальное произведение по самой своей природе не однолико, как картина, а многолико, то есть имеет не одно, а множество обличий, из которых ни одно не раскрывает полностью, не исчерпывает всей его сущности, но каждое выражает, являет её в каком-то аспекте. Это можно сравнить с фотографиями, изображающими одного и того же человека, снятого с разных точек зрения, в разном освещении или в различные моменты жизни. Как человек, оставаясь всё время самим собой, одной и той же личностью, может менять позу, выражение лица, по-разному жестикулировать, говорить различные слова, совершать различные поступки, так и музыкальное произведение может, в зависимости от индивидуальности исполнителя и настроения, в котором он находится, звучать

каждый раз несколько по-иному, в иных темпах, деталях ритмических соотношений, динамике, тембровой окраске, оставаясь при этом самим собой, тем же самым произведением. «В хорошую погоду, — говорил Антон Рубинштейн своему ученику, будущему знаменитому пианисту Гофману, — можете играть эту пьесу так, но в дождь играйте иначе».

Более того: музыкальное произведение не только может менять (до известной, разумеется, степени) свой облик; как и человек, как всё живущее во времени, оно не может оставаться абсолютно неизменным, не может не меняться в чём-то от раза к разу, от звучания к звучанию. «Музыкальное произведение, — говорит композитор Скрябин, — изменчиво, как море: сегодня оно одно, завтра другое». В этом одна из важнейших, специфичнейших особенностей музыкального произведения.

Но почему чрезмерно уточненная авторская нотная запись, фиксирующая одну-единственную возможность звукового воплощения всех мельчайших деталей музыкального произведения, оказала бы, как это им кажется парадоксальным, скорее плохую услугу музыке и музыкантам: ибо один-единственный ракурс, в котором предстало бы произведение, застывший, мёртвый слепок с одного из выражений его «лица» давали бы несравненно более ограниченное, узкое понятие о действительном содержании произведения, чем современная «неточная» запись с её богатым многообразными возможностями «подтекстом». Вот почему композиторы приемлют такое множество различных, подчас весьма отличающихся друг от друга, исполнительских «прочтений» их произведений, санкционируя эти интерпретации в качестве вполне, в равной мере вмещающихся в авторский замысел. Да и сами авторы играют свои сочинения каждый раз по-разному, меняя нередко не только указанные в нотной записи оттенки, но и проставленные в тексте авторские обозначения темпов, динамики и т. д. — вплоть до самих нот. А сколько существует равноправных между собой авторских вариантов отдельных эпизодов в различных сочинениях (так называемые «ossia»), не говоря уже о различных версиях целых произведений!

Диапазон возможностей, заложенных в музыкальном произведении, не ограничивается теми вариантами прочтения его нотной записи, какие санкционированы — ИЛИ могли бы быть санкционированы — автором; история музыкального искусства убеждает в том, что, как это ни странно на первый взгляд, правомерными окапываются иногда и такие исполнительские истолкования, которые выходят за пределы авторских намерений, авторского понимания своего произведения и не одобрялись или безусловно не были бы одобрены автором. Музыкальное — а пожалуй, и не только музыкальное — произведение и в этом отношении может быть уподоблено живому организму. Как ребёнок, родившись

на свет, начинает жить своей особой, всё более независимой от родителей жизнью, растя и развиваясь сплошь и рядом далеко не так, не в том направлении, как было задумано родителями, так и произведение, созданное художником, обособляется от него, обретает своё собственное бытие, по законам которого живёт и как бы развивается, изменяется в веках, повёртываясь к ним такими сторонами, какие нередко никак не предполагались автором и вряд ли пришлись бы ему по вкусу. Сервантес, несомненно, крайне удивился бы, узнав, как мы читаем и понимаем «Дон-Кихота», какое содержание вкладываем в этот роман; тем не менее это содержание объективно присутствует в романе, «вмещается» в его возможности, хотя, быть может, и не соответствует субъективным намерениям автора. Ещё в большей степени это присуще произведениям музыкального искусства. Сюиты Баха, оперы Моцарта, симфонии и сонаты Бетховена потому и дожили до наших дней и будут жить ещё долго, что, перерастая «душу» своей эпохи, не потеряли способности изменять свой облик, расти вместе с временем. Исчезновение же этого качества означает, что произведение отжило, утратило жизнеспособность, лишилось жизненной силы; оно умирает как источник художественного наслаждения и переживания, выпадает из концертно-оперного обихода, сохраняясь — в лучшем случае — лишь в качестве мёртвой музейной ценности, объекта научного исследования, как случилось, например, со многими музыкальными произведениями средневековья.

Сказанным, однако, отнюдь не оправдываются любые варианты исполнительского «прочтения» нотной записи, не провозглашается правомерность всяческого произвола в отношении темпа и тембра, ритмики и динамики и прочих компонентов музыкального произведения. Не говоря уже о том, что различные исполнительские трактовки, подобно созданиям всех видов искусства, могут быть и, естественно, бывают весьма неравноценны по талантливости, мастерству, характеру, силе воздействия и тому подобным качествам, следует подчеркнуть художественную допустимость только таких исполнительских трактовок, которые не выходят за пределы объективных закономерностей, заложенных в произведении, не совершают насилия над ним. Правда, чрезвычайно трудно найти критерий, позволяющий уверенно судить о том, перейдены ли эти границы или нот. Мнение автора или обозначения в нотной записи, при всей бесспорной важности того и другого, не могут, как мы уже знаем, играть в этом вопросе решающую роль. Музыковедческие исследования могут добавить известное количество ценных сведений о произведении и его стиле, имеющих, однако, также лишь косвенное значение. Остаётся как будто полагаться на непосредственное впечатление слушателя, довериться его вкусу. Но вкус слушателя, как известно, категория и высшей степени субъективная и потому

вряд ли применимая к решению данного вопроса; по крайней мере, известно немало примеров исполнительских истолкований, осуждавшихся многими современниками как недопустимые искажения буквы, духа и стиля произведения, но оправданных временем и вошедших в историю в качестве замечательных образцов искусства.

Как же в таком случае решается поставленный вопрос? ***В чём состоят обязанности и где граница прав исполнителя по отношению к произведению?***

Это – одна из основных и труднейших проблем музыкально-исполнительского искусства. В следующих главах мы увидим, как оно подходило к её решению.

Дифференциация музыкального исполнительства осуществляется по различным признакам. По инструменту, на котором играет исполнитель, различают пианистов, скрипачей, виолончелистов, трубачей, флейтистов, кларнетистов, арфистов, органистов и т. д.; несколько особняком стоят певцы — не только потому, что их «инструмент» — голос — находится не вне их, а в них самих, но и потому, что они, в отличие от исполнителей-инструменталистов, являются интерпретаторами не только музыки, но и слов, а если речь идет об оперных певцах, то и актёрами.

Особую разновидность музыканта-исполнителя представляет дирижёр, который сам не поёт и не играет, но управляет большими группами исполнителей различных специальностей. Его функции отчасти напоминают обязанности театрального режиссёра, от которого, однако, дирижёр отличается тем, что не только подготавливает выступление исполнителей, работая с ними на репетициях, но и активно участвует в самом публичном исполнении, играя в нём ведущую, руководящую роль. Кроме дифференциации по специальностям, различают ещё (по количеству участников и соотношению между ними) исполнение сольное, сольно-коллективное и ансамблевое. Сольным в буквальном смысле слова (от итальянского solo, означающего «один», «в одиночку») является такое исполнение, когда артист выступает совершенно один, в качестве единоличного интерпретатора произведения (например, пианист, играющий сонату Бетховена, скрипач, исполняющий «Чакону» Баха или другое сочинение, написанное для скрипки соло); однако солистами именуют также тех артистов, которые, участвуя в коллективном исполнении, осуществляемом несколькими или многими исполнителями, играют в нём особо выделяющуюся, главенствующую роль, ведут главную партию произведения, «задающую тон» всей интерпретации последнего (например, пианист, скрипач, певец, выступающие под аккомпанемент фортепиано или в сопровождении оркестра). В этом смысле «солистом» может быть назван и дирижёр, поскольку именно он определяет интерпретацию оркестрового, хорового, оперного произведения, диктуя свою волю подчинённому

ему исполнительскому коллективу. Наконец, ансамблевым (от французского слова ensemble — вместе) называется совместное исполнение несколькими (двумя, тремя и более) равноправными партнёрами произведения, в котором все партии равны по значению (например, соната для скрипки и фортепиано или для виолончели и фортепиано; трио для фортепиано, скрипки и виолончели; квартет для двух скрипок, альта и виолончели). Надо, впрочем, сказать, что разделительные грани между этими тремя видами музыкального исполнения в известной мере теряют свою чёткость по отношению к самим исполнителям. Солисты постоянно участвуют в ансамблях, а иные концертирующие пианисты выступают порой и в роли аккомпаниаторов певцам; с другой стороны, среди исполнителей «подчинённого» плана (аккомпаниаторов, оркестрантов) встречаются большие артисты, накладывающие заметную печать на всё исполнение в целом. Бывает и так, что талантливый художник-аккомпаниатор становится равноправным партнёром солиста, а иной раз даже направляет интерпретацию последнего.

Тем не менее «лицо» исполнительскому искусству придают в основном всё же не оркестранты и аккомпаниаторы, а те артисты, которые являются самостоятельными истолкователями произведения, единолично или в решающей степени определяющими его интерпретацию. К числу таких артистов относятся солисты-инструменталисты, певцы и дирижёры. Однако из инструментов «сольное» значение сохранили в наше время главным образом лишь фортепиано, скрипка и виолончель; остальные — флейта, гобой, кларнет, фагот, труба, валторна, тромбон и другие — фигурируют (вследствие ограниченности соответствующей музыкальной литературы и по другим причинам) почти исключительно в качестве оркестровых инструментов (лишь в последнее время некоторые из них начинают вновь выступать в роли «солирующих»). С другой стороны, певцы, как уже указывалось, являются, в сущности, деятелями исполнительства не «чисто» музыкального, а музыкально-словесного, музыкально-театрального, соединяющего в себе черты нескольких различных (хотя и родственных между собой) отраслей исполнительского искусства; недаром величайший в истории представитель этого жанра исполнительства — Шаляпин — синтезировал в своём гениальном искусстве выразительные средства музыки и слова, живописи, скульптуры и актёрской игры в таком неразрывном единстве, что почти невозможно определить, какому из этих факторов принадлежала главная роль в непревзойдённом по силе воздействия шаляпинском артистизме.

Исходя из этих соображений, мы в дальнейшем, говоря о музыкальном исполнительстве, будем иметь в виду в основном самостоятельных интерпретаторов «чистой» музыки, то есть прежде всего солистов — пианистов,

скрипачей, виолончелистов и дирижёров, лишь мимоходом затрагивая или оставляя вовсе в стороне оперное и камерное пение, игру на оркестровых инструментах и другие исполнительские специальности и разновидности.

Сольно-инструментальное исполнительство получило особенное развитие, начиная с прошлого века. Именно в XIX столетии оно выдвинуло своих величайших представителей — скрипача Паганини, пианистов Листа и Антона Рубинштейна, дирижёров Берлиоза и Вагнера, поднявших инструментальную виртуозность и искусство интерпретации на небывалую дотоле высоту; слава этих гениальных артистов перешагнула рамки их времени и обессмертила их имена в истории.

Однако в том же столетии музыкальному исполнительству суждено было испытать жестокий кризис, едва не поставивший под вопрос самое существование музыкально-исполнительского искусства как полноценной отрасли художественной культуры. Кризис этот, ярче всего обозначившийся в области пианизма, возник в связи с той проблемой прав и обязанностей интерпретатора по отношению к произведению, о которой шла речь в конце предыдущей главы и с которой музыкальное исполнительство практически столкнулось впервые в первой половине XIX века. Чрезвычайно распространившееся в это время увлечение виртуозностью привело к появлению большого числа так называемых салонных пианистов, смотревших на исполняемое произведение лишь как на трамплин для щеголяния своими виртуозными качествами, ради более выигрышного показа которых они позволяли себе бесцеремонно искажать и уродовать как вздумается не только «букву», но и дух, содержание и смысл исполняемых произведений. Естественно, что это вызвало возмущение людей более высокой музыкальной культуры и прежде всего композиторов, в чьих устах самое наименование «виртуоз» мало-помалу приобретает характер чуть ли не бранной клички. Стремясь оградить свои произведения от искажений, авторы начинают всё больше уточнять и детализировать нотную запись, всё тщательнее и подробнее фиксировать в нотах свои намерения.

Таким образом, стеснение творческой свободы исполнителей, сужение их прав по отношению к произведению явилось исторически результатом злоупотребления этими правами, этой свободой. До тех пор, пока композиторы и исполнители сохраняли общий язык, пока композиторы доверяли исполнителям, доверяли их пониманию духа интерпретируемой музыки, они смело оставляли многое в её «букве» на долю творческой инициативы исполнителя. Бах во многих сочинениях не считал нужным указывать даже темп, в некоторых случаях предоставлял усмотрению исполнителя даже расшифровку так называемого цифрованного баса, то есть выбор той или иной мелодической и метрической

последовательности звуков, образующих определённую гармонию; в концертах для различных инструментов с оркестром Гайдна, Моцарта и других авторов — вплоть до последнего (пятого) фортепианного концерта Бетховена (1809) — композиторы оставляли место для вставной каденции, импровизировавшейся самим исполнителем.

Подменяя интерпретацию произведения — основную .задачу исполнительства — демонстрацией трелей, октав и прочих атрибутов виртуозной техники, салонные пианисты первой половины XIX века до крайности умаляли художественное значение своего искусства, низводя его на уровень своего рода цирковой акробатики. Вывел пианизм из этого тупика великий венгерский пианист и композитор Франц (Ференц) Лист (1811—1886). В молодости он сам отдал немалую дань виртуозным излишествам и легкомысленному обращению с текстами произведений, но позже сумел полностью подчинить свою феноменальную технику и огненную артистическую индивидуальность задачам глубокого и яркого раскрытия исполняемого сочинения. При этом, однако, Лист и в пору зрелости — и до конца своих дней — никогда не ставил знака равенства между уважением к произведению и буквоедством в отношении его нотной записи, всегда оставался убеждённым сторонником проникающей в глубь сочинения, но творчески свободной интерпретации.

Проблема «исполнитель и произведение» вновь обострилась в начале XX столетия в связи с деятельностью одного из крупнейших пианистов послелистовской эпохи— Бузони. Громадный талант и удивительное мастерство этого замечательного артиста вызывали всеобщее восхищение; но часть музыкантов резко осуждала его за отступления от канонического текста исполняемых произведений и от привычной, традиционной их интерпретации. Правда, «новации» Бузони (известную аналогию им в театральном исполнительстве представляет режиссерская деятельность В. Э. Мейерхольда) принципиально отличались от «отсебятин» салонного типа: в основе первых лежали не легкомыслие или невежество, не невнимание к авторскому тексту или стремление к «самовыпячиванию», а как раз наоборот — на редкость серьёзное отношение к произведению, вдумчивое изучение его (со всеми сопутствующими вариантами и иными материалами) в сочетании с умением взглянуть на него «свежими очами», отрешившись от вошедших в традицию, хотя порой весьма сомнительных, исполнительских трафаретов, под густым слоем которых в конце концов уже еле виднеется подлинное лицо произведения.

Отстаивая — вслед за Листом — принципиальное право исполнителя отступать от «буквы» нотного текста, Бузони лишь наиболее ярко воплотил в своей игре и обосновал в литературных работах принцип, которого, в сущности,

неизменно придерживались — если не в теории, то на практике — выдающиеся исполнители всех времён, в том числе и самые известные современники Бузони — пианисты д'Альбер, Пахман, Падеревский, скрипачи Изаи, Крейслер, виолончелист Касальс[2], дирижёры Никиш и Малер, певец Шаляпин и другие. Даже антипод Бузони — знаменитый пианист Гофман, исполнение которого считалось в те времена образцом безупречной верности тексту, на деле допускал, как свидетельствуют дошедшие до нас записи его игры, немалые интерпретаторские вольности. Разница лишь в том, что вольности Гофмана, а в ещё большей мере Падеревского, Пахмана и многих других, стояли гораздо ближе к типу салонных отсебятин, чем творческие поиски и находки Бузони.

Вопрос о праве интерпретатора отступать от текста произведения продолжал и позже волновать деятелей музыкального искусства. В тридцатых годах нашего столетия на эту тему снова вспыхнул спор, участниками которого явились два знаменитых музыканта — композитор Игорь Стравинский и пианист Альфред Корто.

К этому времени технически окрепла и получила большое распространение грамзапись, фиксирующая, в отличие от нотной записи, не упрощённую графическую схему музыкального произведения, а самое звучание последнего, вернее, — одного из его обликов, точно воспроизводя и темп, и мельчайшие ритмические топкости, и многие другие детали звукового оригинала. Опираясь на это обстоятельство, Стравинский утверждал, что поскольку отныне возможна точная фиксация всех авторских намерений (в виде грамзаписи авторского или чьего-то «авторизованного» исполнения), постольку какие бы то ни было иные варианты лишаются всякого оправдания, всякого права на существование и исполнителям остаётся лишь, не мудрствуя лукаво, тщательно копировать все авторские нюансы.

Но в таком случае, как мы уже знаем, исполнительство перестаёт быть творчеством, искусством. По справедливому мнению Корто, художественное исполнение должно отражать не только личность автора, но и личность исполнителя, его чувства, его воображение. Настоящий артист, говорит Корто, должен не «выполнять» нюансы, а воссоздавать произведение, творить его заново, ощущая себя в этот момент как бы его автором и, подобно последнему, действуя по вдохновению, а не по предписанию. В противном случае перед нами не

[2] Пабло Касальс — единственный великий музыкант-исполнитель той эпохи, доживший до наших дней (в 1966 году весь мир торжественно отмечал девяностолетие со дня его рождения). Именно благодаря ему виолончель как сольный инструмент заняла в современной музыкальной культуре место рядом со скрипкой и фортепиано. Местожительство Касальса — город Прад на юге Франции (куда он переселился из Испании в знак протеста против фашистской диктатуры Франко) — сделалось в последние десятилетия центром паломничества музыкантов и средоточием известных музыкальных фестивалей.

воодушевленный интерпретатор, а жалкий копиист; в его мертвенной «репродукции» произведение не оживёт, не «заразит» слушателей таящейся в нем жизненной силой, а превратится в некую окаменелость, место которой разве что под стеклом музейной витрины.

Собственно, и Стравинский не отрицает, что его позиция несовместима с исполнительством как искусством. Он прямо объявляет себя противником всякой вообще «интерпретации», откровенно говорит, что исполнителям-художникам предпочитает «честных ремесленников», не претендующих ни на какой «артистизм», а просто-напросто буквально выполняющих всё, что предписано автором. Но тогда зачем же нужны такие исполнители? Ведь человек, как бы он ни старался, всё равно не сможет сравняться в точности и безличности воспроизведения с машиной. Не логичнее ли в таком случае вовсе отказаться от концертных выступлений каких бы то ни было исполнителей, заменив их слушанием авторизованных грамзаписей?

Точка зрения Стравинского на исполнительство тесно связана с его формалистической концепцией музыкального творчества. Стравинский держится того взгляда, что музыка, музыкальное произведение в действительности ровно ничего не «выражает», не передает никаких чувств или психологических состояний, а является лишь некоей звуковой «конструкцией», «игрой форм», единственный смысл которой состоит в «упорядочении времени». Понятно, что, воспроизводя подобную «чистую» форму, не к чему и пытаться «интерпретировать» её несуществующее (якобы) содержание; достаточно соблюсти установленные автором архитектонические соотношения — и дело с концом.

Вряд ли, однако, советский читатель и слушатель примет такую «интерпретацию» вопроса, вряд ли согласится с отрицанием выразительного значения музыки (в том числе и произведений самого Стравинского), с апологией «ремесленного», а не художественно-творческого, исполнительства...

Несмотря на то, что проблема «исполнитель и произведение» столько раз привлекала к себе внимание музыкантов, её все ещё нельзя считать снятой с обсуждения. Каждая эпоха ставит и решает её заново. Из дальнейшего изложения читатель увидит, что споры вокруг неё не утихли и в наши дни.

<…>

Столкнулись они, разумеется, и с «вечной» проблемой музыкального исполнительства — проблемой отношения к нотному тексту. Примечательна тут, в частности, позиция Рубинштейна. Его ученик — упоминавшийся уже Гофман — спросил его однажды, почему он на уроках добивается от него педантически-точного выполнения текста, а сам, играя в концертах, так вольно обращается с

ним. Рубинштейн ответил, что сначала нужно тщательно изучить текст, вжиться во все его детали (ибо текст — единственные «врата» к произведению), но потом, когда произведение уже освоено (то есть как бы «сделалось своим»), играть его свободно, не боясь что-либо изменить в нём (как не боялся бы этого сам автор), если того требует логика чувств. Таким образом, величайший русский пианист решал — и в теории, и на практике — данный вопрос совершенно так же, как решали его Лист, Бузони, Корто, Сигети, Касальс и другие крупнейшие исполнители. Все они занимали тут одну и ту же позицию, в равной мере противостоящую как дилетантскому небрежению к тексту, так и школярскому фетишизму нотной записи — двум крайностям, одинаково губительным для художественного исполнения.

Ценные традиции русского дореволюционного и мирового исполнительского искусства были бережно донесены до советских пианистов, скрипачей, виолончелистов их воспитателями — профессорами Московской, Петроградской (Ленинградской), Киевской и других консерваторий В. Пухальским, Ф. Блуменфельдом, К. Киппом, К. Игумновым, А. Гольденвейзером, Г. Беклемишевым, Л. Николаевым, Г. Нейгаузом, С. Фейнбергом (фортепиано), П. Столярским, Л. Цейтлиным, А. Ямпольским, Ю. Эйдлиным (скрипка), С. Козолуповым, А. Штримером (виолончель) и другими.

Однако традиции традициями, а ограничиваться ими в искусстве нельзя. Ничто не стоит на месте. Современное музыкальное исполнительство развивается в условиях, значительно отличающихся от тех, в которых действовали исполнители XIX столетия (не говоря уже об ещё более ранних временах). Сильно вырос количественно, преобразился в социальном отношении, демократизовался контингент слушателей, ограничивавшийся прежде сравнительно узким кругом буржуазно-аристократической «элиты» и «разночинной» интеллигенции. Это имело своими последствиями, с одной стороны, изменение вкусов, оценочных критериев, обострение идеологической борьбы в исполнительстве; с другой — увеличение размеров концертных помещений, потребовавшее от артистов иных приёмов игры, более выпуклой, рельефной «подачи» материала, большей звуковой мощи. Широкое распространение музыкальной культуры понудило концертантов (не единицы их, а всю массу) к более тщательному изучению текста исполняемых произведений, к более бережному обращению с ним, поставило как бы вне закона дилетантские отсебятины, бывшие в таком ходу у исполнителей предыдущего столетия. Огромное влияние на весь характер исполнительского искусства XX века оказали грамзапись и исполнительские конкурсы — два явления, приобретшие в наше время громадную общественную значимость и популярность.

Всё перечисленное несомненно обогатило исполнительское искусство, внесло в него много нового и ценного, внушительно расширило сферу его воздействия.

Но, как известно, всё на свете имеет свою положительную и отрицательную сторону. С новыми возможностями в исполнительство XX века вошло и немало такого, что с каждым годом всё более тревожит мыслящих музыкантов.

Главное здесь, пожалуй, это отмечаемое многими чрезмерное увлечение текстуальной буквальностью и техническим совершенством передачи, заслоняющими нередко то, ради чего пишутся «буквы» музыкального языка — ноты, для чего нужна техника. «Нет, образование сейчас нуждается в реформе», — констатирует знаменитый пианист Артур Рубинштейн.

Конечно, реформа, о которой здесь идет речь и осуществление которой, видимо, назрело, отнюдь не предполагает отказа от того ценного, что приобретено исполнительством в последние десятилетия — не без влияния тех же конкурсов и грамзаписи. Простое возвращение вспять и нецелесообразно, и невозможно ни в какой области человеческой деятельности. Но сохраняя и полной мере достигнутый за эти годы высокий уровень техники и культуры, ни в коем случае не снимая заградительного барьера перед дилетантизмом и невежеством, пошлыми эффектами и легкомысленными отсебятинами и прочими проявлениями дурного вкуса, необходимо в то же время отойти от бесплодного, бесперспективного буквоедства, покончить с надоевшим, набившим оскомину однообразием трактовок, расковать индивидуальность, возродить то творческое начало, которое только и даёт исполнительству право называться искусством. Такова, думается, основная, главная задача, стоящая сегодня перед исполнительским искусством, от решения которой зависит его завтрашний день.

Но тут возникает очередной вопрос, в котором под новым обличьем нетрудно узнать уже знакомую нам старую проблему о пределах прав исполнителя на так называемое творческое прочтение произведения.

Рассматривая эту проблему в первой главе настоящей работы, мы пришли к выводу, что такое прочтение допустимо лишь в пределах объективных закономерностей самого произведения. Но ведь совокупность последних— всегда явление определённого стиля, выход за пределы которого неизбежно связан с тем или иным, большим или меньшим изменением названных закономерностей. Значит, допустимо лишь такое исполнение, такое «прочтение», которое не нарушает стиля произведения, остаётся в его (стиля) границах. Но возможно ли это при значительной дистанции между эпохами, при большой разнице идеологий? Может ли советский художник, советский исполнитель творить (а речь ведь идёт о творческом прочтении) в стиле, скажем, импрессионизма, классицизма или барокко? А если не может (всякого рода подделки под творчество, в том числе

подделки под стиль, разумеется, не в счёт), то, стало быть, «творческое прочтение» произведения неминуемо ведёт к его стилевому переосмыслению, то есть к прегрешению против тех самых закономерностей, которые только что были объявлены неприкосновенными для исполнителя. Что же в таком случае остаётся от «творческого прочтения», иначе говоря — от исполнительства как искусства?

<…> Проблема эта охватывает следующие основные вопросы: что такое исполнительский стиль вообще? в каком взаимоотношении находятся стиль исполнения и стиль сочинения?

<…> Не одна лишь проблема «исполнитель и произведение», «исполнитель и автор» (со всем комплексом сопутствующих вопросов) волнует современных исполнителей. Большой остроты достигла в наши дни и другая «извечная» проблема исполнительского искусства — «исполнитель и слушатель». И эта проблема сложнее, чем может показаться на первый взгляд, и её ещё рано снимать с обсуждения. Однако некоторые общие принципы её решения настолько бесспорны, что могут быть сформулированы уже сейчас.

Всем советским исполнителям давно и совершенно ясно, что исполнительство, как и всякое искусство, предназначено для восприятия и что, стало быть, не может быть и речи о той высокомерной «независимости» от аудитории, о том презрительном безразличии к её реакции, какие исповедуются некоторыми зарубежными артистами. Исполнительство есть обращение к слушателям; главная, основная задача артиста — донести до них исполняемое произведение, их тронуть, увлечь, захватить.

Из этого, однако, отнюдь не следует, что исполнитель в репертуаре, в трактовке, в манере игры должен идти за слушателями, потакать их вкусу, угодничать перед ними. Вкус этот может быть неразвит или испорчен; он может быть консервативным, косным, чересчур тяготеющим к привычному. История искусств положительно пестрит примерами великих писателей и поэтов, художников и музыкантов, вынужденных годами, десятилетиями преодолевать первоначальное непонимание, терпеть насмешки и издевательства и лишь долгое время спустя, нередко после смерти, добивавшихся общественного признания; такова была участь Бодлера и Верлена, Стендаля и Рембо, Баха и последних сочинений Бетховена, Вагнера и Малера, Мусоргского и Скрябина, Стравинского и Бартока, Уитмена и Маяковского, Сезанна и Гогена, Ван Гога и Пикассо. Нет оснований полагать, будто подобные случаи имели место только в прошлом, в настоящее же время — и, в частности, у нас — невозможны: достаточно напомнить, как были встречены оперы Прокофьева, картины Фалька, постановки Мейерхольда, многое у Пастернака, «Катерина Измайлова» Шостаковича.

Не раз говорилось, что исполнительство — как и всякое искусство — есть сотворчество художника и тех, кому адресовано, кто воспринимает его искусство. Но сотворчество требует соответственной подготовленности, требует работы, усилий, труда обеих участвующих сторон. Иначе всё важное, значительное, прекрасное, что заключено в данном явлении искусства, попросту не дойдёт до <…>

«Искусство, — говорит знаменитый пианист Иосиф Гофман, — это посредник, связывающий, подобно телеграфу, два пункта — отправителя послания и получателя. Оба должны быть настроены одинаково высоко для того, чтобы передача была безупречной»[3]. <…>

1967 г.

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Исполнение относится к творчеству, как творчество к жизни. Оно (исполнение) так же опирается на произведение, так же зависит, много берёт от него и так же мало должно быть его точной фотографией.

Есть два пути воссоздания замысла композитора или образа человека: путь арифметического сложений данных о нём, почерпнутых из личных воспоминаний, мемуаров современников, тщательного изучения автографов, всевозможных документов, специальной литературы, и путь интуитивного постижения того органического целого, каким является этот замысел, был этот человек. Оба эти пути противоположны один другому только в своём чистом виде — как путь ремесленника и путь дилетанта. Настоящий художник-мастер соединяет оба пути: частичный результат первого служит для него подножием второго. Но именно частичный: как только из него рождается ток, поджигающий интуицию, и во вспыхнувшем пламени быстро «сваривается» некое целое, так органика этого целого становится верховным законом, во имя которого художник отбрасывает, если нужно, одни «данные», видоизменяет другие, вступает в прямое противоречие с третьими. Это возмущает ремесленников, нотариусов от искусства, которые — с «документами» в руках — доказывают, что получившееся не вполне схоже с подлинным замыслом композитора, с подлинным обликом изображаемого или описываемого человека. Да, не вполне: ибо вполне воскресить, вернуть к жизни творческий замысел или человека точно такими, какими они были, невозможно. Ремесленники обманываются, думая достигнуть этого первым путём: ибо сколько угодно суммируя слагаемые, никогда не получишь того химического

[3] Иосиф Гофман. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, стр. 203.

синтеза, каким является по природе своей творческий замысел или живой человек. Такая сумма будет всегда бесконечно далека от «подлинника», гораздо дальше от него, гораздо менее на него «похожа», чем тот синтез, который создаёт настоящий художник, хотя бы и в противоречии с самыми достоверными «данными». Ибо живое всегда более схоже с живым, чем труп.

Ассоциации, богатство ассоциативного фонда — вернейшее мерило подлинной образованности, душевной содержательности, культуры человека. У художника, даже не доходя ещё до его сознания, они по пути претворяются в образы, краски, оттенки. От этих «призвуков» и зависит едва ли не больше всего содержание, художественная ценность исполнения, как от гармонических призвуков — тембр.

*

Не глушить эмоции, а направлять их — вот роль интеллекта в исполнении.

*

Темперамент исполнителя не должен ломать план исполнения.

Нужен ли исполнителю вкус? Да, конечно; но исполнитель не должен быть его рабом, должен уметь стать сам и поставить своё искусство выше «хорошего вкуса».

*

Говорят: этот оратор, артист, пианист неприятен — он актёр, у него всё деланно, рассчитано. Но без расчёта невозможно никакое исполнительство; на одной непосредственности далеко не уедешь. Плохо не актёрство, а плохое актёрство, которое видно — видно потому, что исполнитель, исполняя, думает больше всего о нём — о позе, жесте, приёме; у хорошего же пианиста, оратора все эти расчёты, приёмы, во-первых, не догматизированы, а только намечены — в определённых, узловых пунктах, а во-вторых, автоматизированы, ушли в подсознание, образуя ту почву, на которой, не думая о ней, но ощущая её под ногами, он во время исполнения полностью отдаётся непосредственному переживанию и мышлению, идёт дорогою свободной туда, куда влечёт его свободный ум.

*

Талант и масштаб исполнителя узнаются больше всего в паузах. Большой актёр, пианист и т. д. — тот, который заставляет слушателя-зрителя заполнить паузу, «играть» в то время, когда исполнитель «молчит».

*

Исполнительский успех опасен тем, что вводит в соблазн повторить его, то есть подражать самому себе. Между тем повторить возможно всё... кроме тех тонких соотношений, той меры, без которой «то же» теряет всякую ценность. Мера

— вот что отличает высокохудожественное явление искусства от пошлого, бездарного подражания ему.

*

Три вещи, сказал как-то Рахманинов, необходимы художнику: похвала, похвала и похвала. Рахманинов тут глубоко прав. Похвала именно необходима художнику — и вовсе не из тщеславия, а необходима физиологически, для компенсации, для возмещения той неимоверной, доводящей до опустошения, до полного изнеможения, затраты нервов и сил, которая нужна для того, чтобы «родить» настоящую, достойную этого названия, книгу, настоящее музыкальное произведение, настоящий концерт. Необходима, как сон при предельной усталости, как усиленное питание после изнурительной болезни, как жидкость при обезвоживании организма.

Однако похвала должна быть результатом, а не целью.

Принято считать, что исполнительское искусство стоит рангом ниже композиторского. Почему? Потому, говорят, что композитор создаёт музыку, исполнитель же только повторяет созданное композитором. Как сказать! Композитор перелагает человеческие переживания в звуки, а эти последние — в условные знаки; исполнитель же проделывает обратный путь — преобразуя знаки в звуки, возрождает стоящие за ними переживания. Иначе говоря, исполнительство уже творчества по исходному материалу, но шире по конечному результату: «продукт» его — живая музыка, живые чувства, в то время как «продукт» творчества — всего лишь мёртвые значки, труп музыки и породивших её чувств. Стало быть, ещё вопрос, какое творчество более творчество, больше соответствует этому наименованию: первичное, сужающее музыкально-эмоциональное содержание композиторского замысла, превращающее его в мёртвые значки, или вторичное, оживляющее эти значки, расширяющее их смысл, воскрешающее живую музыку, живые человеческие чувства.

*

Музыкальное творчество в чём-то сродни науке: подобно ей, оно обобщает жизненные явления, процессы протекания чувств, схематизирует их в условных обозначениях и отношениях (ноты, метр); наоборот, исполнение индивидуализирует композиторскую схему, передаёт самый процесс в его неповторимой конкретности. Поэтому-то в творчестве, как и в науке, недопустимо вторичное открытие Америк, в исполнении же, как и в жизни, вся суть в этом и состоит.

Творчество всегда неповторимо: ассоциации, его вызвавшие, теряются. Берлиоз наутро уже не мог вспомнить сочинённой им накануне мысленно, но не записанной симфонии. Поэтому изобретены ноты — опорные пункты для

возобновления ассоциаций: только в этом их (нот) значение. Но ноты — многозначные символы, порождающие многообразные и каждый раз несколько иные ассоциации. В этом — оправдание творческой свободы исполнителя: в сущности, для талантливого исполнителя ноты лишь опорные пункты для его ассоциативной фантазии, которая не должна, да и просто не может точно совпасть с «замыслом» композитора, порождённым иными и неповторимыми ассоциациями. Поэтому в пресловутом споре о том, должен ли исполнитель играть себя или автора, самый вопрос поставлен неправильно. Никакого «или», никакого выбора тут в действительности не существует. «Играть» можно только себя, свои чувства, свои ассоциации, свой внутренний опыт—это хорошо показал, в частности, Станиславский. Вот почему и Антон Рубинштейн в известном разговоре с юным Корто, и сам Корто в зрелости, и Бузони, и Касальс, и другие великие исполнители постоянно доказывали, что художественное исполнение — не «исполнение» в смысле простого выполнения, репродуцирования, воспроизведения, подобного граммофонной пластинке, а то же творчество, «о в отличие от так называемого первичного творчества имеющее прочные, не изменяющиеся, постоянные опорные пункты для частично возобновления, а частично рождения заново ассоциаций.

*

Знаковая речь вторична по отношению к речи звуковой; знаки (ноты, буквы, знаки препинания) — лишь сигналы звуков; единственный смысл, назначение, цель первых — вызвать вторые. И, как всякий суррогат, речь знаковая неизмеримо беднее звуковой; первая— лишь приблизительная, упрощённая схема второй, схема, в которой многое из последней утрачивается, теряется. Между тем из средства знаки мало-помалу превратились в самоцель; речь письменная возобладала над устной, стала цениться выше той, рассматриваться как образец, эталон для последней. Оригинал и копия поменялись местами; вместо того, чтобы оживлять знаки, стали умерщвлять звуки, равнять живое на мертвое, высушивать, обескровливать ритмы, тембры, интонации, подтягивая их к бесцветности «книжного» произношения, к бездушной метричности нот.

Ноты — всего лишь сигналы интонаций, лежащих за ними чувств, лежащих за теми образов: целая лестница сигналов — первичных, вторичных, третичных, четвертичных; однако в процессе повторения и привыкания этот основной смысл нот постепенно стирается, и они мало-помалу превращаются в некую самодовлеющую ценность. <…> Для массы исполнителей, а в особенности для педагогов, передача нот, как таковых, стала самоцелью; так, в частности, играет большинство современных пианистов: они передают ноты весьма по-разному и с разной степенью совершенства, но почти у всех у них за нотами ничего не стоит.

Такая игра, такая музыка — это и есть, в сущности, самый настоящий, доподлинный формализм, какого бы высокого уровня ни достигало при этом профессиональное мастерство исполнителя или композитора. Истинно великие музыканты — как, например, Мусоргский в творчестве, Бузони в исполнении и другие — всегда боролись с подобным формализмом, всегда бились над тем, чтобы восстановить нарушенную, утраченную связь между нотными знаками и тем, что за ними; они стремились сочинять и исполнять так, «чтобы не ноты ваши ею [аудиторией] воспринимались, а чтобы зал забыл о них» (Станиславский), захваченный внезапно тем несравнимо более важным и впечатляющим, что дотоле таилось, скрывалось в нотной маске. Этим, а не «темпераментом», «силой», «певучестью звука» (сколько ещё пианистов славилось теми же качествами!) брал больше всего публику Антон Рубинштейн; в этом направлении шло развитие Шаляпина (сравните его ранние и зрелые записи!), в этом была новизна его искусства, его отличие от других певцов; ему, как и Рубинштейну, было важнее вызвать в слушателях то, о чем «сигналят» ноты, чем аккуратно выполнить самые сигналы. В этом же — секрет необычайного, особым образом впечатляющего воздействия актера Чехова, певицы Каллас, пианиста Гульда; у всех у них давно «знакомые» произведения воспринимаются по-иному, по-новому, «словно впервые» — и действительно впервые, ибо впервые ноты (у Чехова — слова) заговорили сердечно-правдивыми интонациями, впервые проглянули, проступили сквозь них человеческие чувства, впервые всколыхнулись от них эти струны в душах слушателей.

Ноты — спящая красавица, исполнитель — расколдовывающий её принц. «За четверть часа вокруг всего парка выросло такое количество больших и малых деревьев, столько переплетавшихся между собой колючих кустов и терновника, что ни зверю, ни человеку не удалось бы проложить себе путь через эту чащу; остались видны только одни верхушки замковых башен, да и то лишь очень издалека» («Сказки» Перро).

А сколько «хранителей традиций» стоит на страже этих «колючих кустов и терновника», ревностно оберегая их от настоящего артиста, смело расправляющегося с ними, чтобы пробиться к замку!

Чем более мы стараемся вжиться в прошедшую эпоху через познание и воссоздание её «букв», тем более мы отдаляемся от её духа. Убежден, что Бетховен ужаснулся бы, услышав современное, максимально «аутентичное» исполнение его произведений, и был бы особенно поражён, узнав, что именно такое исполнение мы считаем наиболее точно воспроизводящим тогдашнюю манеру игры.

Нотный текст композитора — пунктир, точки которого соединяет линиями (не обязательно прямыми) исполнитель.

Равель был одним из композиторов, наиболее тщательно и детально обозначавших в нотах свои намерения, требовавших от исполнителей скрупулёзно-точного соблюдения «буквы» авторских указаний, не допускавших ни малейших отклонений от неё. Тем не менее, слушая конкретное исполнение своих произведений, он вынужден был то и дело вносить коррективы в свои указания, не только дополняя их, но и прося играть не так «размеренно», «не строго в такт», «не бояться остановки на слигованной ноте», не «слишком уж буквально» придерживаться обозначенного темпа[4]. В завершающих тактах «Грустных птиц» он замечает, что проходящие ноты выходят на первый план, заглушая аккорды pianissimo; он же хочет, чтобы аккорды «полностью доминировали», а другие ноты звучали на их фоне, «очень издалека, словно отголоски» (там же). В этом — всё дело. Любые авторские указания имеют смысл не «вообще», а только на некоем предполагаемом, «само собой разумеющемся» фоне, внутри определённых звуковых соотношений, диктуемых характером, настроением, эмоционально-психологическим подтекстом произведения и каждого его эпизода. Но при исполнениях фон этот никогда не остаётся абсолютно одинаковым; индивидуальность исполнителя, свойства инструмента, особенности акустики, реакция аудитории, настроение момента всегда и неизбежно сообщают ему (фону) каждый раз несколько иную окраску. <…>

Меняется фон — меняются и авторские указания. Многие же современные исполнители догматизируют их, придавая им абсолютное значение, независимое от фона. В заботах о том, чтобы всё написанное в нотах «звучало», «было слышно», чтобы выполнить все указания композитора, они искажают звуковую перспективу, выдвигают на первый план то, что должно оставаться на втором и третьем, старательно выписывают каждый кустик на дальнем берегу, не замечая, что убивают этим всю поэзию пейзажа. Но такая «картина» — не картина: она мертва как художественное произведение, как бы старательно и достоверно ни были выписаны на холсте все кустики. Птица без нескольких перьев — всё же птица; но перья без птицы — уже не птица.

Все указания композитора рассчитаны на исполнителя, способного почувствовать и передать — хотя бы с теми или иными недочётами — основное в произведении: его живой дух; эта способность — необходимая предпосылка, условие sine qua non всякого исполнения. Слушая такого исполнителя, автор может в чём-то поправить его, дать ему полезный совет, сделать замечание, помогающее лучше понять, лучше исполнить произведение. Эти замечания драгоценны, но применять их надо не механически, а с умом и осторожностью — и

[4] Сборник «Исполнительское искусство зарубежных стран», выпуск третий. М., 1967, стр. 20—21.

только при наличии упомянутой предпосылки. Иван страдает желудком; врач прописал ему лекарство. Значит ли это, что означенное лекарство годится Петру, у которого болит горло? Если же человек мёртв, то к чему ему любые, самые замечательные лекарства?

Соотношение между музыкальным исполнительством и музыкальным творчеством такое же, как между устной и письменной речью. Как неприятно слышать из уст человека слишком гладкую, «книжную» речь, так же неприятно слышать слишком правильное, несвободное исполнение музыки.

Однако свобода художественного исполнения не имеет ничего общего с победоносной развязностью дилетанта. «Победа» (да ещё легкая) над произведением равносильна поражению артиста у публики; только будучи побеждён произведением, он может победить её.

С вопросом ***о праве исполнителя на «вольности»*** (на вольности, вытекающие из художественно обоснованной трактовки произведения, а не из невежества, небрежности или самодурства исполнителя) естественно смыкается вопрос о транскрипциях. «Транскрипции (Листа, Бузони и других) были данью эпохе», — говорят современные музыканты. Не скажут ли через тридцать — сорок — пятьдесят лет так же снисходительно: «Отрицание транскрипций было данью эпохе»?..

Существует два принципиально различных подхода к исполнению: один — исполнение камерное — исполнение для себя, своего рода «чтение вслух», рассчитанное прежде всего на самоуслаждение, которым, впрочем, можно и поделиться с избранными ценителями; другой — исполнение виртуозное — искусство оратора, духовного вождя, стремящегося увлечь, покорить массу. Различием цели обуславливается и коренное различие приемов.

Настоящее исполнение — двойственно; его цельность— цельность шахматной партии, цельность борьбы двух начал, приведённой в единую систему. Исполнитель, полностью, без «остатка» увлечённый произведением, слишком страстно «поднимающий» динамику и ускоряющий темп, не увлечёт публику, быстро оторвётся от неё, потеряет с ней контакт. Исполнитель должен уметь перевоплотиться в слушателя, проникнуться его начальной холодностью, недоверием, скепсисом и, идя отсюда, с этой позиции, педагогически умело вводить его в произведение. Он должен не сразу поддаваться настроению пьесы, а поначалу как бы бороться с ним, лишь постепенно и осторожно позволяя ему увлечь себя. Его исполнение, его ускорения должны быть своеобразной борьбой в нём самом произведения со слушателем, борьбой страсти с ритмом и т. п. Он должен всё время чутко чувствовать «на конце провода» слушателя, аудиторию, ощущать контакт с ней; если это чувство ему вообще незнакомо — он не

исполнитель; если оно где-то слабеет, значит, он слишком увлёкся, — так сказать, — пошёл быстрее публики; в этом случае нужно тотчас же ослабить напряжение и восстановить контакт. Тогда и только тогда победа чувства (пьесы) над артистом будет одновременно победой артиста над публикой; тогда и только тогда артист выполнит свою настоящую миссию— доведёт публику до произведения и тем самым произведение до публики. В противном случае его «горение» будет просто бесстыдством: ибо стыдно публично показываться в «горячем» виде перед холодной, не вовлеченной в твое горение аудиторией (поэтому, между прочим, так мучительно неловко играть, когда не чувствуешь успеха).

В Караяне сидит Дон-Жуан (в высоком, разумеется, философском, а не низменном, вульгарном смысле слова), как он сидел в Листе, Бузони и многих других великих артистах. Отсюда — и упрёки им всем в «позировании», «театральности», любви к «эффектам», «плохом вкусе», столь, казалось бы, удивительном в людях такой высокой и глубокой мысли и культуры. Эти упреки — от непонимания природы названных гениев, непонимания того, что «одно и то же», пошлое и омерзительное у ничтожеств, становится совсем другим у гениев.

Гуренко Е.Г.
СУЩНОСТЬ И ФУНКЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА[1]
(Изд. в 1985 г.)

Гуренко Евгений Георгиевич – доктор философских наук, профессор.

ПРИЗНАКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Для определения сущности исполнительства необходимо выявить основной признак, присущий только данной области искусства.

1. Важной особенностью исполнительского искусства является его **вторичность.** Творчество выдающихся исполнителей всегда было образцом глубокого проникновения в авторский текст, достойным примером бережного к нему отношения. «Законом» называл А. Рубинштейн сочинение композитора, а музыканта-виртуоза — «исполнительной властью».

Вторичность исполнительского искусства не означает, что его художественные результаты обладают ценностью более низкого порядка, что они менее совершенны<…>. В каждой из этих областей искусства могут создаваться подлинные шедевры. Разве не приходилось порой каждому из нас убеждаться, что игра великого актёра несоизмерима с «творчеством» иного драматурга, а яркое искусство музыканта-исполнителя — с сочинениями заурядного автора? Известно, например, что многие актерские работы М. С. Щепкина, составившие эпоху в истории отечественного театра, «выросли» на материале посредственных мелодрам. Неизгладимое впечатление оставляет и мастерство В. Горовица, обращавшегося к фортепианным миниатюрам не столь уж значительных композиторов («Искорки» М. Мошковского и др.).

И все же вторичность исполнительского искусства не является уникальной, специфической чертой, характеризующей его сущность. Вторично и искусство художественного перевода. Оно так же, как и исполнительство, <…> вырастает на основе ранее созданных продуктов первичной художественной деятельности.

2. Характерная черта исполнительского искусства — его **относительная самостоятельность**, проявляющаяся особенно рельефно при сравнении различных интерпретаций одного и того же сочинения. Так, оставаясь в целом в пределах авторского замысла и стиля, С. Рихтер, Г. Гульд, Э. Фишер и С. Фейнберг исполняют «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха неодинаково. В игре

[1] Печатается по изд.: Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Учебное пособие для ассистентов-стажеров и студентов исполнительских специальностей вузов искусства. Новосибирск, НГК, 1985.

Рихтера поражает масштабность сочинения. Пианист выдвигает на первый план глубинно-интеллектуальные, философские линии образного строя цикла. Гульд же стремится прежде всего охватить гениальное конструктивно-полифоническое начало музыки, подчёркивает содержательную экспрессию образующих её голосов, заставляет вслушиваться в острую чёткость ритма, особую расчлененность артикуляции. И тот и другой в одинаковой мере далеки от романтической драматизации образов, избегают отступлений от основного темпа, достигают архитектонической ясности и цельности исполнения.

С иных позиций подходит к воплощению баховского замысла Фишер. Романтическая пластика в сочетании с благородной значительностью, необыкновенная певучесть фактуры, живая выразительность мельчайших деталей — вот отличительные признаки его исполнительского стиля. Спокойному течению музыкальной фразы, её напевности и величавости вполне соответствуют сглаженные регистровые контрасты, мягкая закругленность контуров целого.

Исполнение Фейнберга импульсивнее, экзальтированнее, поражает полифоническим мастерством, тонким выявлением всех контрапунктических хитросплетений. Артист не боится декламационной патетики, резкого выделения реплик, мотивов, прибегает к неожиданным темповым сдвигам — т. е. по-своему реализует широчайшие возможности, заключённые в баховском тексте.

Однако относительная самостоятельность исполнительства, как, впрочем, и его вторичность, не дают оснований утверждать наличие у него уникальных, одному ему свойственных черт. К относительно самостоятельным искусствам мы причисляем <…> и искусство художественного перевода, предполагающее в качестве обязательного условия соучастие художественно-творческой деятельности иного рода.

3. Далеко не последнее место в ряду характерных особенностей исполнительства занимает **наличие творческого посредника** между создателем художественных ценностей и воспринимающим субъектом (публикой). Ещё у Платона система искусства (художник — произведение — воспринимающий) была расширена за счёт введения посредника-интерпретатора, которому в коммуникативной цепи совершенно правильно отводилось промежуточное звено, соединяющее поэта со слушателем. Разъясняя Иону природу художественного творчества, философ исходит из того, что оно представляет собой проявление «божественной силы», которая именуется также «божественным вдохновением» или «одержимостью». Сила эта действует подобно магниту, притягивающему металлическое кольцо, за которым следуют второе, третье и т. д.: «зритель — последнее из звеньев, которые... получают одно от другого силу под действием гераклейского камня. Среднее звено — это ты, рапсод и актёр, первое — это сам

поэт, а тот через вас всех влечёт душу человека куда захочет, сообщая одному силу другого»[2].

Но творческий посредник присутствует и в искусстве художественного перевода. Поэтому было бы неправильно считать этот признак принадлежностью лишь исполнительского искусства.

4. В подавляющем большинстве случаев исполнение есть **непосредственный акт творчества**, который совершается перед слушателями, зрителями сейчас, в данный момент. «В скульптуре и живописи, — писал Гегель,— художественное произведение предстоит нам как объективно существующий **результат** художественной деятельности, но не сама эта деятельность как реальное живое творчество»[3]. Не так в исполнительском искусстве, ибо «если исполнитель действительно гениален, то возникающее отсюда художественное произведение получает совершенно своеобразную прелесть. Тогда мы воочию имеем перед собой не только **произведение искусства**, но и само реальное **художественное творчество**»[4]. Гегель совершенно правильно указывал на огромную впечатляющую силу исполнительского процесса как живого акта творчества. Достаточно вспомнить могучее воздействие обаятельной личности Вэна Клайберна, его вдохновенное искусство, чтобы оставить какие-либо сомнения на этот счёт. В памяти многочисленных слушателей до сих пор свежи неизгладимые впечатления, оставшиеся от первых выступлений артиста в нашей стране на Международном конкурсе имени П. И. Чайковского. Недаром музыкальная общественность столицы, видные советские музыканты и художественная критика единодушно отмечали высокую эмоциональную заразительность игры талантливого пианиста, искренность, человечность и теплоту, присущие манере его высказывания, необыкновенное лирическое дарование.

Казалось бы, именно этот признак исполнительского искусства и следует считать его неповторимой сущностной особенностью. Однако не все виды исполнительства укладываются в рамки данной закономерности. В кино, например, воспринимающая аудитория вступает в непосредственный контакт не с играющими актёрами, а с образами, запечатлёнными на пленке. Искусство режиссёра, в силу хорошо известных особенностей, также никогда не разворачивается непосредственно на глазах у публики как сиюминутный творческий акт.

<…>

[2] Платон. Сочинения: В 3 т.—М.: Мысль, 1968, т. 1, с. 140.
[3] Гегель. Лекции по эстетике.— В кн.: Эстетика. М.: Искусство, 1971, т. 3, с. 338.
[4] Там же, с. 340.

6. Интересной особенностью исполнительства является **наличие прямых и обратных связей** интерпретатора с воспринимающей аудиторией. Благодаря этому возникает возможность влияния публики на ход данного творческого процесса. «Если песня исполняется публично,— пишет А. Доливо,— то между поющим и слушателем может возникнуть некая творческая связь, какая-то невидимая, но угадываемая нить, по которой исполнитель получает сигнал о степени восприятия песни своей аудиторией... Эта связь не только сигнал удачи, но для певца в ней и помощь: песня, спетая им, достигнув сознания слушателя, током какой-то новой энергии возвращается к певцу, обогащая и углубляя его творческие силы»[5].

Но есть и противоположные примеры. Запись исполнительского продукта в условиях специальной студии обычно исключает возможность непосредственного контакта артиста со слушателем.

7. Исполнительский процесс **необратим** в том смысле, что ошибку, допущенную в акте публичного выступления, невозможно исправить. Если художник, скульптор или композитор могут неоднократно возвращаться к своим произведениям в процессе их создания, устраняя недостатки, то артист-исполнитель лишён этой возможности. Концертное исполнение вынуждает интерпретатора стремиться к целостному воплощению замысла как бы «набело». Этого удается достигнуть лишь с помощью концентрации сложного комплекса духовных и физических возможностей интерпретатора, огромной силы воли и незаурядного исполнительского мастерства. Вот почему так глубоко переживали свои исполнительские неудачи Ф. И. Шаляпин, С. В. Рахманинов и другие величайшие художники. Это бывало, например, когда им не удавалось с абсолютной точностью подойти к кульминационной точке исполняемого произведения, в результате чего страдала целостность всего построения и пьеса становилась рыхлой и клочковатой.

«Необратимость» — важнейшая черта исполнительского акта, которую приходится учитывать в концертно-исполнительской практике.

Однако и её нельзя считать специфической особенностью, коренным образом отличающей исполнительство от других областей искусства. В качестве доказательства можно привести многочисленные факты. <…> и скульптуру можно погубить так же, как и музыкальное исполнение. Иногда исправление допущенной неточности ограничено предельно сжатыми сроками, как, например, в росписи по сырой штукатурке, характерной для техники фрески. Аналогию этому явлению можно обнаружить и в исполнительском искусстве: скрипач поставил палец на

[5] Доливо А. Л. Певец и песня.—М.—Л.: Музгиз, 1948, с. 210.

гриф и тут же, почти незаметно для слушателя; подвинул его, исправив неточную интонацию.

И конечно, возможность своевременно внести необходимые коррективы целиком распространяется на такой вид исполнительского творчества, как искусство актёра в кино, где из бесчисленного множества проб и дублей тщательно отбирается единственно приемлемый вариант. Даже завершенная кинолента в дальнейшем может подвергаться различного рода вмешательству (имеется в виду реставрация звукового слоя или даже новая редакция фильма).

8. Если скульптуру или архитектурное сооружение можно рассматривать сколько угодно, произвольно меняя точку обзора, если в любой момент можно отложить чтение, вернуться к началу или несколько раз перечитать тот или иной эпизод в книге, то, находясь в концертном зале или театре, невозможно остановить спектакль или прервать течение музыкальной фразы, вернуться к первоначальному действию, акту или картине или прослушать то, что уже отзвучало.

Вместе с тем нетрудно заметить, что **регламентированный характер восприятия публикой драматического спектакля или музыкальной пьесы** задан не только участниками исполнительского акта, но прежде всего — авторами произведения. Иными словами, эта особенность характерна не только для исполнительства. Она в той же мере присуща другим видам (творчества) и не может считаться уникальной чертой исполнительского искусства.

9. Исследователи природы исполнительского творчества отмечают невоспроизводимость процесса публичного выступления, имея в виду невозможность его точного повторения. Это качество ярко проявлялось, например, в исполнительском искусстве А. Рубинштейна, игра которого, по свидетельству С. Майкапара, производила впечатление сплошной вдохновенной импровизации.

М. Пресман отмечал, что одна и та же программа вечером и на другой день часто трактовалась совершенно различно. О том же говорил И. Гофман, утверждая, что его великий учитель с энтузиазмом отстаивал определённое толкование только для того, чтобы на следующий день предпочесть иное.

Но невоспроизводимость как свойство исполнительского искусства исчезает там, где продукт творческой деятельности артиста запечатлевается на грампластинке, магнитной ленте, видео- или кинопленке.

10. В эстетических исследованиях приходится встречаться с трактовкой исполнительства как перевода художественного содержания из материальной нехудожественной системы в художественную. Эта концепция едва ли претендует на характеристику коренной особенности исполнительского искусства или, тем

более, на его дефиницию, поскольку схватывает исполнительство исключительно в семиотическом разрезе. Кроме того, будучи, в основном, приложимой к музыкальному исполнительству, где интерпретатор обычно «переводит» произведение из нехудожественной системы графического языка композиторской нотной схемы в художественную систему акустического языка и при этом не выходит за пределы одного вида искусства, данная концепция не «работает» в других областях исполнительства: создатель спектакля, например, «переводит» пьесу с художественного языка литературы на художественный язык театра, то есть в сферу иного, синтетического вида.

Не удовлетворяет в полной мере и сам термин «перевод». Использование его без необходимых оговорок ассоциируется с воспроизведением авторского замысла и не вмещает особенности, связанные с творческим привнесением артистом нового содержания. Да и обязательно ли — «из материальной нехудожественной системы»? А как быть с народными сказителями и песенниками, которые нередко вообще не знакомы с существующими системами записи и передают былины и песни «из уст в уста», т. е. воспроизводят на свой лад воспринятые и осмысленные «художественные системы»? То же справедливо и по отношению к импровизации, которую едва ли правомерно рассматривать как перевод художественного содержания из материальной нехудожественной системы в художественную.

Итак, ни один из приведённых выше признаков исполнительского искусства не может считаться существенным, в корне отличающим исполнительство от других видов художественной деятельности. Такой чертой является наличие художественной интерпретации. О механизме этой процедуры, её сущности и отличительных особенностях речь пойдет в следующих разделах пособия.

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Термин «интерпретация» происходит от латинского слова «interpretatio» (объяснение, трактовка) и имеет отношение к осмыслению и оценке различных фактов, процессов и явлений окружающей действительности. Понятие интерпретации охватывает широкие области познания и ценностной ориентации и связывается не только с установлением объективного значения трактуемых предметов, но и с выявлением их субъективного, личностного смысла.

Термин «интерпретация» используется сегодня в самых разнообразных отраслях человеческого знания и употребляется для обозначения процедур, весьма несхожих по своему характеру.

К обыденной интерпретации можно отнести раскрытие связей между объектами трактовки, с одной стороны, и уже известными и ранее осмысленными явлениями — с другой, с целью осознания трактуемых фактов (процессов) в

контексте природных и социальных взаимосвязей или общественно-культурных ценностей.

Этот тип интерпретации вбирает в себя целый набор операций от простого описания до научного анализа вообще. Описываются, объясняются и истолковываются (т. е. интерпретируются в обыденном смысле слова) добытые сведения, результаты познания, овеществлённые, как правило, в текстах, знаковых системах, в других продуктах человеческой деятельности, памятниках культуры и т. п. Интерпретация такого рода может осуществляться средствами естественных и искусственных языков, в том числе языка науки (научное описание, объяснение и истолкование) и языка искусства (художественное описание, объяснение и истолкование). Она используется в многообразных формах познавательной и ценностно-ориентационной деятельности, в рамках житейского практического опыта, в различных сферах научного знания, а также в искусстве (в создании художественных ценностей, в их артистической объективации, в восприятии произведений, в их художественно-критическом анализе и оценке).

К научной интерпретации относятся особые логические операции, связанные с трактовкой формальной теории через выявление содержания, объективного смысла абстрактных выражений. Если обыденная интерпретация базируется на абстрагировании как способе познания сущности, то научная, напротив, связана с конкретизацией, поиском объектов, удовлетворяющих принципам исходных теоретических систем. Интерпретация второго типа применяется только по отношению к теориям высокого уровня абстрактности, которые связываются с результатами материального опыта опосредованно (с помощью «перевода» на язык наблюдений и экспериментов либо путем изоморфного отображения на предметную область других, более конкретных, содержательных теорий, эмпирический смысл которых ранее уже был фиксирован).

И, наконец, под художественной интерпретацией мы понимаем трактовку продукта первичной художественной деятельности в творческом процессе исполнения. Эта процедура является разновидностью вторичной относительно самостоятельной практически-духовной активности людей в области искусства. Она встречается во всех видах исполнительского творчества, соединяет в себе абстрагирование и конкретизацию, т. е. синтезирует элементы обыденной и научной интерпретации в новое, качественно своеобразное целое.

Единым основанием принятого деления служит направленность познавательного акта, осуществляемого в рамках каждого из названных выше типов. В первом случае (обыденная интерпретация), когда факты житейского опыта, эстетического восприятия, научного эксперимента и т. п. соотносятся с

объясняющей их абстрактной областью знания, поиск направлен от объекта к теории (или от объекта к совокупности более или менее систематизированных представлений). Во втором случае (научная интерпретация) — от теории к объекту. В механизме же художественной интерпретации обе тенденции органично совмещаются, дополняя друг друга: продукт первичной художественной деятельности «наводит» исполнителя на предмет художественного освоения, а устанавливаемый и конкретизируемый исполнителем объект, в свою очередь, находит отображение в новом продукте (в продукте исполнительского творчества).

Обыденная, научная и художественная интерпретации обладают специфическими особенностями. Но у них есть также и сходные черты. Творчество композитора или драматурга (как и творчество живописца, скульптора, архитектора и т. д.) предполагает описание, объяснение, истолкование жизненных явлений, отражённых в произведении искусства. Художественное воспроизведение действительности фиксирует, как протекало то или иное событие, устанавливает связи между фактами и другими уже известными и ранее объясненными явлениями. Отражение действительного мира в искусстве предполагает художественное осмысление и осознание места объясняемых процессов в системе социальных взаимосвязей. Другими словами, художественное отображение реального объекта включает в себя момент его интерпретации (в обыденном смысле слова).

Авторская интерпретация жизненных явлений проникает в исполнительский акт как его важнейший, неотъемлемый компонент и органично сливается с миропониманием артиста. В свою очередь, исполнительская трактовка содержит художественное описание, объяснение и истолкование авторского замысла и, следовательно, интерпретацию (в обыденном смысле слова).

Вместе с тем процедура художественной интерпретации обнаруживает черты сходства со строгой логической операцией, применяемой в дедуктивных науках. Создавая свои произведения, композитор и драматург «закрепляют» их с помощью особой системы записи. Однако в силу высокого уровня абстрактности нотная запись, например, не может непосредственно соотноситься с той или иной предметной областью действительного мира, её связь с объектом художественного отображения опосредуется реальным звучанием. Здесь-то и обнаруживаются тождественные черты художественной и научной (семантической) интерпретаций, поскольку художественную интерпретацию можно рассматривать как раскрытие содержания нотной записи путем изоморфного отображения фиксированной в ней схемы на предметную область «языка» звучаний.

Как и в научной интерпретации, с нотной схемой можно соотнести сразу множество моделей. При этом выбор моделей ограничен рамками поля, за пределами которого нельзя найти систему, изоморфную нотной записи. Подобно тому, как семантическая интерпретация оказывается операцией, противоположной абстракции, .отдельная модель, извлечённая из поля художественной интерпретации, выступает по отношению к нотной схеме как её конкретизация.

Тот факт, что художественная интерпретация используется только в искусстве, не требует особых доказательств. Однако сфера функционального проявления художественной интерпретации в самом искусстве до сих пор не уточнена. Поэтому не вполне ясно, можно ли считать продукты творчества живописца, композитора или поэта художественной интерпретацией действительности. Неясно также, является ли, к примеру, опера Бизе «Кармен» – художественной интерпретацией одноимённой новеллы Мериме. Правильно ли будет рассматривать в качестве художественной интерпретации иллюстрацию в книге по отношению к данному литературному произведению, «Картинки с выставки» Мусоргского по отношению к серии художественных работ Гартмана? А создание различного рода транскрипций, обработок, парафраз или вариаций на заданную тему? Художественный перевод? Экранизацию литературного произведения? Чтение книги, слушание музыки, восприятие живописного полотна? Освоение партитуры с помощью внутреннего слуха? Ведь эти и другие явления искусства включают в себя момент истолкования отображаемого объекта.

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо установить, какой специальный признак или какая их группа может свидетельствовать о наличии этой процедуры в тех или иных художественных явлениях.

Как вторичный творческий процесс, художественная интерпретация немыслима без другого процесса творчества, предшествующего ей. Точно так же не существует эта процедура и без посредника-интерпретатора, обладающего особым комплексом художественных способностей и мастерством, имеющего определённые взгляды на мир и гражданскую позицию, руководствующегося в своей деятельности тем или иным художественно-исполнительским методом (системой принципов исполнительского творчества) и идеалом. Столь же важно наличие и самого продукта исполнительской деятельности. Его создание — это конструирование объекта потребления, посредством которого замыкается художественно-коммуникативный процесс. Присутствие результата (продукта) исполнительской деятельности указывает на то, что художественная интерпретация осуществилась в своём полном и завершённом виде, включая не только освоение продукта первичного творчества и создание собственной

исполнительской концепции, но и стадию исполнения (для контраста представьте режиссёра, который до мельчайших подробностей «выносил» в воображении будущий спектакль, но не располагает театральной труппой, способной реализовать идеи и образы, возникшие в его сознании). <…>

Так, в первичном творчестве, где основным источником формирования художественного образа служат действительные события, явления, процессы реального мира, художественная интерпретация вообще не встречается, поскольку в сфере создания портрета, пейзажа, повести, рассказа и других жанров первичного творчества, воспроизводящих реальные процессы и явления окружающего мира, нет необходимости в посреднике-интерпретаторе, не существует самого объекта данной процедуры, признаков её внутреннего механизма, а значит, и результата исполнительского искусства.

Аналогичная картина складывается и там, где в рамках первичного творчества художественные произведения создаются на основе исторических трудов, где непосредственным источником формирования художественного образа являются предания и мифы или подсказанные сюжет и тема. В этих случаях деятельность художника нельзя относить к сфере вторичного относительно самостоятельного творчества. По своему существу она первична и, следовательно, подвластна законам, отличным от законов художественной интерпретации.

Первые «следы» интересующей нас процедуры можно обнаружить в тех областях творчества, где произведения искусства создаются на основе других художественных первоисточников. В таблице представлено появление элементов художественной интерпретации в процессе сочинения музыкальных произведении по мотивам, заимствованным из живописи и литературы. Так, скажем автор «Картинок с выставки» конструировал вариант собственного «видения» живописных работ Гартмана на основе глубокого проникновения в художественный первоисточник. То же самое справедливо по отношению к Бизе, создавшему свою «Кармен». Наряду с двумя элементами внутреннего механизма, оперной «транскрипции» новеллы Мериме присущ важнейший сопутствующий признак художественной интерпретации – её объект «Процессуальное» литературного первоисточника делает его вполне пригодным для осуществления этой функциональной роли Не случайно сочинения писателей и поэтов нередко выступают в качестве объекта художественной интерпретации в исполнительском искусстве артиста-чтеца.

Элементы художественной интерпретации присутствуют и в творчестве художника, иллюстрирующего литературное произведение. Однако здесь нет посредника-интерпретатора, исполнения и результата исполнительского

искусства. Да и сам объект не воспроизводится системно: в иллюстрациях находят отражение лишь отдельные эпизоды романа, повести или рассказа.

Картина существенно меняется, когда мы переходим в область ВТОРИЧНОГО творчества. Степень проявления художественной интерпретации становится значительной уже в искусстве литературного перевода. Но здесь, как и в чтении партитуры с помощью внутреннего слуха, нет исполнения. Прямое следствие этого – отсутствие материализованного продукта исполнительской деятельности. Полную процедуру художественной интерпретации мы обнаруживаем в основных видах исполнительского искусства. В художественном чтении, актёрском искусстве, музыкальном исполнительстве и танце налицо все её внешние атрибуты и все признаки внутреннего механизма. Но существуют и такие разновидности исполнительской деятельности (искусство режиссуры), в которых эта процедура проявляется не полностью.

Незначительно проявление художественной интерпретации в восприятии искусства. В таблице показано, что в акте художественного потребления произведений пространственных искусств можно обнаружить как освоение продукта первичного творчества, так и творчество самого воспринимающего. К этим элементам «внутреннего механизма художественной интерпретации в сфере восприятия временных и пространственно-временных искусств добавляется один внешний сопутствующий признак, а именно — объект данной процедуры. Однако в силу того, что восприятие протекает без прямого участия посредника-интерпретатора, не включает в себя процесс исполнения и не создает материализованного продукта, художественная интерпретация присутствует в нём лишь частично.

В заключение сформулируем основные выводы.

1. Процедура художественной интерпретации проявляется только в искусстве, поскольку представляет собой специфический художественно-творческий процесс.

2. Было бы неправильно, однако, ставить знак равенства между понятиями «художественная интерпретация» и «интерпретация в искусстве». Объясняется это тем, что в искусстве функционируют обыденная и художественная интерпретации. При этом процедура обыденной интерпретации проникает во все основные области художественной деятельности: в первичное и вторичное творчество, а также в процесс художественного восприятия.

3. В отличие от обыденной, художественная интерпретация в полном и завершённом виде встречается только в исполнительском искусстве. В этом смысле уместно провести параллели между художественной интерпретацией и

научной, поскольку последняя также функционирует не в науке вообще, а лишь в теориях высокого уровня абстрактности.

4. Вместе с тем признавать качественную определенность сферы функционального проявления художественной интерпретации отнюдь не означает абсолютно разграничивать различные области искусства, противопоставлять их. Уникальность исполнительского искусства состоит лишь в том, что процедура художественной интерпретации присутствует здесь именно в полном и завершённом виде. Что же касается отдельных элементов этой процедуры, то их можно обнаружить и в других областях искусства (в художественном переводе, в процессе дешифровки специальных систем записи продуктов первичного творчества, в различных музыкальных, театральных, литературных, кинематографических версиях, созданных ранее художественных первоисточников, в процессе восприятия и т. д.). Таким образом, процедура художественной интерпретации функционирует не только в своём замкнутом поле. Частично она проникает и в другие области художественно-творческой деятельности людей.

5. В определённой мере эта диалектика обусловлена тем хорошо известным фактом, что общепринятое разграничение участников художественно-творческого процесса на авторов, исполнителей и воспринимающих оказывается относительным и даже весьма условным. Автор может быть исполнителем и воспринимающим одновременно (например, в процессе импровизации), интерпретатор — соавтором и взыскательным слушателем (поскольку процесс исполнения предполагает творческую активность и самоконтроль), а воспринимающий — своеобразным истолкователем исполнительского и авторского замысла и, в какой-то мере, «создателем» произведения (так как в конечном итоге содержание искусства воссоздается в вариантном множестве восприятий). Между системами «автор», «исполнитель», «воспринимающий» не существует непроходимой грани и в каждом конкретном случае тот или иной участник творческого процесса выступает лишь преимущественно как автор, исполнитель или воспринимающий.

6. Художественная интерпретация и есть тот критерий, с помощью которого мы можем отделить исполнительское искусство от прочих видов художественной деятельности. В той мере, в какой элементы художественной интерпретации проникают в другие области художественно-творческой деятельности, в них проявляются и элементы исполнительского искусства.

Установление этого специфического сущностного признака позволяет точнее определить границы объекта нашего анализа. Исполнительское искусство есть вторичная относительно самостоятельная художественная деятельность,

творческая сторона которой проявляется в форме художественной интерпретации. <…>

Г. Г. Нейгауз
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ[6]
(Изд. в 1967 г.)

Генрих Густавович Нейгауз (1888 — 1964) — советский пианист, педагог.

Учился в детстве у отца, пианиста-педагога Г. В. Нейгауза, затем у Л. Годовского в Берлине и Вене в Школе высшего мастерства Академии музыки и сценических искусств (1912—1914). Брал уроки композиции у П. Ф. Юона (1906). На формирование художественных вкусов Нейгауза оказали влияние также брат матери — пианист, педагог, дирижёр и композитор Ф. М. Блуменфельд и двоюродный брат — польский композитор К. Шимановский.

Концертировал с 9 лет на протяжении 40 лет. Педагогическую деятельность начал в 1916. Профессор Московской консерватории (1922—1964).

Выступал в ансамблях — со скрипачами М. Б. Полякиным, Д. Ф. Ойстрахом и с квартетом им. Бетховена.

Среди учеников: С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс, Я. И. Зак, С. Г. Нейгауз (сын Генриха Густавовича), В. В. Крайнев, А. Б. Любимов. Написал ряд работ о фортепианном исполнительстве.

Признаюсь, что этот заголовок вызывает во мне сомнение, несмотря на то, что понятие, выраженное в нём, общепринято, что все подразумевают под этими словами нечто вполне разумное, понятное и реальное. Но что же такое «художественный образ музыкального произведения», если это не сама музыка, живая звуковая материя, музыкальная речь с её закономерностями и её составными частями, именуемыми мелодией, гармонией, полифонией и т. д., с определённым формальным строением, эмоциональным и поэтическим содержанием? Сколько раз я слышал, как ученики, не прошедшие настоящей музыкальной и художественной школы, то есть не получившие эстетического воспитания, музыкально малоразвитые, пытались передать сочинения великих композиторов! **Музыкальная речь** им была неясна, вместо речи получалось бормотание, вместо ясной мысли — скудные её обрывки, вместо сильного чувства — немощные потуги, вместо глубокой логики — «следствия без причин», вместо

[6] Печатается по изд.: Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.

поэтических образов — прозаические их отрыжки. В соответствии с этим, конечно, и так называемая техника была недостаточна. Такова игра, в которой художественный образ искажён, не занимает центрального положения или даже совсем отсутствует. Диаметральной противоположностью такого исполнения является, например, исполнение Святослава Рихтера. Читая с листа впервые любую вещь — будь это фортепианное произведение, будь это опера, симфония, что угодно,— он сразу передает её почти в совершенстве и в смысле выявления содержания, и в смысле технического мастерства (в этом случае всё едино).

Что я хочу сказать этим противопоставлением? **Во-первых**: всё, что по вопросу об «образе» говорилось и писалось (за исключением некоторых высказываний очень больших людей), является главным образом плодом установки на какой-то общий (воображаемый) средний тип учащегося, тогда как мы знаем по опыту, что учатся музыке (то есть должны работать над «художественным образом») и минимально одарённые, и гениально одарённые, живые, реальные люди и что в действительности все ступени и градации между бездарностью и гением заполнены, и как заполнены! С сотнями и тысячами вариантов и уклонений в ту или другую сторону — в зависимости от личных свойств имярека. Вывод ясен: ***в каждом данном случае «работа над художественным образом» будет выглядеть по-разному.***

Во-вторых: чем крупнее **музыкант**, чем более музыка для него — открытая книга, тем меньше (незначительнее) становится **проблема** работы над образом, она сводится почти к нулю; у таких, как С. Рихтер, вся «работа» состоит фактически в том, что вещь «выучивается». Но именно здесь-то и начинается та огромная работа, углублённая и страстная работа, которая недаром известна в жизни больших художников под названием «муки творчества». ***Врубель писал сорок раз голову Демона именно потому, что был гениален, а не потому, что был бездарен***.

Меня, конечно, спросят: почему я говорю о Рихтере, уникальном даровании, ведь мы, педагоги, «методисты», должны ориентироваться на середняка, может быть, даже ниже, чем середняка, нас Рихтеры не интересуют — это «стихия». **Я решительно протестую против такой точки зрения.**

Рассуждая так, успокаиваясь на словах «талант», «гений», «стихия» и т. п., мы малодушно отмахиваемся от самой жгучей проблемы, проблемы, которая в первую очередь должна занимать исследователя-методиста. Я убежден, что диалектически продуманная методика и школа должны охватывать все степени одаренности — от музыкально дефективного (ибо и такой должен учиться музыке, музыка — орудие культуры наравне с другими) до стихийно гениального. Если методическая мысль сосредоточивается на малом отрезке действительности

(«середняке»), то она ущербна, неполноценна, недиалектична и поэтому неправомочна. Если уж быть методистом (а методист обязан исследовать **действительность**, то быть им до конца, охватывать весь горизонт, а не вертеться в заколдованном кругу своей узкой системочки! Правда, это трудно, очень трудно! Всякий большой пианист-художник является для педагога-исследователя чем-то вроде нерасщеплённого атома для физика. Надо иметь много духовной энергии, ума, чуткости, таланта и знания, чтобы проникнуть в этот сложный организм. Но именно этим-то и должна заниматься методика, чтобы выйти из пелёнок и перестать наконец вызывать зевоту у каждого, кто действительно является пианистом-музыкантом. Всякая ***художественная методика должна быть в какой-то мере интересна и поучительна и для мастера, и для ученика***, и для начинающего, и для «кончающего», иначе вряд ли она сможет себя оправдать.

Для удобства изложения я согласен временно подавить в себе сомнения насчёт правильности выражения «работа над художественным образом» и принять его за чистую монету. В таком случае установим следующее: работа над художественным образом начинается с первых же шагов музыки и музыкального инструмента. Наши лучшие педагоги детских музыкальных школ прекрасно знают, что, обучая ребенка впервые нотной грамоте, они должны из только что усвоенных учеником знаков составить начертание какой-нибудь мелодии (не сухого упражнения), по возможности уже знакомой (так удобнее согласовать слышимое с видимым — ухо с глазом), и научить его воспроизвести эту мелодию на инструменте. Такому первоначальному «**музицированию**», конечно, сопутствуют первые простейшие упражнения, преследующие техническую цель — первое ознакомление с фортепиано: это первые шаги на долгом пути познания **инструмента** и овладения им. Я настаиваю на следующей диалектической триаде: теза — музыка, антитеза — инструмент, синтез — исполнение. Музыка живет **внутри** нас, в нашем мозгу, в нашем сознании, чувстве, воображении, её «местожительство» можно точно определить: это наш слух; инструмент существует вне нас, это частица объективного внешнего мира, которую надо познать, которой надо овладеть, чтобы подчинить её нашему внутреннему миру, нашей творческой воле.

Работа над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением **игре на фортепиано**[7] и усвоением нотной грамоты. Я этим хочу сказать, что, если ребенок сможет воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию, необходимо добиться, чтобы это первичное «исполнение»

[7] Я вовсе не имею в виду, конечно, что это должно произойти на первом же уроке; в каждом данном случае рассудительный педагог сумеет найти подходящий для этого момент; важно, чтобы это произошло как можно раньше.

было выразительно, то есть чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру («содержанию») данной мелодии; для этого особенно рекомендуется пользоваться народными мелодиями, в которых эмоционально-поэтическое начало выступает гораздо ярче, чем даже в лучших инструктивных сочинениях для детей. Как можно раньше от ребенка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую — бодро, торжественную — торжественно и т. д. и т. д. и довёл бы свое художественно-музыкальное намерение до полной ясности. По свидетельству опытных педагогов детских школ, среднеодарённые дети с гораздо большим воодушевлением играют народные мелодии, чем инструктивную детскую литературу, где преследуются чисто технические и «умственные» задачи (например, игра целыми нотами, половинными и т. д., паузы, стаккато, легато и т. д.); эти задачи, разрешение которых развивает и ум, и пальцы ребенка, его действенную «рабочую» энергию и поэтому совершенно **необходимые и незаменимые**, оставляют совершенно незатронутыми его душу и воображение[8].

Всё, что я здесь говорю, старо, как сама музыка и её изучение,— это всем известно. Я хочу только осветить некоторые детали вопроса, поставить точки над «i».

Все мы знаем, что развитие богатства и разнообразия пианистических приёмов, их точности и тонкости, необходимых пианисту-художнику для передачи всего разнообразия реально существующей, неизмеримо богатой фортепианной литературы, достижимо только посредством изучения именно самой этой литературы, то есть живой, конкретной музыки[9]. Пока ребенок играет упражнение или этюд, какую-нибудь чисто инструктивную пьесу, лишённую художественного содержания, он может по желанию играть медленнее или скорее, громче или тише, делать или не делать нюансы, то есть в его исполнении неизбежна некоторая доля неопределённости и произвола, это будет игра «вообще», лишённая ясной целеустремленности (игра ради игры, а не ради **музыки**), игра, которую можно охарактеризовать так: «играю что выходит» (часто это скорее то, что не выходит). Для того чтобы «выходило», чтобы эта инструментально-техническая работа (я хочу сказать: работа над овладением инструментом и тренировка двигательного аппарата) приносила действительно пользу, необходимо ставить ученику ясные и определённые цели и неукоснительно добиваться полного их достижения,

[8] Разумеется, кроме народных мелодий надо пользоваться множеством простейших мелодий Гайдна, Моцарта, Вебера, Чайковского, Глинки и других, не говоря уже об изумительных сборниках Шумана и Чайковского, специально посвящённых детям и юношеству — на более высокой ступени развития — и имеющих чисто художественную ценность.

[9] Конечно, любой рассудительный пианист составит себе по мере надобности специальные технические упражнения для овладения особыми трудностями изучаемого стиля, автора или пьесы — таково требование правильного дедуктивного мышления.

например: сыграть этюд или упражнение с такой-то, а не иной скоростью, с такой-то, а не меньшей и не большей силой; если цель этюда — развитие ровности звучания, то не допускать ни одного случайного акцента, ни одного запаздывания или ускорения; если они случаются — тут же исправлять неточности и т. д. и т. д. (предполагается, что разумный педагог не будет ставить ученику неосуществимых задач).

Что же происходит, если ребенок играет не инструктивно-этюдную пьесу, а настоящее художественное произведение, пусть даже простейшее? Во-первых, его эмоциональное состояние будет совершенно иное, повышенное по сравнению с тем, какое бывает при разучивании «полезных» упражнений и сухих этюдов (а это решающий момент в работе). Во-вторых, ему с гораздо большей лёгкостью можно будет внушить — ибо его собственное понимание будет идти этому внушению навстречу,— каким звуком, в каком темпе, с какими нюансами, с какими замедлениями и ускорениями (буде они оправданы в данной пьесе) и, следовательно, какими «игровыми» приёмами надо будет исполнять данное произведение, чтобы оно прозвучало ясно, осмысленно и выразительно, то есть — **адекватно своему содержанию**. Эта работа, работа ребенка над музыкально-художественно-поэтическим произведением (то есть над художественным а именно: образом и воплощением его в фортепианном звучании), будет в зародышевой форме той работой — богатой, целеустремлённой, направленной, точной и разнообразной в отношении приёмов, — о которой я говорил выше, характеризуя занятия зрелого пианиста-художника.

Я думаю, что нетрудно угадать, к чему ведут мои размышления о столь известных, может быть, даже набивших оскомину предметах. Я призываю к тому, чтобы по возможности прямолинейно, не сбиваясь с пути и не слишком задерживаясь на его этапах, стремиться к **цели**, а цель эта — художественное исполнение художественной музыкальной литературы, воскрешение к жизни звука немой нотной записи.

<…> Выше я говорил, как происходит «ознакомление с произведением» у подлинно крупного музыканта. Очевидно, здесь мгновенно и подсознательно проделывается громадная «работа над художественным образом», об этом ясно говорит его исполнение. (Чтобы не было путаницы в понятиях, замечу, что бывают часто «мастаки», которые безошибочно могут прочесть с листа без одной запинки или фальшивой ноты самые сложные произведения, но **исполнение** при этом бывает самое обыкновенное, даже дрянное. Таких пианистов не следует смешивать с Рихтером, у которого поражает как раз совершенство **исполнения**.)

Нам известны подвиги Листа: например, он однажды с листа чудесно сыграл перед аудиторией «Карнавал» Шумана[10].

Я привожу эти факты «молниеносного» овладения музыкой (а следовательно, и «художественным образом»), которые мог бы произвольно умножить на основе проверенных свидетельств о многих крупных музыкантах, **не для того**, чтобы ещё раз говорить об их «гениальности», слишком всем известной, **но для того**, чтобы задаться вопросом: что же тут, собственно, происходит, какие педагогические и методические выводы можно сделать из этих реальных явлений **на пользу середняку, на пользу всем учащимся.**

Полагаю, что, несмотря на таинственность «гениального дарования», оно поддаётся не только описанию, но также исследованию и анализу. У педагогов нашей профессии очень распространено мнение, что средний ученик ни в коем случае не должен подражать большому таланту: quod licet Jovi non licet bovi[11]. Подражать, тем более глупо подражать (а это — явление довольно распространённое), конечно, только вредно, но учиться[12] у того, кто больше умеет и больше знает,— всегда полезно.

Кажется, ясно. Каждый педагог по опыту знает, как сильнейшие ученики «подтягивают» более слабых; это соревнование возникает непосредственно и стихийно, но вместе с тем — благодаря честолюбию — сознательно. Наши методические рассуждения должны помочь ему, но не тормозить его. И поэтому я считаю, что для педагогики не только не вредно (даже имея дело с самым посредственным учеником), но, наоборот, чрезвычайно плодотворно ни на минуту не забывать о тех вершинах музыкальной одарённости, которые — хотим мы этого или нет — предопределяют ход развития музыки и музыкальной жизни, в том числе и наших повседневных педагогических усилий. Короче, я полагаю (да не упрекнут меня в беспочвенном оптимизме), что, стараясь в меру сил проникнуть в «механику» крупнейшего дарования, мы извлечём всегда что-нибудь полезное и применимое даже для самого среднего ученика. Исходя из этого, впрочем совершенно интуитивного, убеждения я в своей педагогической практике **никогда не приспосабливал произведения к ученику**, а всегда лишь **старался приспособить ученика к произведению**, чего бы ему, да и мне, это ни стоило.

В моем уме, в моей душе живет какое-то представление, скажем, о Бетховене; я его люблю, я его боготворю, я его переживаю как значительнейшее событие моей жизни, я чувствую и знаю, что он выразил то-то и то-то, создал нечто, чего до него

[10] Но нет роз без шипов: Клара Шуман говорит, что у неё на квартире Лист отвратительно сыграл квинтет её мужа, и только вежливость не позволила ей выйти возмущенной из комнаты. Впрочем, не надо забывать, что Клара далеко не беспристрастно относилась к великому Францу.
[11] Что дозволено Юпитеру, не дозволено быку (лат.).
[12] А в это понятие входит подчинение, уподобление, следовательно, и некоторое подражание.

никогда не было, и знаю в меру моих способностей, что это надо передать так-то и так-то. Могу ли я отказаться от этого ярчайшего, реальнейшего образа и видения, могу ли я идти на какие бы то ни было уступки и компромиссы в угоду слабосильному ученику? — Никогда. Это означало бы не уважать ни себя, ни ученика. Мне не раз намекали педагоги, слышавшие мои занятия, что это своего рода донкихотство,— все равно, мол, никогда «не получится» то, чего я хочу, ученику (данному) это не под силу. «Милые коммерсанты,— отвечал я им,— вы хотите 100-процентных прибылей, а я буду рад-радешёнек, если получится 10%»[13].

Таков неизбежно «оптимистический скептицизм» опытного педагога. Смысл и плодотворность этого рода занятий состоит, как понятно всякому, в том, что ученику дается очень яркая, высокая и трудная цель (в связи с его возможностями и представлением), которая определяет **направление и интенсивность работы** — единственный залог развития и роста. И я **хорошо знаю**, что эти 10% дают иногда гораздо более богатые всходы, чем 100% «хрестоматийного глянца», который, вопреки Маяковскому и мне, грешному, до сих пор ещё кое-кем ценится превыше всего[14].

Итак, чем ниже музыкально-художественный уровень, то есть данные интеллекта, воображения, слуха (!), темперамента и т. д., а также чисто технические способности ученика, тем большую, тем более сложную проблему представляет для него и его педагога так называемая «работа над художественным образом», то есть тем труднее добиться от него художественно удовлетворительного, заинтересовывающего, волнующего и захватывающего исполнения; даже если он владеет хорошей техникой исполнения, дающей пищу и уму, и сердцу. А ведь если этого нет, то вообще исполнять — **для кого-то** — не стоит; вот тут, кстати, источник вздохов Антона Рубинштейна: «все умеют играть» — читайте между строк: все умеют играть, а мало кто умеет **исполнять.**

Я не говорю о пианистах, подобных Рахманинову. Даже я, грешный, при первом знакомстве схватываю сущность любого произведения, и разница между этим первым «схватыванием» и исполнением в результате выучивания вещи заключается только в том, что (выражаясь по-старинному) «дух облекается плотью» — всё, что предопределено представлением, чувством, внутренним слухом, пониманием (эстетически-интеллектуальным), становится **исполнением**, становится фортепианной игрой. Я не хочу этим сказать, что работа над

[13] Здесь нет никакого противоречия с вышесказанным: я ни в коем случае не могу снизить своих требований, хотя прекрасно знаю, что результаты бывают совершенно различные.

[14] Нередко интенсивность и требовательность моих занятий уступают место более спокойному модусу; это бывает особенно со старыми, уже испытанными учениками, а иногда вследствие переутомления от огромной нагрузки.

произведением ничего не прибавляет к первоначальному его восприятию и замыслу,— отнюдь нет!!

Отношение между этими двумя явлениями такое же, как между законом и его проведением в жизнь, между волевым решением и его реальным осуществлением. Я хочу только сказать, что если нет «закона», если нет **воли**, то нет и реальности, нет воплощения. Здесь узловой пункт, **на этот центр** должен воздействовать педагог, руководитель, воспитатель; понятно, что в случаях, когда ученик полон этой творческой воли, роль педагога сводится только к роли советчика и старшего коллеги. Иногда даже рекомендуется полное невмешательство, дружеский нейтралитет.

Вывод из всех моих соображений напрашивается сам собой: достигнуть успехов в работе над «художественным образом» можно лишь непрерывно развивая ученика **музыкально, интеллектуально, артистически**, а следовательно, и пианистически, иначе воплощения-то не будет! А это значит: развивать его слуховые данные, широко знакомить его с музыкальной литературой, заставлять его подолгу вживаться в одного автора (ученик, который знает пять сонат Бетховена, не тот, который знает двадцать пять сонат, здесь количество переходит в качество), заставлять его для развития воображения и слуха выучивать вещи наизусть только по нотам, не прибегая к роялю; с детства научить его разбираться в форме, тематическом материале, гармонической и полифонической структуре исполняемого произведения (моё неукоснительное требование: если талантливый ученик лет в 9—10 может хорошо сыграть сонату Моцарта или Бетховена, он должен суметь рассказать, **словами рассказать** многое существенное, что в этой сонате происходит с точки зрения музыкально-теоретического анализа); возбуждать — если это нужно, то есть не заложено в самом ученике,— всячески его профессиональное честолюбие: равняться на лучших; развивать его фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни, особенно душевной, эмоциональной жизни, дополнять и толковать музыкальную речь произведения (но не дай бог впасть в пошлое «иллюстрирование»), всемерно развивать в нем любовь к другим искусствам, особенно к поэзии, живописи и архитектуре, а главное — дать ему почувствовать (и чем раньше, тем лучше) этическое достоинство художника, его обязанности, его ответственность и его права.

Прочитав до сих пор эту главу, читатель, пожалуй, скажет: «Что же, ничего конкретного о работе над образом он так и не сказал». Отвечу на это: «Приходите в класс, посидите в нём месяц-другой, и вы получите такую порцию **конкретного**, что вам её хватит надолго».

Чтобы придать этим запискам желательную конкретность, я должен был бы снабдить их бесчисленными нотными примерами, развернутыми описаниями того, как проходила работа с учеником или с разными учениками над тем или иным произведением (ведь бывает, что мы сидим с учеником 1/2—2 часа над одной страницей текста; это происходит обычно в начале моих занятий с учеником), но тогда эта глава разрослась бы до размеров толстенного тома. Я даже не могу привести здесь и малой доли тех советов, которые даю ученику для изучения заданного произведения и овладения им: эти советы, понятно, предшествуют созданию «художественного образа». Но два-три совета все-таки приведу.

Я предлагаю ученику изучать фортепианное произведение, его нотную запись, как дирижёр изучает партитуру — не только **в целом (это прежде всего**, иначе не получится целостного впечатления, цельного образа), но и в деталях, разлагая сочинение на его составные части — гармоническую структуру, полифоническую; отдельно просмотреть главное — например, мелодическую линию, «второстепенное» — например, аккомпанемент; особенно внимательно остановиться на решающих «поворотах» сочинения — например (если это соната), на переходе ко второй теме (побочной), или к репризе, или к коде, в общем, на **основных вехах формальной структуры** и т. д. При такой работе ученику открываются удивительные вещи, не распознанные сразу красоты, которыми изобилуют произведения великих композиторов. Кроме того, он начинает понимать, что сочинение, прекрасное **в целом**, прекрасно **в каждой своей детали**, что каждая «подробность» имеет смысл, логику, выразительность, ибо она является органической частицей целого. Такую работу я рекомендую проводить гораздо усерднее, чем общепризнанную работу отдельно левой и правой рукой, которую допускаю в некоторых особых случаях, — она нужна так же, как нужны «запасные выходы» в здании на случай пожара или других неприятностей[15].

Если произведение уже изучено, усвоено, выучено наизусть, в общем, как говорится на ученическом жаргоне, «выходит» или «получается», то в чем же будет состоять та особенная работа, которая может придать исполнению настоящую художественную ценность? Что сделать, чтобы это исполнение было затрагивающим, волнующим, интересным, доходчивым? (Напоминаю в третий или четвертый раз, что одним это даётся сразу, другие же должны добиваться этого в меру сил и возможностей.) Знаю, мне ответят: это дело таланта, одни это могут, другие нет — вот и всё. Пока я педагог, я буду затыкать уши, чтобы не слышать этого голоса. «Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман».

[15] Конечно, бывают ученики, которым я усиленно рекомендую работу каждой рукой отдельно — «запасный выход» надо использовать,— но наряду с выполнением указанной работы.

Итак, что же нужно исполнителю, чтобы «глаголом жечь сердца людей», ну, если не жечь, то хотя бы разогреть, расшевелить немного?..

Одни говорят: терпение и труд; другие — страдания и лишения; третьи — самопожертвование и многое, многое ещё. Всем известно, какое огромное значение для молодых художников имеет удача, случайная и заслуженная, успех, признание... Всё это верно, всё это входит неизбежно в биографию человека, которому **есть о чем повествовать другим**, но я сейчас не хочу заглядывать так далеко, не хочу заниматься «психологией». Наше дело маленькое (и очень большое в то же время) — играть так нашу изумительную чудесную фортепианную литературу, чтобы она **нравилась** слушателю, чтобы она заставляла сильнее любить жизнь, сильнее чувствовать, сильнее желать, глубже понимать...

<...>

Я думаю, что задача укрепить и развить **талантливость** ученика, а не только научить «хорошо играть», то есть сделать его более умным, более чутким, более честным, более справедливым, более стойким (продолжать не буду!), есть реальная, если не вполне осуществимая, то диктуемая законом нашего времени и самого искусства, в любое время диалектически оправданная задача.

В сущности, я всё это уже сказал, когда говорил о «10% прибыли», которые меня устраивают, но мне хотелось высказаться яснее. Возвращаясь к поставленному вопросу: как заставить и можно ли заставить ученика, «играющего хорошо»[16], играть, как художник, то есть заразительно, «доходчиво», «необыкновенно» (в смысле отличия от среднего стандарта) и т. д.,— я отвечу: да, можно, до некоторой степени можно, **временами** можно от него добиться исключительных результатов; вспомним великолепное рассуждение Станиславского об артистах, которые бывают гениальны по «двунадесятым праздникам», — ведь лучше по двунадесятым, чем никогда! Средство? Воздействие не только интеллектуальное, но и эмоциональное!

Талант есть страсть плюс интеллект. Главная ошибка большинства «методистов от искусства» состоит в том, что они понимают только интеллектуальную, вернее рассудочную, сторону художественного «действия» и стараются на неё только влиять своими умозрительными советами и рассуждениями, забывая совершенно **о другой стороне** — этот неудобный «икс» они просто сбрасывают со счетов, не зная, что с ним делать. Потому так пуста всякая методика (по крайней мере, такой она была до сих пор), потому-то она неизбежно вызывает ироническую улыбку у действительно знающих, у людей активного художественного труда.

[16] Кавычки означают, что он играет не очень хорошо.

Одним из моих главных требований для достижения художественной красоты исполнения является требование **простоты и естественности выражения**. Эти два словечка, столь знакомые и понятные с виду, я должен был бы расшифровать, ибо они сложны и многозначительны; но это заняло бы опять несколько страниц, поэтому умолкаю в надежде, что читатель сам их разовьёт и почувствует их огромное решающее значение, когда они применяются на деле.

Вся работа, протекающая у меня в классе, есть посильная работа над музыкой и её воплощением в фортепианной игре, другими словами — над «художественным образом» и фортепианной техникой. Никуда не годится тот педагог, будь он хоть о семи пядей во лбу, который удовлетворяется рассказами об «образе», о «содержании», о «настроении», об «идее», о «поэзии» и не добивается конкретнейшего, материального воплощения своих высказываний и внушений в звуке, фразе, нюансировке, совершенной фортепианной технике. Так же никуда не годится педагог, который видит ясно одну лишь фортепианную игру, фортепианную «технику», а о музыке, её смысле и её закономерностях имеет лишь смутное представление.

Чтобы дать всё-таки конкретный пример нашей работы в классе над «художественным образом» плюс музыкой, плюс фортепианной техникой, опишу подробно занятия с учеником, играющим сонату Бетховена cis-moll Quasi una fantasia op. 27. Одной странички бетховенского текста вполне достаточно, чтобы читатель составил себе ясное представление о том, как протекает подобная работа над любым фортепианным сочинением. Итак, ученик играет так называемую Лунную сонату. Особенно сложные задачи ставит обычно вторая часть, Allegro Des-dur, и понятно почему: первая часть — выражение глубочайшей скорби — и третья — отчаяния (disperato) — более ясны и определённы, более сильны в своей потрясающей выразительности, чем зыбкое, «скромное», утончённое и одновременно страшно простое, почти невесомое Allegretto. «Утешительное» настроение (в духе Consolation) второй части у недостаточно чутких учеников легко переходит в увеселительное scherzando, (то же в аналогичных местах), а также слишком быстрый темп.

Я слышал десятки, если не сотни раз такую трактовку. В таких случаях я обычно напоминаю ученику крылатое словцо Листа об этом Allegretto: «une fleur entre deux abîmes»[17] и стараюсь ему доказать, что аллегория эта не случайна[18], что она удивительно точно передает не только дух, но и **форму** сочинения, ибо первые такты мелодии напоминают поневоле раскрывающуюся чашечку цветка, а последующие — свисающие на стебле листья.

[17] «Цветок между двумя безднами» (фр.).
[18] Ведь можно было сказать: улыбка среди потоков слез или что-нибудь подобное.

Прошу помнить, что я никогда не «иллюстрирую» музыку, то есть в данном случае я не говорю, что эта музыка есть цветок, — я говорю, что она может вызвать духовное, зрительное впечатление цветка, символизировать его, подсказать воображению образ цветка. Всякая музыка есть только данная музыка. А в силу того, что музыка — законченная речь, ясное высказывание, что она имеет определённый имманентный смысл и поэтому для её восприятия и понимания не нуждается ни в каких дополнительных словесных или изобразительных толкованиях и пояснениях. Для её понимания существует, как известно, целый ряд дисциплин: теория музыки, учение о гармонии, о контрапункте, о строении музыки (анализ форм) — дисциплины, вечно развивающиеся и разветвляющиеся, как всякий вид познания при наличии нового познаваемого. Но ведь у нас в мозгу работает некий «фотоэлемент» (думаю, что всякий знает об этом чудо-аппарате), умеющий переводить явления одного мира восприятий в другой. Ведь синусоида, начерченная на пленке, звучит! Неужели человеческий дух должен быть беднее и тупее им же созданного аппарата?! Вот почему для людей, одарённых творческим воображением, ***вся музыка целиком в одно и то же время и программна (так называемая чистая, беспрограммная музыка тоже!), и не нуждается ни в какой программе, ибо высказывает на своём языке до конца всё своё содержание.***

Таковы «антиномии» в нашем искусстве.

Вернемся к уроку. Бывало, фраза Листа — «une fleur entre deux abîmes» — внушала мне размышления о роли цветка в искусстве. Я приводил ученикам известные примеры из архитектуры, скульптуры и живописи. Я показывал музыкальные фразы и мотивы, в которых образ цветка в соответствии с характером музыки угадывался так же, как в бетховенском Allegretto. Ведь цветок живёт и в музыке, как в других искусствах, ибо не только «переживание цветка», его запах, его поэтические чарующие свойства, но самая форма его, структура, цветок как **видение**, **как явление** не может не найти своего воплощения в искусстве звука, ибо в нем находит воплощение и выражение всё без исключения, что может испытать, пережить, продумать и прочувствовать человек.

Многим кажется парадоксом и вызывает даже презрительную усмешку, когда я как музыкант формулирую моё отношение к познанию: всё познаваемое музыкально[19]. Мне возражали: разве можно сказать, что периодическая таблица Менделеева «музыкальна»? Конечно, периодическая таблица — химический закон, а соната Бетховена — музыка, воплощение музыкальных законов. Но разве не понятно, что периодическая таблица как открытие, как великий подвиг

[19] Конечно, только для людей с «музыкальным слухом», остальных этот вопрос не касается.

человеческого ума, как **метод познания природы** (с которой художники бывают иногда более тесно связаны, чем учёные, исследующие её) далеко выходит за строгие границы химии и постигший её музыкант, если он обладает способностью к ассоциативным связям, к мышлению широкими аналогиями (не поддаваясь соблазну легкомысленных дилетантских уподоблений — тот же грех, что и «иллюстрирование»), — такой музыкант не раз вспомнит о ней, углубляясь в бесконечные закономерности своего искусства (так бывало и со мной, когда мне было лет 16—17)?

Но это ещё не всё! Власть музыки над человеческими умами (её «вездесущность») была бы необъяснима, если бы не коренилась в самой природе человека. Ведь всё, что мы делаем или думаем (безразлично, будет ли это самое пустячное действие или самое значительное, покупка ли картошки на рынке или изучение философии), — всё окрашено цветами некоего подсознательного спектра, всё без исключения обладает эмоциональными обертонами, подчас, может быть, и незаметными для «действующего лица», но неизменно присутствующими и легко устанавливаемыми, когда на эти действия направлен глаз психолога. Этого эмоционального признака (назовём его условно подсознательным состоянием духа) не лишены и самые рассудочные, самые с виду неэмоциональные действия, поступки и мысли. Тем более богато эмоциональным содержанием для мало-мальски мыслящего музыканта всякое познание — философия, морально-политический комплекс, чистая наука, естествознание и т. д., и т. п. Не случайно же все крупные музыканты, композиторы и исполнители всегда отличались большим духовным кругозором, проявляли живейший интерес ко всем вопросам духовной жизни человечества. Правда, многие великие музыканты были настолько одержимы своим искусством, что почти не имели возможности (да и времени!) приобрести глубокие познания в других областях духовной жизни, но **потенциальные** данные для такого познания в них всегда были заложены. Вспоминаю здесь замечательное высказывание Рахманинова: я на 85% музыкант, во мне только 15% человека (к этим словам мы ещё вернемся впоследствии). То, что музыкант приобретает в познании, высказывается им в творчестве или исполнительстве. И поэтому я вправе высказать парадоксальную мысль: всё познаваемое музыкально (конечно, для музыканта). Или, точнее (и скучнее),— всякое познание есть в то же время переживание, следовательно, как **всякое переживание**, оно становится уделом музыки, неизбежно входит в её орбиту. Отсутствие подобных переживаний, а тем более всяких вообще переживаний порождает бездушную, формалистическую музыку и пустое, неинтересное исполнение. Всё «нерастворимое», несказуемое, неизобразимое, что постоянно живёт в душе человека, всё «подсознательное» (часто это бывает

«сверхсознательным») **и есть царство музыки**. Здесь её истоки. (Не могу не вспомнить здесь замечательные слова поэта Пастернака: слух есть орган души.)

Вот почему можно говорить о философском содержании многих сочинений, особенно Баха, Бетховена и других (напоминаю хотя бы разговор Шопена с Делакруа о возможности выражения философских мыслей в музыке).

Подобные беседы бывали у меня не раз с учениками в связи с попытками как можно глубже вникнуть в содержание произведения и с естественно возникающим стремлением исследовать границы выразительности музыки, всё **доступное ей**.

Но если бы я ограничивался этими «приятными разговорами», возникавшими в связи с известным музыкальным произведением и с определёнными недостатками в игре учеников, то место моё было бы, пожалуй, на собраниях «Свободной эстетики»[20], но не в 29-м классе Московской консерватории, где я преподаю. После таких или подобных разговоров начинается кропотливая работа над сочинением и преодолением его технических трудностей — вплоть до достижения желаемого результата.

Нечего и говорить, что чем ученик менее развит, тем больше бывает всяких разговоров, разъяснений, тем тщательнее и настойчивее и пианистическая работа. Бывали ученики, которым я говорил два-три слова об этом Allegretto. Но был случай — и я твёрдо помню,— когда я с учеником потратил три битых часа на изучение описанной выше странички бетховенского текста. И всё-таки мы успели только войти в переднюю, снять калоши, повесить пальто и поставить зонтик на место.

Думаю, что этого достаточно, чтобы читатель имел представление о том, как протекает работа над «художественным образом» и разрешением пианистической задачи в лаборатории, именуемой «классом профессора Нейгауза».

В заключение скажу: тот, кто бывает до глубины души своей потрясен музыкой и работает, как одержимый, на своём инструменте, ***тот, кто страстно любит музыку и инструмент, тот овладеет виртуозной техникой, тот сумеет передать художественный образ произведения, и он будет исполнителем.***

[20] Так называлась до революции некая ассоциация, посвящавшая свои собрания философским словопрениям об искусстве.

Г. М. Цыпин

ХУДОЖНИК И ПРОИЗВЕДЕНИЕ[1]

(Изд. в 1988 г.)

ЦЫПИН Геннадий Моисеевич (р. 1930) - российский музыковед, специалист в области психологии музыкального исполнительства и музыкальной педагогики. Д-р педагогических наук (1979), профессор (1980).

Окончил фортепианный фак-т Московской консерватории (1954), аспирантуру при Академии музыки им. Гнесиных (1964). С 1964 г. работает на кафедре музыкальных инструментов Московского государственного педагогического ун-та (доцент, 1969; профессор, 1980). В 1967 защитил канд. дис. по искусствоведению. В 1976-1981 и 1994-1996 гг. – зав. кафедрой муз. инструментов.

Основные направления научных исследований были связаны с психологией музыкально-исполнительского искусства, эстетических и культурологических аспектов музыкального исполнительства, а также проблемами развивающего обучения в преподавании музыки. В своих работах стремится соотнести идеи и концепции современной психологии с практическим опытом выдающихся отечественных музыкантов. Собрал уникальный фактологический материал в интервью и беседах с Г. Рождественским, М. Плетнёвым, О. Каганом, Е. Светлановым, Е. Нестеренко, И. Ойстрахом, А. Шнитке, И. Архиповой, Т. Хренниковым и многими др. музыкальными деятелями. Проанализировал и систематизировал эти материалы, выявил общие закономерности и специфические особенности психологических процессов музыкального творчества выдающихся музыкантов. Автор большого количества научных, учебных и методических работ, в том числе монографий и учебных пособий: "Развитие музыкального слуха и чувства ритма у учащихся фортепианного класса", М., 1973; "Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано", М., 1975; "Обучение игре на фортепиано", М., 1984; "Музыкант и его работа (Проблемы психологии творчества)", М., 1988; "Человек. Талант. Труд", М., 1992; "Психология музыкальной деятельности", М., 1994.

[1] Печатается по изд.: Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. – М., Сов. композитор, 1988.

Писание моё есть весь я.
Л. Толстой

Ранее говорилось, что личность художника растворена в его творении. Может быть, это всего лишь броская литературная фраза? Нет, не фраза. Чтобы убедиться в этом — немного психологии.

Советская психологическая наука исходит из принципа единства сознания и деятельности — фундаментального, основополагающего принципа, на котором зиждется всё современное учение о личности. Это означает, что внутренний (психический) мир человека выявляет и обнаруживает себя не иначе, как в реальной деятельности и через посредство её; первое, так сказать, просвечивает во втором. Видный советский психолог А. Леонтьев полагал, что наша «внешняя и внутренняя деятельность имеют одинаковое общее строение», или, как он сформулировал однажды,— «деятельность человека и составляет субстанцию его сознания»[2]. Надо сказать, что подобные воззрения не являются особо новыми, неизвестными до нас; они находят опору в самых авторитетных научных концепциях прошлого. По Гегелю, например, поступки и действия человека — это «опредмечивание» его самого. Маркс писал в «Капитале», что в труде «субъект переходит в объект». Терминология, конечно, специфическая и не слишком простая. Однако речь, в общем, о вещах вполне понятных и доступных разумению.

В принципе подобным образом дело обстоит во всех видах человеческой деятельности, начиная с самых нехитрых. А. Гольденвейзер уверял, например, что «нельзя даже сшить сапоги, чтобы не обнаружить при этом своей природы»[3]. Насчет сапог, наверное, можно было бы поспорить — во всяком случае, если иметь в виду продукцию, с которой сталкивается массовый потребитель. Но то, что духовная природа человека сполна обнаруживает себя в более тонких и психологически сложных видах деятельности, прежде всего в искусстве, можно считать несомненным.

Тут, если вникнуть, мало что зависит от желаний или нежеланий художника. Гете заметил однажды, что каждый, имеющий дело с творческим трудом, «изображает в своих сочинениях самого себя, часто даже вопреки своей воле...»[4]. И что любопытно: чем лучше идёт у художника его работа, тем точнее он попадает в творческую цель, успешнее достигает желаемого, тем резче и отчётливее проявляется его индивидуальность... Это всегда ощущалось интуитивно людьми

[2] Леонтьев А. Н. Деятельность и сознание // Вопросы философии. 1972. № 12. С. 104.
[3] Гольденвейзер А. О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М., 1958. Вып. 2. С. 12.
[4] Слово о книге. С. 109.

искусства, особенно в их лучшие творческие минуты. Флобер признавался: «Эмма [Бовари] — это я»[5]. У известного американского поэта У. Уитмена есть весьма красноречивые строки: «Пойми, что в твоих писаниях не может быть ни единой черты, которой не было бы в тебе самом. Если ты злой или пошлый, это не укроется от них. Если ты любишь, чтобы во время обеда за стулом у тебя стоял лакей, это скажется в твоих писаниях... Нет такой уловки, такого при`ма, такого рецепта, чтобы скрыть от твоих писаний хоть какой-нибудь изъян твоего сердца»[6]. Наконец, можно вспомнить и нашего современника И. Эренбурга, заявлявшего в свойственной ему острополемической манере, что у литературных героев есть постоянный прототип, «имя которого — автор»[7].

Из того, что выше приводились высказывания одних литераторов, отнюдь не следует, что «опредмечивание» (по Гегелю) человека в продуктах его творческого труда происходит лишь в искусстве Слова. То же — и в других искусствах, не исключая музыки. У Б. Вальтера есть образное сравнение: «В звучании она [музыка] становится «проводником индивидуальности», подобно тому, как металл является проводником тепла»[8]. На то же указывал и великий современник Б. Вальтера — Г. Малер: «... то, о чём создаётся музыка,— писал он в своём известном письме Б. Вальтеру, — это всё же — только человек во всех его проявлениях (то есть чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий)»[9]. А видный русский критик конца XIX — начала XX века В. Коломийцов шёл, пожалуй, ещё дальше в своих рассуждениях о роли индивидуально-личностного фактора в различных видах творчества: «Вообще музыка — очень предательская вещь! — предостерегал он.— Никакое другое искусство не выдаёт до такой степени своего жреца-артиста, как она, не обнаруживает с такой поразительной ясностью, насколько интересна его духовная сущность... И этой сущности не скроешь никакой техникой, никакой школой. Потому-то в музыке так много званых и так мало избранных!»[10].

В свое время И. Стравинский выступил с изрядно нашумевшим тезисом; суть его, если в двух словах, заключалась в следующем: «нет — интерпретации!». «Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора»,— констатировал он[11]. Совершенно верно. Вспомним Гёте — раскрывает даже вопреки воле художника. (Кстати: отсюда, если следовать логике вещей, нереальность самого пожелания Стравинского, высказанного им в адрес

[5] Толстых В. Искусство и мораль. — М., 1973. С. 266.
[6] Слово о книге. С. 138 — 139.
[7] Эренбург И. Перечитывая Чехова // Собр. соч. В 9 т.— М., 1965. Т. 6. С. 174.
[8] Исполнительское искусство зарубежных стран.— М., 1962. Вып. 1, С. 71.
[9] Малер Г. Письма, воспоминания.— М., 1964. С. 252-253.
[10] Коломийцов В. Статьи и письма.— М., 1971. С. 71.
[11] Стравинский И. Хроника моей жизни. — Л., 1963. С. 125.

исполнителей его музыки.) Присмотримся повнимательнее к закату иных, некогда ярких артистических звезд: исчезает, стирается, сходит на нет индивидуально-личностное начало; первопричина в этом. Или как происходит со многими участниками музыкально-исполнительских конкурсов, триумфаторами различных смотров артистической молодёжи, — это начало, вопреки ожиданиям, не выявляется вообще...

Разумеется, неверным было бы примитивизировать высказанные положения — ставить абсолютный знак равенства между художником и его творением, считать, что взаимоотношения тут строятся по формуле «один к одному». (В этом смысле некоторые из высказываний, помещённых выше, страдают, разумеется, известными преувеличениями). Прежде всего, художник выражает в искусстве, как правило, лучшую часть своего «я» — во всяком случае, настоящий, большой художник. Здесь водораздел между Искусством и подделкой, ремеслом. Г. Ларош писал о Чайковском, что человек в нём, как всегда бывает, «отчасти совпадал с художником, отчасти же был ему противоположен»[12]. С психологической точки зрения такое утверждение выглядит вполне убедительно; в искусстве с художником происходит приблизительно то же, что бывает с ним, когда он на людях: даже самые правдивые и искренние волей-неволей стараются показать себя с лучшей стороны — умнее, чище, возвышеннее, благороднее... (И тут нет решительно ничего предосудительного.) Словом, связи между внутренним миром художника и реальными результатами его творчества достаточно извилисты, причудливо-изменчивы, завуалированны, сложны.

Было время, когда известный французский писатель и критик Сент-Бёв — а ещё более его последователи — видел в каждом художественном творении зеркальное отражение личности того, кто его создал. Герои литературных произведений отождествлялись с теми или иными конкретными жизненными прототипами, перипетии сюжетики — с фактами биографий писателей, интимными подробностями их реального бытия; за каждым лирическим откровением усматривался соответствующий повод и т. д. Тут, конечно, было много наивного, упрощённого. Реакцией на эти воззрения явилась теория Д. Штольница, демонстрировавшая открытое пренебрежение к познанию личности художника: проникновение, мол, в её психологические тайники ровным счетом ничего не даёт для расшифровки и более углублённого понимания художественных созданий. Как это нередко случается, маятник умонастроений сделал соответствующую отмашку в противоположную сторону, далеко проскочив золотую середину...

[12] Воспоминания о Чайковском.—2-е изд.— М., 1973. С. 52.

Повторим, внутреннее и внешнее в искусстве, диффундируя (просачиваясь) одно в другое, соединено узами органичными и нерасторжимыми. Правда, узы эти не всегда на поверхности. Их надо почувствовать, угадать. И в этом великая притягательная тайна искусства.

В. Ражников
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК ТВОРЧЕСТВО[1]

Ражников Владимир Григорьевич - кандидат психологических наук, доцент ГМПИ им. Гнесиных, ректор Международной заочной академии педагогики и психологии искусства, доктор психологических наук, член Союза писателей.

Ars longa — vita brevis[2] Да, хотя жизнь сочинения и каждого из его исполнителей — понятия несоизмеримые, последние ТАК же причастны к музыке, как её создатель. Но если никому и в голову не придёт лишать автора “статуса творца”, то на интерпретатора порой покушаются именно с этой целью. И в настоящее время многие отказывают исполнительству — со ссылкой на крупные авторитеты — в “месте под солнцем”. Действительно, известны высказывания Равеля, Хиндемита, Стравинского, отводящие исполнителю роль квалифицированного посредника. Хиндемит недвусмысленно заявляет, что слушатель в первую очередь должен воспринимать произведение, поэтому артист обязан раствориться в нём. О чём это говорит? О боязни, что личность концертанта заслонит личность композитора? Не исключено; ведь, по мнению Стравинского, “всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора” [3].

Разумеется, можно привести много примеров, свидетельствующих и об обратной точке зрения (Чайковский, Рубинштейн, Серов, Шостакович).

Попытаемся, однако, ещё раз разобраться в этом сложном вопросе, соотнося этапы работы композитора и исполнителя в их процессуальной параллельности. Но прежде несколько онтологических предпосылок к сравнительному анализу, поясняющих нашу позицию во взгляде на творчество интерпретатора.

Существенная разница между произведением и его воспроизведением очевидна. Заключается она прежде всего в том, что композитор создает **качественно новое** явление, до того не существовавшее в природе, тогда как исполнитель заставляет звучать объективно существующее. (Создавая определённые художественные ценности, автор фиксирует их в нотной записи; специфика же артистического “вторичного” творчества — воссоздавать эти ценности, “оживляя” уже зафиксированный на бумаге продукт искусства.)

Исполнители способны обогатить произведения старых мастеров, звучащие

[1] Печатается по изд.: Ражников В. Г. Исполнительство как творчество. Советская музыка, 1972, № 2.
[2] Долог путь искусства, но жизнь коротка (лат.).
[3] И. Ф. Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 125.

сегодня. Это происходит за счёт дополняющих качеств “вторичного” творчества, приближающего музыку к современному уровню эмоции, к настроениям данного времени. Здесь, несомненно, как и во всех других областях, опыт настоящего воздействует на восприятие предыдущего[4]. Речь идёт, конечно, о частичном, избирательном воздействии, обусловленном колоссальным ростом исполнительского мышления, прогрессирующего вместе с изменением языка самой музыки: ведь её история — это и история интерпретации. Именно поэтому произведения старых мастеров сегодня не могут исполняться так, как при их жизни. Оставаясь теми же материально-художественными ценностями, они раскрываются в интерпретации наших современников такими своими сторонами, которые не были замечены ранее.

Композитор чаще всего свободен в выборе средств. Исполнитель всегда работает в рамках заданного. Заданность в данном случае—особая качественная специфика творческой свободы. Последняя проявляется у исполнителя в акцентировании разных сторон произведения; свобода же композитора, как только что было сказано, — в широком выборе средств реализации своего замысла.

Проанализируем несколько психологических данных, характеризующих определённые этапы в работе композитора и исполнителя. (В рамках статьи невозможно, конечно, подробно остановиться на всех психологических особенностях этой работы, однако нам важно показать только те её моменты, которые при сопоставлении помогут лучше понять специфику исполнительства.)

Зарождение замысла. Для композиторов в этой фазе творчества типична повышенная чувствительность к самым разнообразным явлениям жизни; те из них, которые ближе складу характера и темпераменту художника, направленности его устремлении, которые полнее соответствуют мыслям и настроениям, занимающим его в данный момент, “перетекут” в музыкальные образы, повлияют на формирование первых элементов самой звучащей конструкции.

Мусоргский, как известно, рассказывал Стасову о создании “Русского интермеццо”.

“Однажды в прекрасный зимний солнечный день... он (Мусоргский. — *В. Р.)* увидел целую толпу мужиков... с трудом шагавших по сугробам снега; многие из них поминутно проваливались в снег и потом с трудом опять оттуда выкарабкивались. “Это, — рассказывал Мусоргский, — было вместе и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдруг, — говорил он, — вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, с хохотом по ровной тропинке. У меня

[4] См. об этом, напр. - А Брушлинский. Психология мышления и кибернетика. М., 1970, стр. 24.

мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме, и сама собой сложилась первая “шагающая вверх и вниз мелодия a la Bach: веселые смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть...”[5].

У других композиторов толчком для возникновения замысла служат не столько какая-то конкретная картина или комплекс ассоциаций, сколько определённые переживания, абстрактные идеи, ощущение неистраченной энергии и т. п. Необходимо подчеркнуть: независимо от того, сюжетный ли толчок стал “трамплином” замысла или какая-то другая детерминанта, вызванная настроением, идеей и т. д., но ***по большей части все эти импульсы у композиторов носят немузыкальный характер***. Другими словами, на стадии зарождения композиторский замысел весьма часто питается **внемузыкальной** “энергией”. Получив толчок, он начинает развиваться, формироваться. Говоря об осмыслении замысла как о самостоятельном этапе, известный советский психолог замечает, что оно “может представлять длительную работу, в зависимости от того, какой характер, какую форму для самого художника приобретает замысел”, который на этом этапе “даёт возможность обозревать будущее произведение без деталей, но в расчленённо-целостном виде. Такое обозревание... будущего создания дает возможность уже превращать замысел в развернутую канву сменяющих друг друга эпизодов будущего произведения” [6].

Для **созревания замысла**, то есть внутренней переработки впечатлений в форму, адекватную ему, необходимо известное время. Дебюсси не случайно отмечал: “Я думаю, никогда не следует спешить писать, надо представить всё той многогранной игре мысли, тем таинственным процессам ума, которые мы так часто нарушаем”[7].

Другие композиторы также совершенно сознательно предоставляли замыслу время для созревания. “Идея подобна зерну,—говорил Брамс.— Она растет незаметно, скрытно. Когда я нахожу начало песни... я закрываю записную книжку и иду гулять или принимаюсь за что-нибудь другое. Я больше не думаю о ней в течение полугода. Когда я снова *к* ней возвращаюсь, она уже получила новую форму и готова для разработки[8].

То, что обычно называют вдохновением, — чаще всего процесс реализации результатов длительной подспудной творческой работы, порой даже не осознаваемой самими художниками. Впрочем, известны свидетельства композиторов, замечавших за собой такие, как бы идущие сами по себе “движения

[5] В. Стасов. Избранные статьи о Мусоргском. М., 1952, стр. 17—48.
[6] П. М. Якобсон. Психология художественного творчества. М., 1971. стр. 23.
[7] Цит. по кн.: E. Lockspeiser. Debussy, S. M. Dent –p. 274.
[8] Цит. по кн.: K.HardinG Anatomy **of** Inspiration. L,. 1967, p. 73.

мысли". "Иногда я с любопытством наблюдаю, — говорил Чайковский, — за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа, то есть отделываются подробности голосоведения какого-то проектированного перед тем кусочка, а в другой раз является совершенно новая, самостоятельная музыкальная мысль и стараешься удержать её в памяти"[9].

Вдохновение и выступает результатом такой длительной и глубокой подготовительной работы. Порой она достигает огромной силы. Как говорил Бетховен, "звуки бушуют, свирепствуют, пока, наконец, не окажутся передо мной в виде нот на бумаге"[10].

Постепенно идея облекается в определённую форму, которая представляет собой наиболее естественное размещение элементов самого музыкального материала.

Последняя фаза создания произведения—доработка. Но здесь этот этап мы опустим; упомянем лишь, что у композиторов он протекает исключительно своеобразно, наглядно демонстрируя зависимость от степени завершённости внутреннего замысла, сперва выношенного в сознании художника.

Конечно, весь процесс зарождения, развития и завершения замысла далеко не так прост и гладок, как он выглядит на нашей условной схеме. Прежде всего процесс этот теснейшим образом связан с композиторской индивидуальностью, зависит от творческого метода, от специфических черт дарования и т. д. Но понятно, что какими бы чертами ни отличались способы формирования композиторских замыслов, они должны завершаться созданием законченного произведения.

Обратимся теперь к исполнительству. Это "вторичное" творчество не исчерпывается передачей композиторского замысла в присутствии слушателей. Так же как и искусство автора музыки, оно представляет собой цепь этапов. Говоря о зарождении замысла у музыканта-исполнителя, мы не сможем привести столь же впечатляющие примеры воздействия природных явлений, событий жизни, людских характеров. Это, конечно, не означает, что действительность не воздействует на исполнительское творчество, но интерпретаторская концепция рождается лишь в непосредственном общении с избранным звучащим материалом – готовым произведением. Сам же "выбор каждой значительной вещи для репертуара, - говорит Я. Зак, —...обычно бывает связан с очень серьёзным увлечением данным сочинением". Правда, он добавляет: "Я сомневаюсь, чтобы

[9] Цит. по кн.: И. Лапшин. Художественное творчество. М.. 1923, стр. 147.
[10] Цит. по кн.: Ш. Лало. Введение в эстетику. М., 1915, стр 21.

музыкант мог быть сильно увлечён чисто звуковой тканью произведения, вне каких-то переживаний и ассоциаций... Главную роль тут играет соответствие этой музыки вашему состоянию, тем эмоциям, которые возникли под влиянием событий общественной и личной жизни”[11]

И всё же, повторим, “контакты” исполнительского и композиторского замыслов с реальными, идущими извне жизненными импульсами — совершенно два разных вида зависимостей. Более того, если у автора, как было сказано, первоначальная идея чаше всего зарождается под влиянием внемузыкальных детерминант, которые, “питая” его фантазию, перекодируются в образы музыкальные, то в искусстве интерпретатора происходит как раз обратный процесс: звучащие образы того или иного произведения вызывают к жизни внемузыкальные ассоциации, настроения, которые адекватны состоянию исполнителя, находящеюся под впечатлением музыки.

На этапе осмысления, формирования интерпретаторской концепции окончательно уточняется отношение артиста к произведению, обретаемое в процессе освоения авторских намерений. “Первым условием для дирижёра, желающего быть действительно оригинальным интерпретатором, является тщательное изучение текста партитуры - без малейшей попытки подменить автора собой”[12].

Большое значение в этом процессе имеет первое впечатление от данной музыки. К. Кондрашин говорит: “Есть музыканты, которым нужно сначала посмотреть все запятые, а потом выработать общую концепцию. У меня, например, иначе. Даже когда я слушаю незнакомое произведение, первое впечатление я получаю, слушая его без партитуры — для того, чтобы не разбивать слуховое впечатление”[13]. В. Богданов-Березовский, имея в виду первую фазу работы Е. Мравинского над партитурой, отмечает: “Вначале это лишь общее восприятие нотного текста со стремлением целиком проникнуться ведущей идеей, заложенной в произведении” [14].

Многие композиторы при создании музыки движутся от разрозненных представлений, тех или иных деталей к охвату целого, к построению целостной формы. Исполнитель же, если он действительно крупный мастер, как правило, идёт обратным путем — от целого к частностям. В некотором плане это и подтверждают приведённые высказывания дирижёров. Именно охват, по возможности наимасштабный, дает импульсы для интерпретационной фантазии.

[11] Цит. по работе: А.В. Вицинский. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. .Известия АПН РСФСР, 1950, № 25, Стр. 175.
[12] А. М. Пазовский. Записки дирижера. М.. 1966. стр. 103.
[13] Из интервью автора с К. Кондрашиным 22 декабря 1070 года.
[14] Б. Богданов - Березовский. Советский дирижер Л., 1956, стр. 188.

Осознав общее направление своих поисков, имея концепционную гипотезу — идею, рождённую в общении с данным произведением, артист всё время идет по пути обнаружения и раскрытия новых черт музыки, которые укрепляют и углубляют его творческое решение.

Известное сходство между композитором и исполнителем наблюдается в период реализации замысла, то есть на центральном этапе, работы. Здесь оба они как бы обозревают будущее творение, но без мелких подробностей; канва уже есть, она соединяет разрозненные эпизоды, но ещё нет полного отчетливого представления конструкции во всех деталях.

Сочинив произведение, композитор, естественно, может представить его себе и суммарно, и со всеми выразительными деталями. Нечто подобное ощущает исполнитель, создавший целостную концепцию в результате сложносинтетической работы по кристаллизации идеи. Он также может свободно выделить все структурные линии, главные драматургические опоры своей концепции.

Несколько слов об этапе доработки сочинения исполнителями, весьма разнящемся от подобной же стадии в работе композиторов. У последних, даже у тех, кто неоднократно возвращается к своим готовым вещам, само возвращение – свидетельство “остаточной художественной реакции”, медленного угасания доминанты[15], на которой определённое время базировалось созидание художником данного сочинения. По-видимому, нет нужды специально доказывать естественность такого угасания. Этот процесс неумолим по своей природе, ибо композитор-профессионал почти тотчас воспламеняется новым творческим замыслом — и так без конца. Таким образом, каждое предшествующее произведение воспринимается его созидателем как нечто пройденное, пережитое. Поэтому если композитор и возвращается к нему, то, как правило, оно занимает его все-таки меньше, чем тот опус, который создаётся им в данный момент. И это вполне понятно.

Игорь Маркевич рассказывает такой факт о приезде Рихарда Штрауса во Флоренцию: “Оркестр очень радовался этому событию. Но вместо того, чтобы использовать пять предусмотренных репетиции, Штраус отправил музыкантов домой – после получасового музицирования, сказав:

“Я вижу, господа, что вы знаете, в чём тут дело...”. Программа не была готова, но, с одной стороны, он опасался докучать артистам, с другой же, такое сочинение,

[15] Термин употреблен имений в психологическом значении. В данном контексте “доминанта” — главенствующая, все подчиняющая себе творческая задача.

как “Тиль Уленшпигель”, уже не интересовало Штрауса...”[16]. Здесь можно увидеть закономерность, если вспомнить то, о чем мы говорили выше: творчество композитора строится по большей части на поиске и отражении образов и идеи внемузыкальных. Зафиксировав их однажды музыкальными средствами, художник принимается искать новые детерминанты.

Теперь об исполнительской доработке: к ней приступают не только прослушав, скажем, запись своего концертного выступления и ощутив неудовлетворённость какой-то частью произведения или всей интерпретацией в целом. Истинная исполнительская доработка (трактуемая широко) — это прежде всего подсознательная коррекция первоначального замысла, который с годами может меняться под воздействием изменения творческих взглядов, элементов мировоззренческого порядка, иных, порой социальных, .причин, оставивших след в психике исполнителя.

В связи с этим английский пианист К. Керзон говорил о своём учителе А. Шнабеле: “Интерпретация артиста менялась в зависимости от разных периодов его развития. Шнабель часто говорил, что в этом одно из немеркнущих очарований жизни пианиста. Примерно за год до смерти Шнабель играл с оркестром один из бетховенских концертов. Дирижёр, аккомпанировавший этот же концерт пятнадцать лет назад, обратил внимание на изменения в интерпретации партии солиста. Шнабель ответил: “Надеюсь, что это так — ведь я стал на 15 лет старше” [17].

Характер работы исполнителя над произведением и, как правило, жёсткие, временные границы диктуют такое прочтение, которое не позволяет сразу одномоментно воспроизвести все образы этого произведения. Иначе говоря, в процессе концертного выступления актуализируется только часть замысла; при последующих исполнениях артист находит несколько иные аспекты трактовки. С другой стороны, образный мир, возникший у артиста и “проверенный” на репетиции, сохраняется лишь частично, так как на него сильнейшее психологическое влияние оказывает аудитория; зато она стимулирует интенсивное воспроизведение тех образов, которые не могли зародиться в условиях репетиции, ибо для их воссоздания необходимо подлинное волнение, подъём, испытываемый артистом только во время концерта.

Итак, если работа композитора по большей части заканчивается окончательной фиксацией материала, то у исполнителя-художника процесс

[16] И. Маркевич. Органный пункт. В сб.: “Исполнительское искусство зарубежных стран”, вып. 5. М., 1970 стр. 84.
17 А. Шнабель. Моя жизнь и музыка. В сб.:“Исполнительское искусство зарубежных стран”. вып. 3. М., 1961, стр. 69.

доработки замысла по существу нескончаем.

Обратим внимание ещё на одну параллель в условной схеме “композитор — исполнитель”. Если вдохновение первого — итог многодневной скрытой работы мышления, то вдохновение второго— ещё и результат воздействия аудитории, которой адресовано данное выступление.

Артистическое вдохновение имеет ряд черт, которые совершенно не присущи композиторскому. Оно должно быть словно зримым и говорящим, и не только публике, но и оркестру (если речь идёт о дирижёре или солисте), и партнёрам по ансамблю. Оно, если так можно выразиться, экстравертированно, то есть направлено вовне — нацелено на общение. Исполнители большого масштаба не боятся доверить свои эмоции публике, не боятся “обнажиться”; это специфический дар подлинного артиста. Им может совершенно не обладать композитор, чье вдохновение интравертированно (направлено вовнутрь).

Специфика исполнительства, как известно, состоит в угадывании, расшифровке, прочитывании намерений автора, а .также тех сторон его музыки, о существовании .которых он .мог и не подозревать. Специфика эта исходит из особенностей интерпретаторского искусства, которое в каждом произведении “видит” множество возможностей и путей для раскрытия содержания. Творчество композитора и творчество артиста взаимозависимы. Исполнительство, как явление социальное, может реализоваться только в конкретно прозвучавшем опусе: в свою очередь, любой опус — тоже как явление социальное может стать общественно значимым, только прозвучав в аудитории. Такая взаимозависимость обусловливает присутствие сходных черт в творческом процессе автора и интерпретатора. Но здесь сказываются и некоторые отличия. Как мы старались показать, толчок, стимулирующий весь ход работы композитора над произведением, чаще всего носит внемузыкальный характер; исполнитель “заряжается” через общение с собственно музыкальными образами уже существующего произведения; на центральных же этапах создания художественной концепции между ними много общего.

Из сказанного можно сделать вывод: с одной стороны, исполнительство обладает спецификой, выделяющей его из всех видов творческой деятельности, с другой — оно должно подчиняться общим для музыкального творчества закономерностям.

С. Савшинский
РАБОТА ПИАНИСТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ [1]
(Изд. в 1964 г.)

Савшинский Самарий Ильич - (1891—1968), пианист, педагог. Родился в Петербурге. В 1915 окончил Петроградскую консерваторию, с 1921 её преподаватель (с 1926 профессор). Один из организаторов и первый директор (с 1936) специальной музыкальной школы-десятилетки при Ленинградской консерватории. Имя Савшинского присвоено одному из классов консерватории.

КОМПОЗИТОР И ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Процесс зарождения произведения в психике художника — неразгаданная тайна. Побудительными могут быть как внешние, так и внутренние, часто скрытые от самого творца, причины.

Чайковский рассказывает: «Обыкновенно вдруг, самым неожиданным образом, является зерно будущего произведения. Если почва благодарная, то есть если есть расположение к работе, зерно это с непостижимой силою и быстротою пускает корни, показывается из земли, Пускает стебелек, листья, сучья и, наконец, цветы. Я не могу иначе определить творческий процесс, как посредством этого уподобления... всё остальное делается само собой»[2].

Таков, вероятно, один из самых частых случаев в творчестве композиторов. Но как по-иному описывает этот процесс А. Рубинштейн: «Многие воображают, что мелодия «exabrupto» (внезапно) влетает в голову композитора, хотя бы он был занят даже совсем другим. На самом же деле это не так. Изобретение мелодии (темы, мотива) напоминает процесс зажигания спички. От трения зажигательной массы о твердую поверхность вспыхивает пламя, которое, пожирая дерево, становится наконец светом. От трения музыкального мышления о волю зарождается музыкальная мысль, которая, будучи подвергнута во всех своих частях поверке, видоизменению, обогащению, в конце концов образует тему (мотив)»[3].

Бывает, что тему рождают неосознаваемые, трудно уловимые ассоциации.

---

[1] Печатается по изд.: Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.
[2] Чайковский П. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. I. М.-Л.: Academia, 1934. С. 216.
[3] Рубинштейн А. Мысли и афоризмы. Спб.: Иогансон. С. 9.

Случается и так, что, сочиняя, композитор гадает: будет ли это квинтет или симфония? А рождается... фортепианный концерт. Так оно было с ре минорным концертом Брамса. «Нередко в процессе создания произведения существенно меняются и форма, круг выразительных средств и самый жанр его» (Шостакович)[4].

Всё это надо знать исполнителю. Углубляясь в источники, которые должны помочь вскрыть содержание изучаемой пьесы, он может попасть впросак, некритически доверившись тем или иным биографическим данным.

Самый простой случай — когда произведение пишется по заказу. Заказ определяет жанр, а часто и содержание будущего творения. Так писались многие произведения Баха, гениальный Реквием Моцарта, «Аида» Верди, балеты Чайковского и Глазунова.

Заказ может исходить и от самого автора. Побывав в Испании, Глинка отразил свои впечатления в «Хоте» из «Ночи в Мадриде»; встречи с морем навеяли Дебюсси «Море», «Садко» Римскому-Корсакову, Сонату-фантазию Скрябину; скорбь по утрате друга вылились у Чайковского в Трио, у Прокофьева во Втором концерте для фортепиано; фашистское нашествие родило грандиозную VII — «Ленинградскую» — симфонию Шостаковича. Но чью смерть оплакивал Шопен в Сонате b-moll, казалось бы, такой конкретно-сюжетной? Что родило в пору тяжких переживаний полную радостного ликования VII симфонию Бетховена? Они отражают жизненную реальность, но ошибочно было бы искать стимулы в непосредственно совпадающих по времени обстоятельствах их жизни. И совсем не обязательно композитору переживать горе, чтобы сочинить трагическую музыку, или быть весёлым, сочиняя скерцо.

Музыкальные переживания, безусловно, непосредственно связаны с жизненными, но трансформированы так, что становятся непохожими на них — специфичными. Реакции слушателя на музыку возникают, как под гипнозом, — мгновенно, и также мгновенно, следуя за ходом воспринимаемой музыки, изменяют характер — от глубокой скорби к безмятежному созерцанию. Замолкает музыка, замолкают и вызванные ею эмоции. Иногда остаётся некая общая настроенность, подобно тому, как это бывает после сновидения, оставившего глубокое впечатление. Но она легко испаряется под влиянием реальных жизненных воздействий. Длительное последствие музыкального переживания сохраняется крайне редко.

Правда, Чайковский плакал над судьбой творимого им Германа. Но ведь это композитор, который, сочиняя, оставался длительно в кругу воспроизводимых

[4] Творческие планы Дмитрия Шостаковича//Советская культура. 1959, 6июня.

эмоций. И всё же, разве сравнимы его слёзы с теми, которые он пролил бы, если бы это был не персонаж созданной им оперы, а близкий ему человек!

Исполнитель же попросту не имеет права длительно поддаваться переживанию исполняемой музыки, потому что по ходу концертной программы должен перейти к следующему произведению, сплошь и рядом контрастному по душевному строю.

А. Рубинштейн, приводивший слушателей в экстаз эмоциональностью своего исполнения, писал по этому поводу: «Актёр (и концертант) в течение своей карьеры должен сыграть одну и ту же пьесу несколько сот раз; мыслимо ли уже из соображений здоровья, чтобы он каждый раз сам переживал ситуацию?»[5]

Также рассуждал Чайковский: «Те, которые думают, что творящий художник в минуты ***аффектов*** способен посредством средств своего искусства выразить то, что он чувствует, ошибаются. И печальные и радостные чувства выражаются, так сказать, «***ретроспективно***». Не имея особых причин радоваться, я могу проникнуться весёлым творческим настроением, и, наоборот, среди счастливой обстановки произвести вещь, проникнутую самыми мрачными и безнадёжными ощущениями.

Допустим, — говорит он, — композитор пишет трудную музыку, требующую трёх месяцев интенсивнейшей работы... Если бы он в действительности выражал свои чувства, которые испытывал за три месяца работы, слушателям была бы поднесена ужасная пестрятина, в которой мрачный траурный эпизод занимал бы лишь незначительное место»[6].

Очень интересны аналогичные, хотя и не тождественные соображения выдающегося современного музыканта — Пауля Хиндемита. Он прежде всего озадачивает парадоксом: «музыка не может выражать чувства композитора и исполнителя». Исполнителю, который находится «в потоке музыки, движущейся от композитора к слушателю, не избежать участи оставаться только пересадочной станцией. Следовательно, думая, что выражает свои чувства, он находится в состоянии самообмана»[7].

<…> Если исполнитель стремится к «высокому потрясению, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое он мог слышать в одном музыкальном оркестре» (Гоголь), то исполнитель должен обладать способностью видения.

<…> Художник, будь он первотворяшим или исполнителем, актером, дирижёром, пианистом, балериной, — хоть ему кажется, что он выражает в

[5] Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 2. Л.: Музгиз, 1962. С. 282.
[6] Чайковский П. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. I. М.- Л.: Academia, 1934. С. 371-372.
[7] Цит. по: Хиндемит П. Мир композитора //Советская музыка. 1963, № 5. С. 116.

творчестве лишь ***свой*** внутренний мир, свое индивидуальное восприятие мира, — хочет он того или не хочет, — служит рупором идей своего времени, своей страны и круга общества, представителем которого он является. Бетховен выражает дух современника буржуазной революции, Шостакович — современника и участника великого перелома в жизни человечества — Великой Октябрьской революции, Шопен — смятенный дух гордого поляка, в изгнании мучительно переживающего трагедию унижения родины. Одновременно произведение несет в себе «вечное» — накопленное человечеством за историю его существования и ростки будущего, уловленные чуткой интуицией художника-творца. Так содержание и язык его коренятся в традициях предшественников и современников. В то же время каждый творец находит свой путь к самовыражению.

Что в творчестве выражает ***субъективные*** особенности единичной личности художника, что отражает более общие категории — времени, нации, класса — и что, наконец, говорит об общечеловеческих особенностях, — этого самому художнику не дано видеть. Об этом каждое поколение судит по-своему.

Чтобы во всём этом разобраться и разумом и чувством, надо видеть художественное творение в исторической перспективе. Только время истории даёт понять, почувствовать, что в произведении откуда «родом», куда растёт, к чему ведет. Только время истории дает понять, чем Бетховен обязан Баху, заметить и правильно оценить ростки его творчества, которые раскрылись в пышном романтическом цветении у Шуберта, Шумана, Брамса и у нашего Чайковского.

Вместе с тем ретроспективному взгляду открывается и то, что в творчестве композитора связано с его личными особенностями и потому преходяще, а что выражает более глубокие и общие закономерности, а потому живо и для нас — потомков.

Авторский замысел одновременно и шире и уже объективной сущности произведения. Полёт воображения может рождать образы, не считаясь ни с установившимися и ставшими привычными законами формообразования, ни с выразительными — акустико-эстетическими — возможностями инструментов, ни с техникой нотной записи, ни с игровыми возможностями исполнителя. Все они являются Прокрустовым ложем для творческого воображения композитора. Симметрии ради ему иногда приходится удлинять, повторять или, наоборот, сокращать, сжимать изложение. Анатомические свойства, руки пианиста и удобство игры на клавишных инструментах, четыре струны и ограниченный диапазон звучности скрипки и даже условия нотной записи, — все это приводит к тому, что записанное в тексте ***уже*** того, что рождало воображение.

Но в то же время 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***.

Можно думать, что это имел в виду Чехов, говоря: «Меня часто спрашивают, что я хотел сказать тем или другим рассказом. На этот вопрос я не отвечаю. Моё дело писать»[8].

У Пушкина читаем: «Байрон не мог изъяснить некоторые свои стихи. Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения»[9].

Содержание же музыкального произведения выразить словами попросту нельзя. Сошлюсь на Шостаковича. Говоря о ходе сочинения своего виолончельного концерта, он осторожно добавил: «Сообщить что-либо определённое о его содержании я затрудняюсь. Подобные вопросы, несмотря на их внешнюю естественность и простоту, мне всегда кажутся очень трудными»[10].

И в то же время пусть не «дословно», но все же в основном однозначно понимаются исполнителями и слушателями характер, настроение и некоторые свойства «событий» в музыкальном произведении, даже тогда, когда композитор ни словом не обмолвился о его содержании, когда название говорит лишь о форме (соната, прелюд, фуга и т. п.).

Я сказал «понимаются». Может быть, правильнее было бы сказать воспринимаются», переживаются. Не вдаваясь в рассмотрение того, что и музыке может быть понято, а что пережито, всё же можно утверждать, что содержание её, хоть и субъективно, отражает объективную реальность и что «язык» музыки обладает в значительной мере общепонятностью для всех, кто в нем наслышан. Это и даёт возможность интернационального распространения музыкальных произведений и сохранения действенности музыки давно минувших времен.

НОТНАЯ ЗАПИСЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

У композитора зародилась и в какой-то мере созрела идея произведения. Выкристаллизовался главный тематический материал. Композитор полон творческой страсти, он стремится к воплощению задуманного в звуковых формах. Этот процесс протекает по-разному. Одни вынашивают в представлении даже

[8] Цит. по: Житомирский Д. Советская музыка, 1963. № 2. С. 31.
[9] Пушкин А. Поли. собр. соч. Т. VII. М.: АН СССР, 1958. С. 56.
[10] Цит. по: Творческие планы Д. Шостаковича // Советская культура. 1959.6 июня.

крупные произведения, не прибегая ни к инструменту, ни к нотной бумаге. Но таких очень мало. Подавляющее большинство нуждается и в инструменте, и в нотной записи. Сочинение и запись — стороны единого творческого процесса.

Здесь возникает первый конфликт в жизни произведения. Ошибочно думать, что он рождается в результате несовершенства нотной записи. Он коренится гораздо глубже: муки оформления замысла — творческие муки. Каждый испытывал тягостное и странное чувство, когда, пытаясь записать мысль, кажущуюся такой ясной, убедительной, вдруг обнаруживал, что слова словно бегут от него и мысль расплывается, теряет убедительность. Должны стать понятными муки, которые испытывает композитор, обнаружив, что оформляющаяся в записи музыка говорит не совсем то, не совсем так, как ему представлялось в воображении. Бывает, что он готов вместе с Тютчевым воскликнуть: «Мысль изречённая есть ложь».

Лист в предисловий к своим симфоническим произведениям пишет: «Хотя я старался точными указаниями разъяснить свои мысли, но не скрываю, что очень многое, пожалуй, самое существенное, мне не удалось перенести на бумагу».

Жорж Санд, наблюдавшая творческий процесс у Шопена, рассказывает: «После того как вдохновение «внезапно, чудесно» подсказывало ему мысль, начиналась самая отчаянная работа. Он запирался целыми днями в своей комнате, плакал, ходил взад и вперед, ломал перья, напевая и повторяя по сотне раз один и тот же такт, записывая его и столько же раз вычёркивая»[11]...

Добавлю свидетельство Скрябина. Он иногда часами думал над тем, в какую сторону повести хвост, и считал, что от этого зависит характер исполнения.

Все это убеждает в том, что нотная запись для композитора — часть творческого процесса. Она — материализация идеи, предметное закрепление живого звучания в шифре, переход от сладостного созерцания идеи к часто мучительной необходимости найти для неё звуковую и графическую оболочку.

Мысль до конца осознаётся лишь тогда, когда она ясно и точно сформулирована словесно. Это относится и к музыке. Здесь мысль конкретизируется в звуковом материале и оформляется в том виде, в котором может быть записана. Если она к этому не готова, значит, мысль ещё недостаточно созрела и в воображении композитора наличествуют лишь элементы музыкальной мысли и её чувственный тон. «Овладение формой, сила ясного воплощения придет к тебе только вместе с нотными знаками», — читаем мы у Шумана[12].

[11] Цит. по: Каренин Вл. Жорж Санд. Т. II. Пг.: Прометей, 1916. С. 96-97.
[12] Шуман Р. Избр. статьи о музыке. М.: Музгиз, 1956. С. 369.

Одна сторона конфликта между авторским замыслом и его оформлением — это необходимость выразить идею произведения, его образы и эмоции в механических и эстетических свойствах инструмента, согласовать с техническими возможностями исполнителя (с диапазоном скрипки, её четырьмя струнами и четырьмя играющими пальцами скрипача, десятью пальцами пианиста и т. п.). Другая сторона конфликта – необходимость уложить музыку в нормы метрики и принятые схемы формования.

Останавливая на этом свое внимание, Бузони допускает странные преувеличения[13]. Он считает, что ***нотная запись — уже транскрипция абстрактной идеи***. «В тот момент, когда перо завладевает последней (идеей. — С. С.), мысль теряет свой первичный образ. Намерение записывать идею обусловливает его выбор тактового размера и тональности. Форма и средства звучания, на которых композитор должен остановиться, всё больше и больше определяют путь и границы. Пусть от идеи и сохранится что-то оригинальное, что-то устойчивое, все же идея будет воплощена в сонате или в концерте. Это — уже аранжировка оригинала»[14].

Музыкальные идеи, подлежащие записи, — никакие «абстрактные идеи». Чайковскому, по его словам, идеи всегда являлись в конкретном воплощении — в конкретной инструментовке, Римскому-Корсакову показалась странной музыка, сочинённая им без инструмента, когда он услышал её на рояле. Это могло произойти потому, что замысел её был не для рояля, а для голоса и инструментов симфонического оркестра.

Однако нотная запись — не звукозапись, не графическая проекция звуковой данности музыкального произведения, то есть не перевод «слышимого в видимое». Об этом можно говорить, например, при записи звука на кинопленку, на граммофонную пластинку, где колебания воздуха при звуковых явлениях, переходя в колебания мембраны и иглы звукозаписывающего аппарата, оставляют видимый след (царапины) на пластинке. ***Этот след обратим снова в звуковые колебания воздуха, тождественные вызвавшим его***.

Нотная же запись скорее подобна нашей письменности, которая является записью понятий, а не звукового образа слова. В нотном тексте записываются не музыкальные звуки, а их словесное обозначение (до, ре и т. д.), иначе говоря — понятия, обозначающие акустические явления — высоту, силу звуков; записывается не длительность, а условный знак длительности. В случаях же инструментального исполнения эти обозначении можно рассматривать как указания механических исполнительских действий: на определённом месте грифа

[13] Бузони был лауреатом по композиции на Первом конкурсе им. А. Рубинштейна.
[14] Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Спб., 1912. С. 24.

или клавиатуры в определённое время, с определённой силой и скоростью произвести определённую последовательность действий. Звуковой образ, носитель определённого смысла-чувствования, здесь является уже их результатом.

Но как бы то ни было, при всем несовершенстве нотной записи, композиторы умеют запечатлеть в ней свои творческие замыслы в степени, которая их удовлетворяет и которая, что ещё важнее, дает возможность изучающему произведение не только познать его материальную сторону, но и проникнуться его идейно-эмоциональным содержанием. И даже больше того, может быть, мнимое несовершенство, на которое часто сетуют, — отсутствие математической однозначности силовых, временных, тембровых, а в целом — интонационных значений, — является основой чуда — возможности нового рождения при каждом исполнении, вечной жизненности произведения под руками исполнителя.

Если мы сравним запись музыкальную с записью словесной, то увидим, что первая имеет ряд преимуществ. Нотное письмо не только точно определяет высоту записанного звука и несколько менее точно его относительную длительность (соотношения длительностей как четвертей, восьмых и т. п.), но при этом обладает известной степенью наглядности изображения процессов, происходящих в музыке. Даже человек, не знающий ни точного высотного значения каждой ноты, ни условий ритмических обозначений, при целенаправленном наблюдении может ориентироваться в нотах настолько, что, следя по ним за исполнением, сумеет в ряде случаев определить в каждый момент играемое место.

По написанию легко отличить аккордовую фактуру от пассажной. Восходящий, нисходящий или стоящий на месте нотный рисунок соответствует аналогичному движению звуков мелодии или пассажа в звуковысотном и клавиатурном пространстве. Гаммка или арпеджио в правой или левой руке находят соответствующее отражение на верхней или нижней строчке текста; большая или меньшая насыщенность знаками каждого такта по горизонтали говорит о быстроте движения звуков, а их число по вертикали — о числе звуков, извлекаемых каждой рукой одновременно, и о густоте, насыщенности звучания в целом. Таким образом устанавливается некая связь восприятия слышимого и видимого. Это в значительной степени обеспечивает способность беглого чтения «с листа».

Другое отличие нотного текста от литературного и, в частности, стихотворного, состоит в том, что музыкальный текст не ограничивается условно говоря «словами», а сопровождается исполнительскими указаниями. Хотя они скорее наталкивают на требуемые интонации, чем обеспечивают их точное

воспроизведение, нелитературная запись лишена и этого. Знаки препинания говорят о смысловом, логическом, и не о выразительном значении, за исключением восклицательного и вопросительного. Правда, начиная с Маяковского и по его примеру, поэты начали пользоваться «лесенкой», то есть распределением текста по строчкам не по ритмо-рифмическому принципу, а выделяя в строку слова по смысловому значению и по эмоциональной важности. (Иногда это вводная речь, иногда «эхо», а нередко акцентирование выделенных слов.)

Всё до сих пор сказанное относится к той части нотного текста, которая обозначает звуковысотные и ритмические стороны звучаний. Слов нет, они служат символами основной «материальной» стороны музыки, той её стороны, которая остается незыблемой при любом исполнении, независимо от инструмента, независимо от индивидуальных свойств исполнителя и стиля его игры. Однако это ещё далеко не всё, что бывает написано в нотах и что исполнитель может извлечь из нотного текста дли проникновения в содержание, характер и стиль произведения.

В нотном тексте, как известно, не считая десяти основных и ряда добавочных линеек, связанных акколадой (изредка число пятилинейных систем увеличивается до трёх и даже четырёх), не считая ключевых знаков, используются четыре рода обозначений.

I. Собственно ***ноты***, обозначающие высоту и длительность звучания. К нотным же знакам относятся знаки молчания, тишины, из которой музыка рождается и на фоне которой развивается, — это паузы.

II. Графические обозначения:

а) темп по метроному Мельцеля;

б) метрика — арифметическая дробь или знак (сюда же отнесём цифровые обозначения числа звуков, включаемых в единицу от счета: 3,5);

и) динамика и акценты;

г) артикуляция, лиги и различные изображения раздельного произнесения: штрихи, точки, клинышки, обозначающие разную степень стаккатности исполнения;

д) педализация;

е) аппликатура, которая нередко одновременно диктует фразировку;

ж) фразировка: знаки, ... — аналог знаков препинания, говорящих о смысловой законченности и интонационной связи группы нот, охватываемых или, наоборот, отчленяемых запятой или знаком цезуры. Сюда же, может быть, следует

отнести знак фермaты, придающий отмеченному мгновению музыки особую значимость[15].

III. К последней, третьей категории обозначений, имеющихся в нотном тексте, относится всё большее богатство словесных обозначений. Обычно они итальянские, иногда французские, порой немецкие (у Бетховена в последний период его творчества, у Шумана). Приобрели права и обозначения на русском языке. Их начали вводить Н. Рубинштейн и М. Балакирев.

Словесные обозначения делятся на две группы: одна говорит о внешней, другая о внутренней стороне музыки и её исполнении. Указания первой группы можно определить как технические, второй — как художественно-исполнительские. Многие из первых дублируют графические знаки. Их определение — технические термины — условно. Они говорят как о технике исполнения, так и о характере музыки, о последнем — косвенно через тот или иной технический приём исполнения. Например, темп — явление механической категории, он говорит о скорости исполнения, но в то же время «темп — душа музыки» (Бюлов).

Итак, к словесным техническим относятся обозначения:

а) динамики;

б) агогики;

в) артикуляции;

г) педализации.

К художественным:

а) название пьесы, определяющее её форму, жанр, программу (Соната, Баллада, Баркарола, Вальс, Хоровод гномов и т. д.);

б) эпиграф, Motto (см. Шумана — Фантазию, Брамса — Интермеццо, Скрябина — V сонату);

в) обозначение темпа и характера пьесы и её частей;

г) указания на характер, настроение, особенности пластической стороны отдельных мест или одного из элементов фактуры.

Словесный раздел особенно разнообразен и каждым композитором обогащается по-своему, выдавая его пристрастие к тем или иным выразительным средствам музыки.

Может возникнуть вопрос: для чего я пишу о том, что известно каждому школьнику? Отвечу вопросом же: почему, даже если он старательно выполняет авторские ремарки (а это бывает не так уж часто!), его исполнение всё же остается,

[15] В годы молодости Лист изобретает графические обозначения темповых изменений. Он предлагает всякие нарастания скорости обозначать □, наоборот, замедления любого рода знаком 1—I и небольшую остановку и движении = (См.: Мильш-тейнЯ. Ф. Лист. Т. II. М.: Музгиз, 1956. С. 78).

скажу деликатно, малосодержательным? Видимо, чего-то очень существенного он в нотах не заметил, что-то утаилось от него. (Тех, которые смотрят мимо нот, я не имею в виду.) Перечисленным исчерпывается видимое в нотном тексте. Но ***видимое*** должно быть ***увидено***, услышано и понято.

Беда в том, что чтение нот бывает похоже на чтение текста на языке, в котором знакомы некоторые слова, да и их смысл известен лишь в немногих значениях. Вспоминаю, что мой учитель Л. Николаев не без юмора рассказывал, как поражались его ученики, когда в ответ на их восхищение его проницательностью, художественным чутьём и эрудицией, он предлагал им хорошенько посмотреть в ноты. Там они находили раньше незамеченные и непонятые указания на то, о чём он им говорил.

Дли того, чтобы такое не случалось, нужно специально направленное внимание, а ещё прежде понимание всей важности и значимости того, что можно извлечь из нотного текста великих композиторов. Они умели не только сочинять замечательную музыку, но и выразительнейшим образом её записывать. Вспомним утверждение Гофмана о неисчерпаемости выраженного в нотной записи. Он берётся доказать каждому, что тот играет не больше (как он, возможно, думает), а куда меньше, чем напечатано в нотах. Важность внимательного прочтения текста можно подтвердить также единодушными высказываниями корифеев исполнительства. А. Тосканини говорил об исполнении им VII симфонии Шостаковича: «Мы сыграли симфонию как Шостакович того хотел, мы исправили ошибки переписчиков, заботливо следуя метрономическим указаниям композитора, идя ***точно по его знакам***»[16].

Однако, хоть и много даёт исполнителю ***внимательное*** прочтение текста, но одного внимания ещё недостаточно. Вспомним поучительный эпизод со «щегольским галстуком», имевший место при постановке в Художественном театре пьесы Чехова «Дядя Ваня». Станиславский описывает его так: «Принято считать, что он (дядя Ваня), в качестве управляющего имением профессора Серебрякова, должен носить традиционный театральный костюм помещика: высокие сапоги, картуз, иногда плётку в руках, так как предполагается, что помещик объезжает имение верхом. Но Чехов возмутился: — "Послушайте, — горячился он, — ведь там же всё сказано. Вы не читали пьесы".

Мы заглянули в подлинник, но никаких указаний не нашли, если не считать нескольких слов о шёлковом (у Чехова — щёгольском! — С. С.) галстуке, который носил дядя Ваня. — "Вот, вот же. Всё написано" — убеждал нас Чехов.

— Что написано? — недоумевали мы. — Шёлковый галстук?

[16] VII симфония Шостаковича в США//Литература и искусство, 1948. 8 августа.

— Конечно же, послушайте, у него же чудесный галстук, он же изящный, культурный человек. Это же неправда, что наши помещики ходят в смазных сапогах. Они же воспитанные люди, прекрасно одеваются, в Париже. Я же всё написал»[17].

Следовательно, мало быть внимательным к авторским указаниям. Мало «не прозевать» надеть на себя «щегольский галстук». Актёр должен домысливать авторские указания, прочесть не только их текст, но и понять, что за ним кроется, к чему автор клонит.

Также мало пианисту заботливо следовать метрономическим указаниям композитора и точно идти по его знакам, что считал своей задачей Тосканини[18]. За всем надо видеть не только показатели высоты, длительности, степени силы и скорости движения, но и музыкальные характеристики образов, эмоций и «событий», степени эмоционального и волевого напряжения, которые автор стремился выразить музыкой. Это имеет в виду Гофман, когда учит, что «играть только ноты, даже если играть их правильно — это ещё очень далеко от того, чтобы воздать должное жизни и сущности художественного произведения.»[19]

Гофман различает конкретную материальную сторону фортепианной игры, ту её часть, «которая стремится воспроизвести в звуках то, что написано в строках музыкального произведения». И «другую, гораздо более тонкую область фортепианного исполнения, которая требует, а также зависит от воображения, утончённости чувств и духовного восприятия и стремится передать аудитории то, что композитор сознательно или бессознательно скрыл ***между строк***».

И далее он развивает свою мысль: «...музыкант должен учиться познавать то невидимое, что объединяет внешне раздельные ноты, группы, периоды, разделы и части в органическое целое. Духовное прозрение этого невидимого есть то, что музыканты имеют в виду, когда они говорят о «чтении между строк», которое является в одно и то же время наиболее захватывающей и наиболее трудной задачей для исполнителя, ибо именно между строк скрыта в литературе, как и в музыке, подлинная душа произведения искусства»[20].

ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬ

Итак, творческий процесс создания композитором произведения окончен. Наступил драматический момент в жизни произведения. Зародившись в глубинах

[17] К.Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М.-Л.: Academia, 1931. С. 394.
[18] Кстати, мне довелось с партитурой в руках слышать звукозапись концертного исполнении VII симфонии Шостаковича под управлением Тосканини. Особо точного раскрытия авторских указаний я не заметил. Сам автор был не вполне удовлетворён трактовкой. Это было в сороковых годах.
[19] Гофман И Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М.: Искусство, 1938. С. 6—7.
[20] Там же. С. 6-7.

духа композитора, созрев в его воображении, оно замирает в нотной записи и словно окукливается. Нужно много знать, чтобы предугадать в куколке ту играющую переливом красок, изысканную по форме и капризную в полете бабочку, которая, расправив крылья, вылетит из кокона. Ещё больше нужно знать, ещё более богатое воображение нужно для того, чтобы в нотной записи провидеть и услышать часто глубоко скрытую, полную поэтического очарования звучащую душу произведения.

И если переход бабочки из её инобытия в куколке не требует дополнительного творчества, — какой она дана в куколке, такой она и вылетит из неё, — то наша «бабочка» оживет красочной или серой, порхающей или ползающей, в чудных формах или изуродованной, с поломанными крылышками, помятыми усиками — в зависимости от искусства исполнителя, освободившего её от оцепенения в мертвенной записи.

Живая музыка — это звучащая, сыгранная, спетая музыка. Лишь благодаря исполнителю, который воссоздает её в звуковой плоти, «вещь», как ещё недавно было принято называть музыкальное произведение, получает материализацию, общественное бытие и социальную значимость.

Автор ограничен местом, временем и обстоятельствами жизни. Произведения же его — если они подлинно художественны — бессмертны. Как живые организмы, они вступают в связь с окружающей жизнью, обогащая её и обогащаясь ею. Но, изменяясь, они остаются самими собой. Преломляясь под различным углом восприятия их исполнителями и слушателями, зрителями и читателями, они сохраняют свою сущность. Если же они к этому неспособны, то значит — это произведения для немногих, их идейно-художественная ценность ограничена, их жизнеспособность невелика. Так творящий художник «гениален» лишь для самого себя.

У Доде есть рассказ о музыканте, который сочинял замечательную музыку, но исполнена она могла быть только на им же изобретённом Инструменте. Это был металлический стерженёк, который зажимался между зубами. Вибрируя, он издавал звуки небывалой красоты, но слышать их мог только сам изобретатель. Он упивался ею, для всех же остальных она не существовала.

Записанное произведение уже существует, но оно существует «в себе» и ещё не стало действенным фактором для общества.

«Искусство музыки мертво без исполнителя... жизнь музыке даёт только исполнитель. Он — последнее и зачастую решающее звено в извечном процессе движения музыки от композитора к слушателям»[21].

[21] Щедрин Р. За друзей-артистов // Известия. 1964. 1 января.

Зародившись в глубинах духа композитора, вспоенное его лучшими мыслями и чувствами, облеченное фантазией в лучшие формы, какие только он мог вообразить, произведение попадает хоть и в любящие, но чужие руки. Зазвучит ли оно, преломившись в чужой, а иногда и далекой психике, и не в идеальном звучании, которое представляется композитору, а в реальном — инструменте? Сохранит ли в условиях второго рождения — перевоплощения в психике исполнителя и воплощения в звуках рояля — самое ценное в своей сути? Окажется ли способным заразить исполнителя и слушателей всем тем, что особенно волновало его творца? Ответ на эти вопросы служит приговором жизнеспособности произведения. И решает их новый творец — исполнитель.

Веками господствовала устная традиция. Музыкальные сочинения исполнялись самим автором и его учениками. Размножались они переписыванием с подлинника — с рукописи или с гравированных самим композитором немногочисленных экземпляров. Бах не меньше четырех раз переписывал «Wohltemperiertes Klavier». Чтобы познакомиться с творчеством своих знаменитых современников — Рейнкена и Букстехуде, Баху пришлось совершить далёкие пешие путешествия из Люнебурга в Гамбург и из Арнштадта в Любек.

Лишь с усилением культурных связей между странами Европы музыкальное творчество преодолело местную ограниченность и стало известным за рубежом страны, где жил композитор.

Решающими факторами были всё возраставшая страсть к музицированию, усовершенствование и удешевление нотопечатания. Одного исполнителя-автора оказывалось уже недостаточно. Сыграло роль и усложнение технических задач исполнителя, — потребовалось искусство, на которое способен лишь профессионал, посвятивший себя исполнительству с детства.

Прогресс техники в массе исполнителей снимал с композитора многие ограничения: он мог не бояться трудных исполнительских задач. Это повело к обогащению выразительных средств музыки и к накоплению достижений, без которых невозможен качественный скачок «первооткрывателей»: Бетховена, Паганини, Листа, Шопена, Прокофьева, Дебюсси. Оборотной стороной прогресса было появление ряда выдающихся композиторов, которые не были столь же выдающимися исполнителями даже своих произведений (Шуберт, Чайковский, Глазунов, Равель). Разделение труда, накладывая известную ограниченность на каждого деятеля в отдельности, способствует в то же время совершенствованию в избранной специальности и общему прогрессу искусства.

Специализация исполнительства открыла возможность широкого распространения музыки не только географически, но и хронологически — во времени.

Мог ли Бах представить себе, что его музыка будет жить и увлекать слушателей через двести и больше лет, что она будет звучать не только в Европе, но и в Китае и Японии, что лучшими её исполнителями окажутся не его соплеменники, а испанец Пабло Казальс, полька Ванда Ландовска, канадец Глен Гульд?

Музыкой Баха наслаждались аристократы и бюргеры XVII века. Её любила демократическая интеллигенция XIX века. Она остается живой и сущей для советского слушателя. И это возможно лишь благодаря исполнительству как профессии.

В то же время разрыв функций композитора и исполнителя его творений породил сложнейшие проблемы. Важнейшая из них — проблема прав и обязанностей исполнителя в отношении автора и его произведения. Воспринимать и чувствовать прошлое мы можем только своими нервами, своей психикой, а психика существенно меняется на протяжении даже небольших исторических сроков, что сказывается уже в жизни каждого человека. Не может остаться неизменным и восприятие художественного произведения. Да и само оно словно становится иным.

«Произведение действительно живое тем и отличается, что при своем возникновении, когда автор его рождает, оно только начинает быть. Оно развивается, оно живет дальше, проходя сквозь толпу читателей... Самые века и страны его воспринимающие наделяют его своими думами»[22]. Это пишет философ, беллетрист и музыкант Р. Роллан. Ему вторит А. Франс: «Понять произведение искусства значит, в общем, создать его в себе заново»[23]. И разве не то же имел в виду Белинский, когда писал, что «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение...»[24]

Это сказано о литературных произведениях. То же происходит и с музыкантами.

«Это целая пропасть между музыкой XIX века и прошлых веков, и чем дальше, тем глубже она, как ни стараемся мы вытащить из былого родственных нам слагателей звуковых композиций. Мы изымаем оттуда, конечно, музыку, которая нам понятна и что-то говорит нашему восприятию, забывая, что само восприятие психологически изменчиво, что мы воспринимаем совсем иную музыку, чем предки. Отсюда: или мы вынуждены стилизовать свое восприятие или

[22] Роллан Р. Кола Брюньон. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 3.
[23] Франс А. Сад Эпикура. Собр. соч. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1958. С. 296.
[24] Белинский В. Собр. соч.: В 3 т. Т. II. М.: Гослитиздат, 1948. С. 158.

приноравливать старинное произведение к условиям современного воспроизведения и тем облегчить себе его восприятие. Это — взгляд назад»[25].

Ну, а как же быть с авторским замыслом?

Здесь возникают два сложнейших вопроса. Первый — как доискаться этого замысла и второй — должны ли авторские намерения служить во все времена непререкаемым законом для исполнителя?

Ф. Бузони решительно утверждал, что для того, чтобы сохранить творения прошлого, их беспрерывно изменяют; в неизменных — живописи и скульптуре — изменяется характер их восприятия.

В самом деле, разве на Венеру Милосскую мы смотрим так, как древние греки? Ведь за века изменился идеал красоты, изменилось отношение к наготе, изменилось и восприятие античных изображений богов и богинь. Мы восхищаемся их человеческой красотой, дивимся искусству скульпторов, но не испытываем того благоговения перед ними, которым должен был преисполняться верующий в их божественную сущность.

Подобно этому в музыке Баха мы слышим её глубокую человечность, но без того Andacht[26], которым были полны души самого великого кантора, исполнителей и слушателей его времени.

Художественное произведение может иметь мотыльковый век, увлекая лишь современников, да и то временно. А может в меру глубины и многогранности выраженных в нём идейно-психологических обобщений жить и столетия. Тогда оно оказывается «своим и современным» и для иноплеменников, и для потомков. Такое произведение мы зовем гениальным.

От времени до времени, при резкой смене социального строя и уклада жизни, решительно изменяется психоидеология общества. Меняются и музыкальные вкусы. Чуждые им произведения выпадают из культурно-художественного обихода. Но подлинно художественные — не умирают. Бывает, что они словно впадают в анабиотическое состояние. И снова приходит их время; силы отталкивания сделали своё дело, и антитезис сменяется синтезом старого и нового на новой основе. Приходит «мессия», исполнитель, возвращающий им жизнь. Произведения оживают и, оборачиваясь новыми гранями своей неисчерпаемой сущности, как живые с живыми говорят с новыми слушателями.

Так было с Бахом. На долгие времена забытый, он был воскрешён художественной проницательностью и энтузиазмом Мендельсона. Титаническая деятельность Листа пробила дорогу к сердцам слушателей произведений

[25] Глебов И. Чайковский. Пг.: изд-во Филармонии, 1922. С. 9—10.
[26] Andacht — благоговение (нем.).

Бетховена последнего периода его творчества и сочинениям многих других, особенно молодых, композиторов. Громадному таланту Ландовской и её настойчивой пропаганде мы обязаны тем, что для нас живы композиторы-клавесинисты, жив и клавесинный Бах — не как строгий и мудрый, но, что греха таить, скучный учитель, каким его преподают в школах, — а во всем величии гения. Свидетелями такого чуда оказались и мы — когда узнали Глена Гульда. Как по-современному, неожиданно поэтично и богато по характеристикам зацвели в его исполнении Инвенции Баха, отданные на поругание школьникам и, казалось, насмерть ими заигранные. А забытые вариации Гольдберга оказались не нескончаемыми, скучными, хоть и изобретательными измышлениями строгого мудреца, а такими, как их слышал сам великий мыслитель и поэт звуков — «услаждающими душу».

И разве не характерно для нашего времени возрождение интереса к музыке добаховских времен: Палестрины, Корелли, О. Лассо и других?

Пионерами, прокладывающими путь ещё не признанным произведениям наших современников — русских и советских композиторов, являются многие советские исполнители — Гилельс, Ойстрах, Ростропович, Рихтер. Такими были и ушедшие замечательные музыканты, ленинградские профессора Штример и Эйдлин.

Как же проникнуть в душу произведения?

Казалось бы самый верный путь - это знакомство с авторской трактовкой. Ведь авторское исполнение — бесспорное единство замысла и его воплощения, особенно если в авторе соединяются конгениальные композитор и исполнитель.

Но тут возникают серьезные сомнения. Интересно, что композиторы нередко больше доверяют исполнителям, чем исполнители себе. Г. Нейгауз считал, что «авторское исполнение — если автор большой композитор и конгениальный исполнитель — есть лучшее, единственное, неповторимое в мире исполнительство»[27].

А вот композитор, отвечающий требованиям Нейгауза, — Рахманинов — сомневается в этом: «Должен ли композитор, обладающий достаточными исполнительскими данными, быть наилучшим интерпретатором своей собственной музыки? — спрашивает он и отвечает: – Мне трудно дать определённый ответ на этот вопрос»[28].

Правда, на следующей странице той же статьи Нейгауза мы читаем: «Во все века самые незаурядные люди, как и самые обыкновенные пошляки, говорили: «После смерти Шопена никто никогда уже не услышит настоящего Шопена; после

[27] С. С. Прокофьев: Сб. М.: Музгиз, 1956. С. 274.
[28] Вопросы музыкально-исполнительского искусства: Сб. М.: Музгиз, 1962. С. 72.

смерти Скрябина никто уже не услышит настоящего Скрябина» и т. д. ad infinitum. К счастью, диалектику жизни никак не втиснуть в эти «мудрые» изречения...»

Гёте считал, что ***объективное содержание творчества может иногда не совпадать с субъективными намерениями автора***.

<…> Художник не всегда в состоянии давать оценку своим или чужим работам.

Для более объективной оценки своего творения композитору надо услышать его не «на бумаге», а в «живом» воплощении и не в собственном, а чужом, то есть необходима некоторая степень отчуждения. Её дает также и время. Ведь известно, что композиторы не раз на протяжении времени изменяли не только детали музыки, но и её истолкование. Большим любителем вариантов был Шопен. Разительна трансформация его Прелюда es-moll. Этот прообраз загадочного финала гениальной сонаты b-moll первоначально обозначен композитором как Allegro, alia breve, и в то же время pesante, то есть тяжеловесно. При занятиях с шотландскими ученицами Шопен зачеркнул Allegro и вписал adagio.

<…> Хотя в музыке «тело и дух» едины, но они не тождественны. «Тело» музыкального произведения — его звуковая плоть — остаётся неизменным, доколе оно исполняется на инструменте, для которого написано. Неизменной остается и нотная запись, в которой композитор запечатлевает свой замысел. «Дух» же произведения — его выразительное звучание — неизбежно меняется во времени и в зависимости от многих обстоятельств.

Не спасают и попытки сохранить его, опираясь на традиции исполнения. ***Пройдя через многие души, уши и руки,*** произведение утрачивает живой дух и становится «стёршейся монетой».

Звуковая ткань, с которой ещё во времена Листа обращались довольно свободно, в наше время считается «священной и неприкосновенной». Трактовка же её смысла и характера (что в сущности неразделимо) неизбежно подвергается изменению при каждом исполнении даже самим автором[29].

Исполнитель, постоянно находящийся в непосредственном контакте со слушателями, остро чувствующий реакции аудитории на исполняемое и исполнение, сознательно и подсознательно производит отбор случайного от закономерного, живого от мёртвого. Это относится и к самим произведениям, и к их интерпретации. В результате глубокого, тщательного изучения, пытливого вникания и вслушивания чуткий художник находит интонирование, которое

[29] Белинский писал: «Два актера, равно великие, равно гениальные, играют роль Гамлета: в игре каждого из них будет виден Гамлет, шекспировский Гамлет; но вместе с тем это будут два различные Гамлета». А в другой раз Белинский подчеркивает, что «один и тот же актер может сыграть двух шекспировских и в то же время двух различных Гамлетов и никогда не может сыграть роли Гамлета двух раз совершенно одинаково» (Белинский В. Собр. соч.: В 3 т. Т. I. М: Гослитиздат, 1948. С. 351).

делает произведение современным, не только понятным, но и волнующим сегодняшнего слушателя.

О таком исполнителе за себя и за Гёте говорит Ромен Роллан в письме художнику Кибрику, иллюстрировавшему русское издание «Кола Брюньона»:

«Читая французский перевод своего «Фауста», сделанный Жераром де Нервалем, старый Гёте говорил, что этот перевод освежает и обновляет его собственное представление об его поэме. То же самое я испытываю, глядя на жизнерадостные рисунки Кибрика к моему «Кола Брюньону». Мой герой возвращается ко мне отрешённый от меня, радостный и сильный. Он достиг полной независимости. Теперь он существует особняком от автора»[30].

Даже те композиторы, которые сами являются конгениальными исполнителями своих произведений, нередко признают если не равноценной, то равноправной интерпретацию, не похожую на их собственное истолкование. Мария Биго, исполнявшая сочинения Бетховена, услышала от него: «Я совсем не думал придавать этой пьесе того характера, который вы подчеркнули; хотя это не моё, но, пожалуй, ещё лучше»[31]. (Вряд ли здесь можно заподозрить Бетховена в светской куртуазности, так как Биго была выдающейся пианисткой.)

<…> Вникая в задачи, которые стоят перед исполнителем, можно подумать, что они посильны лишь гению. Не говоря о способности проникаться духом композиторов разного душевного склада и находить для каждого свойственный его творчеству стиль исполнения, перед исполнителем стоит задача единичным исполнением донести до слушателя всё, что рождалось композитором в творческих муках, а от исполнителя требовало длительного кропотливого труда.

Какой же должна быть работа исполнителя, с какой тонкостью и лёгкостью должно быть всё услышано, до какой ясности должно быть доведено знание и понимание всех сторон произведения, всех его качеств, до какой выпуклости и законченности должна быть доведена организация всего в исполнении, в какой мере нужно владеть средствами музыкальной выразительности, чтобы всё, что артист знает, думает и чувствует, «дошло» до слушателя и покорило его!

Об идеальном примере такого рода рассказывает Вагнер. Он настойчиво добивался возможности услышать Баха в исполнении Листа. «Я очень хорошо знал, чего можно ожидать от Листа, когда он сядет за рояль, но того, что услышал, не ожидал бы от самого Баха, как тщательно ни изучал бы его. Но именно в этом случае я мог ***видеть, что значит откровение по сравнению со всяким***

[30] Роллан Р. Кола Брюньон. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 3.
[31] Корганов А. Бетховен. Спб.-М.: Вольф, 1908. С. 398.

изучением! Исполнением одной этой фуги Лист открыл мне Баха...»[32]. Речь идет о Прелюдии и фуге c-moll из I т. «Хорошо темперированного клавира».

Итак, все предварительные и принципиальные соображения мною высказаны и можно перейти непосредственно к рассмотрению самого процесса работы исполнителя над произведением.

Заключительный акт композиции — ***нотная запись***. Здесь кончается контакт автора с его сочинением и ***начинается вторая жизнь произведения*** в душе и в руках исполнителя.

Нотная запись — вот что открывает исполнителю содержание музыки. Тщательно и скрупулёзно, вдумчиво, догадливо и творчески изучая её, исполнитель проникает в замысел композитора и в суть произведения. Нотный текст всегда остаётся главным и бесспорным источником знаний. Остальное: изучение творчества композитора, литература о нем, традиции исполнения — это лишь дополнения и пояснения к тому, что почерпнуто из нот. Об этом нельзя забывать ни на какой стадии работы над произведением. Нотный текст для умеющего в него вникать неисчерпаем. Возвращаясь к изучению, казалось, доскональнейшим образом проработанной пьесы, всегда обнаруживаешь в её тексте ранее незамеченное, недооценённое, непонятое. И плох тот исполнитель, который этого не переживал.

Нотный текст — это факт. Но факт — только сырьё. «Нужно уметь извлекать из факта смысл» (Горький). Чтение нотного текста — это раскрытие его смысла, а не перевод «видимого в движимое». Недаром же родилось выражение: «расшифровка нотного текста». Оно, может быть, и не совсем точно, но выразительно. Читать словесный текст — это значит понимать его и представлять описываемое. Читать — это видеть не буквы и слова, а изображённое в тексте лицо, выражение глаз, зелёную лужайку. Читать — это слышать не звучание слов, а звуки морского прибоя, шум леса, тембр голоса и интонации речи героев произведения. И действительно, при определённом навыке мы обычно не замечаем слов и тем более букв, словно проникаем «сквозь текст» прямо и непосредственно в смысл и образы произведения.

«Слова — не только буквы и звуки, — говорит рабочий в «Сказках об Италии» Горького, — когда я читаю книгу, я вижу картины, любуюсь прекрасным...» Ещё лучше об этом сказано у А. Толстого в «Хмуром утре»: «Ты начал учить — а, б, в, потом писать буквы на доске, потом – непременно вслух — читать слова подряд от точки к точке. И вдруг, в один прекрасный день строчки начинают пропадать у тебя в глазах, вместо строчек ты увидишь синее море и бегущую на берег волну и

[32] Цит. по: Хаммершлаг Я. Если бы Бах вел дневник. Будапешт, 1962. С. 129.

услышишь даже, как волна разобьётся о берег и выйдут из морской пены сорок богатырей...»[33]

У нас, музыкантов, многие, а на первых порах при обычном методе обучения — большинство, застревают на механико-фонетической стадии восприятия нотного текста: нота для них — знак пианистического действия (таким-то пальцем взять такую-то клавишу) и последующего результата — звучания. И только после многократного проигрывания пьесы они начинают слышать её музыку.

Однако услышать музыкальное произведение значит не только воспринять его акустическую картину, но и понять, почувствовать функциональное значение каждого элемента ткани, каждого «события» в ней. Отсюда понять, точнее сказать — пережить содержание произведения. Теперь становится яснее то, что говорили о следовании авторскому тексту Гофман, Тосканини, Садовский, Горький и Чехов. Но они не договаривали, что для них буквы и ноты складываются не в слова и созвучия, а как бы непосредственно в живые художественные образы - зримые в литературе и слухом рождаемые в музыке.

<…> Перейдем к рассмотрению других, кроме нотного текста, источников, знание которых могло бы помочь проникнуться духом изучаемою произведения, понять его.

Возникает вопрос: исчерпывается ли содержание музыкального произведения его звуковой данностью? Гофман ставит его несколько иначе: «Зачем нам искать путей к правильному пониманию пьесы всюду, кроме как в самой пьесе?» И так отвечает на него: «Несомненно, композитор, написав пьесу, выразил в ней всё, что он знал и чувствовал»[34].

Нет! Гофман не прав! Об этом, в частности, говорит хотя бы то, что у каждого композитора (писателя и художника тоже!) легко найти ряд произведений, в которых он возвращается к той же теме, к образам, преследующим его на протяжении больших отрезков жизни. Разве это не говорит о том, что в каждом из предыдущих произведений порознь он не смог выразить «все свои мысли» по волнующей его теме?

«Все мои произведения — лишь отрывки одной большой исповеди, — говорит о своем многообразном творчестве Гёте[35].

Актер о воплощаемом персонаже должен знать много больше, чем выразил автор в тексте пьесы. Плох и пианист, который, играя сонату Бетховена, знает только её и не знаком со всеми наиболее значительными произведениями этого

[33] Толстой А. Хождение по мукам. Ч. 3, М: Советский писатель, 1948. С. 363.
[34] Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М.: Искусство, 1938. С. 35-36.
[35] Гёте И. В. Поэзия и правда. Кн. IX. Пг.-М.: Гиз, 1923. С. 7.

композитора, если, играя Пятую сонату, он не знает по крайней мере Восьмую, а играя Восьмую, не имеет представления о 32-й сонате (не говоря уже о Пятой симфонии).

Писатель не в каждом произведении изображает героя во всех возрастах и положениях. Но насколько глубже мы понимаем его, когда узнаём, «как он дошёл до жизни такой», и нам открывается, что в нем более или менее случайно, а что присуще его натуре; как жизнь делала его всё более суровым, как закалялась его воля и углублялся и осветлялся лиризм его души.

Надо сродниться с композитором настолько, чтобы не пустыми были слова: «мой Моцарт», «мой Шуман», «мой Прокофьев»!

Исполнителю должно быть не безразлично всё, что касается судьбы композитора, его характера и обстоятельств, при которых родилось изучаемое произведение.

Такой всесторонний охват полнее открывает особенности мышления и языка, — то, что мы зовём стилем. Этот принцип, разумеется, известен педагогам. Им руководствовался Иоахим, который посадил ученика, не справившегося с Концертом Моцарта, играть вторую скрипку в моцартовских «квартетах», а не стал добиваться стильного исполнения непосредственно самого Концерта[36].

Но все перечисленное ещё не исчерпывает того, что должно интересовать исполнителя, что он должен знать о произведении, авторе и его творчестве. Вместо долгих рассуждений и доказательств приведу окончание цитаты из Гёте, данной раньше. «Чтобы понять их (произведения. — С. С.) надо знать их происхождение, уловить момент зачатия». А узнать это пианист может лишь из литературных источников, в редких случаях из достоверно известных бесед с самим композитором.

Следует все же предостеречь от прямых и скороспелых переносов личных качеств композитора на его творчество. Нередко творчество как бы компенсирует свойства, которых не хватает художнику в быту: юморист, умеющий видеть в жизни весёлое и смешное, сам оказывается человеком унылым и даже мрачным; женственный, болезненный, «не тронь меня», далекий от общественной жизни — Шопен — был автором многих произведений, исполненных не только пламенной страстности, но и героической воли.

К содержанию музыкального произведения относится не только то, что дано в его звуковой ткани. С ним сливаются программа (возможно, высказанная или даже не высказанная композитором), данные теоретического анализа и т. п. Для Бетховена — это анализы А. Маркса, статьи Р. Роллана; для произведений Шопена

[36] Рассказываю со слов покойного профессора И. Налбандяна, занимавшегося у Иоахима.

— его «Письма», книга Листа о нем, статьи Шумана, анализы Лейхтентритта или Мазеля, высказывания Антона Рубинштейна; для Глинки и Чайковского — статьи Лароша, Серова и Асафьева.

Если пьеса программна, то нельзя миновать знакомства с литературным живописным произведением, навеявшим композитору идею сочинения. Многие ли из играющих Мефисто-вальс, Обручение, Сонеты Петрарки знают, что первое навеяно не «Фаустом» Гёте, а «Фаустом» Ленау, что второе отражает впечатления Листа от картины Рафаэля? И уж совсем исключением являются те пианисты, которые дали себе груд прочесть соответствующие произведения Ленау и Петрарки, посмотреть репродукцию картины Рафаэля. Между тем остальные лишают себя источников, обогащающих фантазию, дающих ей конкретно-образную направленность, сближающую с фантазией композитора.

Чем глубже наши знания о произведении, тем больше они обогащают наше воображение, углубляют понимание, тем, естественно, богаче будет исполнение, тем с большим увлечением и любовью мы будем работать над ним и тем содержательнее будем играть.

Ведь музыка говорит не о музыке, а о жизни человеческого духа. ***Но все побочные, впитываемые нами знания останутся знаниями «в себе», если не обернутся музыкой***. Для этого необходимо, чтобы им предшествовало выгрывание в произведение, знание звукового материала.

<…> Озирая единым взглядом творчество композитора в целом, особенно тогда, когда нас отделяет от него достаточный промежуток времени, мы находим ряд черт, которые остаются характерными для психологического и эстетического содержания его музыки, и тогда, когда он поёт и танцует, и когда он весел или печален, ласков или гневен, и когда многозначителен в сонате и интимен в миниатюре... Вот почему мы говорим не только о стиле произведения, но и о стиле каждого значительного композитора, как об особом художественном качестве. Отсюда уже известный вывод: для более полного понимания произведения необходимо знать ряд однозначных произведений композитора и даже всё его творчество в наиболее ценных образцах.

Но чем больше мы будем узнавать, тем более неисчерпаемой будет задача! Ведь этим и объясняется, что исполнители без конца играют всё те же произведения. Каждый играет их по-своему, то есть подчёркивает те или иные, особенно понятные, близкие и дорогие ему качества. Тем самым он не только «воспроизводит» художественное произведение с точки зрения своей личности и эпохи, не только «объясняет» его своим исполнением, но и произносит «приговор»

о нём, а вместе с тем и о явлениях жизни, в нем воспроизведённых[37]. А. Шнабель так определял задачу исполнителя: «одновременно исполнять, воссоздавать и критиковать»[38].

Ни «наслышки», ни литературных данных, ни высказываний композитора, ни даже примера авторского исполнения — всего этого ещё недостаточно для проникновения в музыкальное произведение и такого его прочувствования и понимания, которые необходимы исполнителю. К тому же пользование этими источниками до того, как у исполнителя сложится своё отношение к музыке пьесы и своя ответная на неё реакция, чревато опасностью подчинения чужой трактовке. Следовательно, всему этому место не в первую, а только во вторую очередь — после того, как сам исполнитель проникнется содержанием произведения, освоит нотный текст глазами, слухом и руками, включит его в свой эмоциональный мир и хотя бы в общих чертах определит и осознает, создав эскиз предварительного исполнительского замысла.

Одной из сложных и дискуссионных проблем исполнительства является проблема стильности и традиционности исполнения. Стиль — это «почерк художника. Для композитора это индивидуальная манера письма, для пианиста — исполнение, при котором способ выражения абсолютно соответствует содержанию» (Гофман).

Так же как стиль пьесы определяется не только средствами и манерой выражения композитора, но и идейно-эмоциональным содержанием, стильность исполнения обуславливается средствами выражения, но, в свою очередь, их отбор предопределен внутренней сущностью музыки. Стиль текуч, он всегда в процессе изменения. «Он изменяется, но не развивается, — пишет Ауэр. — Иной век — иная музыка, иная музыка — иной стиль». Стилем он называет «временную кристаллизацию в различные эпохи идеалов (...) исполнения, наилучше соответствующих интеллектуальному и музыкальному ощущению данной эпохи и, главное, рождённому в недрах самой (...) музыки данного периода»[39]. Каждый исполнитель (Ауэр пишет — каждый скрипач) должен создавать свой стиль, который является выражением его собственной художественной индивидуальности.

---

[37] Н. Г. Чернышевский в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» пишет: «Воспроизведение жизни — существенный, общий характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведение искусства имеет и другое значение — объяснение жизни; часто оно имеет и значение приговора о явлениях жизни» (Чернышевский Н. Избр. соч. М.-Л.: Гослитиздат, 1950. С. 442).

[38] Советская музыка. 1964. № 2. С. 92.

[39] Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Л.; Тритон, 1933. С. 102-113.

<…> Если стильность исполнения бесспорно положительное качество, то ***традиционность,*** нередко смешиваемая со стильностью, чаще рассматривается как отрицательное качество исполнения.

Забудьте традицию! Традиция есть антитеза прогресса, это — буква, убивающая всякий живой дух. Она является попыткой приписать себе индивидуальность другого (Ауэр).

Пиетет к автору, вера в то, что кому же, как не ему, до глубины и до каждой запятой понимать что, как и где должно быть исполнено, распространяется на учеников и даже на современников композитора, которым довелось его слышать.

<…> Закрепившись в памяти современников, художественные принципы исполнения композитором своих сочинений, а, пожалуй, чаще всего лишь броские нюансы или его исполнительская манера, породили то, что называют ***традицией*** исполнения.

<…> Не говоря о таких событиях, как смена социального строя, уже изменение внешних форм жизни ведет к перемене обычаев. И это считается прогрессом. Но не так оно бывает в искусстве, особенно в исполнительском. Здесь нарушение традиций часто расценивается как смертный грех. В таких случаях говорят о нарушении ***стильности*** исполнения.

Вначале, может быть, верно найденные признаки стиля композитора с каждым следующим поколением пианистов, побывав в руках многих ремесленников, стираются и искажаются. Дух живой утрачивается, и вместо живописного портрета остается мёртвая «маска», едва напоминающая живое авторское исполнение. Ведь недаром Шнабель говорил о традиции, как о «собрании дурных привычек»[40].

Об исполнении, стремящемся сохранить старую традиционную форму выражения, интонации, бытовавшие в пору сочинения произведения, но утратившие силу жизненного воздействия, следует говорить не как о стильном исполнении, а как о его стилизации. А ***стилизация*** является одним из видов исполнительского формализма.

Вместо полного трепетной жизни образа произведения мы получаем восковую куклу, раскрашенную под живую. При исполнении старинной музыки сплошь и рядом одинаково рядят в фижмы, парик, припудривают и украшают мушкой лица разных композиторов. Всем им придают одинаковую походку и манеры, то есть ищут общие для всей категории, характерные черты, забывая, что жизненность сообщают произведению не столько общие, сколько индивидуальные свойства.

[40] Советская музыка. 1964. № 2. С. 92.

Характер и стилевые особенности, свойственные композитору, популярному в данный период времени, накладывают отпечаток на восприятие других композиторов. Если Шопен воздействовал на трактовку пианистами сочинений Скрябина, то верно и обратное — в период увлечения Скрябиным пианисты по-иному стали играть Шопена. Дело не в том, что начинают господствовать те или иные выразительные средства, важно, что меняется их роль и значение.

В исполнении находит выражение стиль композитора. И обратно — исполнитель накладывает на все исполняемые произведения, каков бы ни был их стиль, отпечаток своей художественной индивидуальности. Играет ли Рахманинов «Прялку» Мендельсона, «Карнавал» Шумана, Сонату Шопена, сочинения Скрябина, — все носит печать его гигантской индивидуальности. Это верно для Софроницкого и Оборина, для Нейгауза и Юдиной, для Гилельса и Рихтера, для каждого подлинного художника, ибо в исполнении взаимодействуют и сливаются личность творца и исполнителя, стиль сочинения и стиль исполнения.

Уже было сказано, что без опоры на традиции неизбежно наступил бы застой культуры,

Но наследник традиций может отнестись к ним по-разному. Традиции не вещь, которую надо сохранять, оберегая от повреждений и изменений. Как только художник прекращает поиски лучшего, более верного, с его точки зрения, отражения действительности, — он не творит, но повторяет ранее найденное, не хранит искусство, а убивает его.

Возникает вопрос: должен ли исполнитель ставить себе задачей «озвучить» нотный текст в интонациях, свойственных времени сочинения и нации автора, или же он должен найти интонации, которые дадут сегодняшнему слушателю услышать и пережить то, что выражено в произведении?

Речь идет отнюдь не о праве исполнителя подменять объективную сущность произведения своими домыслами и переживаниями, а о ***субъективном преломлении объективного содержания произведения, как о явлении исторически неизбежном и закономерном***... Такая проблема возникает вследствие того, что содержание оказывается более устойчивым, чем интонации, в которых оно выражено.

<…> Освоить традиции не значит подчиниться им. Уже самый смысл слова «освоить» означает сделать своим, то есть не только приспособиться к осваиваемому, но и приладить его к себе. Последнее не только желательно, но и неизбежно. <…>

А. Островский
ТВОРЧЕСКАЯ ЗАДАЧА ИСПОЛНИТЕЛЯ[1]
(Изд. в 1969 г.)

Творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть отзвук души народной. Вопрос только в степени отдалённости от неё или близости к ней.
(А. Блок)

Музыка, начав свой путь в недрах жизни, к ней же и возвращается. «Творческий процесс в музыке, как и во всяком другом искусстве, начинается с познания жизни, — пишет Д. Д. Шостакович. — Композитор прислушивается к духу времени, к чувствам своего народа, вживается в его скорби, чаяния, надежды, радости и все это вносит в свои произведения. Успех и величие музыкального творения зависят от того, насколько велика душа композитора, как много от радостей и скорбей своего времени она сумеет в себя вместить... В работах больших композиторов народ получает свой голос»[2].

Так начинается этот удивительный процесс. Он находит своё завершение в восприятии слушателей. Попадая в благодатную почву творческого сопереживания чуткого слушателя, музыкальный образ глубоко проникает в сознание, давая обильные всходы новых идеологических ценностей, активно включающихся в вечный процесс преобразования действительности.

Хорошая, содержательная музыка облагораживает человека, будит потенциально скрытые в нём душевные силы, дает выход лучшим его стремлениям, делает его общительнее. Музыка способна объединять людей. Вызывая новые чувства, пробуждая людей на новые свершения, музыка, вместе с тем, стимулирует новые композиторские поиски и замыслы. Процесс этот вечен.

Звенья «жизнь — композитор — слушатель» не сомкнутся в единый жизненный процесс до тех пор, пока в него не включится исполнитель, творчество которого соединяет композитора со слушателем — народом.

Композитор фиксирует созданные им звуко-образы в нотной записи. ***В стремлении обеспечить произведению длительное и самостоятельное бытие, способность «отстоять себя» при соприкосновении с намерениями исполнителей, автор, используя возможности, таящиеся в системе современной нотации***, вместе с окончанием творческого труда завершает зрительную графическую проекцию своих «слуховых видений», и эта ***запись***

[1] Печатается по изд.: А. Островский. Творческая задача исполнителя. // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Выпуск 4, М., Музыка, 1969.3
[2] Дм. Шостакович. Знать и любить музыку. Беседа с молодежью. М., 1958, стр. 9 .

несёт в себе отпечаток личного стиля композитора. Она отражает характер общения композитора с будущими исполнителями его произведений, степень его доверия к ним, его понимания высокого творческого назначения исполнительского искусства.

Ремарки автора могут облегчить исполнителю выявление отдельных сторон в содержании музыки, которые могут ускользнуть от внимания исполнителя при чтении и слушании текста. Однако чрезмерно детализированные указания композитора не всегда идут на пользу: отражая индивидуальные исполнительские намерения автора, они тормозят иной раз творческое проникновение исполнителя в идейно-художественное содержание музыки.

Итак, музыкальное произведение, зафиксированное в нотной записи, приобрело форму своего «потенциального бытия», стало фактором культуры, объектом познания и источником дальнейшего продвижения музыки по спирали её жизненной орбиты. Отныне произведение ждёт творческой встречи с исполнителем, чтобы воплотиться в реальном звучании.

Эжен Делакруа записал в своем «Дневнике»: «Живописец в большей степени является господином того, что он хочет выразить, нежели поэт или музыкант, отданный на произвол своим истолкователям»[3].

Но ***художнику следовало бы помнить о неизбежной «интерпретации» также и зрителя, об исторической обусловленности художественных вкусов и об изменчивой эстетической функции любого произведения искусства.***

Произведение композитора, в отличие от произведения художника-живописца проходит через горнило, так сказать, двойной интерпретации — исполнителя и слушателя. К тому же временная зыбкость музыкальных образов делает их особо чувствительными к воздействию индивидуальности как исполнителя, так и слушателя.

Композитор обычно проявляет заботу о качестве исполнения своих произведений, в особенности первой интерпретации. Во всех случаях, когда он сам может их исполнить, автор пытается установить здесь исходные «традиции».

Эта забота автора вполне естественна. Однако здесь нередко наблюдаются и просчёты: далеко не каждый автор является лучшим истолкователем своих произведений. Композиторы к тому же, сами не всегда одинаково исполняют свои произведения, о чем свидетельствуют слушатели Сен-Санса, Скрябина, Гранадоса и других композиторов. Следует учитывать также и те довольно частые случаи,

[3] Э. Делакруа. Дневник. М., 1950, стр. 297.

когда, как замечает П. Казальс, «интерпретация... выше самого произведения»[4]. Часто говорят, что исполнитель — это «посредник». Но для того, чтобы исполнитель мог ограничиться ролью посредника, произведение должно было бы обладать однозначностью и недвижностью содержания, адекватно воспринимаемого как автором, так и исполнителем. Между тем, как уже указывалось выше, художественное произведение воздействует весьма своеобразно по сравнению с замыслом автора. Подлинно художественный характер (образ) «действует по своей собственной инициативе»[5].

Невозможно, на наш взгляд, свести роль **интерпретатора**, каким должен быть исполнитель, к обязанности простого посредника; его деятельность как художника и артиста слишком для этого субъективна и самодовлеюща!

«Исполнитель, конечно, посредник, — говорил К. Н. Игумнов, — но посредник творящий. Исполнитель прежде всего творец. Это у нас почти игнорируется. Рассуждают так: композитор — это всё, он полновластный хозяин, а исполнитель — это своего рода приказчик. Неверно! Исполнитель — не приказчик, не раб, не крепостной... Без него музыка, записанная в нотах, мертва. Исполнитель вызывает её к жизни...»[6].

Быть может, роль исполнителя и состоит в том, чтобы оживить мёртвую нотную запись? Да, и такая формула существует. Произведение в нотной записи уподобляется спящей царевне, только и ждущей прикосновения волшебной палочки принца для того, чтобы начать или продолжить свое предопределённое существование. Задача исполнителя, по этой формуле, состоит в том, чтобы «снова оживить окаменелые знаки и привести их в движение»[7].

«Воскрешение» (оживление) выглядит более респектабельно, нежели «посредничество». Однако и такое занятие для исполнителя нельзя признать достойным его высокого призвания интерпретатора, истолкователя, сотворца. Здесь сказывается готовность пожертвовать существом ради красивой формулы. В восторженном отзыве Э. Грига об исполнительском искусстве П. Казальса («этот человек не интерпретирует... он воскрешает!»[8]) проявляется недооценка подлинной роли исполнителя, и «интерпретации» предпочитается «воскрешение». Но сам Казальс был иного мнения, он не хочет снижать роль исполнителя до красивой, но весьма поверхностной манипуляции воскрешателя, пассивно принимающего то, что зафиксировано в нотной записи: «каждый артист,—

[4] Х. М. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом. Вступительная статья и комментарии Л. С. Гинзбурга. Л., 1960, стр. 257.
[5] Гегель. Лекции по эстетике. Собр. соч., т. XII. М., 1938, стр. 245.
[6] Я.Мильштейн. К. Н. Игумнов о мастерстве исполнителя. «Советская музыка», 1959, № 1, стр. 116—117.
[7] Ф. Бузони. Von der Einheit der Musik... (перев. Л. Баренбойма, рукопись).
[8] Л. Гинзбург. Пабло Казальс. М., 1958, стр. 76.

говорил он, — должен найти свою „индивидуальную манеру проникновения в состояние духа композитора»[9].

Музыкальное произведение, как и всякое произведение искусства, способно изменяться и обогащаться вместе с меняющимся восприятием, вместе с развитием художественных вкусов исполнителей и слушателей, на которые оно в свою очередь само оказывает влияние. Не в этом ли смысле следует понимать слова А. Блока: «...произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп»[10].

По другой формуле, роль исполнителя заключается в том, что он как гид-проводник освещает своим мастерством то, что для слушателя является смутным, разъясняет непонятное, снимает пыль времён, накладываемую нашей памятью на гаснущие представления о когда-то прослушанном произведении. «То, что художник выражает полно, — пишет один из исследователей,— любитель музыки чувствует только смутно, и он нуждается в том, чтобы артист сделал для него смутные чувствования членораздельными»[11]. Задача, следовательно, заключается в том, чтобы ***сделать яркими подёрнутые дымкой контуры музыкальных образов.***

В аспекте, близком к «осветительной» формуле, коснулась интересующего нас вопроса оригинальная мысль известного советского музыканта М. Ф. Гнесина, хотя он и не ставил перед собой специальной цели анализа исполнительского процесса. Поставив вопрос: «Движутся ли музыкальные формы?» М. Гнесин пишет: «Произведение — не рельсы,., по которым катится «поезд исполнительского творчества»... На самом же деле произведение... «местность, по которой катится поезд и везёт с собой нас, слушателей, и которая существует и помимо поезда, и помимо нас. Нам из поезда нередко кажется, что движется местность, по которой мы проезжаем... Движение производит исполнитель, **снимающий завесу** с музыкального произведения и словно **фонарём освещающий** по своему разумению и вкусу каждую часть и всё в целом; движется слушатель навстречу произведению, направляя свои музыкальные глаза на каждую открывающуюся часть. И обоим им может при этом казаться, что движется произведение, между тем как движение исходит от них самих»[12] (разрядка моя.—А. О.).

---

[9] Л. Гинзбург. Пабло Казальс. М., 1958, стр. 78.

[10] А. Блок. Дневник 1911—1913. Л., 1928, стр. 144. Андре Моруа свидетельствует мнение Дюма младшего: «Драматург понимает, что жизнь пьесы зависит не только от неё самой, но и от прочтения, и ему приятно, что после его смерти его произведения будут меняться, а значит—жить». (А. Моруа. Три Дюма. М., 1962, стр. 484).

[11] Max Schoen. The basis of Musik-Mindedness. «The Musical quarterly», York, 1935, № 3.

[12] М. Ф. Гнесин. О природе музыкального искусства и о русской музыке. «Музыкальный современник», 1915, кн. III, стр. 20.

Каждая из этих формул — посредничество, оживление, освещение — несомненно характеризует какую-то сторону исполнительской задачи, но не охватывает её во всей многогранности и сложности, в её творческой сущности. Все эти вторичные цели — воскрешать «окаменелую нотную запись», освещать смутные образы, переводить непонятное и т. п. — зависят от решения основной задачи, определяющей жизненную необходимость для музыкального искусства в исполнителе-интерпретаторе.

Дело в том, что явления действительности, отражённые и преобразованные композиторским творчеством в музыкальные образы, сталкиваются и смыкаются в исполнительском акте с душевным строем и индивидуальностью артиста. В итоге образуется новый художественный результат, **новое качество** самой объективной сущности музыкального произведения.

Музыкальное произведение — и вообще произведение искусства — живет и развивается как фактор действительности. Это развитие происходит преимущественно через исполнение, и каждое творческое исполнение знаменует **этап** в жизни музыкального произведения.

Музыкальное произведение, сохраняя свой художественный образ, своё содержание, свою сущность, свою объективную логику и постоянство своей формы, — свою «константность», может и должно меняться в частностях, в особенностях, в деталях. Эти изменения вполне допустимые в пределах, устанавливаемых **зонной природой** нашего звуковысотного, темпового и динамического тембрового слуха[13], в целом характеризуют неповторимый исполнительский вариант, свойственный артистической индивидуальности исполнителя на каждом этапе его развития.

«Произведение является классическим, если оно всегда актуально, — говорит П. Казальс. — Оно образует совершенную противоположность окаменелости, так как благодаря своему непреходящему величию и богатству содержания оно постоянно говорит нам и трогает нас, людей нашего времени, и мы откликаемся на него своими чувствами и своим представлением о красоте»[14].

Творчество выдающегося исполнителя стремится прежде всего наиболее полно выразить **объективное содержание музыки**, проникнуть в сущность музыкального произведения и раскрыть её. Но проникнуть в сущность произведения дано лишь сильной артистической индивидуальности: «Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из

[13] 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.
[14] Цит. в книге: Л. Гинзбург. Пабло Казальс. М., 1958, стр. 109.

своей собственной души, оставаясь, между тем, в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и новизны является каждый раз в осуществлении данной роли, данной музыки. Роль — хотя бы из шекспировой пьесы, музыка — хотя бы самого Бетховена, в отношении к гениальному исполнению, только эскиз, очерк; краски, полная жизнь произведения рождаются только под обаятельною властью исполнителя»[15].

Нам неизвестно чьё-либо более всеобъемлющее определение роли исполнителя, более глубокое проникновение в диалектику исполнительской задачи, чем это высказывание А. Н. Серова. Здесь твердо отстаивается объективность исполнения и одновременно, в полной мере воздается дань значению «власти исполнителя»!

Каждое исполнение произведения является (вернее должно являться) уникальным творческим актом. Исполнение может повышать эстетическую ценность произведения, углублять его содержание, обогащать его; исполнение может обеднить и исказить существенные стороны содержания музыкального произведения.

Так же как в человеческой речи одни и те же слова могут произноситься по-разному, так и в музыкальной речи одни и те же нотные знаки могут интонироваться (интерпретироваться) различно.

Это верно не только по отношению к исполнению произведения разными артистами: в аспекте творческого пути одного и того же артиста каждое исполнение не только может, но и действительно является иным. Положение существенно не меняется при слиянии автора и исполнителя в одном лице, то есть при авторском исполнении; авторское исполнение также бывает изменчиво[16]. Авторское исполнение, **если оно творческое**, знаменует прогрессивный шаг в жизни произведения. Но авторское исполнение далеко не всегда адекватно замыслу, осуществлённому им в его произведении. Оно может быть и «шагом назад»... Современная техника механической записи позволила бы автору зафиксировать свой личный, авторский вариант исполнения произведения и канонизировать его как единственно образцовый. Но композиторы осознают, что такое застывшее исполнение, выполняя свою охранительную функцию, пошло бы только во вред жизненности музыки!

Подлинный артист с каждым новым исполнением подмечает в произведении ранее незамеченные им объективные стороны содержания и обнаруживает в себе

[15] А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Избранные статьи, т. I. М.—Л., 1950, стр. 132.
[16] Профессор Ленинградской консерватории Александр Вячеславович Оссовский вспоминал о пианистке С.С. Полоцкой-Ямцовой, однажды подробно описавшей исполнение Скрябиным одного из своих сочинений. В следующий раз Скрябин, к изумлению своей поклонницы, играл то же сочинение совсем иначе... «Не понимаю, как же теперь играть Скрябина»—воскликнула озадаченная пианистка.

новые возможности для их действенного воплощения. «То что сегодня удовлетворяет,— говорит Д. Ойстрах, — может не удовлетворить завтра. Если ты не внесёшь в давно выученное произведение нечто новое, углубляющее его трактовку, то рискуешь ничем не возместить свежесть и непосредственность первого исполнения»[17].

Казалось бы, чем «нейтральнее» и безличнее творческая натура исполнителя, чем более послушно им выполняются авторские обозначения, тем выгоднее для автора, тем полнее осуществляется «власть его» над своим произведением. Но это не так: в сером и бледном исполнении произведение всё менее способно раскрыть своё объективное содержание...

Глубоко вникнуть в образный мир автора и одновременно дать содержанию произведения ярко индивидуальное истолкование, найти меру субъективному вмешательству и избежать трафарета в исполнении, — вот в чём состоят трудности творческого исполнительского процесса.

Объектом воспроизведения в музыке являются обусловленные жизненными впечатлениями переживания композитора. Они требуют сопереживания, которое не может совпадать у разных исполнителей, а также у одного и того же артиста при разном исполнении им одного и того же произведения. Но как избежать произвола, субъективизма в момент передачи этого сопереживания? С другой стороны, как преодолеть повторение, штамп, въевшийся в сознание исполнителей и слушателей «стереотип» исполнения данного произведения?

Совсем малым, чем-то ничтожно малым и незаметным может отличаться данное исполнение от другого, но эта «малость» способна преобразить весь облик произведения, по-новому расставить акценты, распределить кульминации, по-иному раскрыть идею пьесы, по-иному стимулировать встречную активность слушателей. Одни и те же нотные графические знаки в одном исполнении только озвучены как холодный бесстрастный документ, в другом — живут полнокровной жизнью, будят мысль и воспламеняют чувство!

Мысль музыканта по-разному пытается сформулировать или хотя бы осознать внутреннюю антитезу исполнительской задачи, уловить те тонкие и взаимопроникающие нюансы субъективного и объективного, которые подскажут художнику, как избежать тихой гавани «объективистского нейтралитета», с одной стороны и бездонной пропасти субъективистского произвола — с другой.

«Идеальное исполнение, — писал ученик В. Сафонова М. Курбатов, — это серьёзно продуманная и глубоко прочувствованная мысль композитора, усвоенная до того, что сделалась личным достоянием исполнителя...»; последний должен

[17] Цит. в книге: Л. Гинзбург. О работе над музыкальным произведением. Методический очерк. Издание второе, М., 19G0, стр. 99—100.

«...передавать художественные намерения композитора слушателям, как свои собственные...»[18]. Это действительно заманчиво: сделать мысль и переживания композитора своими собственными! Какая искренность исполнения последует за этим полным слиянием! Но не ограничивает ли это требование круг доступных артисту авторов и произведений? Ведь речь идёт не о перевоплощении, а именно о слиянии, о том, чтобы сделать переживание композитора своим личным, подчинить ему свой душевный строй...

С. Танеев, у которого Чайковский отмечал умение «до тонкости проникнуть в мельчайшие подробности авторских намерений и передать их именно так, в том духе и при тех условиях, какие мечтались автору»[19], писал К. Игумнову: «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 определённых границах, и исполнителю нужно прежде всего доискаться истинных намерений автора и затем выполнить их наилучшим доступным для него образом и ни в каком случае не идти наперекор этим намерениям»[20].

Это важнейшее требование — «не идти наперекор» намерениям автора — для многих исполнителей остаётся, к сожалению, трудно выполнимым, ввиду необходимости проникнуть в эти намерения, что доступно лишь выдающимся артистам. Это не мешает, однако, иным даже посредственным исполнителям утверждать, что они монопольно обладают тайной авторских намерений. Известно, что оспорить их в этом утверждении весьма нелегко.

«Каждая эпоха подсказывает художнику свой стиль исполнения... Знание стилевых особенностей никогда не связывает исполнителя, а, напротив, окрыляет его... Стиль—это лицо автора, его индивидуальный, ни на кого не похожий лик. Искажая стиль исполнитель тем самым искажает лицо автора. И это наиболее тяжкий грех из всех возможных грехов»[21]. К. Игумнов, которому принадлежат эти слова, как нам кажется, находит тот фундамент, на котором исполнитель должен основывать свои поиски объективных критериев при передаче «авторского замысла». Стиль поддаётся глубокому и всестороннему изучению. Познание многогранных особенностей стиля композитора, стилевая чуткость, открывает широкие просторы для творчески индивидуального истолкования данного произведения композитора, для яркого и смелого проявления тех черт

[18] М. Курбатов. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано, М., 1899, стр. 13 и 17.
[19] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 292.
[20] Из архива К. Н. Игумнова. С. И. Танеев — К. Н. Игумнову. «Советская музыка», 1946, № 1, стр. 89.
[21] Я. Мильштейн. К. Н. Игумнов о мастерстве исполнителя, «Советская музыка», 1959, № 1, стр. 120.

исполнительского стиля артиста, который образует его собственный «исполнительский стиль». «Стиль — это индивидуальный почерк артиста. Чем самобытнее этот почерк, тем большее впечатление оставляет исполнитель... Самобытность заключается в том, чтобы избежать банальности, трафарета, чтобы, не впадая в манерность и оригинальничание, найти свой тон, свой взгляд на вещи»[22].

Касаясь тех же вопросов, П. Казальс говорит, что «знание особенностей культуры- обогащает артиста и делает его более способным понять и передать художественные оттенки произведения». Однако тут же он спешит оградить исполнителя от покушений на его суверенное право самостоятельно, индивидуально раскрывать содержание музыки: «но истинный артист должен прежде всего полагаться на своё музыкальное чувство, чтобы изучить произведение и узнать, что оно говорит ему лично»..И ещё: «Как можно отказываться и уклоняться от субъективности исполнителя, которая отражает в его интерпретации чувства, вызываемые в нём произведениями этого мастера?»[23]

И. Гофман призывал стремиться «найти особенность каждой отдельной пьесы, прежде чем определить индивидуальность композитора вообще»[24]. Эту мысль Гофмана можно было бы уточнить: «не следует ограничиваться усвоением стиля композитора, необходимо отыскать особенности данной пьесы...»[25]. Исполнителю, разумеется, следует вникать в особенности пьесы на основе глубокого изучения стиля; вне этого изучения произвол в интерпретации неизбежен.

Чем выше культура исполнителя, уровень его восприятия, чем глубже познается им объективное содержание произведения, чем ярче и неповторимее проявится его артистическая индивидуальность. «Речь идет отнюдь не о праве исполнителя подменять объективную сущность произведения своими домыслами и переживаниями, а о субъективном преломлении исполнителем и слушателем объективного содержания музыкального произведения, как о явлении неизбежном и исторически закономерном»[26]. Именно глубина познания объективного в произведении устанавливает меру и границы субъективному «вмешательству» исполнителя в произведение. Величие артиста сказывается «не в подмене объективной сущности произведения» измышлениями своей

[22] Там же, стр. 121.
[23] Л. Гинзбург. Пабло Казальс, стр. 77.
[24] И. Гофман. Фортепианная игра. М., 1929, стр. 47.
[25] Интересно высказывание Гёте о стиле: «Простое изображение покоится на спокойном бытии и благоприятной обстановке, манера схватывает явление своей легкой, одаренной природой, стиль же покоится на глубочайших твердынях познания, на сущности вещей...» (В. Гёте. Статьи и мысли. М., 1936, стр. 14.)
[26] С. Савшинский. Леонид Николаев. М., 1950, стр. 112.

«свободной» фантазии, а в своеобразии и глубине проникновения в объективное содержание произведения, в ясности и яркости воплощения.

Бесспорно: проявление индивидуальности чревато субъективизмом, но в этом случае есть надежда, что жизнь внесет свои коррективы. Отсутствие же индивидуальности, «нейтрализация» исполнительского процесса ничем не может быть компенсировано, оно просто находится вне жизненного, творческого кругооборота музыки.

Большие исполнители знают, что развитие исполнительского искусства является производным от композиторского творчества. «Творчество композиторов, — пишет Э. Гилельс,— во многом определяет пути развития исполнительского искусства. Достаточно вспомнить хотя бы имена Бетховена, Шопена, Шумана, Листа, Чайковского, Балакирева, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева — композиторов, сыгравших важную роль в развитии мирового пианистического искусства, в становлении стиля и техники фортепианной игры»[27].

С другой стороны, большие композиторы всегда смотрели на исполнительство, как на искусство высокое и творческое, способное качественно обогащать музыкальное произведение, обнаруживать в нем все новые, нередко **новые для автора**, — грани объективного художественного содержания. Отношение к исполнителю как к соавтору, другу и соратнику, высокое доверие к нему характерно в частности и для русских композиторов-классиков. «Конечно, вы тем самым **сочинили** Морскую Царевну, что создали в пении и на сцене её образ, который так за Вами навсегда и останется в моём воображении»[28], — писал Римский-Корсаков. Н. И. Забелле-Врубель, чей творческий облик неразрывно слит в истории русского оперного искусства с образами Снегурочки, Царевны-Лебедь, Волховы, Марфы.

Такое же отношение к артисту как к «соавтору» (Белинский) можно наблюдать у Глинки (к Петрову, Воробьёвой, Бартеневой), у Чайковского (к Лавровской, Павловской, Фигнеру, Н. Рубинштейну).

Композиторы не потому, конечно, вверяют исполнение своих произведений выдающемуся артисту-современнику, что стремятся закрепить свою авторскую интерпретацию: в процессе исполнительского воплощения образа артистом-художником происходит «скрещивание» музыки с эстетическими требованиями слушателей — **музыкальное произведение проходит свою жизненную проверку.**

---

[27] Эмиль Гилельс. Заметки об исполнительстве. «Советская музыка», 1952, № 11, стр. 21.
[28] Н. А. Римский-Корсаков. Письмо к Н. И. Забелле-Врубсль от 25 ноября 1898 г.; сб. «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. I. М., 1953, стр. 333.

Недооценка исполнителем важного значения его искусства для «действенного существования» музыки приводит к снижению самой творческой задачи. Несамостоятельность творческих позиций, подражательство, слабость образного мышления и творческой фантазии, увлечение самодовлеющим техницизмом — вот типичные последствия такой недооценки. Все эти черты «бескрылого исполнительства» свидетельствуют об оторванности исполнителя от жизни, от того общего источника, что равно питает творчество композитора и исполнителя. «В каждом значительном произведении находится что-то такое, что связывает исполнителя с реальной жизнью. Я не могу представить себе музыки ради музыки, без человеческих переживаний», — говорил К. Игумнов[29].

Художник воспринимает мир, действительность по-своему, **преображённым**. Именно потому, что мышление художника **образно**, он способен проникать глубоко в явления и процессы действительности, видеть в них больше, чем может видеть нехудожник. «Творческий процесс преобразования действительности начинается в самом восприятии художника: уже в его восприятии действительность выступает преображённой»[30]. Отсутствие или слабость образного мышления исполнителя по существу отдаляет его от непосредственного объекта музыки — от подлинно человеческих переживаний.

Холодный объективизм, стилистический пуризм, слепое копирование «известных образцов» — всё это выхолащивает содержание исполнительского процесса и представляет собой не меньшее зло, чем субъективизм и индивидуалистический произвол. «Посредник» — эта характеристика, к сожалению, ещё соответствует исполнительской манере некоторых наших исполнителей, в особенности из числа молодых артистов, рано вознесённых на вершину общественного признания чутким, но порой чрезмерно снисходительным советским слушателем. Вступая в профессиональную жизнь без подготовки к самостоятельному творчеству, иные молодые исполнители обречены «на отражённое творчество, на копирование стандартных «эталонов», на подражание апробированным «образцам». Такому исполнителю невдомёк, что какой бы ограниченной ни была его собственная индивидуальность, она для слушателя (и для музыканта-профессионала) всё же представляет больший интерес, чем нудная бледная копия «образца», которому артист тщится подражать.

Учиться у большого мастера, претворять его творческие заветы через призму своей творческой индивидуальности — это одно; слепо и механически копировать его приёмы, эффекты и «стереотип» исполнительского замысла — это совсем

[29] Цит. в статье А. В. Вицинского «Психологический анализ процесса, работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением». Известия АПН РСФСР, вып. 25, М., 1950, стр. 173.
[30] С.Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. М., 1940, стр. 486.

иное! Но ведь для того, чтобы ощутить водораздел, разграничивающий два качественно отличных аспекта усвоения исполнительских традиций, — для этого надо обладать известным уровнем развития творческого воображения. В этом сложность задачи.

Рассмотрение интересующей нас проблемы не может миновать вопроса о взаимоотношении артиста и слушателя. Эти отношения основаны на своеобразной **взаимности**.

«Предмет искусства... создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой»[31], писал К. Маркс. Естественна и понятна заинтересованность слушателя в исполнителе, несущем ему своим творчеством эстетические радости.

Но в чем состоит смысл заинтересованности исполнителя в слушателе? Артист может прекрасно понимать, что его искусство немыслимо и ненужно без широкой аудитории; он может переживать большие творческие радости от удачи своего выступления. Но в то же время исполнитель не всегда осознает ту подлинно творческую **помощь**, которую он может в соответствующих условиях получить от аудитории. К. Станиславский писал о контакте истинного артиста со своими слушателями: «Ощущение отклика тысячи человеческих душ, идущее от переполненного зрительного зала, приносит нам высшую радость, какая только доступна человеку»[32].

В этом высказывании отражена одна сторона взаимоотношений между артистом и слушателем. Но здесь ещё не схвачены контуры того сотворчества, которое объединяет исполнителя и слушателя в едином процессе **познания музыкального произведения** как фактора культуры. Восприятие передового слушателя включается в исполнительский акт, незримо, но весомо воздействуя на творчество артиста. Подлинный артист на всех этапах своего творчества ориентируется на умного, культурного, тонко чувствующего слушателя, типичного для современной передовой аудитории, которую он же (артист) призван воспитывать.

Удачно выразил творческую взаимосвязь исполнителя со слушателем А. Доливо: «Если песня исполняется публично, то между поющим и слушателем может возникнуть некая творческая связь, какая-то невидимая, но угадываемая нить, по которой исполнитель получает сигнал о степени восприятия песни своей аудиторией... Эта связь может и не быть отмечена аплодисментами, которые не являются ещё безусловным доказательством установившейся связи..; но если

[31] К. Маркс. Введение к «К критике политической экономии». К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. «Искусство», М., 1957, стр. 5.
[32] К. С. Станиславский. Работа актера над собой. М.—Л., ч. I, 1948, стр. 431.

подлинная связь исполнителя с аудиторией действительно возникла, она сама по себе уже награда. Она не только сигнал удачи, но для певца в ней и помощь: песня, спетая им, достигнув сознания слушателя, током какой-то новой энергии возвращается снова к певцу, **обогащая и углубляя его творческие силы**»[33], (разрядка моя — А. О.).

Взаимоотношения артиста и слушателя состоят именно в том, что артист, воздействуя на слушателя своим искусством, воспитывая вкусы слушателя, повышая уровень эстетического восприятия, создает активную, культурную аудиторию.

Понимание исполнительской деятельности, как творческого процесса, в котором артист, неся слушателю высшие восторги души своей, воздействуя на него через искусство, сам черпает из народного источника творческие радости, новые эмоциональные богатства и новые стимулы для творчества, — такое понимание глубоко присуще подлинному художнику, чувствующему свою кровную связь с народом.

Какие особенности творческого облика исполнителя определяют ценность, значительность, действенность его артиста ческой деятельности?

Прежде всего конечно талантливость, одарённость артиста. Здесь предполагаются как специальные способности, технические в том числе, так и более общие. Музыкальные способности в артистической одаренности не пребывают где-то изолированно от общей одаренности натуры. Как тесно связаны музыкально-исполнительские намерения и замыслы артиста с его волевыми качествами, как много в «исполнительском темпераменте» артиста зависит от его темперамента вообще, как явственно просвечивают в «артистическом поведении» исполнителя черты его жизненного поведения![34]

Подлинное творческое обаяние одаренного исполнителя усугубляется только в том случае, если характерные черты его личности гармонично сливаются с его артистическим обликом. Невозможно отделить артистический облик В. Качалова от пронизывавшей каждый его жест подлинной интеллигентности и одержимости мыслью! Сравнительно недавно слушавшие и **смотревшие** Вана Клиберна, трепетно ощущали могучее воздействие обаятельной личности артиста, неотрывной от солнечности и жизненности его неотразимого искусства.

Выступление — результат напряженного творческого труда артиста — является для него актом, стимулирующим его дальнейший творческий рост. Различные свойства натуры исполнителя, воля, интеллект, глубина эмоций,

[33] А. Доливо. Певец и песня. М.—Л., 1948, стр. 210.
[34] Встречающиеся исключения не меняют существа вопроса. К тому же нередко темперамент и воля ошибочно определяются лишь по внешним проявлениям личности.

творческая фантазия, — все это в той или мной мере проявляется во время публичного выступления.

«Сценическое самочувствие» (Станиславский) представляет собой, единство интеллектуальной и эмоциональной сферы артиста, устремленное на лучшее выполнение творческой задачи. В этом единстве важным началом является интеллект — «бдительное око», следящее за тем, чтобы содержательная эмоция не подменялась аффектированным возбуждением, чтобы вместо жизни образа на сцене или эстраде не проявился бы грубый натурализм. Из этого следует, что сценическое, творческое волнение артиста никогда не должна выходить за свои эстетические пределы и переходить в сферу обыденного «переживания».

Некоторые исполнители, полностью отдаваясь экзальтированному эмоциональному порыву, забывают, что слушателя интересуют не эмоциональные переживания исполнителя сами по себе, а своеобразие переживания им содержания музыкального произведения. «Среди потопа, бури и, так сказать, водоворота твоей страсти должен ты сохранить умеренность, которая смягчит их резкость», — говорит Гамлет обращаясь к актёрам. «О, мне всегда ужасно досадно, если какой-нибудь дюжий длинноволосый молодец разрывает страсть, в клочки... Такого актёра я в состоянии бы высечь за его крик и натяжку...»

Б. Асафьев, так характеризует гениального русского певца-актёра И. В. Ершова: «Его мастерство в ряде сцен Гришки Кутерьмы совершенно ошеломляло сочетанием эмоциональной стихийности с разумнейшей технической виртуозностью и величайшим самообладанием»[35]. Станиславский приводит удивительные слова Сальвини: «Актёр живет, он плачет и смеётся на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слёзы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой и состоит искусство»[36]. Это перекликается с афоризмом Казальса: «Я играю, я слушаю, я сужу!..» «Сценический талант и обладает таким особым даром, — писал Ю. М. Юрьев,— который даёт ему возможность в одно и то же время, так сказать, и чувствовать и не чувствовать; и отдаваться всему пылу вдохновения и спокойно рассуждать. Людей, одарённых таким внутренним складом, мы и называем талантом»[37].

Творческая деятельность исполнителя включает в себя процесс познания мира художественных образов. Но то, что артисту необходимо постоянно трудиться над совершенствованием своего мастерства, над расширением интеллектуального кругозора, без которого невозможно преодолеть ограниченность эмоционального диапазона и творческой фантазии это далеко

[35] Б. Асафьев. Статья о Ершове для Музыкального словаря. М., 1916 (рукопись).
[36] К. С. Станиславский. Работа актера над собой, стр. 443.
[37] Ю. М. Юрьев. Записки, т. 2 (1893—1917), М—Л., 1945, стр. 128—129.

ещё не стало аксиомой. Далеко не все музыканты-исполнители понимают, что «творческое дыхание певца-художника носит на себе отпечаток его кругозора»[38].

На характер художественного мышления исполнителя не могут не оказывать влияния технические условия его творческой деятельности. Оторванная от художественного содержания и образного выражения «самодовлеющая техника» есть бессмыслица. Нельзя, однако, отрицать значения техники и «выразительных движений» музыканта не только для непосредственно творческой функции, но для его мироощущения в целом, для его мысли, для его переживаний. Кто не наблюдал прищуренного взора художника-живописца, проникающего вглубь цветопластических форм предметного мира гораздо дальше, чем глаз неспециалиста. Кто не наблюдал, как пианист постукивает и перебирает пальцами по колену или по столу, как бы по видимой ему одному клавиатуре, как скрипач шевелит пальцами левой руки? Эти движения возникают у них не только при восприятии музыки, но и вообще в моменты внутренне-сосредоточенного переживания: будучи даже и внемузыкальными, они у артиста нередко проецируются в родной ему сфере «выразительных движений» его искусства, через и при помощи которых он — исполнитель лучше воспринимает явления действительности и лучше передаёт свои мысли и переживания.

В самом исполнительском акте, техника, «выразительные движения», не только реализуют творческие намерения артиста, не только озвучивают внутренние его представления: техника в свою очередь, сама в меру своего качества и уровни **влияет на творческую мысль артиста.**

Надо полагать, что понимание нами техники не в узком смысле, не в смысле физических движений только, ясно из контекста всего предыдущего изложения. «Выразительное движение, в котором внутреннее содержание раскрывается во вне, это не внешний лишь спутник или сопровождение, а **компонент эмоций**»,[39]— утверждают психологи. Не только эмоции, но и мысли, добавим мы.

Принято считать, что одним из важных признаков совершенного мастерства исполнителя является неприметность его техники, виртуозности и что чем менее слушатель обращает внимание на технику, тем лучше для художественного впечатления и, следовательно, тем выше искусство артиста. Да, конечно, мы целиком согласны с той мыслью, что «художник должен... не выставлять тех средств»[40], которыми он воздействует на аудиторию, но мы не согласны с тем, что слушатель должен «не замечать техники», более того, мы убеждены в том, что

[38] А. Д о л и в о. Певец и песня, стр. 134—135.
[39] С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. М., 1940, стр. 409,
[40] Из речей Д. Рейнольдса. См.: «Мастера искусства об искусстве», М.—Л., 1936, т. 2, стр. 110.

глубокое эстетическое переживание музыки включает также и впечатление от мастерства, в том числе и от техники исполнителя.

Плохо, когда, к примеру, иной дирижёр «паясничает», размахивает руками, изгибается в потугах «изобразить страсти», демонстрируя тем самым свое представление о технике, как о внешнем «аппарате». Но кто может утверждать, что остается безразличным к личности дирижёра, к его «позе», к тем, подчас скупым, движениям его рук, передающим его артистические намерения; кто скажет, что в моменты могучего кульминационного напряжения оркестра — мощные, стимулированные глубоким переживанием содержания музыки, движения рук и корпуса дирижёра не играют важной роли, не включены в процесс восприятия слушателем музыки? Музыканты среднего и старшего поколения помнят великолепный коллектив «Персимфанса», выступлениям которого все же не хватало талантливого дирижёра с его неповторимым обликом, с его индивидуальностью, лишь ему присущим **обаянием**.

П. И. Чайковский, отдавая должное величию артиста, говорил: «Я Рубинштейна не только слышал, **но и видел**...»[41] Полноценное восприятие музыки наряду и в тесном сплаве со слышанием слуховых образов музыкального произведения, схватывает и впитывает зрительные впечатления от неповторимого облика артиста, от характерных для него «выразительных движений», так же как и тот «магнетический ток», «который естественно образуется между артистом и симпатизирующей ему аудиторией»[42]. Ведь это факт, что в наш век широкого распространения радио, механической записи музыки, телевидения, интерес слушателей к посещению концертных залов, к непосредственному «живому» общению с артистом парадоксально возрастает...

В искусстве **сущность** является отображением жизни, действительности, основным и **ведущим моментом** является **творчество**, но важна также и **искусность**! Она не только вспомогательный момент для искусства, но и его **компонент**. Эта искусность, виртуозность, не должна составлять цели, смысла исполнительского действия, как это случается в плохом исполнении или в плохом, в пошлом смысле «дилетантском» восприятии... Но она (искусность) не может не быть замеченной культурным слушателем в её подлинном, подчиненном образному содержанию значении и она в особенности не может пройти мимо профессионального восприятия музыканта: он то **заметит**! — ему хорошо известно «чего она стоит» артисту... Техника в этих случаях не только будет «замечена», не только углубит художественное наслаждение произведением, как

[41] Из доклада члена-корреспондента АН СССР А. В. Оссовского в Ленинградской консерватории 2 декабря 1946 г. на заседании Ученого совета, посвященном 117-й'годовщине со дня рождения А. Г. Рубинштейна.
[42] А. Н. С е р о в. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. «Избранные статьи». М.—Л., 1950, стр. 135.

внутренний момент творческого раскрытия образа, но и будет оценена как таковая, войдя в процесс восприятия, как проявление искусности артиста в собственном значении этого понятия.

Подведем некоторые итоги.

Исполнительская деятельность музыканта есть творчески-познавательный процесс, одной стороной направленный на познание объективного содержания музыкального произведения, а другой стороной — целеустремлённо воздействующий на слушателя. Обе эти стороны находятся в единстве, характеризующем исполнительский процесс как в подготовительной стадии (познание исполнителем произведения «для себя»), так и в самом творческом акте — в момент выступления.

Познание всякого художественного, в частности, музыкального произведения, как и любого явления действительности, бесконечно; оно ограничено на данном этапе исторически и индивидуально. Исполнитель познает объективное содержание музыкального произведения на уровне и в меру своего идейно-художествевного кругозора, своих знаний, эмоциональных «рессурсов», творческого воображения, музыкальных способностей и специальной техники — то есть **в меру своей одарённости и своих знаний.**

Проникая своим творческим интеллектом вглубь идейно-образного содержания, артист в данном единичном музыкальном произведении обнаруживает его особенное (особенности музыкального языка автора) и его общее (особенности стиля эпохи, национальные особенности музыки). Через особенное и общее (в целом через стиль) артист познаёт всю «полноту конкретного», то есть образный строй Данного единичного музыкального произведения, как единства **частного, особенного и общего**.

<…> В исполнительском акте артист стремится выразить своё, лишь ему присущее, творческое переживание этого единства, осуществляя ту гармонию целого и его частей, которая знаменует жизнь музыкального произведения и творческое воплощение её артистом.

Таким образом, содержанием творчески-исполнительского акта является единство объекта (музыкальное произведение) и субъекта (исполнитель). Это единство, вместе с тем, есть объект, по отношению к которому субъектом теперь является слушатель. **Для слушателя произведение и творческая индивидуальность артиста сливаются в новый единый объект познания творческого восприятия**.

Но прежде, чем стать интерпретатором, исполнитель - сам есть слушатель, вернее, он всегда непременно и слушатель. Творческий процесс начинается в самом восприятии исполнителя-художника.

Исполнительское творчество, субъектом которого является артист важный этап в той сложной творческой деятельности человека, которая именуется музыкальным искусством. Последним этапом в ней, заключающим музыкально-творческий процесс и одновременно открывающим новый, более высокий круг творческого движения музыки, является **восприятие музыки слушателем**.

В. Медушевский
О СОДЕРЖАНИИ ПОНЯТИЯ «АДЕКВАТНОЕ ВОСПРИЯТИЕ»[1]
(Изд. в 1980 г.)

Медушевский Вячеслав Вячеславович - музыковед, специалист в области анализа музыки, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза композиторов РФ, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, один из крупнейших современных музыкальных психологов, виднейший российский специалист в области культурологии, философии истории и педагогики, преподаватель Московской Духовной Академии и Семинарии.

Понятие адекватности восприятия необходимо многим разделам музыковедения. Без него были бы обречены на бесперспективный путь прагматизма и эмпиризма психологические и социологические теории музыкального восприятия, теория и практика обучения и воспитания, музыкальная критика.

В современной ситуации проблема адекватности обрела новые грани и новую остроту.

Изменился научный контекст проблемы. Представления о пассивности восприятия сменяются тезисом о его активной творческой природе, о выявлении личностного смысла произведения как необходимом условии его полноценного восприятия. Завоевало всеобщее признание положение о неоднозначности смысла художественного произведения, о принципиальной множественности его исполнительских, музыковедческих и слушательских интерпретаций. Сведение сущности искусства к выполнению им одной лишь гносеологической функции вытеснено пониманием его полифункциональной природы.

Ещё важнее эволюция самого восприятия, увеличение его вариативности под воздействием изменений культурного контекста — под воздействием активного сосуществования музыки всех эпох и континентов, резкой социальной дифференциации музыкальной культуры, породившей, в частности, такие крайние и болезненные явления, как отдаление ряда творческих направлений от массового слушателя, как языковой раскол музыки, как развитие форм, стоящих на грани искусства, на грани культуры. Соприкоснувшись с резкими противоречиями

[1] Печатается по изд.: Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие».- В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

культуры, проблема адекватности из академически-познавательной превратилась в ценностную, социально-идеологическую. Прав ли, к примеру, Т. Адорно, накрепко связывая высший тип восприятия — «полностью адекватное восприятие» — со структурным слышанием? Правомерна ли такая абсолютизация синтаксиса? Не смещены ли здесь эстетические акценты? Можно ли назвать адекватным восприятие слушателя, млеющего от пошлого шлягера? Или же в число критериев адекватного восприятия входит и ориентация на художественные ценности?

Из сказанного ясно, сколь объемной и сложной стала в современных условиях давняя проблема адекватности и насколько актуальны поиски новых её решений.

Проблема адекватности раскрывается в комплексе взаимосвязанных вопросов: о предмете адекватного восприятия (чему оно адекватно?), о его природе, о критерии адекватности, о соотношении адекватного и реального восприятия.

Начнем с первого вопроса: чему же адекватно адекватное восприятие?

Здесь сразу же нужно отвергнуть малоплодотворное понимание адекватности восприятия как соответствия авторскому «прочтению» произведения.

Чтобы показать уязвимость такой трактовки, рассмотрим крайний случай.

Вообразим картину: современный молодой человек, дилетант в музыке, сочинил романс, в котором черты стиля Гурилева эклектично переплетаются с интонациями эстрадной песни и с некоторыми оборотами Прокофьева. Автору его детище кажется чрезвычайно милым, нежным, тонким, хрупким созданием. С упоением вслушивается он в родные звуки, и каждый из них переворачивает ему душу. Публике же романс представляется грубой мешаниной несовместимых деталей. Налицо, таким образом, вопиющее расхождение между авторским восприятием произведения и восприятием публики. Можно ли здесь, однако, говорить о неадекватности реакции публики? Разумеется, нет: её неприятие бездарного произведения следует признать вполне адекватной реакцией. Неадекватным же в этой ситуации оказывается восприятие автора: он ошибочно усматривает в своём сочинении более глубокое и волнующее содержание, чем то, что в нём есть на самом деле.

Известно также, что многие композиторы отдавали предпочтение исполнительской трактовке, радикально отличающейся от их собственной. И часто чужая трактовка была для них откровением. ***В процессе социального функционирования музыкальное произведение закономерно отрывается от своего создателя и становится общественным достоянием, исторически меняясь с развитием общества***.

Таким образом, предметом адекватного восприятия может быть только произведение[2]. Но что оно собой представляет?

Это особый ***предмет, в котором материально-звуковая сторона служит носителем идеального художественного образа***. И главным оказывается именно это образное содержание, а не акустические хитросплетения — точно так же, как основной ценностью «Евгения Онегина» Пушкина оказывается поэтический мир образов, а не черные значки на бумаге или акустические колебания воздуха.

Идеальное, однако, не может существовать вне сознания. Поэтому понятие произведения оказывается соотносительным с понятием восприятия. Но не любого, не конкретного восприятия, а адекватного — поскольку иначе получится, что произведений столько, сколько реальных восприятий.

Соотносительность понятий означает, что одно из них нельзя мыслить без другого. Адекватное восприятие — это оборотная сторона произведения, условие его самотождественности, зеркало, в котором выявляется духовный мир произведения.

Адекватное восприятие — своего рода мостик, соединяющий произведение с многочисленными актами реального восприятия и, соответственно, «теорию» (семиотику) музыки с музыкальной психологией и социологией.

Из сказанного явствует, что адекватное восприятие нельзя зафиксировать в непосредственном наблюдении: здесь бессильны психологические эксперименты, интроспекция, социологические измерения. Адекватное восприятие оказывается сложнейшим теоретическим конструктом[3], образуемым с помощью идеализирующей абстракции. К реальным, бесконечно многообразным актам восприятия оно относится как культурная норма.

Культура общества оказывается, таким образом, ещё одной важнейшей предпосылкой, с помощью которой конструируется понятие адекватного восприятия. Культура всепроникающа; её языки, жанры, стили, условия коммуникации, ценностные установки, способы построения произведений и способы их прочтения одинаково запечатлены как в художественных произведениях, так и в адекватном восприятии. И произведение, и его адекватное восприятие равным образом погружены в культуру, вытекают из неё, порождаются ею.

---

[2] И все же стремление слушателя «разгадать» авторский замысел действительно оказывается некоторой гранью адекватного восприятия; к этому вопросу мы ещё вернемся.

[3] Под конструктом в методологии науки понимают особую форму отражения объектов, недоступных прямому чувственному наблюдению. Конструкт проверяется практикой, но опосредованно — через общетеоретические представления.

Можно сказать поэтому так: ***музыкальное произведение — это текст, принадлежащий культуре и адекватно прочитываемый с её позиций***. *Адекватное восприятие — это прочтение текста в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры. Чем полнее личность вбирает в себя опыт музыкальной и общей культуры, тем адекватнее* (при прочих равных условиях) *оказывается свойственное ей восприятие*. Подобно тому как в относительных истинах просвечивает абсолютная, в конкретных актах восприятия реализуется та или иная степень адекватности.

Адекватное восприятие — это идеал, эталон совершенного восприятия данного произведения, основывающийся на опыте всей художественной культуры. *В соответствии восприятия этому опыту заключается критерий адекватности. Уровень культуры реального восприятия есть мера его адекватности.*

Из такой постановки вопроса (на наш взгляд, единственно возможной) вытекает ряд трудностей. Ведь культура является развивающимся и неоднородным феноменом. Это значит, что ***и произведения, и их адекватные прочтения тоже оказываются развивающимися и многослойными явлениями***.

Остановимся сначала на трудностях, связанных с развитием культуры.

Художественные произведения, особенно шедевры, не только порождаются культурой, но и преобразуют её. Так, мы преклоняемся перед И. С. Бахом потому, что в его яркой индивидуальности сгустился весь предшествовавший и современный ему музыкально-художественный опыт человечества. Культура сама по себе для рядового слушателя предстает как что-то неизмеримо великое, необъятное, но при этом лишь смутно угадываемое, неясно колеблющееся и беззвучное. Иное дело, когда мысли и чувства человечества внезапно собираются и концентрируются в чувственно-конкретных формах художественных произведений и отражаются в объединяющем их могучем стиле. Личность композитора, свершившего этот подвиг, освещает собой всю эпоху. Великий композитор не только преломляет в своей личности культуру общества, но и раздвигает её границы, прозревает пути в будущее. Великие произведения развивают музыкальную культуру всегда комплексно и органично, одновременно в нескольких направлениях: они вырабатывают новые выразительные средства и новые принципы использования традиционных, раскрывая, таким образом, перспективы обогащения музыкального языка. Шедевры открывают и новые духовные горизонты, новые способы видения и чувствования. В них запрограммированы и новые способы восприятия. Они формируют в сознании носителей культуры эталон совершенного произведения, образуют точку отсчёта

для отличения первоклассных произведений от третьесортных и попросту бездарных.

Произведения, в той или иной мере перестроившие культуру, не остаются неизменными: они эволюционируют вместе с дальнейшей эволюцией культуры.

Каждый век претендует на истинность своего прочтения произведения,— но история смеется над этими притязаниями. Исполнительская природа музыки и распространение звукозаписи делают этот процесс переосмысления произведений совершенно наглядным: студенты консерватории откровенно хохочут, слушая, к примеру, интерпретации произведений Шопена исполнителями тридцатых годов, — а ведь эти исполнения глубоко потрясали в своё время слушателей! Кто знает, как с современной эстрады прозвучало бы исполнение самого Шопена? Исторически меняющееся содержание произведения материализуется в исполнительских трактовках, которые осовременивают его, делая созвучным и актуальным новым задачам культуры (1). Вместе с тем подлинная культура не есть только поток: её этапы не просто механически сменяют друг друга, а и преобразуются в синхронно сосуществующие и взаимодействующие исторические слои целостного, побеждающего время организма культуры. Под покровом современного прочтения произведения должна подспудно ощущаться и его история.

Нарушения этой диалектики современного и исторического приводят к отклонениям от принципа адекватности — к произвольному восприятию, оторванному от истории, и к «музейному» восприятию, оторванному от современной жизни. Второй случай в классификации Т. Адорно зафиксирован как тип рессантиментного слушателя — слушателя, слепо воспроизводящего былые формы реакций на музыку, в то время как актуальный смысл ушел из них («субъективность, выразительность для рессантиментного слушателя— все равно, что кровосмешение»).

Исторические изменения музыкального языка незаметно подтачивают фундамент музыкальных произведений. Только шедевры — благодаря неисчерпаемости своей художественной правды и запасу прочности языковой формы — противостоят действию времени. Но и их силы не беспредельны. XX век возродил к концертной жизни — после многовекового молчания — произведения Палестрины. Многое и поныне удивляет в них. И все же сейчас это не те произведения XVI века, интонации которых были полны такого невыразимого обаяния, что заставляли современников восторженно сравнивать творения Палестрины с концертами ангелов. После пятивекового забвения языка строгого стиля из многих его интонаций выветрилось их семантическое содержание. С этими потерями музыкальное искусство борется разными способами. Очарование

забытых интонаций воскрешается в исполнительской практике. Идеологические компоненты художественного содержания восстанавливаются с помощью музыковедения, описывающего исторический контекст. Поддерживать же целостность культуры в сознании её носителей — это значит поддерживать их способность к адекватному восприятию.

Здесь мы можем вернуться к вопросу ***об отношении проблемы адекватности к замыслу, к субъективным намерениям композитора, к идеалам эпохи — ко всему тому, что в явном виде не вошло в произведение. Эти знания***, добываемые биографами и историками, являются органической частью культуры и поддерживают её единство, скрепляют её исторические этапы. Поэтому они имеют отношение к проблеме адекватности: они ***способны помочь слушателям и исполнителям проникнуть в духовный мир произведения.*** Только не нужно переоценивать их, ибо ***основным каналом художественной коммуникации является сама музыка, а не знания о ней.***

<…> Адекватное восприятие — исторически развивающееся явление, и в современных условиях оно характеризуется новыми свойствами — усилившейся диалогичностью, полифоничностью, стереоскопическим видением произведения в свете целого (культуры) и части (сфер культуры). Все это, правда, наблюдалось и раньше. Так, Мопассан с восхищением описывал способность Тургенева к объемной оценке произведения: «Его литературные мнения имели тем большую ценность и вескость, что он не просто выражал суждение с той ограниченной и специальной точки зрения, которой все мы придерживаемся, но проводил нечто вроде сравнения между всеми литературами всех народов мира» (7, 150). Но сейчас столкновения целого и частей заострены до парадоксальности, до необходимости соединять несоединимые требования, — например: полностью погрузиться в магически завораживающий мир современной песни — и в то же время оказаться способным к её трезвой оценке; принять правила игры при слушании экспериментального сочинения — и не подчиниться им.

Снижение адекватности восприятия чаще всего связано именно с резкими границами между различными сферами культуры. Ведь для того, чтобы массовый слушатель мог от бытовой музыки перейти к «высшей музыке» (по выражению Б. В. Асафьева), обязательно нужна музыка промежуточного склада, серьёзно-легкая, как называл её С. Прокофьев. А её как раз в наше время почти нет. В какой-то мере функции промежуточного звена между современной бытовой и современной серьезной музыкой выполняет серьёзная музыка прошлых веков (ситуация совершенно неестественная!). Неадекватность восприятия здесь часто возникает из-за переноса навыков слушания песни на более сложные произведения классической музыки. При слушании песни все внимание без

остатка концентрируется на мелодии. Такая стратегия восприятия, воспитанная сферой гомофонной музыки, препятствует адекватному восприятию произведений с более сложной фактурой. Отклонения от адекватных навыков слушания распространяются и на музыкальную форму-композицию. В опытах А. Г. Костюка обнаружено, что испытуемые, воспитанные на песенном искусстве, воспринимали форму классических произведений фрагментарно, выхватывая из логически развивающегося тематического процесса близкие им песенные обороты (3; 4). Эта социокультурно обусловленная адекватность напоминает исторически обусловленную неадекватность. Так, новизна тематической организации у Бетховена, перенесение акцента с тематической экспозиционности на тематическое развитие, концентрированные приемы тематического развития, связанный с этим новый облик тематического материала — все это породило упреки критиков в отсутствии мелодий (а они были просто новыми), в рыхлости и разорванности формы (а логичность формы у Бетховена является непревзойденной), в чрезмерной протяженности произведений, которую якобы не способно охватить восприятие. Усложнение гармонических событий и увеличение их временной плотности в музыке рубежа XIX—XX веков поначалу вызвало растерянность слушателей и критиков и породило миф об атональности таких композиторов, как Дебюсси или Штраус.

Менее заметны (по сравнению с языковыми нарушениями) проявления неполноты жанрово-стилистических знаний слушателя. Освоение системы жанров и стилей начинается с грубой дифференциации (моторность, песенность, декламационность, мир джазовой музыки, мир серьезной музыки, современное и старинное и т. д.). Более тонкие противопоставления осознаются с помощью исторических и социальных знаний. Правда, уже дети отличают произведения Баха, Бетховена, Моцарта, Прокофьева по используемому этими композиторами музыкальному языку. Однако главное в стиле — его смысловая сторона, представляемое им мировоззрение, скрытая полемичность по отношению к другим стилям, историческая новизна — постигается ими при восприятии музыкальных произведений весьма смутно. Более отчётливо нарушения этой стороны восприятия обнаруживаются в тех случаях, когда композитор использует жанровые и стилистические контрасты, играя со стилями и жанрами и комментируя их с собственной точки зрения.

В тонкой и сложной настройке механизмов восприятия неадекватным может оказаться и самый верхний уровень, связанный с определением конечных целей восприятия и функций музыкального искусства. Так, среди части русской музыкальной публики конца прошлого века существовала установка на гедонистическое отношение к музыке. Слушатели увлекались итальянской

манерой пения, вокальной виртуозностью, красотой вокальных тембров. Такая установка тормозила развитие музыкального искусства, постановку более сложных и актуальных идеологических задач. В преодолении этой установки, в борьбе с «ушеугодием» огромную роль сыграла русская музыкальная критика.

Вероятно, такого рода отклонения существуют и в современных условиях, когда некоторые любители ищут в музыке лишь выражения простых жизненных эмоций и развлечений, отказываясь от попыток понять её глубокий смысл.

<…> Как очевидно, художественное произведение открыто в мир жизни и развивающейся культуры. Оно транслирует через века не только и не столько решения, сколько вопросы. В нём есть что-то от загадки. Оно всегда побуждает новые поколения на поиски новых интерпретаций в соответствии с развивающимся сознанием общества.

В диалектике ближайшего и дальнейшего содержания кроется источник безграничных возможностей выявления индивидуального слушательского творчества. Адекватное восприятие, обеспечивающее полное проникновение в ближайшее содержание через звуковую форму, открывает перед слушателем перспективу самых различных толкований.

Подчеркнем, что продолжение ближайших смыслов в дальнейших есть обязательное условие адекватного восприятия. <…>

Поскольку в произведении запечатлевается внутренний мир лирического героя и композитора, отношение произведения и слушателя раскрывается не столько как объектно-субъектное, сколько как субъектно-субъектное отношение, то есть как диалог сознаний (М. М. Бахтин). Эта сущностная природа искусства требует обязательной духовной активности слушателя. Разумеется, струны в душах слушателей, откликающиеся на музыку, различны. Но сам эффект резонанса является обязательным условием адекватного восприятия.

Существует анекдот о скрипаче, морщившемся каждый раз, как только его смычок касался струн: на вопрос дирижёра, что это значит, он ответил, что с детства ненавидит музыку. Юмор юмором, но что-то похожее приходится видеть в жизни. Некоторые люди, сделавшие музыку профессией, бывают недовольны своей работой, и это чувство постепенно переносится на произведения; между музыкой и личностью встает стена. И хотя, скажем, такой педагог учит детей и делать crescendo и снимать педаль и даже раскрывает им содержание музыкального произведения, находит изюминки в его форме, для него самого все это существует отчужденно — как нечто не являющееся его настоящей жизнью, а только навязываемое ему условиями его бытия. Такое восприятие, естественно, нельзя признать адекватным.

Подведем итог изложенному.

Как было показано, адекватное восприятие является оборотной стороной музыкального произведения. Оба понятия соотносительны и не могут существовать друг без друга, что определяется их общей принадлежностью к культуре. Подобно культуре, произведение и его адекватное восприятие исторически изменчивы. Однако каждый новый этап культуры не перечёркивает предыдущий, а впитывает его в себя. Такая же многослойность характеризует и адекватное восприятие. Целостность культуры, в частности, преемственность в её истории, поддерживается с помощью художественного и музыковедческого каналов коммуникации. Поэтому обладание историческими и биографическими сведениями сказывается на характере восприятия, повышая степень его адекватности, но само по себе эту адекватность ещё не обеспечивает.

По отношению к бесконечно многообразным актам восприятия, а также к психологическим и социологическим типам восприятия адекватное восприятие оказывается инвариантом и культурном нормой. Понятие «адекватное восприятие», находящееся на самом высоком уровне абстракции, предполагает в качестве обязательного условия активно-творческий подход и личностную заинтересованность слушателя. Однако выявление конкретных форм творческой активности слушателя, описание вариантных личностных и типологических связей произведения и его восприятия означает уже переход от уровня теоретических конструктов к уровню эмпирических, психологических и социологических наблюдений — от проблемы адекватного восприятия к рассмотрению реального восприятия.

Г. Головинский

О ВАРИАНТНОСТИ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА[1](Из наблюдений над массовым слушателем музыки)

(Изд. в 1980 г.)

Головинский Григорий Львович (1923 - 2002) — известный российский музыковед, доктор искусствоведения, автор книг "Князь Игорь" А. П. Бородина, М. Музыка 1980; «Композитор и фольклор : Из опыта мастеров XIX - XX веков». Очерки, М. Музыка 1981; «Мусоргский и фольклор», М. Музыка, 1994.

Проблема содержания музыкального образа остается одной из наиболее сложных в музыкознании, несмотря на успехи в её разработке, достигнутые в трудах советских музыковедов за последние годы. В частности, далеко не ясно соотношение в музыкальном образе ***объективно*** существующего содержания (содержательного слоя) и ***субъективного***, меняющегося в зависимости от слушательского восприятия. Для дальнейшего продвижения в исследовании этой проблемы необходимы, как представляется, и новые усилия теоретической мысли, и привлечение достаточного количества эмпирических данных, ибо судить о содержании мы можем на основе анализа самой «звучащей материи», но также и на основе восприятия — и нашего собственного, и других людей (в той мере, в какой их восприятие доступно наблюдателю).

Особый — и актуальный — комплекс проблем, связанных с только что названной, — восприятие музыки массовым слушателем. Для нас очень важно было бы знать не только что и почему предпочитают и отвергают различные слушательские слои и группы (мы только подступаем к научному освещению этого вопроса), но и как они воспринимают музыку. Очевидны трудности, возникающие здесь перед исследователем: необходимо «подсмотреть» процесс восприятия музыки слушателем-немузыкантом, выяснить, что именно воспринимает он из развертывающегося перед ним образа. Однако мы не располагаем инструментом, необходимым для прямой, непосредственной и адекватной фиксации этих данных. А получить их было бы весьма заманчиво. Ведь массовый слушатель — в рассматриваемом аспекте — пока ещё terra incognita. Его общекультурный уровень (от чего, надо полагать, в какой-то мере зависит восприятие) — так же, как и опыт общения с другими искусствами, — весьма неоднороден и может дать шкалу, включающую всю совокупность показателей от нуля до высшей отметки. Но, с другой стороны, отсутствие школы «понимания»,

[1] Головинский Г. О вариантности восприятия музыкального образа. В сб. «Восприятие музыки», М., Музыка, 1980, стр.127 – 140.

огромного груза знаний (в частности, ясной картины стилистической эволюции европейской музыки и потому некоего представления о том, что «должно быть» в сочинениях данного автора) может сыграть и положительную роль. При благоприятных условиях (природной музыкально-эстетической восприимчивости, художественной чуткости) это способствует свежести, непредвзятости восприятия, помогает уловить иные, в сравнении с профессиональным слышанием, оттенки содержания.

В конкретно-социологических исследованиях массовых музыкальных вкусов, проводимых группой музыкальной социологии Московской организации Союза композиторов РСФСР, изучению и выявлению возникающих у слушателей ассоциаций как одной из интересующих нас проблем, посвящена особая методика (1; 2). Суть её заключается в следующем: после того как аудитория ознакомилась со всей музыкальной программой и оценила её компоненты, при повторном прослушивании испытуемому предлагается дать каждому музыкальному фрагменту название — исходя из своего понимания музыки (независимо от того, существует ли у произведения название и известно ли оно испытуемому). Несовершенство методики для нас очевидно:

1) интимный, во многом неосознаваемый и вряд ли полностью выразимый словесно акт восприятия фиксируется не прямо, а косвенно (то есть все-таки с помощью слова);

2) успешность выполнения задания зависит не только от глубины и интенсивности восприятия музыки, но и от развития способностей к словесной передаче, от богатства словарного багажа, которым располагает человек;

3) крайне затруднена фиксация таким способом самого движения «музыкальной материи»: длящийся процесс выражается обычно с помощью остановленного момента;.

4) в ситуации дефицита времени, обычной в эксперименте, испытуемый, естественно, обращается к тем словам, понятиям, определениям, картинам, которые лежат «под рукой», отсюда — возможность появления штампов, стереотипных обозначений, не открывающих, а, наоборот, закрывающих то, что в действительности человек воспринимает.

Именно поэтому одно или несколько отдельно взятых названий вряд ли имеют какую-либо ценность, несут какую-либо информацию. Иное дело — большой массив, полученный в определённой аудитории, в определённой социально-профессионально-возрастной группе (аудитории подбирались по таким признакам). Здесь мы обнаруживаем прежде всего большой «разброс» названий, отражающих разные стороны музыкального образа, притом самым различным способом (о чем ещё пойдёт речь). Однако различие названий далеко

не беспредельно, и возникающая картина отнюдь не беспорядочно хаотична: весь массив названий по каждому произведению укладывается в весьма широкие, но всё же поддающиеся фиксации границы. Они обусловлены, с одной стороны, известной социокультурной общностью слушателей (наши испытуемые, при всех различиях между ними, — жители столицы, и притом молодежь), а с другой стороны, в конечном счете, — объективным содержанием музыкального образа. Причем различие произведений — эмоциональное, стилистическое, а также различие в степени освоенности массовым слушателем — весомо отражается в различиях между самими названиями. И, наконец, меткость отдельных названий, удивительно верно уловленная в них —хотя иной раз в неожиданной, парадоксальной форме — та или иная грань содержания произведения не может не привлечь внимания музыканта. Видимо, развитие речи, опыт использования слова у современного столичного жителя (эксперименты пока не выходили за пределы Москвы) весьма велик!

Интерпретация названий может, с нашей точки зрения, служить двум целям: 1) вместе с некоторыми другими заложенными в программу тестами названия дают материал для характеристики отдельного, конкретного слушателя; 2) вся совокупность названий по данному произведению во всех аудиториях характеризует уже само это произведение, очерчивает некое, условно говоря, семантическое поле. Именно этот последний аспект и будет развит в настоящей статье в связи с интересующей нас проблемой многозначности музыкального образа.

Примером для рассмотрения будет служить один из номеров музыкальной программы — начальная тема I части Четвертой симфонии Шостаковича (она была включена в программу из-за сравнительной малоизвестности широкому слушателю, с одной стороны, а с другой — ввиду достаточной типичности образов подобного плана и для творчества Шостаковича, и — в какой-то мере— для всего советского симфонизма). Прослушивалось начало темы.

Названия, данные этой теме (как и в других случаях), можно разделить на четыре основных класса: 1) живописно-картинные образы и пространственно-предметные представления, 2) определение эмоционально-психологического состояния, в которое погружает слушателя музыка, 3) обобщенные понятия, иногда отвлечённо-философского характера, 4) музыкальные термины, определяющие род музыки, жанр, стиль, автора и т. д. В данном случае— благодаря особенностям самого музыкального образа, но также, возможно, из-за широкого использования (в сочетании со зрительным рядом) образов сходного типа (хотя отнюдь не тождественных!) в кино и на телевидении — предметно-картинные названия решительно преобладают (их количественный перевес

наблюдается и в других случаях, но пропорции бывают весьма различны). Нас, однако, интересует сейчас не соотношение разных классов названий, что само по себе также показательно, а отражение в них объективного содержания музыкального образа.

Исходной точкой для нас стали суждения экспертов (музыкантов-профессионалов) о рассматриваемой теме (использование мнений экспертов -— компетентных специалистов или же особо подобранных людей— распространенная процедура в социологических, и не только социологических исследованиях). Итак, говорят музыканты:

Л. Данилевич: «Вступление к первой части очень коротко — всего 5 тактов!.. Но эти немногие такты сразу же характеризуют эмоциональную „тональность" симфонии. „Внимайте! Есть вещи великие и страшные — о них все должны услышать!" Таков, примерно, смысл „зачинов" Четвертой, Пятой, Восьмой симфоний... Тема первой части Четвертой симфонии сразу же обрушивается на слушателя, гипнотизируя его своей неумолимой властностью. Наступательный грозный характер темы ярко выражен уже первым её мотивом — акцентированным восходящим движением, напряженность которого усилена синкопой... Тема очень экспрессивна; есть в ней нечто сумрачно-жестокое и механическое. И. Нестьев определил этот образ словами: „наступление каких-то жестоких механических сил"[2]. К его мнению нельзя не присоединиться. Раньше считали, что симфоническое претворение сил зла Шостакович осуществил впервые в разработке первой части Пятой симфонии. Оказалось, что он сделал это ещё в Четвёртой» (3, 128— 129).

М. Сабинина: «Мотив-импульс, троекратно повторённый, по древнему, как мир, закону троекратности повторов, почти обязательному для разного рода сигналов, звучит, словно тревожный, отчаянный вскрик, властно приковывая внимание. Характерна жесткость оркестрового колорита, совершенно необычная для эпиграфов Шостаковича... Вступительный пятитакт великолепно вводит в напряженную эмоциональную атмосферу главной партии, готовит её четкие, словно высеченные резцом ритмоинтонации... Грозность, какая-то безжалостная непреклонность темы подчеркивается тембрами труб и тромбонов, опять-таки совершенно необычными для экспонирования главных партий» (7, 102—103). Общая характеристика такова: «Грозная, воинственно-наступательная тема — собственно главная, похожая на основную тему финала Пятой, но гораздо более сумрачная, острая» (7, 101).

[2] Цитата взята из филармонической аннотации И. Нестьева к исполнению симфонии. — Г. Г.

Резюмируя все сказанное, обратим внимание на следующие моменты; тонус музыки характеризуется высокой напряженностью, окраска — жесткостью, грозностью, семантика, по мнению экспертов, принадлежит к негативной сфере (насилие, безжалостность, механистичность, воплощение зла) и отражает — как вытекает из контекста, хотя прямо об этом не говорится, — внешний мир, объективную реальность и современность.

Каково же понимание данного образа массовым слушателем (в тех пределах, в каких мы в состоянии о нем судить)?

Приступая к анализу названий, сразу же отбросим те из них, которые принадлежат испытуемым, по различным причинам не пожелавшим или не сумевшим справиться с данным заданием. Таковы названия откровенно иронического характера («Работа на току», «Зубная боль» и даже... «Музыковед»); отказ от названия или замена его прямой оценкой музыки, чаще отрицательной («Не знаю», «Не в моем вкусе, странная», «Плохая»); ответ в виде самого общего определения рода, вида музыки («Джазовая музыка», «Оперетта») и, наконец, ходовые стереотипы, штампы, повторяющиеся в названиях едва ли не всех — весьма контрастных!— произведений программы, для чего чаще служат обозначения «природных» явлений («Утро», «Весна», «Осень»). Перечисленный нами «брак» — для характеристики произведения (но не слушателя!)— наличествует не только в названиях данного произведения, он непременно присутствует в каждом массиве названий, хотя количественно не очень велик: от 3—5 до 10%, в зависимости от состава аудитории.

Но зато здесь же отметим проявленную слушателями чуткость в восприятии свойственного музыке вступительного характера, присутствующего в ней момента преддействия (его, как мы помним, специально отмечали эксперты). Это фиксируется в названиях и прямо («Вступление»), и опосредованно, через определение картин и эмоциональных ощущений («Воины собираются», «Начало боя», «И грянет бой», «Перед грозой», «Накануне», «Предчувствие»). Названий такого рода не очень много, но они повторяются в разных аудиториях, что весьма существенно. Названия, полученные в одной аудитории, обнаруживают некоторую — впрочем, в широких пределах — однотипность, что вполне естественно (напомним, что аудитории подбирались по принципу однородности социально-профессиональной, нередко образовательной и возрастной). Тем более важно отметить сходство названий, обнаруженное в различных аудиториях: в настоящей статье используется материал, полученный от учащихся ПТУ, старшеклассников средней школы, студентов вуза, рабочих промышленного предприятия и сотрудников НИИ.

В числе наиболее распространённых, массовых, возникающих в любой аудитории, выделим характеристику музыки через определение её жанровой основы: «Марш», «Шествие» (о смысловой конкретизации жанра речь впереди). Это и не удивительно: в музыкальной ткани темы жанровые черты выражены весьма рельефно. Столь же распространена предметная расшифровка содержания, связанная с войной, военными действиями — видимо, не без влияния многочисленных военных эпизодов в кино- и телефильмах, где используется аналогичного рода музыка. Таковы многократно повторяющиеся названия «Нашествие», «Сражение», «Битва», «Наступление», «Воинственная».

Предметно-зрительные ассоциации действенного характера фиксируют динамику музыки, запечатленное в ней наступательное движение в названиях, независимых от военной тематики. Такова группа: «Поединок», «Состязание», «Скачки», «Борьба», «Погоня», «Всадники (в ночи)», «Охота». Другие слушатели обращаются в тех же целях к образам природы, причем явлениям стихийным, масштабным: «Шторм», «Буря», «Ураган», «Гроза», просто «Разбушевавшаяся природа» и — более обобщённо — «Стихия, сила, необузданность».

Далее, в названиях отражено восприятие напряжённости тонуса, хотя количественно такого рода определения уступают предшествующей категории. Тонус передаётся либо через характеристику эмоционального состояния («Устремленность», «Жажда», «Смятение», «Тревога»), либо более опосредованно — с помощью ощущения внезапности, большого усилия или императивного провозглашения («Вот оно, неожиданное», «Поиски выхода», «Решающий шаг», «Свершение», «Вперед», «Призыв»).

Группы названий, о которых шла речь, вполне соответствуют трактовке музыкального образа, данной экспертами-музыкантами. В совокупности они описывают, по-видимому, наиболее однозначно и безусловно воспринимаемые, стороны, грани музыкального образа. Такой вывод подтверждается прежде всего отсутствием устойчивых групп названии, которые фиксировали бы противоположные описанным свойства (хотя одиночные названия могут быть какими угодно). Скажем, не получает отражения какая-либо иная жанровая основа — не марш-шествие или близкий им танец, а песня, не возникают ассоциации иного типа — связанные не с движением, действием, а с размышлением.

Для сравнения обратимся к контрастному произведению музыкальной программы — начальной теме медленной части Третьей симфонии Рахманинова с её бескрайней скрипичной кантиленой (демонстрировалась вместе с кратким вступлением — неторопливым сигналом-призывом валторны):

Наиболее массовые визуально-картинные названия связаны с мирной, спокойной природой: это «Рассвет», «Восход» в различных предметных

модификациях (восход солнца, рассвет в горах, в лесу и т. д.) либо водная стихия — «Река», «Озеро» и, чаще всего, «Море» (морские просторы, морская глубина и т. д.) Среди самых распространенных высказываний, запечатлевших моменты жизни и эмоциональные состояния, лидируют, пожалуй, такие, как «Пробуждение» (порою с конкретизацией), «Прощание» (с Родиной, с любимой, перед разлукой), «Воспоминания» и — более определённо окрашенное — «Грусть» («Печаль», «Тоска»). Наконец, в названиях обобщающего типа видное место занимают «Любовь».

Косвенное доказательство — ответ на вопрос «слушали ли Вы ранее это произведение?» Несмотря на то, что речь идет о музыке, крайне редко исполняющейся более трети всего массива испытуемых в 1823 человека ответили утвердительно. В этом любопытном факте «иллюзии памяти», конечно, сказалось знакомство с типом музыки, а не с конкретным произведением.

Нередко оба образа объединяются в одном названии типа «Восход солнца на море».

Любопытна проведенная одним из слушателей параллель с природой: «любовь (рассвет)»; у другого это «Материнская любовь». «Воля» («На вольном просторе», «Свободный полет», «Раздолье» и т. д.). Определения музыки через черты жанра почти отсутствуют. Различия с названиями, данными музыке Шостаковича, очевидны едва ли не по всем параметрам.

Итак, если представить всю совокупность значений и толкований музыкального образа Шостаковича в виде семантического поля, то мы рассмотрели до сих пор ту его часть, восприятие которой экспертами совпадает с восприятием массовым слушателем. Назовем её константной частью[3] и отметим, что в данном случае она связана с жанровой основой, с воплощенной отчасти через жанр (но не только!) действенно-двигательной природой образа (что отражается в ассоциациях соответствующего типа) и с определённым уровнем эмоционального тонуса.

Другая часть семантического поля — назовем её вариантной — базируется на тех сторонах, гранях музыкального образа, понимание и толкование которых массовым слушателем и совпадает, и расходится (порою значительно) с суждениями экспертов-музыкантов. Прежде чем перейти к описанию вариантной части поля, отметим одно важное обстоятельство.

Сталкиваясь с музыкой, подобной шостаковичевской теме, массовый слушатель, по всей видимости, не испытывает значительных затруднений в восприятии и последующем выражении своего восприятия. Опыт освоения её

[3] Проблеме константности музыкального восприятия и её психологическим механизмам посвящена статья Е. Назайкинского «О константности в восприятии музыки»

общественным сознанием сказывается и в достаточной четкости границ, охватывающих названия всех групп, и в той определённости, которой отличаются фигурирующие в ассоциациях предметы, явления, состояния.

Это становится особенно ясно при сравнении с названиями, данными быстрой квартетной пьесе Веберна (из ор. 5) — ещё одному произведению нашей программы. Музыка, общественное освоение которой только начинается, семантика, которой ещё не получила общепринятого толкования, а словесные определения-формулировки не сложились в традицию даже в среде профессионалов, — такая музыка не легка и для чисто интуитивного её восприятия массовым слушателем, особенно же — для «перевода» её на вербальный язык. Отсюда необычайно широкий тематический диапазон названий — от природы и фантастики до естественных наук и техники, что уже отмечалось нами. Отсюда же — возникновение целых специфических групп названий, не встречающихся в таком количестве в связи с другими произведениями. В них ощущаемая слушателем необычность экспрессии музыки, её особого рода напряжённость ассоциируется с неопределённо-тревожными состояниями, явлениями («Неизвестность», «Что-то случилось», «Внутреннее напряжение», «Опасность», «Вызов») либо «опредмечивается», выражаясь—в аудиториях невысокого образовательно-культурного уровня — через привычно-сюжетные положения и ситуации («Шпионаж», «Убийство», «Следствие», «Кража», «Преследование») [4].

Вернемся, однако, к теме Шостаковича. Отражение в ней современности, что, как уже говорилось, само собою подразумевается в характеристике экспертов, фиксируется и в части названий (среди наиболее ярких — «Мир сегодня», «Моя жизнь»). Но другая — и весьма внушительная — часть названий связывает эту музыку с прошлым. Если названия типа «Орда идет», «Нашествие татар» могут быть поняты как метафоры-синонимы все того же «Нашествия врага», то «Варфоломеевская ночь», «Восставшие гладиаторы», «Поход крестоносцев», «Рыцарский бой», а то и просто «Путешествие во времени», «История (древность)» уже недвусмысленно ассоциируются с прошедшими эпохами. В том же плане дана и персонификация — ещё одно интересное явление из области ассоциативных процессов, когда популярный единичный образ (историческое лицо или литературный персонаж) символизирует содержание восприятия. В данном случае это «Спартак» — название, устойчиво повторяющееся в любой аудитории.

[4] Здесь мы сталкиваемся с интересным, с точки зрения психологии массового восприятия, фактом. Сложный образ искусства расшифровывается с помощью понятий, явлений не быта, не повседневной жизни, а иного, популярно-доходчивого слоя искусства, причем, видимо, не случайно обращение к жанру детектива с его обнаженной процессуальностью, захватывающей внимание действенностью.

Большинство названий рассматриваемой «ретроспективной» группы не выходят за пределы уже знакомой нам воинской тематики (нашествие, сражение, бой, атака; да и «Спартак», в конечном счете, примыкает к той же сфере). Однако немалая часть названий той же группы выделяет несколько иную грань образа — торжественно-церемониальную (в пределе — праздничную), с которой мы ещё столкнемся. Таковы многочисленные «Выходы» (царя, повелителя, шаха), «Шествия» (царское, восточное) и даже — «На царском празднике».

Оппозиция «современность — прошлое» не является единственной в вариантной части семантического поля. Ещё одна оппозиция— «реальность — нереальность». (Заметим, кстати, что толкования содержания как нереального, сказочного встречается — хотя и в очень разных пропорциях — в названиях едва ли не каждого произведения[5]. Есть здесь и свои стереотипы, повторяющиеся от произведения к произведению; таковы «Сказка», «Сон».) Чаще всего в этой группе встречается опять-таки знакомое нам определение через приметы жанра: «Марш» (гномов, лесных чудовищ, вампиров и т. д.), «Пляска» (духов, чертей). Есть и более обобщенные — «Шабаш», «Оловянные солдатики». Среди персонификаций — «Щелкунчик», «Появление Бабы-Яги» и набросок целой сказочной картины — «Лебедь, орел, царевич».

Однако количественно доминирует то, вероятно, наиболее важное с точки зрения содержания воспринятого, разграничение, которое связано с определением семантических полюсов — позитивного или негативного. Здесь одна часть слушателей решительно «спорит» не только с экспертами-музыкантами, но, ещё более, — с другой частью слушателей, причем расхождение между самими слушателями порою доходит до позиций взаимоисключающих. Подчеркнем, что противопоставление, в большей своей части, происходит внутри каждого из основных типов названий, в совокупности определявших константную часть семантического поля. Итак, вернемся к этим типам.

Начнем с характеристики через жанровые черты (марш, шествие). С одной стороны, это «Марш полчищ врага» (к тому же семантическому полюсу принадлежат, разумеется, и уже упоминавшиеся марши различной сказочной нечисти), с другой стороны — «Марш победителей», «Торжественный марш» и даже «Бравурный марш». Ещё больший контраст наблюдается в предметно-картинных ассоциациях. Это не только «Поход на Русь», «Нашествие врагов», «Кровопролитное сражение», но и «Резня», «Страшный суд» и даже такой парадоксальный образ, как «Злобный клоп». А на другом полюсе — «Шествие с флагами», «Парад», «Битва, победа», «Молодецкая вольница» — вплоть до

[5] Среди названий, данных симфонии Рахманинова, например, они крайне редки.

«Праздника». Характерна и персонификация: «Бой добра молодца», «Гонец победителей», «Смелый юноша». Во всяком случае, тема победы столь же устойчива в названиях, полученных во всех аудиториях, как и тема грозного вражеского нашествия.

Названия, отражающие эмоционально-психологический строй музыки, столь же полярно противоположны, хотя в равной мере фиксируют высокий уровень напряженности. Музыка характеризуется как «Трагедийная», «Агрессивная», в ней слышится «Страдание», «Страх», «Смятение, поиск» (часть названий уже приводилась). В то же время в восприятии других слушателей она «Сильная, вдохновляющая, эмоциональная», «Возбуждающая», в ней ощущается «Радость, но не всегда», «Уверенность», «Торжество», «Сила и мужество» и даже «Прекрасное настроение».

И, наконец, названия обобщающего характера, быть может, наиболее наглядно формулируют контрасты в толковании содержания. Здесь и «Тернистый путь», и «Страх перед будущим», и «Вероломство», и «Тирания», и «Торжество зла», но и — «К вершинам», «Триумф», «Подвиг», «Героические люди», «Гимн свободы», «Сила народа»[6].

У читателя могут возникнуть естественные вопросы: обусловлены ли выявленные расхождения в толковании в какой-то мере объективной реальностью, то есть самой музыкой? Не являются ли они следствием «дефектов» восприятия массового слушателя ввиду недостатка слушательского опыта, музыкальной неразвитости и т. д.? Возможно ли, чтобы эксперты-профессионалы ошибались в трактовке содержания музыкального образа?

Автор склонен ответить положительно на первый вопрос и отрицательно— на второй и третий, хотя вполне допускает правомерность иных точек зрения на предмет обсуждения (ввиду его сложности). При этом, с нашей точки зрения, необходимо учитывать три важных обстоятельства.

Первое. Разумеется, ни о какой ошибке экспертов речь не идет: ведь перед нами суждения музыкантов высшей квалификации. Учтем, однако, что все они, а их перечень мог бы быть продолжен, принадлежат одной среде, в которой — благодаря специфике-профессии — широко налажен обмен мнениями, и складывающийся в конце концов вердикт (пусть у его истоков лежали даже диаметрально противоположные «понимания» музыки — как нередко и бывало с сочинениями Шостаковича) есть результат коллективного творчества. Поэтому толкования экспертов, по прошествии определённого времени после публикации

[6] Разумеется, нами не охвачены все названия (их общее количество по данному произведению в пяти аудиториях, отобранных для настоящей статьи, превышает 400). Однако приняты во внимание все количественно сколько-нибудь весомые группы названий.

произведения, отражают в своей основе — при всех «разночтениях» индивидуального восприятия — стихийно согласованную точку зрения, притом только одной социокультурной слушательской группы, хотя ей и принадлежит в возможной слушательской иерархии вершинное, лидирующее место. Но если мы признаём существование различных слушательских групп (в чем как будто уже мало кто сомневается), то логично будет хотя бы теоретически предположить возможность иных толкований содержания.

Второе. Массовый слушатель, разумеется, тоже испытывает воздействие общепринятой в данной национальной культуре трактовки того или иного музыкального произведения, — хотя бы благодаря своей подключенности к каналам массовой коммуникации (словесные определения в печати, по радио и т. д.), а также благодаря получающим распространение зрительным и словесным расшифровкам-конкретизациям содержания (не только балет на музыку симфонии, эпизод из кинофильма, но даже аккомпанемент танцу любимого фигуриста или заставка радиопередачи). Однако степень такого воздействия весьма и весьма различна. Поэтому и «разброс» толкований, даваемых массовых слушателем, столь велик: ведь в нем непосредственно сказывается и общая культура данной социальной среды, и принятый в ней круг чтения (или отсутствие такового), и отбор предпочитаемых видов искусства, и опыт их восприятия, и индивидуальные черты характера данного человека, и его психофизиологическое состояние в момент слушания музыки, и многие другие факторы. Повторяемость же названий, данных в разных аудиториях (людьми, никогда не соприкасавшимися друг с другом), позволяет нам говорить об устойчивости того или иного понимания музыки массовым слушателем. Возвращаясь к теме Шостаковича, отметим, что современный молодой слушатель (эксперименты проводились в молодежных аудиториях), по-видимому, уже не связывает музыку подобного языково-стилистического уровня сложности — несмотря на возникающую в отдельные моменты (но не всюду!) диссонантную насыщенность, ладовую и тональную многозначность, тембровую жесткость — непременно с негативной содержательной сферой. Видимо, сказывается широчайшее бытование в сегодняшнем звуковом мире музыки, отмеченной этими чертами, — в первую очередь опять-таки в синтезе с изображением и словом (кино, балет, театр, телевидение)[7].

[7] Одно из косвенных свидетельств сказанному — названия: «Какой-то торжественный момент, вспоминается кадр из фильма „Укрощение огня"», «Балетная музыка, может быть, сцена схватки» и т. д. Да и столь устойчивое персонифицированное название, как «Спартаку обязано своим появлением в неменьшей мере прославленному балету Хачатуряна, чем роману Р. Джованьоли (в одной из анкет название «Щелкунчик. Балет» зачеркнуто и написано «Спартак»).

Наконец, третье и, быть может, самое важное. Думается, что рассмотренная тема дает основания для столь широкого диапазона толкований. Обратим внимание на отсутствие в ней некоторых свойств, ставших в более поздних сочинениях Шостаковича (и не только его одного) бесспорными атрибутами образов зла: автоматизма точных повторений, неуклонных динамических нарастаний, четкой квадратности и подчеркнутой размеренности, упорядоченности структуры, а также обычно связанной с этими свойствами темброво-фактурной однородности на достаточном протяжении. Демонстрировавшаяся главная тема как раз темброво неоднородна: от начальных рассекающих тишину возгласов дерева с причудливо дребезжащими «ответами»[8]13 через скандируемую трубами и тромбонами (вместе со скрипками) основную чеканную мелодию, пронзительно и гнусаво подхватываемую высоким деревом, — вплоть до мощно-мягкого полнозвучия скрипок с альтами, вводящих новый мотив и вливающихся в общее маршеобразно-торжественное тутти. Знаменательно и непрерывное мелодическое обновление, вовсе не характерное для жанра марша, признаки которого выражены отчетливо. Именно эти свойства темы в сочетании с ощущением мощи, упорядоченной силы и создают, с нашей точки зрения, объективную основу многозначности семантики. Подведем теперь краткие итоги сказанному.

1. На доступном наблюдению с помощью примененной нами методики уровне, то есть на уровне вербальной фиксации восприятия, основу вариантности создают коренные, «базисные», константные стороны музыкального образа. Заключается же вариантность в различном толковании временного, социального, даже философско-этического смысла этих коренных сторон, представляя собою следующий, как бы «надстроечный этаж» осмысления воспринятого. Видимо, такова закономерность процесса освоения общественным сознанием смысловой стороны музыкального произведения.

2. Диапазон вариантности, широта (но не безграничность!) семантического поля каждый раз обусловлена индивидуальными свойствами музыкального образа, а также общественным опытом освоения данного художественного стиля.

Так, в упоминавшейся теме Третьей симфонии Рахманинова константная часть семантического поля базируется на доминировании в образе, выдвижении на передний план протяженной лирической мелодии, на запечатлении в самом типе широкоохватной мелодики свободы, нерегламентированности и «беспредельности» движения, на мягких и теплых тембрах. Для слушателя, хоть

[8] В этом зачине — благодаря инструментовке — можно, при соответствующем настрое, услышать нечто эксцентрическое, «цирковое». Такое понимание выявилось при индивидуальных беседах с отдельными слушателями.

как-то соприкасавшегося с русской музыкальной классикой (то есть для наших испытуемых), ассоциации, вызываемые музыкой подобного рода, достаточно привычны. Отсюда — сравнительная узость вариантной части семантического поля, рамки которого ограничены противопоставлениями: природа — человеческие эмоции, стадия некоего процесса-—явление в его целостности («Рассвет», «Пробуждение», «Прощание» — «Море», «Любовь»). Отнесение семантики к позитивной сфере безусловно и абсолютно.

3. Рассматривавшаяся тема Шостаковича выделяется своей особой многозначностью даже среди творений данного автора, давшего музыкальному искусству немало высокохудожественных образцов смысловой амбивалентности. Специфика начальной, заглавной темы обусловлена общей концепцией симфонии, достаточно освещенной в нашей литературе. Отсюда — максимально возможная широта вариантной части семантического поля, простирающегося между полюсами добра и зла.

4. Музыканты-профессионалы способны, по-видимому, наиболее полно и глубоко описать именно константную часть семантического поля. Обозреть амплитуду вариантности они вряд ли в состоянии. А между тем представление о вариантной части поля помогает нам понять, как бытует сегодня то или иное музыкальное произведение в широкой слушательской массе, в какой культурно-художественный содержательный контекст вписывается его восприятие, то есть, в конечном счете, уточняет наше понимание самого объективного содержания музыкального образа.

5. Имеющийся в нашем распоряжении материал (названия, о которых шла речь), многосторонне характеризующий произведения, вошедшие в нашу музыкальную программу, позволяет сделать вывод: примененная методика — результативный, хотя и косвенный, способ (прямые способы нам пока неизвестны), позволяющий выявить возникающие у слушателя ассоциации, а через них — судить о содержании его восприятия музыки.

В заключение — ещё одно замечание. В какой мере сказывается на процессе выбора названия отношение к данной музыке — её общее приятие или неприятие? Мы располагаем данными для ответа, ибо одна из основных целей использованного в исследовании опросника — выявление отношения к разным типам музыки (через их ранжирование и прямую оценку). Видимо, прямая линейная зависимость здесь отсутствует, во всяком случае отнесение фрагмента к тому или иному содержательному полюсу не связано с оценкой музыки, с тем, нравится она или не нравится. Приведем лишь несколько примеров (в скобках — место, на которое поставлен данный фрагмент по степени предпочитаемости из пяти предложенных произведений):

Негативный полюс: «Трагедийная» (I), «Трагедия» (IV), «Смятение, поиск» (I), «Тревога» (I), «Страдание» (V), «Страх» (IV), «Сцена перед страшным событием» (IV).

Позитивный полюс: «Сильная вдохновляющая, эмоциональная» (I), «Торжественная» (I), «Торжественно-воинственная» (V), «Устремленность» (I), «Сила и мужество» (II), «Радость, но не всегда» (V), «Молодецкая вольница» (IV).

Отмеченная связь названия с оценкой, данной произведению, позволяет нам хотя бы косвенно судить о том, в музыке какого характера, какого содержания испытывает потребность (и в какой мере) слушатель — вообще, постоянно или в данный момент. Но здесь мы уже переходим от произведения к отдельному конкретному слушателю, а это — совсем особая тема...

С. Х. Раппопорт
О ВАРИАНТНОЙ МНОЖЕСТВЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА[1]
(Изд. в 1972 г.)

Раппопорт Семён Хаскевич (1915 – 2005) – историк, искусствовед, философ, профессор МГК, доктор философских наук, кандидат технических наук, кандидат исторических наук, действительный член Санкт-Петербургской Академии гуманитарных наук (1994), участник Великой Отечественной войны.

Автор около 90 научных работ по проблемам философии и эстетики. Один из создателей, редакторов и авторов периодических сборников научных статей: «Вопросы этики и эстетики» (Ленинград, 1970–1980-е гг.), «Эстетические очерки» (в составе «Научных трудов» Московской консерватории) и др. В последние годы вышла в свет его «Эстетика» (для послевузовского образования в музыкальных учебных заведениях) в двух выпусках (2000 и 2003).

1. С позиций общей теории искусства

Жизнь художественного произведения во множестве исполнительских вариантов — это ли не сугубо специфическая тема специальной теории исполнительства? И разве не естественно, что она поднимается не в работах по эстетике, а только лишь в связи с изучением своеобразия «исполнительских искусств»? Музыкальное произведение при этом противопоставляется обычно картине, скульптуре, архитектурному сооружению, книге и т. п., которые выступают в одном-единственном варианте и дают зрителям и читателям как будто однозначное содержание.

Характерный пример — статья И. Я. Рыжкина «О некоторых существенных особенностях музыки». В ней выдвигаются понятия об исполнительской и слушательской вариантной множественности. И выводит их автор из одного корня — качественной специфики музыки. Он пишет: «Соответственно особой природе музыкального искусства, каждый его отдельный образец выступает как вариантное множество; эстетическая истинность, раскрывающаяся в музыкальном произведении, неоднозначна»[2].

[1] Печатается по изд.: Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.
[2] И.Я.Рыжкин. О некоторых существенных особенностях музыки. Сб «Эстетические очерки». М., 1963, стр. 170.

Далеко не все разделяют эту позицию по существу. Но и те, кто видит во множественности вариантов не достоинство исполнительства, а беду, не сомневаются в её специфичности. Проблема эта привычно и на первый взгляд бесспорно выступает в нашей теоретической литературе как сугубо специальная.

Не следует ли, однако, пойти вразрез с этой традицией? Понятие вариантной множественности вводится теперь и в эстетику. Ему принадлежит важная роль в той её части, которую можно условно назвать семиотикой искусства. Не существует ли органической связи между понятиями о вариантной множественности в общей теории искусства и в музыковедении?

Современная наука часто — и небезуспешно — прибегает к рассмотрению привычных проблем в непривычном ракурсе. Будет ли здесь эффективен такой метод — решать читателю. На суд его выдвигается *попытка обнаружить во множественности вариантов исполнения музыки выражение одного из наиболее общих законов искусства*. Мне кажется, что на этом пути таятся новые и кое в чем неожиданные возможности исследования важнейшего принципа исполнительского творчества, не говоря уже о дополнительной аргументации для его защиты: ведь и среди выдающихся современных композиторов есть решительные противники какой бы то ни было свободы интерпретации их сочинений.

Задачи предлагаемой работы не выходят за рамки определения таких возможностей, да и то лишь в общих чертах. Их использование — дело будущего, и притом посильное только музыковедам — специалистам в области теории исполнительства. Попытка же, которая предпринята автором, идет от эстетики, ищущей приложений своим новым идеям. Естественно, что основное место в статье занимает изложение этих идей, достаточно спорных, но. весьма мало разработанных даже в специальной литературе по эстетике и семиотике.

2. Объективация идей

Семиотика — молодая наука. Она сложилась только в тридцатых годах нашего века[3]. Но предмет её исследований всегда играл громадную роль в жизни людей. Это — всевозможные ***материальные*** системы, которые «прямо или в конечном счете» служат или могут служить, как говорится в «Философской энциклопедии», «***для выражения некоторого содержания***»[4]. В частном случае — это системы, необходимые для того, чтобы сделать доступными множеству людей ход и

[3] Название свое она получила от греческого слова semeion (знак) и возникла как наука о знаках, то есть о материальных образованиях, которые имеют ***предметное течение*** (обладают способностью отсылать к предметам объективного мира, служить их символом) и смысл (представляют определенный предмет или его свойство, черту, грань, отношение и т. п.).
[4] «Философская энциклопедия», т. 4. М., 1967, стр. 577.

результаты осознания мира, протекающего в скрытой от окружающих психике отдельного человека. О них-то и пойдет речь. Их можно назвать системами ***объективации духовного содержания психической деятельности*** людей. Наиболее употребительны среди них исторически сложившиеся и развивающиеся естественные языки.

Исключительное значение таких семиотических систем вытекает из самой сущности человечества как особого рода на Земле. Раскрывая эту сущность, советская психология (прежде всего в лице Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева, А. Р. Лурия и других) обратила внимание на следующее обстоятельство. Животные всегда имеют «при себе» (в своем организме) все, что им необходимо для приспособления к изменяющейся природной среде. Орудиями им служат органы тела. Накопленный веками видовой биологический опыт закреплен в наследственных безусловных связях. Опираясь на них, психика животного вырабатывает прижизненно условные связи — носители благоприобретенного, индивидуального опыта. Эти многообразные связи служат основой тех психических систем ориентации, которые обеспечивают успешную, биологически целесообразную деятельность животного.

Но человек не только приспосабливается к среде: он её переделывает. На базе доисторической, «первой», он создаёт, по словам Маркса, «вторую природу» — очеловеченный вещественный мир. Такой мир не может быть делом рук индивида. Преобразование природы требует ***общественной*** практики. И все, что необходимо для неё, приобретает ***социально-исторический*** характер: вырабатывается обществом в ходе его исторического развития и принадлежит обществу. Это прежде всего производство материальных благ, аппарат техники и экономики. Он вынесен за пределы человеческого организма, отделен от него. Приобрести такой аппарат биологическим путём, «от рождения», невозможно. Невозможно приобрести таким путём и накапливаемый обществом опыт пользования этим аппаратом, его развития. В наследственном веществе человека нет и всех других компонентов социально-исторического опыта, необходимого для того, чтобы по-человечески жить во «второй природе», а тем более участвовать в её дальнейшем строительстве. Соответствующие психические системы ориентации тоже носят общественный характер. Поэтому и они должны приобрести объективированный вид и существовать за пределами организма человека.

Здесь и возникает то противоречие, для решения которого необходимо должны были сложиться рассматриваемые нами семиотические системы.

Человек осмысливает социально-исторический опыт, приобретает нужные ему знания, успешно ориентируется в мире благодаря своей психической деятельности. А она протекает только в сознании индивида, недоступном другим

людям. Недоступном во всяком случае в той части, в какой оно производит идеальные продукты. Не будучи объективированными (то есть запечатленными в материальном виде), даже самые ценные духовные продукты психической деятельности не могут отделиться от организма, стать общественным достоянием, а следовательно храниться и передаваться от одних поколений к другим.

<…> Усложнение общественной практики, обогащение складывающегося в её лоне опыта привели к специализации человеческой психической деятельности. В соответствии с тремя её главными потоками — обыденным, научным и художественным сознанием — произошла дифференциация и средств объективации. Даже пользуясь одним и тем же естественным языком, мы в обыденной речи, в научных трудах и в художественной литературе имеем дело, по существу, с разными семиотическими системами. Развитие высшей интеллектуальной деятельности вызвало необходимость в создании и особых или искусственных языков для нужд науки (например, математических символов или химических формул), а также специальных художественных «языков» (скажем, геометрических ритмов в декоративном искусстве или пластических движений в хореографии).

И музыка создала свои специфические семиотические системы. Они могут быть простыми: когда духовное содержание психической работы композитора прямо объективируется в музыкальных звуках (вспомним искусство импровизации). Но мы будем вести речь о сложных системах объективации: сначала в нотных знаках, а затем в звуках. Опережая результаты исследования, заметим, что ***нотные системы качественно отличны от звуковых***. Собственно художественными можно считать только вторые. ***В семиотическом разрезе исполнительство выступает как перевод духовного художественного содержания из нехудожественной материальной системы в художественную.*** Именно по этой причине исполнительство должно быть не копированием, механическим воспроизведением, простым репродуктивным актом, а своеобразным видом творчества, интерпретацией, сложным репродуктивно-продуктивным актом.

Но вернемся к прерванным рассуждениям. Современная общественная жизнь немыслима без огромного множества семиотических систем. Каждая из них на первый взгляд выглядит вполне автономной, а в некотором роде и случайной. В самом деле, разве выбор того или иного знака и придание ему известного смысла не есть результат лишь своеобразного договора? И разве по согласованию между людьми, которые таким знаком пользуются, нельзя придать ему любой другой смысл?

В отдельных случаях это возможно. Особенно когда знаки имеют самостоятельное сигнальное значение (например, правил уличного движения) и не составляют единой системы, сплавленной прочными логическими и физическими связями. Чаще — а в искусстве всегда — средства объективации представляют именно такой сплав. Их формирование, функционирование, развитие подчинены определённым объективным законам. Необходимость объективации духовного содержания коренится, как мы видели, в глубочайших материальных потребностях человечества. Они-то и определяют в конечном счёте характер и направление формирования и развития насущно важных для общества семиотических систем.

<…> В плане настоящей работы необходимо в первую очередь выяснить некоторые закономерности объективации в искусстве и установить главные отличия художественных семиотических систем от нехудожественных. <…>

Нас будет занимать ***гносеологическая*** сторона этого процесса. И прежде всего вопрос о том, ***в каком виде*** и ***в каком объеме некоторое жизненное содержание***, ***осмысленное автором произведения, может стать достоянием потребителя этого произведения посредством данной семиотической системы***.

3. Понятие — знак — понятие

<…>Те ***психические*** формы, в которых протекает мыслительная деятельность человека, поскольку они доступны лишь данному индивиду, будем называть внутренними, а доступные другим людям ***материальные*** образования — ***внешними*** формами выражения идей. Процесс объективации есть перевод идей из внутренних (в сознании автора) во внешние формы. В сознании потребителей протекает обратный процесс: перевода из внешних форм во внутренние. Будем отличать «первичную» (авторскую) и «вторичную» (потребительскую) внутренние формы. Идентичны ли несомые ими идеи? Подвергается ли их жизненное содержание существенным изменениям в ходе этого двойного перехода? Иначе говоря, могут ли быть тождественными вещи (и в какой мере) между собой?

Исследования показывают, что в отношении научных идей можно говорить если не о полном тождестве, то о высокой степени адекватности между содержанием «первичных» и «вторичных» форм.

<…> Научное мышление ***исторически приспособилось к обслуживанию общественной практики преобразования объектов действительности (природных и социальных),*** а художественное — ***к обслуживанию общественной практики преобразования человека как субъекта действительности и как личности.*** Это важное теоретическое положение будет

исходным для всех дальнейших рассуждений[5]. Оно приводит, между прочим, и к объяснению знаковой природы всех систем объективации научных идей.

Эти идеи содержат в обобщённом, концентрированном, систематизированном виде социально-исторический опыт преобразования объектов, раскрывают свойства, сущности, закономерности развития наличных и проектируют создание новых объектов. Решение всех трёх задач, которые поставила общественная практика перед мышлением, требует от науки обращения к ***объектам действительности***, существующим вне и ***независимо*** от ***субъекта, его сознания, воли, личностных отношений*** и т. п. В соответствии с этим сложились внутренние формы научного мышления. Все они построены на понятиях. Последние же превосходно служат осмыслению мира в совокупности его объектов и независимо от личностного отношения к ним мыслящего субъекта. Адекватным материалом для построения внешних форм; научных идей являются знаки. Ибо их главная характерная черта — в предметной значимости, в способности отсылать к объектам — ив единичном и в обобщенном виде.

Внутренние понятийные и внешние знаковые формы однородны в гносеологическом разрезе и соответствуют природе научных идей. Поэтому знаки являются идеальным средством объективации научных идей.

<…> Жизненное содержание внутренней и внешней речи, следовательно, не во всем идентично. Впрочем, различия здесь могут стать минимальными, когда мыслящий человек имеет в виду непосредственную подготовку к внешней речи. Продумывая лекцию или статью, мы нередко произносим в уме их полный текст, чуть ли не слово в слово. Напротив, только «подбираясь» к мысли, пытаясь поставить мыслительную задачу, наметить её решение и т. п., мы сплошь да рядом создаём лишь те динамические, неустойчивые словесно-образные понятия-представления, которые характерны для внутренней речи.

И все же по ***основному содержанию*** внешняя речь ***во всех случаях*** соответствует внутренней. Никакие существенные добавления, относящиеся к осмысливаемым явлениям действительности, не являются необходимыми в процессе перевода научной идеи из внутренней понятийной во внешнюю знаковую форму. Трудности такого перевода носят скорее психологический, нежели гносеологический характер.

<…> Выше мы видели, что внешняя речь достаточно полно может передать внутреннюю. Знаки естественных и искусственных языков, следовательно, позволяют почти целиком закрепить авторские мысли. В результате потребитель

[5] См. об этом в кн.: С. Х. Раппопорт. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. М., 1968.

научных идей в состоянии постичь их едва ли не в том самом виде, в каком они создавались в «первичной» внутренней форме.

Конечно, полного тождества <…> никогда не бывает, хотя бы потому, что множество субъективных обстоятельств не может не наложить свой отпечаток как на процесс объективации идей их автором, так и на процесс извлечения этих идей из материальных знаков их потребителями. Однако несомненно, во-первых, стремление к достижению такого тождества; во-вторых, достаточно высокая степень адекватности во многих случаях. Можно утверждать, что практически достижима близость к тождеству.

В искусстве такой эффект принципиально невозможен. Здесь действует закон вариантной множественности. Ему подчинены все виды искусства — исполнительские и неисполнительские. Он вытекает из природы художественного мышления.

4. Некоторые особенности художественного мышления

Художественное мышление приспособлено к обслуживанию потребностей общественной практики в преобразовании человека как субъекта и личности.

В таком качестве человек выступает не элементом некоей общности, а индивидом[6]. Следовательно, преобразовательный процесс должен захватить каждого человека — в отдельности. И здесь мы сталкиваемся с первой его особенностью: многозначностью.

<…> ***Преобразование человека как субъекта и личности есть исторически необходимый и одновременно неповторимо своеобразный*** в отношении каждого индивида процесс.

Искусство должно обладать удивительным умением, о котором мечтают, но которым не так уж часто владеют все воспитатели: дойти до каждого человека. Как же сложна эта задача для художника! Дойти до каждого человека, не будучи с ним знакомым, не зная его индивидуальных особенностей, своеобразия условий его жизни и т. п. И дойти так, чтобы, созидая в каждом отдельном случае неповторимую личность, делать это во всех случаях в соответствии с исторически сложившимися потребностями общественной практики.

<…> ***Преобразование человека в качестве субъекта и личности — это изменение его личностных отношений к действительности.*** Поэтому оно направлено не на физическую организацию человека, а на психические системы ориентации, определяющие избирательное поведение индивида. <…>

[6] Под субъектом мы подразумеваем индивида, способного к самоопределению в мире и качестве социального существа, а в соответствии с этим — к избирательному целенаправленному поведению. Уровень таких возможностей индивидов создается социально-историческим развитием и является одной из показательных черт каждой эпохи. Личность характеризуется степенью реализации этих возможностей в конкретной совокупности качеств того или иного индивида, проявляющихся в его действиях.

Оценки действительности по объективным значениям и личностным смыслам не оторваны, разумеется, друг от друга. Нельзя разъять в человеке две его ипостаси — ***объекта и субъекта***. Отношения людей к миру отличаются диалектической сложностью: в них всегда есть нечто от личностных отношений и нечто от тех отношений, которые присущи определённой социальной общности людей. И все же специфические задачи преобразования человека требуют особого внимания к его личностным отношениям. Для их изменений и необходимо эффективное воздействие на те психические системы ориентации, которые связаны с механизмом высших человеческих эмоций. Искусство обладает способностью именно такого воздействия.

<…> ***Художественное*** мышление ***вырабатывает специфические «проекты»,*** имеющие ***личностный вид и присваиваемые людьми в качестве их личностных отношений к действительности.***

Поэтому и социально-исторический опыт искусство осмысливает не в сфере преобразования объектов, а в области преобразования человека, изменения его личностных отношений к действительности. Объективная реальность встает в художественных произведениях не в её независимости от человека и человечества, а в органических связях с ними, не только в совокупности объектов, но и в отношениях субъекта к объектам, а человек — не только в качестве определённого социального типа, элемента той или иной социальной общности, но и как неповторимая индивидуальность, особенная и незаменимая личность.

Осмысливая объекты «первой» и «второй природы», искусство всегда имеет в виду человека с его личностными отношениями к этим объектам, а осмысливая человека — природный и социальный мир, в котором формируется, преобразуется, действует человеческая личность.

Из всего сказанного вытекают два положения, которые имеют первостепенное значение для семиотики искусства.

Во-первых, искусство не только передает определённое жизненное содержание, формулирует выводы и рекомендации и ***сообщает*** о них своим слушателям, читателям, зрителям, но и ***заражает*** этими выводами и рекомендациями, превращает их как бы в продукт собственных переживаний и раздумий, собственных жизненных заключений каждого индивида. Искусство выступает перед людьми не только как нечто объективно значимое, но и как нечто ***субъективно необходимое***, доставляющее ***личную радость***. Не заражая своими выводами и не доставляя личной радости, искусство неспособно осуществлять те важнейшие функции, которые накладывает общественная практика на художественное мышление.

Во-вторых, художественные идеи ***имеют синтетический характер и требуют сложных синтетических форм для своего выражения.***

<…> Искусство передает не только **результаты** осмысления мира, но и самый ***его процесс, не только готовые «проекты»*** преобразования человека, но и весь ход их формирования, необходимость их осуществления, пути их реализации. Синтетичность художественных идей выступает и в том, что они содержат в едином сплаве ***гносеологический момент*** (результаты познания) и ***аксиологический*** (результаты оценки), а оценки — и по объективным значениям, и по личностным смыслам, ив соответствии с этим — и абстрактно-логическое и эмоциональное начало и т. п.

Синтетической внутренней формой художественного мышления являются представления, или, точнее, — их особая разновидность: художественные представления.

5. Художественное представление

<…> Современные данные позволяют охарактеризовать представление как обобщенный динамический образ действительности, складывающийся в ходе диалектического процесса, который протекает в психике[7] вне прямых, контактов с представляемым. <…>

Замечательная особенность представлений состоит и в том, что они способны сочетать объективное и личностное начала, причем синтезировать их в самых различных соотношениях.

Представление — носитель известного предметного содержания, в котором объект выступает независимым от личностного отношения. Мы можем достаточно точно представить, например, определённую вещь, человека, жизненную ситуацию, картину природы. Однако репродуктивные и продуктивные процессы, в ходе которых складываются представления, протекают вовсе не хаотично. Они направляются соответствующим образом. <…>

Искусство (как и наука) строит свои представления в процессе целенаправленной и сосредоточенной интеллектуальной деятельности. При этом искусство сохраняет оба формирующих центра при решающей роли эмоционального. Но это уже не обыденные эмоции, а особые, художественные. Они вырабатываются, в свою очередь, путём сложной работы интеллекта по обобщению, концентрации, систематизации социально-исторического опыта личностных отношений человека к действительности и преобразования этих отношений в общественной практике. Именно такие эмоции служат носителями личностного начала в художественных представлениях. И это позволяет

[7] Здесь и дальше речь идет не об отдельном представлении, а об определенной их совокупности, объединенной логическими связями, присущими той или иной художественной, научной и т. п. системе.

исключить из представлений несущественное, сиюминутное, неустойчивое, чреватое случайными особенностями индивидуального опыта, и выявить объективное, устойчивое, необходимое, социально-историческое содержание.

Создавая особенно концентрированные в эмоциональной своей части представления, искусство может придать их предметному содержанию весьма обобщённый вид, лишь слегка наметить его контуры, заботясь об изображении всех деталей объекта. Больше того, степень обобщения может достигать такого уровня, на котором конкретность предметного содержания теряется совершенно. Субъект выступает тогда в своих отношениях не к определённым вещам, событиям, явлениям, а к некоторой их совокупности и даже к миру в целом. Именно такие представления становятся основой музыкальных образов. В них может отсутствовать даже намек на конкретные факты действительности: она присутствует здесь как некий обобщённый предмет человеческих отношений, раскрываемых музыкой с удивительной конкретностью, точностью, определённостью. В этом всего нагляднее проявляется качественное своеобразие музыки и других неизобразительных искусств.

Но уровень конкретности или обобщённости, с которой выступают объекты действительности в художественных представлениях, определяется не только спецификой того или другого вида искусства, присущим ему способом освоения мира. Он зависит и от характера идейно-художественных задач, решаемых в определённом произведении.

<…> И предельно обобщённые (скажем, в инструментальной музыкальной пьесе), и весьма детализованные и точные (например, в художественно-документальном фильме) картины действительности всегда просвечиваются в художественных представлениях личностными отношениями человека. Никогда не теряя своей определённости, они не бывают в подлинном искусстве случайными, сиюминутными, сугубо индивидуальными. Искусство выдвигает на первый план в личностных отношениях людей к миру их объективно-необходимое, закономерно сложившееся и закономерно изменяющееся в общественной практике содержание. Это и есть то главное жизненное содержание, которое раскрывает художественное мышление и которым оно обогащает человечество.

<…> Такова весьма схематическая картина формирования синтетического художественного содержания во внутреннем плане, в сознании автора. Перевод этого содержания во внешние формы, а затем во «вторичные» внутренние чреват не только психологическими, но и серьезными гносеологическими трудностями. Изучение последних дает ключ к пониманию закона вариантной множественности

художественного содержания и действия этого закона в сфере музыкального исполнительства.

6. Представление — образ — представление

Материализованное представление есть художественный образ. Этот процесс есть движение от представления к образу и от образа к представлению[8]. Материализованный образ играет роль основного элемента художественных семиотических систем. Его функции, однако, много сложнее, чем у знака.

Главная и определяющая функция знака — отсылать к предмету. Её выполняет в той или иной мере и художественный образ. Выполняет разными путями. <…> Но знаковой функции недостаточно для объективации синтетического содержания художественных представлений. С её помощью закрепляется и передается только предметная сторона этого содержания. ***Личностное начало ускользает от любого знака.***

<…> Художественный образ использует, несомненно, наряду со знаками вещей, знаки эмоций. Но он выполняет также незнаковые функции. Его знаковое и незнаковое содержание иногда даже противоречат друг другу. Вспомним, например, «Клима Самгина» Максима Горького. Опираясь на знаковые возможности слова, писатель рассказывает нам о переживаниях своего героя, о его личностных отношениях к самым разным сторонам жизни, фактам, людям, событиям. Опираясь же на незнаковые возможности создаваемых им художественных образов, писатель вызывает у нас совершенно противоположные отношения к тем же событиям и к самому Самгину. Во множестве произведений искусства перед читателем, слушателем, зрителем выступают разные отношения, часто взаимоисключающие, вступающие в непримиримую борьбу друг с другом. И художник заставляет потребителя сделать вывод: принять одни, отвергнуть другие, а быть может (как в «Климе Самгине») выработать для себя третьи... Сообщает он обо всех, но заражает лишь какими-то одними отношениями...

В этом состоит великое чудо искусства. Какова же его природа?

7. Механизм незнаковых функций художественных семиотических систем

<…> Человеческие ассоциации отличаются исключительным богатством и многообразием. Одни из них имеют механизм, сходный с животными: они формируются по типу классического условного рефлекса. Но для людей характерны и ассоциации иного рода. Они могут складываться и вне прямых контактов с действительностью, путем относительно самостоятельной работы сознания. Способность к их формированию, подобно другим высшим

[8] Разумеется, и здесь пойдет речь о целостной совокупности художественных представлений, объективированных в совокупности художественных образов..

интеллектуальным способностям, вызвана в конечном счете потребностями общественной практики. Такие типы ассоциаций являются результатом сложно-опосредованной репродуктивно-продуктивной деятельности человеческой психики, обслуживающей общественную практику преобразования объектов действительности и человека как её субъекта и личности.

<…> Две разновидности ассоциаций играют особенно важную роль в искусстве. Первая из них—уже упомянутые предметные ассоциации. Их пусковое звено — восприятие, их конечное звено — представление о предмете. Любой знак способен служить таким пусковым звеном: он отсылает к предмету. Таким «предметом» может быть и эмоция. Отослать к ней — значит информировать о её наличии у другого человека, то есть об одном из свойств некоторого объекта. <…>

Художественные образы наполняются видимыми или слышимыми признаками явлений природы и социальной жизни, вещей и людей, их отдельных черт и свойств, в том числе знаками «языка чувств». И тогда, приводя в движение ассоциативные цепи в сознании зрителей и слушателей, они вызывают соответствующие предметные представления, и среди них — об эмоциональных состояниях, а также о раздумьях и мыслях изображенных художником людей.

Но в известных условиях передача тех же знаков «языка чувств» — речевых интонаций и других модуляций голоса, мимических и других выразительных движений — может дать и другой эффект: заразить слушателя и зрителя соответствующими переживаниями, толкнуть к определённым раздумьям и оценкам.

<…> Присваивая накопленный веками социально-исторический опыт отношений и приобретая новый — ценой собственных успехов и ошибок в труде и быте, в общественной и личной жизни, в процессе материальной и духовной деятельности, — люди обретают сложную систему эмоциональных ассоциаций: и самостоятельных, и совместных с предметными в единых, порой весьма замысловатых цепях. Пусковыми звеньями таких ассоциаций являются в нашей повседневной жизни восприятия, представления, раздумья, связанные чаще всего не с единичными фактами, но с их совокупностью, с исключительно сложными нередко ситуациями, процессами, событиями.

<…> Искусство выработало — во всех своих видах и жанрах — и множество иных путей, приёмов, средств, позволяющих превратить изображения внешних знаков эмоций в пусковые звенья эмоциональных ассоциаций. Их исследование — предмет многих специальных работ. Здесь же остается подчеркнуть, что в художественной практике и к соответствии с определёнными художественными системами складываются ещё и особые ассоциации, которые мы будем условно

называть художественными. Они связывают данную систему художественных средств, приемов, структур с жизненными эмоциональными ассоциациями.

<…> В процессе развития музыки, жизненные факторы настолько органично вплетаются в художественные структуры, что новые поколения музыкантов имеют дело, как правило, не с жизненными ассоциациями самими по себе и не с художественными структурами в чистом виде, а с их сплавами. Последние и подвергаются дальнейшей переработке и дальнейшему обогащению как жизненным, так и художественным материалом. Поэтому и в сознании потребителей музыки жизненные ассоциации выступают в нерасторжимом сплаве, в «химическом соединении» с художественными.

Сложная структура художественных образов сказывается на мышлении художника. <…> Художник стремится передать своим слушателям и зрителям новое идейно-эмоциональное содержание. Но главным средством его объективации являются ассоциации, уже сложившиеся в психике этих слушателей и зрителей. Таково ещё одно противоречие, без преодоления которого искусство не в силах выполнить свои задачи. Орудием его преодоления служит системность.

<…> Подытоживая сказанное, можно определить художественное произведение как совокупность художественных образов, организованных по внутренним для данной системы логическим законам, а художественный образ — как чувственно воспринимаемый объект, который обладает способностью вызывать предметные, жизненные и художественные эмоциональные ассоциации в психике потребителей произведений искусства и оказывать на эту психику прямое психофизиологическое воздействие. <…>

8. Вариантная множественность художественного содержания

Ассоциативная природа художественных семиотических систем позволяет им осуществлять вариантную множественность в (исследуемом) процессе. Эта множественность необходима искусству для выполнения его главной функции — преобразования человека как субъекта и личности.

<…>Искусство может существовать и развиваться только тогда, когда оно опирается на устойчивые общественные фонды предметных и эмоциональных, жизненных и художественных ассоциаций.

Обратимся к музыкальному искусству. В ходе его долгого общественного бытия вырабатывается то, что Б. В. Асафьев называет общественным музыкальным сознанием. В этом сознании закрепляются, по его словам, «типологические для данного музыкального становления звукокомплексы, или сопряжения звуков». Они приобретают массу разнообразных ассоциативных связей, которые являются плодом исторического развития музыки: в её

отношениях с жизнью — социальной и природной — и в тех или иных системах музыкальных художественных средств. «...Каждая эпоха вырабатывает и в оперном, и симфоническом, и романсном творчестве некую сумму «символических» интонаций (звукокомплексов). Эти интонации возникают в постоянстве звучания с поэтическими образами и идеями, или с конкретными (зрительными, мускульно-моторными), или с выражением аффектов и различных эмоциональных состояний, то есть во взаимном «сопутствовании». Так образуются чрезвычайно прочные ассоциации, не уступающие смысловой словесной семантике», — констатирует Асафьев. Он показывает, что столь же устойчивые ассоциации способны вызывать и собственно музыкальные продукты: мелодии, секвенции, выразительные звучности и т. п., если они прочно вошли в общественное музыкальное сознание. «...Они, часто воспроизводясь и вливаясь в повседневную жизнь, начинают жить некоей самостоятельной художественной жизнью в устной, так сказать, традиции. Они повсеместно звучат, приходят на мысль, они — не отвлеченные представления, а живые интонации... В проникновении в общественное сознание, — заключает выдающийся музыковед, — характерных для эпохи интонаций, в цепляемости за них слуха, в их устойчивости в сознании и лежит первоосновное важнейшее качество: ощущение тесной, неразрывной связи музыки с действительностью, а следовательно, и та «ариаднина нить», которая вводит слушателя в состояние сознания композитора и в смысл его концепций. Вне этих «звукокомплексных накоплений», всегда вызываемых памятью, как и звуки и слова родной речи (но без «внешних» представлений и абстрагируемых понятий), музыка не могла бы стать идеологией, образно-познавательной деятельностью сознания, а самое большее, если могла быть проводником физиологических, чувственных раздражений, как это происходит на «низовых» стадиях её культивирования»[9].

Общественное сознание не есть, однако, некий безличный разум. Оно выступает как то общее жизненное содержание, которое присуще плодам высшей интеллектуальной деятельности большой массы человеческих индивидов. Говоря об общественных ассоциативных фондах, мы имеем в виду наличие некоторой суммы ассоциаций — предметных и эмоциональных, жизненных и художественных — в сознании значительных групп людей.

Но в психике каждого из них складывается, конечно, и множество особых ассоциативных цепей, характерных для некоего индивида и связанных с личным опытом его материальной и духовной деятельности. Такие «индивидуальные» ассоциации образуются на базе «общественных», приобретаемых человеком

[9] Б. В. Асафьев (И Глебов). Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, стр. 207, 266—267.

вместе со всем социально-историческим опытом. Присвоение же последнего начинается от рождения и продолжается всю жизнь. Поэтому «индивидуальные» и «общественные» ассоциации не могут не пребывать в органическом, прочном единстве, составляя весьма своеобразную и одновременно ***сходную для множества людей ассоциативную психическую среду***.

На неё-то и воздействует произведение искусства. И ***оно приводит в движение многообразные ассоциативные цепи, в которых переплетается нечто общее и особенное, устойчивое и быстро изменяющееся, присвоенное вместе со всем социально-историческим и сложившееся на почве индивидуального опыта.*** А эти ассоциативные цепи втягивают в работу весь описанный выше механизм. С его помощью слушатели, и зрители приобретают то новое идейно-эмоциональное содержание, которое получило материальное воплощение в произведении.

И оно выступает по-разному в сознании каждого зрителя и слушателя, так как преломляется сквозь призму индивидуально-своеобразной ассоциативной среды в его психике! Необходимость вариантной множественности художественного содержания в искусстве получает адекватное отражение в структуре ассоциативного механизма семиотических художественных систем. Заметим, что при этом общее для всех основное содержание реализуется на основе «общественных» ассоциаций — носителей социально-исторического, объективно-необходимого, устойчивого содержания! На основе же индивидуально-своеобразных, субъективных, преходящих, случайных ассоциативных связей происходит приспособление основного художественного содержания к изменчивым особенностям людей, чьи личностные отношения к действительности стремится преобразовать искусство.

<…>

9. Художественные и нехудожественные семиотические системы в искусстве

Особенность исполнительских искусств состоит в том, что им приходится пользоваться не одной, а двумя семиотическими системам и, из которых только одна является художественной. Исполнительство можно определить как ***перевод художественного содержания из нехудожественной системы в художественную***[10]. <…> Необходимость нехудожественных систем вызвана временной природой того материала, в котором музыка, театр, кино, художественное чтение объективируют свои идеи. <…> Временные искусства

[10] Речь идет о современном положении этих искусств. Все они в своем детстве проходили импровизационную стадию. Это касается не только музыки и театра, но и кино: не так давно ещё фильмы снимались без режиссерского и даже литературного сценария.

формируют подвижные, текучие образы. И сами они, и вызываемые ими ассоциации возникают только в процессе развития, во временной структуре. <…> Только в движении, в развитии, и динамике сложных взаимоотношений прошлого, настоящего и будущего возникают эти образы, а под их воздействием — необходимые ассоциации, предметное и эмоционально-идейное содержание. Ни один момент в этом развитии подвижной материальной системы произведения не может не сказаться на ассоциациях, а следовательно, па всем содержании, которое станет достоянием зрителей и слушателей. Поэтому автор такого произведения, как правило, вырабатывает точный план объективации художественного содержания. <…>

Без чёткого плана объективации некоторого содержания в текучем материале временных искусств трудно достичь глубины и ясности мыслей. Идеи автора во «вторичных» внутренних формах почти наверняка примут в таком случае расплывчатый, случайный вид, подобный тому, какой они имеют в сырой «внутренней речи», произносимой автором «для себя», а не «для других». Быть может, поэтому импровизационное детство и осталось у временных искусств позади... Зрелость требует глубоких раздумий, выверенных заключений, а они — тщательной подготовки, заблаговременной «отделки» будущей текучей «внешней речи», а потому — её чёткого плана. Такой чёткий план и фиксируется с помощью нехудожественных семиотических систем.

И в пространственных искусствах пользуются такими планами,— скажем, эскизами будущей картины или скульптуры. Архитектор же, поскольку строительство сооружений требует громадных средств и привлечения многих людей, и подавно предваряет объективацию своих идей точным её планом. В таких случаях и они прибегают к нехудожественным семиотическим системам: чертёж здания или набросок картины не вызывают того богатства ассоциаций, без которого художник не может донести содержание своих идей до зрителей.

Есть, однако, существенное отличие между пространственными и временными искусствами и в этом отношении. Живописец, скульптор имеют дело с неподвижным, постоянно находящимся перед ними материалом. Они могут сколь угодно долго и так и эдак трудиться над ним, добиваясь предельно точной объективации своих идей. ***Музыкальные звуки*** (как и движения и речь актёров) текучи, преходящи. Их нельзя переделать. Их нужно вызывать вновь. Здесь таится возможность вариантной множественности материального закрепления художественного содержания временных искусств. Но это обстоятельство делает ещё более острой необходимость в твердо зафиксированных планах организации текучего материала. Такая фиксация происходит в статичном материале знаковых систем, и потому такие планы можно перерабатывать так же, как перерабатывает

скульптор или живописец свой статичный материал. Благодаря своей статичности такие планы способны решать и ещё одну задачу: закреплять: и тем увековечивать возможность реализации уже в художественных системах содержания авторских идей. <…>

В музыке это — нотная запись. Она выполняет знаковые — и только знаковые! — функции. Она отсылает к предметам, каковыми являются сочетания определённых звуков, извлекаемых с помощью определённых инструментов в определённой последовательности. Служить же включателем эмоциональных и даже сложных предметных ассоциаций такая запись не может. Потому-то она и не может служить художественной семиотической системой.

<…> Писатель придает словам художественную организованность, чтобы наполнить свое произведение этим «подводным» богатством. Но и в таком состоянии естественный язык остается прежде всего знаковой, строго говоря — нехудожественной системой. Перевод в художественную систему осуществляет здесь сам читатель. Осуществляет благодаря тому, что хорошо знает язык, усвоил его как непременную сторону социально-исторического опыта, овладел им вместе с общественными ассоциативными фондами и в связях с ними, пользовался этим языком ежедневно во всех своих делах, а потому подключил его ко множеству «индивидуальных» ассоциаций. Характерно, что человек, посредственно знающий иностранный язык, даже сравнительно легко извлекая предметный смысл прочитанной книги, не получает эстетического удовольствия от неё. Последнее приходит лишь тогда, когда язык становится органической частью ассоциативной среды в психике человека.

Тогда читатель и может стать своеобразным «исполнителем» — «переводчиком» содержания, намеченного знаками естественного языка, в художественную семиотическую систему «подводной части» произведения. Не задерживаясь, он автоматически переключает это содержание уже во внутренние формы своего сознания. Поэтому мы и не замечаем особой, уже художественной семиотической системы в литературе.

Такая система — «обволакивающие» художественно организованную речь подвижные представления — текучий материал литературных образов. И уже предметные представления составляют весьма своеобразную семиотическую систему, которая приводит в движение все необходимые искусству ассоциативные цепи и порождает собственно художественные представления — «вторичную» внутреннюю форму художественных идей.

Именно такой, процессуальный, характер художественных семиотических систем в пространственно замкнутых произведениях литературы обнаруживается

тогда, когда эти произведения становятся основой художественного чтения[11]. Здесь мы имеем дело уже с обычным исполнителем. Он делает наглядной ту художественную работу, которую проделывает незаметно, для себя читатель.

Но, быть может, и слушатель музыки способен выполнять роль исполнителя, а музыка, подобно литературе, — существовать преимущественно в виде нотных текстов? В принципе такая возможность не исключена, но её практическая вероятность близка нулю. Ведь язык нотных знаков формируется и широко используется не в повседневной жизни, а только в узкой музыкальной, притом главным образом в профессиональной, практике. Даже в психике музыканта-профессионала нотные знаки не могут поэтому получить того места в ассоциативной среде, какое принадлежит словам естественного языка. Правда, благодаря повседневной деятельности в сфере музыки профессионал вырабатывает в своем сознании устойчивые связи между нотными знаками и музыкальными звучаниями, что позволяет ему «слышать» и оценивать читаемый нотный текст. Но и он получает полное эстетическое удовлетворение, а следовательно, и возможность полной оценки произведения только в живом исполнении, то есть воплощенным в художественной семиотической системе.

Масса же слушателей, практически вся аудитория, для которой музыка существует как область общественного сознания, воспринимает музыку и постигает несомое ею жизненное содержание только в живом, звучащем виде. Поэтому исполнительство как особый род творчества играет и будет играть здесь огромную роль.

10. Композитор — исполнитель — слушатель

Рассмотренные выше закономерности перевода художественного содержания <…> позволяют установить неизбежность и необходимость вариантной множественности исполнительства и получить ключ к раскрытию её сущности.

<…> Тесная зависимость законов исполнительства от законов объективации в искусстве наглядно выступает в литературе. Переводя художественное содержание книги из знаковой системы в художественную и одновременно выступая потребителем этого содержания, читатель объединяет в едином процессе вариантную множественность исполнения и постижения. Не всякий потребитель является, однако, исполнителем. Но любой исполнитель — прежде

[11] Произведение живописи или архитектуры не может служить основой исполнительства, так как объективация здесь произошла уже в художественной системе, Перевод в какую-то другую систему тут и невозможен, и не нужен. Литературное же произведение, поскольку оно объективировано в нехудожественной системе, нуждается в таком переводе, а потому может быть предметом исполнения. Сам по себе этот факт служит, между прочим, свидетельством особой структуры семиотических систем и литературе.

всего потребитель! Он постигает произведение, которое ему предстоит исполнять, так же, как слушатель: в индивидуально-неповторимом виде. Ведь иначе, как мы видели, обрести художественное содержание невозможно!

Между рядовым слушателем и художником-исполнителем существуют, впрочем, и существенные различия. Первый постигает художественное содержание только в своем сознании и в приспособленном к его индивидуальным особенностям виде. Второму же необходимо объективировать это содержание, и притом так, чтобы оно могло служить множеству людей. Однако объективирует исполнитель не нотный текст, который только «отсылает к предметам», а художественное содержание. Его же исполнитель постигает в индивидуализированном виде и никак иначе постичь не может. Это и есть то противоречие, которое разрешается творчеством исполнителя, делает необходимым это творчество и является главным внутренним источником его развития.

<…> Вспомним, что искусство опирается на общественные ассоциативные фонды — жизненные и художественные. При всей своей устойчивости, они изменяются и присваиваются каждым новым поколением в обогащенном виде. Исполнительство не может быть действенным, если не учитывает и этого обстоятельства. Существуют и национально своеобразные черты в общественных ассоциациях. Их глубокое усвоение позволяет усилить действенность произведения, придавая ему национальный колорит. Изменяются и художественные системы, совершенствуются и обогащаются старые, появляются новые приемы и средства исполнительства. Оказывается, что и такие изменения отзываются на общественных фондах музыкальных ассоциаций. Поэтому усвоение, скажем, новых приемов, более совершенной техники необходимо не только для того, чтобы лучше владеть художественной семиотической системой. Оно нужно и для более основательного воздействия на ассоциативную среду слушателей.

<…> Соотношение художественного содержания, выраженного в нотной записи, живых исполнениях и слушательских восприятиях, хорошо описывается диалектической категорией общее — особенное — единичное.

«Пространственные» искусства минуют стадию особенного: общее, объективированное в произведении живописи, скульптуры, архитектуры, раскрывается во множестве единичных вариантов в сознаний зрителей этого произведения. Особенное и единичное сливаются в сознании читателей художественной литературы, а общее объективируется в знаках естественных языков. Что же касается временных искусств — музыки, театра, кино, — то здесь общее материализуется в специальных знаковых системах (нотная запись) или в

знаках естественных языков (пьеса и план её постановки, режиссерский сценарий), а особенное — в исполнительских семиотических системах. Единичное и в этих случаях выступает в сознании потребителей — слушателей музыки, слушателей-зрителей спектакля или фильма и т. д.

Разумеется, это лишь самая общая постановка вопроса. Но предлагаемая статья не претендует на что-либо большее. Задача автора — лишь указать на ***тесную зависимость вариантной множественности музыкального исполнительства от всеобщего для искусства закона вариантной множественности художественного содержания.*** <…>

С. Х. Раппопорт
О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ[1]

«Механизм» художественного обобщения

Своеобразный аспект художественного мышления вызывает к жизни и особый «механизм» и специфическую форму выражения результатов художественного обобщения. И в этом смысле оно также отличается от научного мышления.

В. И. Ленин писал: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и ***от него к практике*** — таков путь познания истины, познания объективной реальности»[2]. В соответствии с этим в науке развиваются две взаимосвязанные, но обладающие специфическими методами достижения и формами фиксации своих результатов сферы — описательно-экспериментальная и теоретическая. Существует немало и сугубо описательных, фактологических и чисто теоретических работ. В науке сложились диалектические взаимоотношения двух её сторон на основе практики. Только благодаря такому взаимоотношению наука и способна вырабатывать свои плодотворные идеи. Однако выступать эти идеи могут совершенно самостоятельно, сформулированные в понятиях — словах или математических знаках.

Иначе выглядит искусство. Здесь не может быть и речи не только об особых «описательных» и «осмысливающих» произведениях или соответствующих разделах в труде художника, но и о каких бы то ни было самостоятельных, отделенных от чувственного материала формулировках художественных идей. Вопреки утверждениям феноменологической эстетики, картину (и любое другое художественное произведение) невозможно рассечь надвое, отделив жизненно-фактологический материал от художественных эмоций и идей. ***Они выступают здесь слитно, в органическом и нерасторжимом единстве. И формой такого единства является художественный образ***.

Если бы художник и учёный говорили одно и то же, искусству не понадобилась бы образная форма мышления. Она вызвана необходимостью осмыслить опыт отношений человека к действительности, раскрыть глубокую сущность жизни, проявляющуюся в неповторимом узоре страстей человеческих.

Но здесь нужно сделать существенное для дальнейших рассуждений отступление. Психика человека отличается исключительным богатством и

[1] Печатается по изд.: Раппопорт С.Х. О природе художественного мышления //. – В сб.: Эстетические очерки. Вып. II М., 1967
[2] В. И. Ленин. Философские тетради, стр. 146—147.

разнообразием. Разнообразны и те формы, которые сложились в ней для решения сложных, диктуемых практикой задач целеустремленного познания мира. Своеобразной формой психической деятельности человека, которая закрепляет и выражает его отношение к действительности, является эмоция.

В рамках настоящего очерка нет возможности рассмотреть подробно этот исключительно важный для понимания природы художественного мышления вопрос. Отметим только самые нужные положения.

Выше мы говорили, что заинтересованное отношение человека к действительности субъективно по форме, но объективно в наиболее существенных чертах своего содержания. Таковы и выражающие и закрепляющие его эмоции: они выступают всегда как нечто субъективное, личностное (мои настроения, мои переживания, мои чувства), однако несут в себе, как правило, некое объективное, сложившееся в биологической и социальной практике содержание.

Как и все другие формы чувственной психической деятельности, эмоции появляются уже в животном мире и на высших его ступенях приобретают весьма сложный характер. Вызванные к жизни потребностями биологической приспособляемости, они решают жизненно важные для организма задачи. Это, по-видимому, прежде всего — мобилизация всех сил и ресурсов организма, его индивидуального и видового опыта на решение «частной» потребности, которая оказалась необходимой для сохранения индивидуального или видового существования организма. Такая генерализация «частной» задачи особенно важна в условиях, когда обычные нормы регулирования становятся уже недостаточными, и нужны чрезвычайные меры, сосредоточение всех сил, достижение результата любой ценой. Поэтому эмоции могут приводить в движение сложный физиологический механизм и связаны с весьма резкими порой физиологическими сдвигами в организме. Но это придает и особый характер их способности отражать внешний мир.[3] Суть её — в генерализации сведений о мире, в оценке его вещей, явлений, событий по одному признаку: опасны они или не опасны, вредны или безвредны, приятны или неприятны, требуют решительных мобилизационных мер или не требуют? Эмоция есть в этом смысле генерализованное отношение животного к данным явлениям, вещам, событиям. Что же позволяет осуществить такую генерализацию? Несомненно, тот опыт целенаправленных биологических отношений к действительности, который выработан в ходе видового и индивидуального развития. Эмоции являются,

[3] Все формы психической деятельности так или иначе отражают действительность (это их гносеологический аспект, который и будет нас интересовать здесь в первую очередь) и связаны с процессами внутри организма (это их физиологический и психологический аспект).

следовательно, носителями такого опыта. Будучи даже у животного сугубо индивидуальными, «личностными» по форме, они обладают объективным содержанием; в них отражаются и закрепляются генерализованные острыми жизненными потребностями биологические отношения животного индивида к окружающей его и воздействующей на него среде.

Выше мы говорили о глубоком, качественном различии между биологическим отношением животного и многогранными социальными по содержанию отношениями человека к действительности. В соответствии с этим приобрели новое качество и эмоции человека.

Прежде всего изменилось их объективное содержание. Психика человека, используя механизм, унаследованный от биологической жизни, обобщает и закрепляет опыт отношений, складывающийся уже в общественной жизни. Человеческие эмоции выражают генерализованное отношение социального субъекта, данной социальной личности к другим людям, вещам, явлениям, событиям объективного мира. Поэтому даже простейшие аффекты — носители биологического опыта — так или иначе, но обогащаются у человека новым, уже в общественной жизни приобретенным опытом. Эмоции по своему объективному содержанию — это главным образом ***социальные*** эмоции.

Среди них все большее место начинают занимать эмоции высшего порядка, которые не связаны не только с физиологическими, но и с материальными потребностями индивида, рожденными в социальной жизни. Они отвечают на ***общественные*** потребности, выражают в отношениях субъекта к объективной действительности то, что имеет не личное, а групповое, классовое, национальное, общечеловеческое значение. К ним принадлежат и эстетические эмоции, отражающие и закрепляющие активно-творческое и гуманистическое отношение человека к действительности. В общественном движении, особенно в революционной борьбе, человек нередко жертвует не только материальным благополучием, но и всей жизнью во имя интересов человечества, часто только его будущих поколений. И при этом испытывает огромный душевный подъем, высшее удовлетворение.

Существенно меняются также функции эмоций. Их биологическое назначение отходит на второй план и вступает нередко в противоречие с их новым, социальным назначением. Физиологические сдвиги — эти непременные спутники эмоций, рожденные биологической необходимостью,— все чаще становятся отрицательным фактором в социальной жизни человека. С другой стороны, эмоции превращаются в огромный положительный общественный фактор: овладевая массами, они, подобно идеям, способны превратиться в мощную материальную преобразующую силу.

Меняется место и роль эмоций и в индивидуальной жизни. Из системы экстренной мобилизации всех физических сил организма они превращаются в непременный фактор формирования и развития гармоничной человеческой личности. Человек все меньше и меньше может удовлетвориться пусть и самой налаженной физиологической жизнью, да и забота о соответствующих нуждах перестает занимать главное (как у животных) место в нашей жизнедеятельности. Все с большей уверенностью можно сказать, что не хлебом единым жив человек. Его привлекают более высокие общественные задачи. Их решение становится главной целью многих и многих людей, а важнейшим генерализующим фактором регуляции их поведения — высшие социальные эмоции, потерявшие всякую связь с биологическим опытом и полнее всего выражающие и закрепляющие опыт социальных отношений.

Все это и делает эмоции той формой психической деятельности, которая имеет первостепенное значение для искусства.

«Понятие и эмоция — это и есть те две стороны звуковой сигнализации, из которых исторически развивается словесная и музыкальная речь»,— говорил А. В. Луначарский[4]. Нам представляется, что вопрос можно поставить шире: ***если понятие — исходный пункт научного, то эмоция — исходный пункт художественного мышления***.

Понятия — результат логической обработки фактов, запечатленных в ощущениях и восприятиях. Но главная работа научной мысли впереди: оперируя понятиями, она строит систему суждений, гипотез, умозаключений по законам, которые в конечном счете адекватны объективным закономерным связям между фактами.

Эмоции — также результат большой обобщающей работы. И все же они — лишь «первичная» ступень в обобщении опыта отношений. Возникая в психике человека под влиянием жизненных обстоятельств или в силу относительно самостоятельной работы сознания, они разрозненны, хаотичны, и связи между ними устанавливаются лишь стихийно. Разумеется, и в таком виде они служат нашей практической деятельности, неся в себе определённый опыт отношений. Но насколько же возрастает их практическая сила, когда мышление упорядочивает их, связывает в стройную систему, придавая им целеустремленность и целенаправленность, причем система эта не только в теоретическом, но и в художественном мышлении не есть продукт «чистой мысли». И здесь субъективная логика является в конечном счете отражением логики объективной.

[4] А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 457, 343

В общественной жизни, как упоминалось выше, миллиарды разрозненных человеческих желаний и настроений, аффектов и страстей, чувств и переживаний, вступая ежедневно и ежечасно в борьбу между собой, складываются в некую равнодействующую, которая и становится общественной необходимостью. В жизни возникают объективные закономерные связи не только в сфере опыта фактов, но и в сфере опыта отношений. Этой жизненной, «внешней» логике отвечает в конце концов «внутренняя» логика художественного мышления.

Но в отличие от понятий эмоции не могут приобрести самостоятельное общезначимое выражение. Понятие отражает некоторые объективные черты некоторых объективных фактов.

Они выражаются в словах или математических знаках, общезначимый смысл которых скреплен своеобразным, большей частью исторически складывающимся общественным договором. Эмоция, будучи отражением отношения субъекта к объекту, не имеет и не может иметь таких форм выражения. Её нельзя абстрагировать ни от субъекта, ни от соответствующего объекта. Она раскрывается только в их неразрывной связи.

Формой выражения такой связи и является художественный образ, закреплённый в определённом материале на полотне и в мраморе, в музыкальных звуках и в движениях актёра, на бумаге и на экране и т. д.

Поэтому художественный образ несводим к непосредственным образам действительности — ощущениям и восприятиям, которые дают более или менее точную картину реальных фактов, но не содержат ещё в себе никаких человеческих страстей[5]. Несводимы образы искусства и к понятиям, которые уходят от чувственных образов действительности, становясь элементами абстрактно-логического мышления, где уже нет места этим страстям. ***Художественный образ — особая, диалектически сложная форма отражения и осмысления жизни в свете объективно складывающегося опыта отношений человека к действительности.*** Только условно можно отличить три взаимно проникающие друг в друга и потому неотделимые друг от друга стороны его содержания.

Это, во-первых, ***конкретно-предметное содержание***, то есть изображения людей и вещей, явлений природы, исторических и вымышленных событий, жизненных ситуаций и т. п. Изображения эти сходны с непосредственными образами действительности—ощущениями и восприятиями. Но это лишь внешнее

[5] Современная философия и психология установили сложную структуру ощущения, особенно научного наблюдения. Оно много богаче простого отражения конкретного факта и несет в себе предшествующий опыт фактов. Однако именно наука более всего и стремится, очистить его от человеческого к нему отношения.

сходство. Художник передает не свои ощущения и восприятия действительности, а свои ***представления о ней.*** Представление же не есть прямое воссоздание ощущений и восприятий: это уже определённое ***обобщение*** множества фактов. И обобщающей силой здесь выступает (поскольку речь идет о художественном представлении) не абстрактная мысль, а воображение и фантазия человека, направляемые его отношением к этим фактам. Активное отношение — вот что закрепляет одни, отбрасывает другие, сгущает третьи факты, помогает воображению и фантазии дополнить представление, рожденное памятью на основе непосредственных впечатлений, недостающими деталями или собрать в единый целостный образ разрозненные впечатления. Сознание человека выработало на этой основе ещё одну замечательную способность: создавать представления, не имеющие прямого аналога в действительности, правдивые, но обобщающие образы вещей, событий, людей, а также их переживаний и раздумий, которых не было и нет, но которые могли бы существовать. Именно эта замечательная способность лежит в основе художественного мышления. Она сродни способности вырабатывать научные понятия, не имеющие прямого аналога в природе: в обоих случаях сознание ведёт глубокую обобщающую работу. Но научное обобщение концентрирует существенные черты ***фактов*** действительности, а художественное — ***отношений*** человека к этим фактам, к людям, обществу, природе, которые стоят за этими фактами, к самому себе. Поэтому в первом случае вырабатываются ***абстракции***, лишённые конкретно-чувственного облика, во втором же — ***чувственные образы***, отмеченные, в отличие от непосредственных слепков с действительности, человеческим отношением, напоённые человеческими страстями, то есть обогащенные ***эмоциональным содержанием***.

Это — вторая необходимая сторона содержания художественного образа. К ней нужно отнести те настроения, чувства и переживания, а также эмоциональные оценки, которые способен вызывать у зрителя, слушателя, читателя данный образ. Искусство, однако, не может ограничиться и этим. Оно стремится не к простому отображению, а к осмыслению эмоций человека, в которых концентрируется опыт его отношения к миру. Если наука связывает в системе своей «внутренней» логики понятия и таким путем проникает в глубокую сущность фактов, то искусство стремится к систематизации обобщающих представлений и тех эмоциональных «зарядов», которые они в себе несут. Этому и служит «внутренняя» логика определённой художественной организации. Такое художественно-логическое осмысление жизненного опыта позволяет искусству создавать ***идейное богатство*** образов. Эта третья необходимая сторона содержания художественного образа отличается особенной сложностью. Она невозможна без

первых двух: только на основе эмоционально воспринятого жизненного материала произведение искусства может вызвать глубокие раздумья и привести к убедительным выводам, оценкам, рекомендациям, содержащим осмысленный опыт многообразных отношений человека к действительности, то есть художественные идеи. В то же время (хотя и в свете того же опыта) богатство раздумий и выводов создается в произведении искусства также изложением в той или иной форме других общественных идей: политических и философских, нравственных и научных и т. д. Идейное содержание образа — некий сплав всех этих идей.

Выше подчеркивалось, что идейная сторона художественного образа не может существовать сама по себе, помимо первых двух его сторон. Но точно так же и конкретно-предметные изображения и даже эмоции, если они не осмыслены в определённой системе художественной логики, не объединены ею, не превращены в художественную мысль, не могут составить подлинно художественного произведения. На практике мы сталкиваемся и с натуралистически-бездумными полотнами, книгами, фильмами и с «рупорами идей» в «художественной» форме. Но и те и другие не имеют права именоваться произведениями искусства. В свете излагаемой здесь концепции это уход от основного предмета художественного познания — опыта отношений человека к действительности.

Под этим углом зрения рассмотрим коротко и главные этапы художественного познания. Как и научное, оно включает в себя и наблюдение жизни и её осмысление.

Без живого созерцания нет никакого познания. Ощущения и восприятия — единственный канал, прямо связывающий наше сознание с объективным миром. Но в искусстве их направленность, активность, избирательность определяются уже не опытом фактов, а опытом отношений. Сравним записи ученого-экспериментатора с записными книжками писателя или путевыми альбомами живописца. В первых мы найдём, как правило, более или менее точные описания или изображения фактов, во вторых — уже эмоционально насыщенный, хотя, быть может, и случайный, обрывочный материал. В то же время, в отличие от ученого, художник далеко не всегда собирает материал для ***определённого*** произведения. Не только исследователям его творчества, но и ему самому сплошь и рядом трудно бывает установить, где, когда, при каких обстоятельствах он получил те прямые жизненные впечатления, которые в конце концов привели его к данному образу. Особенно сложно ответить на такие вопросы композитору или архитектору, хотя непосредственные жизненные впечатления — непременное условие и главный источник всякого творчества.

Отметим, наконец, что художник, в отличие от учёного, оставляет свои ощущения и восприятия за пределами готового произведения. Он не фиксирует, не описывает, не изображает их, как это делает учёный-экспериментатор. Художник ***обобщает*** свои непосредственные наблюдения и переносит на страницы книги, на экран и сцену, на полотно или в музыкальные звуки ***только свои представления***. Именно на них, как мы уже говорили, строятся художественные образы. В законченном же произведении подлинного художника, кроме логически организованной образной ткани, нет больше ничего: все остальное остаётся в памяти автора, его черновиках, набросках, этюдах — где угодно, но только не в готовом произведении настоящего искусства.

Поскольку научное мышление не может не быть абстрактным, представление является для него вспомогательным, хотя и весьма важным средством. Основа научного мышления — абстрактное понятие. Напротив, поскольку художественное мышление возможно лишь в чувственных образах, представление является для него идеальной формой, органически сочетающей в себе конкретно-предметное и эмоциональное начала. Искусство наполняет эту форму осмысленным в свете опыта отношений содержанием и тем превращает её в носителя идей.

Структура художественных представлений[6], а тем более связей и взаимодействий между ними исключительно сложна. В ней и таится «механизм» художественного обобщения. Разный в различных видах искусства, он имеет, однако, и общие черты, поскольку главная задача у него одна: возбудить эмоции и художественные мысли. Именно ***возбудить***. Ведь, как подчеркивалось выше, ни эмоция, ни художественная идея не имеют и не могут иметь самостоятельных форм выражения: их нельзя ***передать*** в готовом виде. Художественное произведение вызывает в сознании зрителя, слушателя, читателя определённые переживания и раздумья, дает им определённое направление и развитие и только таким образом приводит людей, воспринимающих данное произведение, к определённым обобщениям, содержащим осмысленный жизненный опыт. Это и придает исключительную силу и убедительность идейному содержанию искусства: оно возникает в сознании читателя, зрителя, слушателя как будто из их собственных жизненных наблюдений, как нечто свое, ими самими пережитое, выстраданное, передуманное. Но это же делает задачу художника исключительно сложной. Ведь идейное богатство содержится в его произведении как бы ***в возможности***. Оно ***реализуется*** лишь в сознании слушателя, зрителя, читателя:

[6] Различаются обыденные, научные и художественные представления. Сравнивая их, можно получить исключительно важный для понимания художественного мышления материал. Но это предмет особой статьи.

их активность, их жизненный и художественный кругозор играют при этом немалую роль. И художник может достичь своих целей только в том случае, если сумеет организовать и направить и собственный жизненный опыт людей, воспринимающих его произведение.

Это не значит, что идейно-эмоциональное содержание данного произведения субъективно и может быть трактовано каждым по-своему, как это утверждают субъективистские школы современной буржуазной эстетики. Оно представляет собой диалектичное единство объективного и субъективного. Объективен создаваемый произведением идейно-эмоциональный строй, направление эмоций и раздумий, их потенциальная сила и глубина, не говоря уже о конкретно-предметном содержании произведения. Но конкретную определённость эти чувства и переживания, мысли и раздумья приобретают уже в зависимости от перечисленных данных слушателя, читателя, зрителя.

И это не слабость, не ограниченность, не что-то нежелательное, а, напротив, замечательная особенность искусства, значение которой становится очевидным в свете излагаемой здесь концепции предмета художественного мышления. Имея своей задачей обобщение и осмысление опыта отношений субъекта к объективному миру, произведение искусства должно обладать указанной «многозначностью». Ведь одно и то же в существе своем отношение имеет объектом многие и порой даже разнородные явления. Искусство обогащает человека жизненным опытом в том смысле, что помогает ему формировать отношения к фактам и событиям его собственной жизни. Это и достигается тем, что объективно создаваемый произведением строй идейно-эмоционального содержания проецируется на собственный опыт читателя, слушателя, зрителя и потому вырабатывает у них определённое отношение не только к тем событиям, которые отражены в конкретно-предметном содержании данного произведения, но и к самому широкому кругу жизненных явлений, с которыми сами они сталкиваются в своей практике. Не будь указанной «многозначности», искусство не могло бы выполнить этой своей функции.

Здесь, между прочим, можно найти и одну из причин необыкновенного долголетия выдающихся произведений искусства. Обладая большой идейно-эмоциональной глубиной и силой, они могут и через сотни лет после своего создания помогать людям в осмыслении современной жизни, участвовать в формировании современного человека.

Но для того чтобы обладать столь драгоценной «многозначностью», искусству необходимы своеобразные средства, способные, как говорилось выше, ***вызвать*** в сознании субъектов, воспринимающих художественное произведение, ***объективный строй*** идейно-эмоционального содержания данного произведения.

Искусство выработало необыкновенное многообразие таких средств. Но в самом широком обобщении, которое неизбежно ведет к некоторым упрощениям, можно сказать, что все они строятся на использовании нескольких видов воздействия: во-первых, прямого психофизиологического воздействия звука, цвета и пластики видимых форм[7], во-вторых, предметно-эмоциональных ассоциативных связей, складывающихся в жизненной практике; в-третьих, сложно-опосредованных эмоциональных ассоциативных связей, складывающихся в жизненный практике, в процессе создания и особенно восприятия произведений искусства. Все перечисленные факторы, накладываясь друг на друга и взаимодействуя друг с другом, составляют некий нерасторжимый сплав. Его цементирующей силой является логически стройная организация произведения в определённой исторически сложившейся системе художественных средств.

Сама по себе способность потока звуков, совокупности цветовых пятен и т. п. вызывать эмоциональный отклик в психике человека — результат долгого, ещё доисторического развития наших предков, проходившего в определённых условиях природной среды. Составляя фон, на котором длительное время протекали процессы биологического приспособления, эти условия приобрели силу того или иного эмоционального воздействия на человека. Однако ныне оно возникает в психике уже не столько биологического, сколько социального существа. Поэтому физиологические воздействия не могут не иметь психологических последствий. Быстрота реакций, утомляемость, слаженность воздействий различных органов и т. п. (а они зависят от воздействия видимой и звучащей среды) сказываются на общем психологическом состоянии человека, его настроениях и переживаниях. А тут вступают в строй уже более тонкие, рожденные опытом общественного бытия эмоционально-ассоциативные связи. Так протягиваются нити — и сравнительно простые, и сложно-опосредованные— от определённых звуковых или оптических воздействий к физиологическим реакциям в организме человека, а от них — к его эмоциональному отношению к окружающей действительности, природной и социальной.

И все же вызванные таким образом эмоции сравнительно элементарны, они не наполнены ещё глубоким социальным содержанием и потому сами по себе не обладают заметной эстетической силой.

Но в реалистическом искусстве они никогда не возникают сами по себе. Здесь нет чисто физиологического воздействия. Разве, скажем, цвет — нечто самостоятельное на полотне? Нет, он участвует в изображении, а изображение, в свою очередь, никогда не бывает лишенным цвета. И поэтому нельзя установить

[7] Такой способностью не обладает литература.

сколько-нибудь определённых связей между цветом или цветовым аккордом и психологическим состоянием зрителя, игнорируя конкретную роль этого аккорда или пятна на данном полотне, в системе данного произведения.

Вспоминается яркий пример из другого искусства. Невозможно забыть чувство гордости, всеохватывающей радости и силы, которое подымается в нас, когда в заключительных кадрах «Броненосца «Потемкина» реет на мачте красный флаг. Не случайно ещё в период черно-белого кино Эйзенштейн счел необходимым покрасить в красный цвет десятки кадров, где изображено это знамя. Но совершенно иной в каждом случае эмоциональный отклик вызывает тот же цвет, когда им окрашен нос пропойцы-протодьякона или стены, кресла и детали парадной формы царских сановников — членов Государственного совета на известных картинах Репина. Вспомним ещё «Купанье красного коня» Петрова-Водкина или «Красные виноградники в Арле» Ван-Гога. Красный цвет играет каждый раз иную эмоциональную роль. В то же время, во всех названных произведениях его воздействие никак не сводится к психофизиологическому: здесь вступает в строй другой фактор — ассоциации, рожденные уже в социальной жизни человека.

Дело в том, что человек живет социальной жизнью, то есть учится, трудится, борется, обзаводится семьей и воспитывает детей, участвует в многообразных отношениях — общественных и личных — и вместе с тем проходит через различные настроения, приобретает и теряет глубокие чувства и мелкие страсти, испытывает те или иные переживания и т. д., как правило, с ***открытыми глазами*** — открытыми в буквальном смысле слова. Всегда перед его взором (если только он бодрствует) находятся определённые люди, вещи, состояния природы и т. п.— в то время как он трудится, учится, борется и т. д. И его психика, приспособленная ещё в эпоху биологического развития к установлению эмоциональных связей между жизненным опытом и обликом вещественного окружения, энергично вырабатывает теперь уже ***социальные по содержанию*** ассоциативно-эмоциональные связи.

Это и есть прямые предметно-эмоциональные ассоциации. Они играют особенно большую роль в изобразительных искусствах. Здесь концентрируются выразительные (то есть способные возбудить такие ассоциации) черты во внешнем облике людей, вещей, состояний природы и т. п. Выразительное изображение — основа художественно-образной ткани изобразительных искусств.

Игнорирование этого факта и привело феноменологов к «рассечению» картины. Они (как и некоторые другие школы в буржуазной эстетике) сводят выразительно-эмоциональную силу искусства к психофизиологическому воздействию. Огромными эмоционально-ассоциативными возможностями

живописи, связанными с правдивыми в целом изображениями реального мира, они пренебрегают и тем неимоверно обедняют искусство и отрывают художественное мышление от действительности.

Более сложные предметно-эмоциональные ассоциации составляют основу «механизма» художественного обобщения в литературе. Благодаря художественной организации словесного материала, книга вызывает в сознании читателя, владеющего данным языком, четкие представления — выразительные изображения жизни. Благодаря же их временному развитию, литература добивается «эффекта присутствия» читателя в гуще описываемых событий, переживаний, раздумий, что становится здесь (а особенно в искусствах театра и кино) главным средством возбуждения эмоций и художественных идей.

Ещё более сложные предметно-эмоциональные ассоциации используют музыка, архитектура, декоративное искусство. Однако здесь они не становятся, как правило, основой художественно-образной ткани. Они скорее служат уточнению «адреса» тех отношений человека к действительности, которые даются здесь в предельно обобщенном виде. В «механизме» художественного обобщения этих искусств на первый план выступают сложно-опосредованные эмоционально-ассоциативные связи, которые в других искусствах играют чаще всего вспомогательную роль.

Такие связи также складываются в жизненной практике. Их особенность не только в довольно сложном пути, по которому те или иные эмоциональные состояния связываются с их внешним проявлением, но и в той или иной степени обобщения, которое тут приобретает большую роль. Так, одна и та же интонация речи или ритм — видимый и слышимый — могут служить выражению сходного эмоционального отношения к весьма широкому кругу разнообразных жизненных явлений.

Но никогда в искусстве эти связи не выступают в чистом виде. Даже интонации актеров на сцене отличаются от обыденной речевой интонации, а музыкальные и подавно (уже в качественном отношении) отличны от речевых, хотя сложившиеся в жизненной речевой практике эмоционально-ассоциативные связи несомненно широко применяются здесь.

Используя разнообразные сложившиеся в жизни средства выражения эмоций, искусство стремится, с одной стороны, к их максимальной концентрации, к умножению их выразительной силы, а с другой стороны, к целостной организации всех присущих им возможностей. Поэтому оно преобразует все эти средства в определённой исторически складывающейся системе своих, специфических для данного вида искусства художественных средств. Это именно ***система*** средств, обладающая внутренней логикой, внутренними закономерностями своего

образования, существования, развития и перехода в новую систему, отвечающую новым требованиям осмысления опыта человеческих отношений к действительности.

А. В. Луначарский писал о двух переплетающихся моментах в творчестве композитора: об интуитивном замысле и сознательной формальной его разработке. Первый, по его мнению, есть отклик на жизненный опыт. Беря его в «архитектоническую работу», музыка «принимает в свое здание лишь те интуитивные элементы, которые она осмысливает». Поэтому музыкальное произведение, «с одной стороны... является как бы поэмой об определённых жизненных данностях, а с другой стороны, разрешением музыкально-динамической проблемы. Очевидно, что все произведение, с одной стороны, будет диктоваться реалистическим моментом, стремлением музыканта полностью изложить определённые переживания, а с другой стороны, — моментом формально-музыкальным, т. е. стремлением того же музыканта не нарушать внутренней логики звуков, признанной данной музыкальной системой»[8].

Нечто подобное можно сказать и о любом другом искусстве. Поэтому слушатель, читатель, зритель может приобрести осмысленный жизненный опыт лишь в определённой системе художественных средств. В практике восприятия произведений искусства он осваивает данную систему, её внутреннюю логику и благодаря этому начинает без труда вникать не только в «надводное», но и в «подводное» содержание книги, картины, фильма и т. п. А это, в свою очередь, приводит к образованию нового слоя ассоциаций, связанных уже с особенностями языка и логики данной системы художественных средств. Они позволяют зрителю, слушателю, читателю легко и свободно воспринимать жизненное содержание произведения, как бы ни был условен язык искусства (если, конечно, он имеет органичные исторические корни в художественной культуре данного народа).

Яркий пример — китайская классическая опера. Как в ней все условно для впервые попавшего в этот театр зрителя! Пусть он знает, что актер с лицом, покрытым красной краской, должен вызывать симпатию, с лицом, покрытым белой краской,— антипатию, а с поднятыми руками, которыми он трясет над головой,— страх. Но зритель не испытывает ни одного из этих чувств. Зрелище может ему показаться любопытным, может вызвать у него смех,— что хотите, но только не те эмоции, которые должны возникнуть по замыслу авторов спектакля. И все же они возникают, но только у ***опытных*** зрителей. Такие зрители наслаждаются игрой актеров, переживают происходящее на сцене, размышляют над увиденным и пережитым. Это можно объяснить только тем, что в процессе

[8] А.В.Луначарский. В мире музыки, стр. 227, 154—155.

художественной практики, часто уже с детства привыкая к такому искусству, зритель незаметно для самого себя выработал ряд ассоциативных связей между условными знаками и событиями на сцене, между происходящим на сцене и состоянием окружающих его в зале людей и т. п.

Так складывается ещё один слой эмоционально-ассоциативных связей — в процессе восприятия искусства, в ходе художественной практики. Составляя прочный сплав с жизненными связями, они становятся важным и необходимым фактором идейно-эмоционального воздействия искусства.

Мы могли лишь перечислить основные «детали» того своеобразного «механизма» художественного обобщения, который позволяет искусству воплотить и передать свое идейное богатство людям. Вопрос о «механизме» отражения в искусстве идей, выработанных другими формами общественного сознания, о взаимоотношении их с художественными идеями и многие другие вопросы, относящиеся к особенным путям художественного обобщения, как и проблему практической проверки жизненной достоверности этих обобщений, мы оставляем в стороне. Ибо цель этого очерка— выдвинуть на обсуждение только три вопроса, которые автор намеренно обострил и тем самым упростил, изолировал от многих важных для них связей и т. п., а именно:

1) о существовании особых, художественных идей и особой, художественной логики;

2) об опыте заинтересованных целенаправленных отношений человека к другим людям, к своему делу и самому себе, к обществу и природе, как основе и специфике предмета художественного мышления;

3) о наличии своеобразного «механизма» художественного обобщения, сущность и структура которого определяются своеобразным предметом художественного мышления.

Л. Ауэр
МОЯ ШКОЛА ИГРЫ НА СКРИПКЕ. Глава XI. СТИЛЬ[9]
(Изд. в 1933 г.)

Леопольд Ауэр (1845-1930) - венгерский, российский скрипач, исполнитель и педагог. Ученик Йозефа Иоахима. Является основателем русской скрипичной школы. Среди учеников: М. Б. Полякин, Я. Хейфец, Е. Цимбалист, М. Эльман и др. Преподавал в Санкт-Петербургской консерватории с 1868 по 1918. В 1918 эмигрировал в США. Сочинения: Violin Playing as ITeach It (1920); в рус. пер. — Моя школа игры на скрипке, Л., 1933; My Long Life in Music (1923), в рус. пер. — Среди музыкантов, М., 1927 и «Моя долгая жизнь в музыке», Композитор, СПб, 2003; Violin master works and their interpretation, N. Y., [1925], в рус. пер. - Интерпретация произведений скрипичной классики, ред., вступ. ст. и коммент. И. Ямпольского, М., 1965.

Бюффон сказал однажды: «Le style est l'homme même» («Стиль — это сам человек»). Я убежден, что в литературе стиль — это автор, а в музыке это, конечно, исполнитель. Действительно, можно ли найти музыканта, достойного этого имени, который не обладал бы инстинктом стиля в музыке? Каким бы скрипачом был тот, кто исполнял бы произведения любых мастеров и все разнообразнейшие виды музыки одинаково? В драматическом искусстве стиль определяется преимущественно декламационной стороной. Музыка тоже требует декламации, иначе говоря — интерпретации, основанной на полном понимании и овладении характером произведения. Все указания композитора служат одной лишь цели: они существуют для того, чтобы сделать возможным такое исполнение музыкальной пьесы, которое соответствовало бы её характеру. Является ли характер произведения лирическим или драматическим, героическим или патетическим, веселым или беззаботным — свойственные ему черты всегда требуют разнообразия акцентов, энергичных подчеркиваний или нежных, деликатных прикосновений.

Самому понять произведение и сделать его понятным публике — такова цель, к которой артист-исполнитель должен стремиться. Публика, любящая музыку, в общем, весьма чувствительна и восприимчива к подлинному искусству, если последнее преподносится ей таким образом, что она легко может уловить его

[9] Печатается по изд.: Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Пер. с англ. И.Гинзбург и М.Мокульской под ред. С.Л.Гинзбурга. Издательство «Тритон», Ленинград, 1933.

красоты. Об этом также свидетельствуют бесчисленные музыкальные празднества и концерты, даваемые во всем мире. И хотя эти концерты привлекают весьма смешанную публику, все же большинство исполняемых в них произведений имеет несомненную художественную ценность. И когда крупные артисты, как это теперь постоянно наблюдается, исполняют произведения Баха и Бетховена, в совершенстве передавая их основной характер, публика получает большое впечатление и реагирует гораздо непосредственнее и охотнее на их красоты, чем так называемые знатоки музыки или профессиональные музыканты, которые имеют свои твердо установленные взгляды на сочинения великих мастеров и обычно убеждены, что их взгляды являются единственно правильными. Между тем об исполнителе можно сказать, что он достиг апофеоза своего искусства, только тогда, когда он способен передать своим исполнением подлинный характер старинного или современного произведения, придав ему такой колорит, каким наделил его композитор. Если, к тому же, он способен претворить в своем темпераменте оригинальную мысль автора, если сам в состоянии реагировать на красоту какого-либо произведения или музыкальной фразы, тогда он может не сомневаться в своей способности сыграть пьесу таким образом, что она произведёт впечатление на других. Ибо скрипач, обладающий законченной техникой и особой «магнетической» силой непреодолимого и неотразимого обаяния, подчиняющей публику, способен властвовать над огромной аудиторией подобно древним пророкам и великим мастерам пластических искусств, подобно великим поэтам античности и нового времени, подобно общественным ораторам всех времен — словом, подобно всем другим художникам, деятельность которых обращена к массе.

Стиль в музыке, как и в других искусствах, есть способ или метод преподнесения данного искусства особым, внутренне присущим ему образом. Слово «стиль» много и подчас небрежно употребляется в рассуждениях по поводу литературы и музыки. Древние римляне пользовались так называемым stilus'ом, то есть палочкой из дерева, металла или слоновой кости, с помощью которой они запечатлевали свои мысли на вощёных дощечках. И когда они говорили: «перевернуть stilus» -— это означало у них исправление написанного острым концом палочки путем стирания его тупым концом stilus'a. Перенесясь в область музыки, мы скажем, что скрипач «переворачивает stilus», если он подходит к своей работе с прямой и здравой самокритикой и вносит исправления в свою игру, если сознает, что его игра может быть усовершенствована, и поступает согласно этому убеждению. В древности всякий, кто пользовался stilus'ом, писал индивидуальным образом, и написанное им так же отчётливо выявляло его темперамент и характер, как игра скрипача выражает его индивидуальность, начиная от любого

истолкования музыкального произведения и кончая манерой поднимать инструмент или опускать пальцы на струны. И подобно тому как в начертанных stilis'ом на воске строках римского писца можно было увидеть проявление его характера, так и темперамент скрипача, отличительные черты, из которых слагается его музыкальный характер, раскрываются с помощью его музыкального stilus'a, то есть смычка, когда он водит им по струнам. Таким именно будет подлинный смысл фразы Бюффона «стиль — это сам человек» в её приложении к музыке.

Я упомянул об «индивидуальном магнетизме», которым должен обладать музыкант, если он хочет властвовать над своими слушателями. Это умение взывать к слушателям, основанное на личном обаянии, всегда казалось мне подлинной основой всякого стиля в игре на скрипке. Не существует точно установленного способа исполнения артистом определённого произведения; также не существует абсолютного критерия красоты, на основании которого можно было бы оценивать исполнение скрипичного произведения искусства. Тип игры, пользующийся необычайным успехом и усиленно культивируемый в одном веке, может быть целиком отвергнут в другом. Общее эстетическое чувство и способность ощущать время, в котором мы живем, наша собственная современная восприимчивость к тому, что истинно и приемлемо в области музыкального стиля, служат единственным критерием, который мы можем прилагать к исполнению артиста. Если скрипач удовлетворяет этому нашему вкусу (ибо не существует абсолютного критерия красоты) и если он нас волнует и убеждает, если он дает нам почувствовать, что раскрывает перед нами истинную сущность красоты, — тогда его исполнение кажется нам оправданным, а стиль непогрешимым. Великие скрипачи нашего времени умеют будить обертоны наших сердечных струн точно так же, как Тартини волновал слушателей своего времени; стиль, интерпретация каждого из этих скрипачей являются верными с точки зрения эстетических запросов его современников. Невозможно сделать какое-либо адекватное сравнение игры артистов. Одно лишь бесспорно: ни один из живущих людей не в состоянии описать игру Тартини на основании собственного её восприятия. Однако как ни чудесна была его игра, если судить по дошедшим до нас свидетельствам (в свое время была даже распространена легенда, будто он продал чёрту душу, чтобы стать величайшим скрипачом в мире), ещё вопрос, была бы восхищена аудитория XX века его исполнением, если бы в современном концерте появился сам Тартини, или нет. Между эстетическими и музыкальными понятиями, а также критическими оценками нашего и его времени такая пропасть, что её нелегко перешагнуть. Но и Тартини, и его ученик Нардини, и Виотти, о котором говорили, что он «водил по струнам смычком из пуха, управляемым

рукою Геркулеса», имели свой индивидуальный стиль, оправданный художественным вкусом любителей музыки той эпохи, и ввиду отсутствия какого-либо абсолютного критерия эту оценку приходится принять для прошлого, подобно тому как и для нашего времени мы считаем свое эстетическое чутье достаточно компетентным, чтобы подгонять под него собственную оценку художников наших дней.

Тем не менее я всегда находил невозможным рассматривать стиль в музыке как предмет исторической традиции. Красота, а не традиция служит критерием всякого стиля. И то, что могло считаться красотой в XVIII веке, вовсе не обязательно считать таковой в XX-м. У меня нет уважения к этому к этому потертому слову «традиция» в том смысле, в каком его широко употребляют. Если уважение к традиции довести до его логического конца, мы все ещё должны были бы жить в каменном веке и поступать так, как поступали до нас наши предки. Традиция в музыке, как и во всех иных областях, есть антитеза прогресса, это буква, которая убивает всякий живой дух. То, что истинно в одном столетии, должно измениться в другом в силу различных обстоятельств, ибо истина прогрессирует. Эстетическая правда одной эпохи, исполнительская правда одного поколения может быть признана ложной догмами следующего поколения. Ибо каждая эпоха устанавливает свои собственные критерии, образует свои собственные оценки.

Нет сомнения, что Тартини стремился к правдивейшему выражению в области скрипичной игры, хотел показать лучший образец стиля своей эпохи в самом широком смысле этого слова. Если бы он мог сыграть перед нами теперь, то все, что в его искусстве, в его исполнении и стиле показалось бы и нам прекрасным, осталось бы столь же прекрасным даже через промежуток в триста лет. Однако то, с чем мы бы не могли теперь согласиться, казалось бы скверным, хотя бы оно и считалось прекрасным при жизни Тартини. И действительно традиция давит на живой дух современности мёртвым формализмом прошлого. Ибо все эти твердые и неколебимые идеи относительно исполнения старых классических произведений, их темпы, нюансы, экспрессия стали чисто формальными, потому что исчезли те люди, чья индивидуальность придавала им живой смысл. Современные скрипачи столь же индивидуальны каждый на свой лад, как и скрипачи прошлого. Пусть они играют так, как им подсказывает их искреннее чувство, пусть они дают нам прекрасное так, как они его понимают и как мы тоже его понимаем; пусть они выражают самих себя. Не надо их связывать правилами, утратившими значение. Пусть музыканты не обуздывают драгоценнейшее качество, какое есть у артиста, — его стиль — ветхими

правилами, унаследованными от ушедших времен. Красота нам нужна, но без традиции мы можем обойтись.

Как может скрипач понять смысл старого произведения, которое он должен разучить, если его собственный музыкальный инстинкт, свобода его мысли связаны предписанием: «Это должно быть сыграно таким-то образом, потому что так-то и так-то это исполняли сто лет тому назад»? Я признаю только одну традицию, которая гласит, что обязанностью артиста является вникнуть в дух сочинения и раскрыть нам намерения композитора.

Музыкальная миссия композитора, истинный гений его вдохновения, душа его музыки — вот что интересует нас. Хотя сейчас не найти и двух артистов, которые, выступая публично, исполняли бы «Чакону» Баха совершенно одинаковым образом, все же мы почувствуем, если мы будем слушать обоих скрипачей в разное время, что подлинное содержание баховской музыки будет налицо и в том и в другом случае. А чего мы ещё можем требовать? Разве мы должны отрицать красоту их исполнения, которую слышали и которая нас взволновала, на том лишь основании, что некто никогда не слышавший, как Шпор исполнял это произведение, но заботливо собравший статистические сведения, свидетельствующие об его «традиционном» истолковании, объясняет нам, что исполнение Шпора, как традиционное, должно считаться единственно имеющим право на существование?

Если музыкант полностью проникся духом исполняемого им сочинения, а мы принимаем его истолкование, если в то время как оно зазвучит на струнах, мы чувствуем правдивость, красоту, поэзию, — значит, оно было передано правильно, и больше нам ничего не нужно. И артист, осуществивший это, тем самым разрешает проблему музыкального стиля. Ибо стиль в музыке не то же самое, что стиль, например, в архитектуре, хотя архитектура и называется иногда «застывшей музыкой». В архитектуре под стилем подразумевается точное определение и разграничение разнообразных типов строительного искусства в разных странах и в различные эпохи. И ещё сейчас, в наш век мы сооружаем здания в ионическом, египетском, готическом стиле или в стиле французского Ренессанса. Но стиль в музыке, в музыкальном исполнении не слагается из ряда точно определённых ордеров. С моей точки зрения, в музыке есть только один стиль, как ни многоразличны бывают способы исполнения; этот стиль определяется тем, что единодушное понимание и оценка современников считает правильным и единственным выражением музыкальной красоты, преподносимой её исполнителем. Ни один скрипач не может, собственно, сказать: «Я хочу сыграть это произведение в стиле Корелли, в стиле Роде, в стиле Паганини». Индивидуальная манера или приемы игры этих скрипачей, каждый из которых в свое время

способствовал формированию стиля данной эпохи, отошли в историю. Мы их больше не знаем. Такой же результат может и должна иметь идея стиля как я её понимаю, но лишь постольку, поскольку её использование может нам явственно обнаружить музыкальную правду и красоту.

Пластические искусства, в противоположность музыке, обладают преимуществом фактического бессмертия. Собор Парижской Богоматери имеет теперь такой же вид, что и в 1340 году, когда он только что был закончен. Но вряд ли можно найти что-либо в рукописных собраниях музеев и библиотек из образцов музыки, которая пелась во время торжественного освящения этого храма, и уже наверно ничего нельзя сказать по поводу её исполнения. Сфинкс на много веков пережил триумфальный гимн Рамзеса. Храм св. Софии в Константинополе все ещё имеет такой же внешний вид, как тогда, когда его построил император Константин. Византийская же музыка, представляющая собою богатую и разработанную систему, сводится ныне к ряду палеографических фрагментов, над собранием и расшифровкой которых музыкальные историки изощряют свою изобретательность. Музыка есть живописное искусство, картины которого мимолетны, хотя и всегда возобновляемы. Будучи искусством веков, она, тем не менее, живет только во мгновенном выражении: поэтому стиль музыкального исполнения не может быть кристаллизован в неподвижных формулах пластического искусства; он текуч, он всегда в процессе постоянного изменения. Стиль каждого периода музыкальной истории слагается из разнообразных индивидуальных отражений музыки, воспринятых и узаконенных самой эпохой. Этот индивидуальный фактор и придает музыкальному стилю скорее динамический, чем статический характер.

Качество инструмента, характерные особенности физического и музыкального склада, дарования и темперамента вынуждают скрипача отражать красоту индивидуальным образом. Разве Эльман играет концерт Чайковского в том же стиле, что и Хейфец? Как бы он мог это сделать? Каждый скрипач индивидуален, и каждое его исполнение индивидуально: каждый может исполнять одну и ту же музыкальную пьесу с богатейшим разнообразием технических и музыкальных эффектов и играть её всякий раз по-иному.

Учтите: существует множество скрипичных произведений и различных людей, сочинивших их. Есть, например, концерты Баха, Моцарта, Бетховена и Мендельсона. Разве не все эти сочинения индивидуальны, разве не все они недвусмысленно выдают своих авторов? Бах — великий мастер полифонии, мысливший в музыке по-органному; Моцарт — веселый, нежный, всегда влюбленный; Бетховен, ощущающий целую Вселенную в своей душе; Мендельсон, безупречный джентльмен как в музыке, так и в жизни. Ни один из этих мастеров

не походит на другого, и произведения каждого из них следует исполнять соответственно, с присущей ему манерой. Да и как было бы возможно играть их произведения одинаково? Ведь у них всех есть только одна общая черта — величие.

Такое же точно расхождение, абсолютно такое же различие в характере и качестве их воображения, в типе и способе исполнения не может не существовать у их интерпретаторов. Педантичному истолкованию скрипичного концерта Бетховена, опирающемуся на тщательное сличение с «традиционностью» и заученному с тем добросовестным отсутствием фантазии, которое так часто является враждебным всякой красоте, я предпочел бы страстное, темпераментное исполнение, совершенно невыносимое с точки зрения традиции, но зато такое, в котором артист изливает свою душу в искреннем стремлении постичь сущность исполняемого автора. Он может преувеличивать, он может быть повинен в чрезмерной напыщенности, но его исполнение будет жизненным, оно будет что-то говорить сердцу. Я думаю, что и сам Бетховен предпочел бы такую интерпретацию.

Исторический стиль — традиционный стиль: я признаю, что подобные вещи существуют так же, как существуют военные доспехи, хранящиеся в музеях, и освященные временем обряды. И я не хочу отказывать в должном почтении всякой музыкальной традиции, которая служит столь полезной цели, как обогащение науки всеобщей истории музыки. Однако стиль есть в каждую данную эпоху явление привносимое. Он изменяется, но не развивается. Я говорю как скрипач и исключительно о скрипичной игре, что развитие стиля происходит секвенцеобразно. Да и каким образом мог бы он развиваться? Ведь, в сущности говоря, стилем называется временная кристаллизация в различные эпохи идеалов скрипичного исполнения, лучше всего соответствующих интеллектуальному и музыкальному ощущению данной эпохи и, главное, рожденных в недрах самой скрипичной музыки данного периода. Вне всякого сомнения, он до известной степени зависит от строения самого инструмента. Вообще говоря, скрипичные модели высшего качества, как, скажем, скрипки типа Штайнера, легко отзываются, в то время как более плоские скрипки Кремонской школы обладают большей влекущей силой и гибкостью, и их звук восприимчивее к тонким нюансам исполнителя. Более чем вероятно, что исполнительские возможности скрипок Кремонской школы оказали благотворное влияние на скрипичную литературу. Но оказали только частично: скрипичные композиции старых мастеров в их собственном исполнении в гораздо большей степени определяли стиль их эпохи.

Иной век — иная музыка, иная музыка — иной стиль. Мы исполняем Баха, разумеется, не так, как Чайковского. Но это, право, не потому, что традиция учит

нас, будто Бах требует другого исполнения. Для этого достаточно обладать музыкальным инстинктом. Мы играем Баха иным образом потому, что сама его музыка заставляет нас соблюдать известные правила вкуса, известные способы выразительности. Но я опять-таки настаиваю, что причиной этому является вовсе не чувство традиции — по крайней мере, так не должно быть, — ибо творения Баха по своему достоинству и величию, своему духу и очарованию возвышаются над предпосылками исторического стиля. Мы играем или пытаемся его играть именно так, как следует играть баховскую музыку, — с преклонением, выражая как можно более индивидуально все, что она выражает. Весьма возможно, что ни один из выдающихся музыкантов нашего времени не играет сонаты Баха так, как они игрались известными скрипачами современной ему эпохи. Однако вопреки тому факту, что нас отделяют века от исполнительского духа баховского времени, мы в состоянии играть его сонаты лучше чем они исполнялись при нем. Ибо музыкальный гений Баха превосходит все ограничительные рамки его эпохи, и современный артист, который подлинно проникается этим духом, исполнит Баха так, как он должен быть исполнен, — и, быть может, лучше, чем исполняли современники Баха, ибо его игра будет соответствовать исполнительскому духу нашего поколения, а не поколения 1720 года.

В том самом XVIII веке, на который слепые сторонники традиции взирают с благоговением, какое нищие духом питают ко всему фактически установившемуся, аббат Оливе впервые употребил выражение «создать себе стиль», являющее прямым отрицанием той идеи, что стиль есть порождение традиции. Правда, он употребил выражение «se faire un style» («создать себе стиль») в литературном смысле. Но это также приложимо и к музыке. Скрипач должен создать себе свой собственный стиль, который и будет в большей или меньшей степени выражением его индивидуальности. Традиция представляет собой попытку приписать себе индивидуальность другого. Вольтер, который ни в коей мере не был приверженцем теории нерушимости всего врученного нам предками, заявляет, что «стиль вносит изысканность в заурядное, укрепляет слабое, сообщает величие простому».

Музыкальный стиль в своем подлинном смысле имеет такое же значение. И эти тонкие мысли, определяющие стиль согласным с нашими современными идеями образом, держались в продолжение того самого XVIII века, к мнимым традициям которого так часто взывают педанты, чтобы оправдать интерпретацию, жизненность которой иссякла вместе с её эпохой. А ведь эти самые традиции, как их теперь называют, в свое время, в XVIII веке без сомнения являлись нововведениями, которым, вероятно, ревностно противились защитники добрых старых традиций XVI и XVII веков.

Можно ли сомневаться в том, что когда Тартини практически использовал свои открытия в области теории владения смычком, явившиеся шагом вперед по сравнению с известными дотоле приемами, и пленял своих слушателей двойными нотами, трелями и другими новыми скрипичными эффектами, — некоторые приверженцы старины заговорили о традициях, установленных старыми (а стало быть, и лучшими) композиторами вроде Массимильяно Нери и Томмазо Витали? И если вообще до 1550 года существовали уже скрипачи — что весьма сомнительно — то скрипачи следующего за ними поколения были, вероятно, в свою очередь осведомлены о превосходстве традиции над индивидуальным развитием.

Я лично уверен в том, что чрезмерная озабоченность вопросом о стиле как таковом препятствует его полнейшему и свободнейшему выявлению у индивидуального исполнителя. Не думайте о стиле, помните о том, что надо выразить дух музыки наиболее волнующим и впечатляющим образом, с богатейшим разнообразием нюансов, с величайшей искренностью, — и вы создадите свой стиль. Способ, которым вы выражаете исполняемую вами музыку (само собой разумеется, при наличии техники), является только частицей понятия стиля: колорит, теплота, эмоция, темперамент, интуиция, чутье к тончайшим переходам, увлечение и тысяча других факторов —- все должно соединиться, чтобы образовался современный стиль, достойный большого разнообразного репертуара образцовых произведений, старых и новых, составляющих скрипичную литературу.

Ученическое присвоение некоторых технических трюков и индивидуальной манеры — так как бывает манера владеть смычком, особая манера экспрессии, интерпретация, скопированная у какого-либо знаменитого виртуоза или учителя — ни в коем случае не значит, что ученик, скопировавший эти приемы, действительно играет в манере учителя. Имитация может быть самой искренней формой лести, но ни один ученик, который льстит своему учителю таким способом, не делает этого от избытка собственного индивидуального развития. Его обезьянья манера может с течением времени стать второй натурой, но это все-таки будет только манерничаньем; в случае же, если манера является у него врожденной, она не будет непременно ломаньем, а станет подлинной частицей его стилистической сущности.

Я уже говорил о том, что скрипач должен проникнуться духом произведения, — но проникнуться, не будучи переряженным в чужое платье, не с обрывками чужой техники и экспрессии, являющимися результатом его наблюдения за более знаменитыми собратьями. Мы оказываем величайшую честь искусству, принося в дар самое лучшее, что у нас есть, но только не то лучшее, что мы можем позаимствовать у кого-нибудь другого. Общение между духом музыки и

исполнителем должно быть непосредственным, а не осложняться попыткой исполнителя выражать музыку с помощью ряда чужих приемов.

Забудьте традицию. Отрешитесь от мысли, что вы должны пытаться играть такое-то произведение так-то и так-то, как его принято играть. Не думайте о стиле. Сосредоточьте просто и честно все ваши мысли и эмоции на стремлении сделать исполняемую вами музыку живой и выражающей, насколько вы это чувствуете, намерения композитора.

Уже много лет тому назад я учил (я и теперь горжусь тем, что всегда настаивал на этом великом принципе), что мои ученики должны выражать свою собственную индивидуальность, а ни в коем случае не мою. Эльман, Цимбалист, Хейфец, Зейдель, Кэтлин Парлоу, Эдди Браун, Макс Розен, Тельма Гивен, Руфь Рей, Михаил Пиастро — разве все они не глубоко различны? Разве каждый из них как исполнитель не имеет своей ярко выраженной индивидуальности, своего индивидуального стиля? Я никогда не стремился формировать моих учеников согласно моим собственным узким эстетическим воззрениям, но только учил их широким общим принципам вкуса, на основе которых мог бы развиться их индивидуальный стиль. Что касается исполнения, то я всегда поощрял их найти самих себя и предоставлял им полную свободу — за исключением тех случаев, когда они готовы были погрешить против эстетических принципов.

В начале этой главы я указывал, что стиль в скрипичной игре, как и во всякой музыке, в сущности представляет собой декламацию, то есть выражение характера музыки, исполненной со всеми оттенками, которые подсказывает нам драматическая правда или лирическое чувство. И это опять-таки сводится, главным образом, к тому, чтобы придать красоте жизненность, а вдохновению — блеск, заставить слушателя понять очарование, заключенное в напечатанных страницах, с помощью собственного симпатического понимания исполнителя и посредством перенесения им этого понимания на струны и смычок.

Итак, я ещё раз повторяю: понять самому и заставить понять других — эти слова являются альфой и омегой всякого стиля. Скрипач, игра которого подобна свету во тьме, скрипач, заставляющий своих слушателей ощутить ту красоту, которую он сам ощущает, — такой скрипач усвоил высший урок по стилю. Ибо стиль в подлинном значении этого слова не есть порождение традиции: его источником является индивидуальность. Никакой педантический формализм не преграждает и не затрудняет его чистого и свободного потока.

Флеш К.

ИСКУССТВО СКРИПИЧНОЙ ИГРЫ.

Глава I. ОБЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ[1]

Карл Флеш (1873 - 1944) — австро-германский скрипач, педагог и теоретик скрипичного искусства.

С 1897 г. по 1934 г. преподавал в консерваториях и академиях Бухареста, Амстердама, Берлина, Филадельфии, Баден-Бадена, воспитал многих выдающихся скрипачей; среди них — М. Росталь (1905–91), Ш. Гольдберг (1909–93), Б. Гимпель (1911–79), И. Хасид (1924–44), И. Бернштейн (1916–76). Г. Шеринг, Ида Гендель. Основные труды Флеша: «Ежедневные упражнения скрипача» (Берлин, 1911), «Искусство игры на скрипке» (в 2-х томах, Берлин, 1923–28), «Проблема звукоизвлечения в игре на скрипке» (Берлин, 1931), «Скрипичная аппликатура. Её теория и практика» (Лондон—Н.-Й., 1966), «Воспоминания скрипача» (Фрайбург–Цюрих, 1960).

Главная проблема, встающая перед художником-интерпретатором, состоит в том, чтобы сочетать свободу проявления артистической индивидуальности с уважением к тексту произведения и выраженным в нем намерениям композитора. Каким образом личность художника может освободиться от пут, налагаемых на нее окружающим миром и собственной психикой, — будет показано в дальнейшем. Покамест ограничимся изучением тех чисто музыкальных требований, которые произведение ставит перед исполнителем.

Утверждение, будто не существует никаких общезначимых норм художественного исполнения, — не более чем выражение растерянности перед лицом многочисленных проблем. ***Несомненно, понятие художественно-прекрасного слишком многообразно, чтобы его можно было втиснуть в рамки непреложных, застывших формул***. Самые сильные эстетические впечатления возникают именно как результат сиюминутных вдохновений, и эти феномены высшего порядка так же различны по своей природе, как и их живые носители. Только закоренелому педанту тот или иной способ передачи представляется единственно возможным. Вместе с тем никто не может отрицать, что существуют интерпретации, которые с полным основанием должны быть охарактеризованы как неверные. Такие интерпретации, очевидно, пренебрегают

[1] Печатается по изд.: Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М., Классика – XXI, 2004.

правилами и законами, обуславливающими цельное, гармоничное впечатление от музыкального исполнения. Артист может без опасений отдаться волнующим его эмоциям лишь при том условии, если предшествующее воспитание развило в нем качества, обозначаемые собирательным понятием «музыкальная культура»; последняя, став неотъемлемой частью личности музыканта, предохранит его от нарушений законов эстетики, какими их понимает наша эпоха.

Под «музыкальной культурой» мы подразумеваем знание закономерностей музыкальной формы, гармонии, метроритма, орнаментики, артикуляции, динамики, агогики, фразировки, наряду с развитым чувством стиля. В мою задачу менее всего входит исчерпывающее рассмотрение указанных дисциплин, тем более, что имеется множество трудов, специально предназначенных в качестве руководства для изучающих музыку. Что нас прежде всего интересует в этих дисциплинах — вопрос о том, применимы ли безоговорочно их законы к нашему инструменту. На это приходится ответить отрицательно. Авторы подавляющего числа руководств исходят из специфических условий фортепианной игры, не учитывая особенностей ритмики и фразировки, присущих исполнению на смычковых инструментах; последнее подчинено совсем иным закономерностям, хотя бы уже в силу такой причины, как необходимость постоянно менять смычок. В дальнейшем будет сделана попытка рассмотреть общие законы названных выше дисциплин сквозь призму нашей инструментальной специфики или пересмотреть таковые, если они окажутся несовместимыми с ней. Следует помнить, что любое наставление в данной области носит умозрительный характер и представляет собой, до известной степени, упражнение мысли, которое может сочетаться со свободой художественного выражения лишь в том случае, если между этими двумя сторонами не возникнет непримиримого противоречия. Это надо понимать следующим образом: мы постигаем правила музыкального исполнения разумом, который контролирует их практическое применение вплоть до того момента, когда оно становится для нас привычным, естественным и бессознательным. Если бы мы оказались вынужденными в процессе исполнения постоянно вызывать в памяти все динамические и агогические обозначения, всю символику нотного текста — такое столкновение мертвой буквы с живой материей явилось бы причиной серьезнейших помех. ***Печатные обозначения способов исполнения можно уподобить лесам, необходимым при возведении здания; когда стройка закончена, их удаляют с фасада и выбрасывают на свалку.***

Ю. Кремлёв
О МЕСТЕ МУЗЫКИ СРЕДИ ДРУГИХ ИСКУССТВ. ОСОБЫЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКИ КАК ИСКУССТВА[1]
(Изд. в 1966 г.)

Кремлев Юлий Анатольевич - (1908-71) , российский музыковед, заслуженный деятель искусств России (1957), доктор искусствоведения, профессор Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (с 1969). Труды по отечественной и зарубежной музыке, музыкальной эстетике: «Жюль Массне» (1969), «Клод Дебюсси. Классики мировой музыкальной культуры» (1965), «О месте музыки среди искусств. Вопросы эстетики» (1966), «Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в 19 веке» (1954), «Симфонии П.И.Чайковского» (1955), «Фортепианные сонаты Бетховена. Портрет Бетховена» (1953), «Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества» (1960), «Эстетические взгляды С.С.Прокофьева. По материалам высказываний» (1966) и др.

Начиная характеристику музыки, мы прежде всего должны указать, что это искусство имеет своей основой звуки. Музыка в силах непосредственно передавать лишь звуковую сторону мира, остальные его стороны и проявления могут быть переданы музыкой лишь ***опосредованно*** путем ассоциаций звуковых впечатлений с впечатлениями световыми, обонятельными и т. д., то есть путём обращения к памяти чувств.

Известно, например, что если те пли иные звуковые явления жизни постоянно связаны с определёнными световыми явлениями, то восприятие одних вызывает в вашей памяти другие. Это и есть механизм ассоциации (с точки зрения физиологии — механизм условных рефлексов). Так, услышав удар морской волны о берег, мы мысленно живо представляем пену, брызги, а увидев ударившую волну издалека, мы ждем звука и заранее воспроизводим его в сознании своим воображением.

Поскольку музыка искусство звуков. Она должна подчиняться общим законам звуковых (слуховых) восприятий.

Обратившись к действительности, мы замечаем, что она сравнительно бедна звуками. Зрительные впечатления от окружающего нас мира (разумеется, при

[1] Печатается по изд.: Кремлёв Ю. О месте музыки среди других искусств. Музыка. М. 1966.

условии хорошего освещения) неизмеримо богаче слуховых: мы видим неисчислимое множество предметов, а слышим только некоторые из них. Музыка вынуждена как бы собирать по частям (а то и по крупицам) материал своих образов, тогда как, скажем, живопись имеет свой материал повсюду в виде непрерывного ряда видимых объектов. Очевидно, именно поэтому в музыке понадобилась особая система логического отбора и сцепления звуков (путем лада, ритма и т. д.) - такая система тля живописи была бы не нужна.

Живописец, пишущий с натуры пейзаж или портрет, уже ценой истинного внимании, чуткости и добросовестности создает крепкую живописную форму, заимствуя и претворяя ту, которая соткана в реальности светом, выделяющим и сочетающим отдельные предметы в их колористических соотношениях. А вкладывая в изображаемое свои эмоции, свои идеи, свою душу, живописец добивается естественного и впечатляющего слияния объективной правдивости с индивидуальным, творческим взглядом на мир. Любопытно и характерно в данном плане сопоставить картину с фотографией. Принципы их глубоко различны. Правда, считать фотографию делом вовсе не творческим ошибочно. Фотограф не только выбирает кадр, но и волен снять его так или иначе, пользуясь различными приемами фототехники. Однако существенное на фотографии (пропорции, соотношения тонов) создается не умением и волей фотографа, но технически-репродукционным и возможностями фотоаппарата и пленки.

Казалось бы, фотография следует безоговорочно живописи, так и утверждают многие сторонники анархиствующего, декадентского искусства, полагающие правдивость и достоверность живописных образов пороком. Подобного рода эстетики склонны, например, презрительно именовать весьма достоверные полотна И. Шишкина цветными фотографиями.

На деле же всякая реалистическая живопись вовсе не гнушается предметным сходством картин с действительностью, а, напротив, стремится к такому сходству, как к осуществлению требований объективности и правдоподобия. Даже картины импрессионистов (например, Моне или Писарро) постоянно обнаруживают верное, правдивое изображение натуры — в чем можно убедиться, сопоставляя их картины с фотографиями изображенных на картинах мест. Вместе с тем, сохраняя пропорции, краски, все факторы «узнаваемости» изображаемого, подлинные живописцы вкладывают в картины свои переживания, свои ощущения данных на картинах объектов.

Подобной тесной связи между механическим и творческим отображением мы не найдем в области музыки. Запечатлев, например, при посредстве магнитофона «музыку» леса, моря, человеческих интонаций и т. д., с одной стороны, и отобразив лес, море, человеческие интонации посредством музыкального творчества — с

другой, мы не найдем прямого соответствия между механической записью и музыкальным произведением. Почему же?

Потому, что природные звуки, в силу их разрозненности, не образуют основ музыкальной формы — в отличие от обосновывающих живописную форму цвето-предметных соотношений действительности.

Природные звуки (включая и интонации человеческого голоса) — лишь первичный материал для музыки. Звуки берутся в музыке не любые, но подбираются с расчетом образовать из них стройную систему. При строительстве такой системы человек опять-таки не обошелся без обращения к природе, взяв за основу системы музыкальных звуков натуральный ряд обертонов. Поразительное отличие от живописи заключается в том, что были избраны не звуки вообще — в их бесчисленных градациях высотных переходов, а, так сказать, упорядоченные звуки, подчиненные простым и строгим ограничивающим закономерностям.

<…> Наличие системы ладов, гармоний, ритмов, тембров позволяет музыке широко и четко развить возможность оперировать звуковыми элементами с целью создания музыкальных форм, с целью развития первичных музыкальных образов.<…> При посредстве консонансов и диссонансов, при посредстве звуковых нарастаний и спадов всякого рода, при посредстве ускорений и замедлений ***музыка добивается возможности с большой убедительностью воплощать противоречия и контрасты жизни, самое их движение***. И хотя чисто интонационное содержание музыки прочно и исключительно связано только со звуковыми явлениями, музыкальная логика позволяет выражать движением музыкальных образов развитие реальных процессов вообще.

Процессуальность музыки — одна из сильнейших её сторон. Музыка по самому своему существу — динамическое искусство, для которого переходы и смены настроении, эмоций, картин составляют корень эстетики.

Выше говорилось, что живопись, несмотря на широту присущих ей возможностей, все же наиболее непосредственно выражает состояние покоя (сошлемся хотя бы на многие картины И. Левитана). О музыке можно сказать противоположное. Все беспокойное, текучее, переменчивое воплощается музыкой с особой яркостью и убедительностью.

Это не значит, конечно, что образы покоя музыке недоступны. Для опровержения подобного взгляда достаточно обратиться к музыкальной литературе, пестрящей образцами претворения спокойных, сосредоточенных состояний. Но, разумеется, образы покоя в музыке все-таки носят условный, относительный характер.

Мы видели, что, изображая движение, живопись как бы останавливает его моменты и позволяет анализировать их. Движение в живописи застывает, словно

бы прерванное магической силой. Напротив, в музыке сам покой носит внутренне напряженный характер, он является результатом как бы гипноза звуков, сдерживающего и подавляющего движение. Отсюда характерные приметы музыкальных произведений, воплощающих образы покоя: тихие звуки, небольшая амплитуда оттенков и особенно упорные повторения каких-либо мелодических или гармонических оборотов.

<…> Поэтические выражение «звенит тишина» подходит ко многим образам покоя в музыке и способно верно оттенить относительность этого покоя. Настоящая, безусловная тишина в музыке приходит лишь с паузой, то есть тогда, когда музыка прекращается... Но ей вполне доступны образы относительной тишины — особенно если эта тишина полна слабых, легких постоянных звуков.

Величайшей силой музыки является её активный характер. Недаром музыка опирается па выразительное начало звуков, и прежде всего на выразительные интонации человеческой речи. Эти интонации, преображенные и «упорядоченные» требованиями музыкальной логики, положительно пронизывают музыку, придавая лучшим её произведениям особо проникновенный, человечный характер.

Самую выразительную музыку обычно характеризуют эпитетом «говорящая». Говорить, конечно, никакая музыка не может, так как она пользуется лишь претворенными интонациями слов, но не самими словами. Однако именно речевая интонационность музыки придает ей «говорящий» характер. «Речь» музыки темна, смутна смысловым своим содержанием, поскольку только слова могут иметь ясный смысл. Но в мере претворения музыкой речевых интонаций она способна с удивительной силой выражать аффективную сторону речи, передавать эмоции ласки, гнева, печали, акценты мольбы, взволнованности, убеждения, властности и т. д. и т. п.

Особое эмоциональное обаяние музыки объясняется не только тем, что она правдиво схватывает и воплощает интонации человека, но и тем, что придает этим интонациям качества высших обобщений, отсутствующих в жизни. Если мы говорим про кого-нибудь: «Его речь звучит, как музыка», то в таком сравнении сквозит особая похвала пластичности и стройности речевых интонаций, испытавших обратное воздействие музыкального интонационного склада. Своих вершин музыка достигает тогда, когда ей удается так переработать речевые интонации, что они, сохраняя правдивость и доходчивость, вместе с тем становятся истинно прекрасными.

<…> Что доступно воплощению средствами музыки? Вообще говоря - все стороны звуковой действительности.

<…> Музыка давно уже научилась звукописать человека, она умеет правдиво и прекрасно воплощать как эмоциональные состояния, так и характеры. Она способна убедительно претворять национальные черты, не отступает перед образным выражением человеческого возраста и пола. Музыка в известной мере овладела и социальной характеристикой персонажей.

Но все это, разумеется, в пределах определённости слуховых (внемузыкальных) впечатлений. Нельзя требовать от музыки большей отчетливости характеристик, нежели та, что дается звуками в самой жизни (от музыки можно требовать лишь характеристик более обобщенных).

Музыка постепенно обогащала и довела до высокого уровня свою звукопись внешнего мира. Таковы музыкальные образы природы, человеческого быта и т. д. В произведениях, созданных композиторами различных стран и народов, мы можем найти множество всевозможных пейзажей (моря, степи, равнин, гор, леса и т. д.), баталий, жанровых картин.

Они, разумеется, неравноценны. В иных сказываются тенденции натурализма, другие сухи и абстрактны. Лучшие сочетают интонационную правдивость с красотой и пластичностью форм. Но, так или иначе, самая способность музыки ставить перед собой и решать очень сложные звукописные задания свидетельствует о достигнутом ею высоком уровне выразительных и изобразительных возможностей.

Музыкальные образы проникнуты ассоциациями и поэтому сильны не только чисто звуковой стороной, но и вызываемыми представлениями из областей других чувств, возбуждением эффектов эмоциональной, смысловой и всякой другой памяти.

Степень насыщенности музыки ассоциациями может быть, разумеется, различной, Степень эта зависит не только от авторского замысла, но и от культуры воспринимающего музыку слушателя. ***Чем беднее ассоциативный опыт слушателя тем меньше откроет он в музыке возможных ассоциаций*** - и наоборот.

<…> Вопрос об ассоциациях в искусстве (и, в частности, в музыке) очень сложен. Отделить объективное от субъективного и типическое от случайного тут подчас нелегко. Слушательские ассоциации нередко оказываются неожиданными, вовсе не предусмотренными автором музыки. И тем не менее такие ассоциации могут глубоко волновать слушателей, а следовательно, их нельзя игнорировать.

Так или иначе—музыка вне ассоциации, лишенная ассоциаций, представляется (как и всякое искусство) очень обедненной.

В связи с этим можно наметить различные типы слушания музыки. Один из них — тип наиболее сухого восприятия — присущ ряду тех музыкантов-

профессионалов, которые заняты ремесленной, а не содержательной стороной музыки. При таком типе восприятия отметаются не только ассоциации, но и звуковые образы. Музыка воспринимается лишь как набор профессионально организованных звуков, причем критерием оценки оказывается степень умения и оригинальности в организации этих звуков.

При другом типе восприятия на слушателя воздействуют именно звуковые образы, а не звуки как таковые, по внимания к ассоциациям может и не быть. В этих случаях музыка волнует иногда очень сильно, но и очень смутно.

При третьем типе восприятия воздействие звуковых образов сочетается с большим или меньшим богатством ассоциативных представлений. Для этого типа характерно стремление к конкретности, желание не только поддаться эмоциям музыки, но и понять её содержание.

Конечно, мыслим и четвёртый тип восприятия, сочетающий эмоциональность и ассоциативность восприятия с чисто профессиональной оценкой сочинения. Однако практика показывает, что истинные профессионалы (а не профессионалы-ремесленники) в момент взволнованного, увлечённого восприятия забывают о своем ремесле и отдаются подлинно эстетическому и этическому слушанию музыки. Вот лишнее доказательство того, что профессионализм является только средством, но не целью художественного творчества.

К сказанному следует, разумеется, добавить, что тот или иной тип восприятия в значительной мере предопределен самим характером музыкального произведения. Трудно, если не невозможно, воспринимать образно и ассоциативно произведение, в котором нет ничего, кроме головной профессиональной работы и сноровки. И наоборот — произведение, полное образов, насыщенное ассоциациями, может увлечь на путь образного слушания даже заядлых профессионалов-ремесленников. Выше мы касались некоторых особенностей искусств, требующих исполнения. Музыка, как одно из таких искусств, обладает и соответственными особенностями. ***Исполнительский образ в музыке может соответствовать, но может и не соответствовать образу, задуманному композитором. Он может быть поверхностнее, но может быть и глубже его.*** Однако не исполнитель, а композитор все же является главным автором музыкального произведения. ***Он создаёт в произведении то, что может быть облечено в различные исполнительские формы, но что остается основой произведения. Уловить эту основу не так-то легко — и вначале, когда традиции исполнения ещё не установлены, и потом, когда традиции, напротив, оказываются слишком давними и во многом противоречивыми***.

Но эта основа так или иначе просвечивает во всех исполнениях. Сопоставляя их, мы можем лучше (хотя обычно не с полной уверенностью) попять первоначальный замысел.

Такова судьба всех искусств, требующих исполнения. В сущности, мы гораздо непосредственнее знакомы с произведениями Рафаэля или Рубенса, чем с произведениями Моцарта или Бетховена. Не следует только делать отсюда крайний и опрометчивый вывод о непознаваемости старой музыки. Не только сохранившиеся нотные записи, но и изучение минувших эпох во всей совокупности их элементов позволяет нам приблизиться к верному ощущению того, что ушло в далёкое прошлое. <…>

В. Н. Холопова
МУЗЫКА КАК ВИД ИСКУССТВА[1]
(Изд. в 1990 г.)

Холопова Валентина Николаевна (р. в 1935 г.) - музыковед, педагог, музыкально-общественный деятель, заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов, профессор, доктор искусствоведения (Московская консерватория, 1985), заслуженный деятель искусств России (1995), член Союза композиторов СССР (РФ). Награждена: премиями Министерства высшего и среднего образования СССР (1980); имени Белы Бартока, Венгрия (1981); имени Б. В. Асафьева, Москва (1991), орденом Дружбы (2006).

Автор книг: «Альфред Шнитке»: Очерк жизни и творчества / М., Сов. композитор, 1990; «Антон Веберн: Жизнь и творчество» / М., Сов. композитор, 1984; «Музыка как вид искусства»: [В 2 ч.] / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1990; «Формы музыкальных произведений» / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, СПб., Лань, 1999; «Музыкальный тематизм» / М., Музыка, 1983 и др.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. «ТЕОРИЯ ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ» МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Исполнительство — вторая ипостась музыкального бытия, то подчиняющаяся первой, то успешно с ней конкурирующая, то сливающаяся в одно целое. Взгляд на музыку с позиции исполнительства подобен взгляду на оборотную сторону Луны, благодаря которому «музыкальная планета» видится, наконец, в целом.

Жизнетворность исполнительства для бытия музыки давно оценена по достоинству и продолжает акцентироваться. «Executio anima compositionis» — формулировал И. Кванц в середине XVIII века.[2] «Жизнь музыкального произведения — в его исполнении», — говорил Б. Асафьев в XX веке. <…>

Мобильность как органическое качество музыкального искусства по-иному, чем в смежных искусствах, разрешает глубинную дилемму художественного творчества — канона и эвристики. Заметим, что понятие

[1] Печатается по изд.: Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань», 2000. — 320 с. — (Мир культуры, истории и философии).

[2] Букв. «Исполнение— душа композиции». См.: Quant г J. J. Versuch einer Anweisung die FlCle traversiere zu spielen, 1752. Цит. по: Гинзбург Л. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства // Эстетические очерки. Вып. 2. М., 1967. С. 130.

канонического искусства в искусствоведении было сформулировано, теоретически разработано и рассмотрено на примерах искусств исключительно стабильного порядка.[3] Конечно, установки на каноничность действовали и в музыке — в соответствующие эпохи. Но в силу органической мобильности этого искусства они реализовались принципиально иначе, чем в живописи, архитектуре и т. д. Достаточно взять такую признанную каноническую эпоху, как средневековье. По мнению исследователей, изучавших не только круг церковных песнопений, составлявших очень небольшую часть целого, но и все основные формы существования там музыкального искусства, средневековье — типичнейшая эпоха культа импровизации в музыке.[4] Подобная весьма существенная поправка к утвердившейся атрибуции средневековья как художественной эпохи показывает своеобразие бытования музыки как вида искусства.

<…> Эвристика неотъемлема и от искусства интерпретации, органически соответствует его природе. Выдающиеся исполнители XIX века прямо указывали на необходимость «открытия» в их творческой работе. Например, А. Рубинтейн, обучая юного А. Корто, объяснял ему: «Бетховена нельзя играть, просто играть, его нужно всякий раз заново открывать».[5] А. Рубинштейн углублял свою мысль до представления о таких сторонах или свойствах сочинения, какие сам автор музыки мог не осознавать или не предполагать: «Воспроизведение — это второе творение. Обладающий этой способностью... даже в творении великого композитора ... найдёт эффекты, на которые тот или забыл указать, или о которых не думал».[6]

<…> В музыкознании стал уже твёрдым постулатом тезис о **вариативности** музыкального произведения как способе его существования.[7] Следует разграничить, однако, два вида такой вариативности: 1) историческую, возникающую вместе с изменением стиля эпохи, модификацией исполнительской манеры, 2) индивидуальную, осуществляемую одним и тем же исполнителем в различных его выступлениях. Вторым видом вариативности мы будем заниматься в связи с вопросами о творческой фантазии интерпретатора. Первый же вид вариативности — исторический — как раз и служит главным

[3] См., в частности: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
4 Постановка этой проблемы в российском музыкознании содержится в работах Сапонова М. А.: Искусство импровизации. М., 1982, Менестрели. М., 1996, и др.
5 Цит. по: Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969. С. 186.
6 Рубинштейн А. О музыке в России // Век. 1861. № 1. С. 36. Цит. по: Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1957. С. 338.
7 См. об этом в специальной статье: Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973.

показателем омоложения, нестареющей жизни музыкального произведения при его прохождении сквозь эпохи.

Исполнители при этом отдают себе отчёт, что современное истолкование произведения может весьма далеко увести от понимания его в эпоху создания, от представления самого композитора. В возникающей дилемме — сделать выбор между «традицией» и «современной восприимчивостью», или между «стилизацией» и «стильностью» — музыканты в подавляющем большинстве исполнительских школ становились на позиции современного слышания. Приведем по этому поводу яркие и в высшей степени типичные для данного случая суждения скрипача Л. Ауэра. «Не существует точно установленного способа исполнения артистом определённого произведения, так как не существует абсолютного критерия красоты, на основании которого можно было бы оценивать исполнение скрипичного произведения искусства. Тип игры, пользующийся необычным успехом и усиленно культивируемый в одном веке, может быть целиком отвергнут в другом. Общее эстетическое чувство и чувствительность того времени, в котором мы живем, наша собственная современная восприимчивость к тому, что истинно и приемлемо в области музыкального стиля, является единственным критерием оценки, которую мы можем прилагать к исполнению артиста. (...) Ещё вопрос, была ли бы восхищена аудитория XX века его исполнением, если бы в современном концерте появился сам Тартини. Между эстетическими и музыкальными понятиями, а также критическими оценками нашего и его времени такая пропасть, что её нелегко перешагнуть».[8]

Совершенно тождественной точки зрения придерживался и, например, Б. Яворский, ратовавший за стильное понимание вещи в противоположность стилизации: «Стильное исполнение — это не копия с исполнения данного времени».[9]

<...> Теоретические вопросы исполнительства, интерпретации оказались переплетенными с целым венком существеннейших проблем: нотной записи, текста, знаков, сущности музыкального произведения, форм его бытования, выявленности авторского замысла в произведении и др. Проблемы эти вызвали в XX веке даже философский интерес, и польский эстетик Р. Ингарден создал на эту тему основополагающую работу «Музыкальное произведение и вопрос его идентичности».[10] На свой вопрос он дал совершенно парадоксальный ответ:

[8] Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. С. 139-140.
9 Финкелъберг Н., Яворский Б. Л. Об исполнительстве // Музыкальное исполнительство. Сб. 10. М., 1979. С. 17.
10 См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.

музыкальное произведение не является идентичным самому себе. Так была создана поистине «теория относительности» музыкального произведения. Она требует анализа и комментариев.

2. ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

В связи с исполнительством требуют своего осмысления виды музыкального текста, знаковые формы музыки, нотная запись.

В отношении музыкального текста к настоящему времени естественно говорить о двух основных его видах — *графическом* и *акустическом*. Текст при этом должен пониматься не как набор знаков, а как замкнутая и целостная система знаковых единиц в синтезе с их значениями.

Графическая фиксация (западные и русские невмы, пятилинейные ноты) — всегда неполна, условна. С течением времени, с утерей живой, слуховой линии преемственности музыки она становится все менее достаточной для запечатления произведения, как оно рождено композитором. Нотный текст произведения не есть его полный художественный текст, а лишь наиболее полная для семиографической техники того или иного времени система мнемонических знаков, позволяющая исполнителям воспроизвести собственно музыкальное произведение.

Акустическая фиксация (грамзапись), напротив, реальна, безусловна и воспроизводит художественный текст произведения с абсолютной точностью. Казалось бы, проблема увековечивания музыкального опуса решена раз и навсегда! Но здесь-то и появляется большое «но»... Обртим внимание, что композиторы что-то не торопятся преставить свои произведения сразу же в готовых формах грамзаписи, а тратят громадное время и силы на трудо`мкую партитуру и порой не менее трудо`мкое исполнение. Что же все-таки не устраивает их в акустическом тексте? Дело здесь в мобильной природе музыкального искусства. Ведь графический текст оставляет неограниченное поле деятельности для живой исполнительской вариативности авторского произведения и сохраняет мобильные свойства музыки. Акустический же текст штампует произведение в одной-единственной интерпретации, не приноравливает его к особенностям слушательского восприятия и делает мобильную музыку таким же стабильным, неподвижным видом искусства, как скульптура, живопись, архитектура, кино и т. д.

Однако живая музыкальная жизнь и для акустического текста нашла определённую степень свободы, весьма близкую графическому тексту. Если посетитель концертов может услышать n-ное количество интерпретаций одного

и того же нотного текста, то слушатель пластинок может собрать n-ное количество записей (акустических текстов) одного и того же произведения.

Факты указанных «зон свободы» с двух противоположных сторон ставят один и тот же вопрос — где же границы музыкального произведения и какова устойчивость этих границ? При относительной, графической фиксации границы не охватываются, так как тексту недостает детализирующей точности. При абсолютной, акустической фиксации границы произведения также не проясняются, поскольку их скрывает предельно детализированная конкретность единственного записанного варианта (даже если это был бы исходный Композиторский вариант). Остается признать, что музыкальное произведение по его онтологическому статусу является **инвариантом**, с заведомо вариативными текстовыми его границами. Такое бытование музыкального произведения — ***следствие мобильности как природного свойства музыкального искусства***.

Инвариантно-вариантные соотношения распространяются не только вовне — в сторону исполнительской конкретизации произведения, но и внутрь — в сторону истока сочинения во внутреннем представлении её автора. Подобно тому как композиторский текст на окончательной фазе может превратиться в тот или иной «исполнительский текст», так на начальной фазе внутренний замысел может вылиться также в тот или иной композиторский текст произведения. Как говорил Ф. Бузони, «всякая нотная запись есть уже транскрипция абстрактной мысли. Зародившаяся мечта теряет свой оригинальный образ в тот момент, когда перо завладевает ею»[11]. <…>

<…> Неидентичность замысла и воплощения произведения и исполнения, графического и акустического текстов одного и того же сочинения доставляла поистине муки творчества создателям музыки. Главная проблема состояла в том, как зафиксировать в нотах такие детали, которые дали бы намёк на живую, звучащую интонацию. Великий И. С. Бах за редкими исключениями не выписывал нюансировку звуков, полагая, что музыканты (то есть современные ему музыканты) в достаточной мере представляют их сами. Бетховен считал важным вносить в ноты массу обозначений — динамических и ритмических. Так, в опере «Фиделио» он испещрил страницы партитуры множеством подробных предупредительных указаний. Однако, убедившись, что певцы при подготовке спектакля не были в состоянии им следовать, в досаде стёр все тщательно расставленные исполнительские знаки. <…>

Поскольку музыка — «искусство интонируемого смысла», то невозможность передать в нотном тексте саму интонацию делает графическую запись

[11] Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб. Изд. А. Дидерихс, 1912. С. 28.

принципиально неспособной зафиксировать эмоционально-музыкальные обороты, адресуемые слуху. Поэтому для нормального существования произведения требуется создать его интонационный эталон, что успешнее всего все-таки осуществляет сам автор музыки, в особенности если он равновелик как исполнитель. При наблюдениях над концертной деятельностью выдающихся композиторов-исполнителей замечено, что лучше всего они играют свои собственные сочинения, и никому в дальнейшем не удается их превзойти. Так, Паганини «дьявольски» играл именно самого себя, других же авторов играл сравнительно мало и не мог исполнять так же хорошо. По мнению Листа, Шопена лучше всего играл сам Шопен. Музыканты, слушавшие игру Рахманинова и пытавшиеся найти в нотах те ярчайшие картинные образы, которые они пережили в его исполнении, не обнаруживали в бесстрастной графике ничего подобного. Со своей стороны, сам Рахманинов жаловался на трудности передать другим исполнителям сложившиеся у него «картины» собственных произведений.

О своей музыке он писал: «Как композитор я уже так много думал над ней, что она как бы стала частью меня самого. Как пианист я подхожу к ней изнутри, понимая её глубже, чем её сможет понять любой другой исполнитель. (...) Я убедился, разучивая свои произведения с другими пианистами, что для композитора может оказаться весьма затруднительным раскрыть свое понимание сочинения, объяснить исполнителю, как должна быть сыграна пьеса».[12]

<…> В какой мере интерпретатор придерживается исполнительских ремарок нотного текста или пренебрегает ими? Зависит это, прежде всего, от установок творческих школ, от правил, выработанных той или иной эпохой. <…>

3. ТАК ИДЕНТИЧНО ЛИ МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ САМОМУ СЕБЕ?

И все же, как бы ни относиться к нотной фиксации произведения, именно она и выступает главным посредником между созданным сочинением и его звучанием перед слушателем. Весьма существенно прояснить вопрос о том, что же именно и по каким причинам композитор считает необходимым нанести на нотную бумагу, а что — предоставить «устной передаче» или догадкам исполнителя. Почему даже в предельно полярных, взаимоисключающих воспроизведениях авторского графического текста мы без всякого труда опознаем, что это одно и то же сочинение?

Здесь мы выходим на тот же путь рассуждений, что и в теории стиля, поскольку имеем дело с феноменом индивидуального. Система средств всего музыкального произведения делится на две сферы: центральную и

[12] Рахманинов С. В. Композитор как интерпретатор // Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. М.: Советский композитор, 1978. С. 128.

периферийную. Центральная сфера — стабильна, незыблема, твердо фиксируется в нотах, периферийная — мобильна, переменна, предоставляется воле исполнителя. Покажется ли странным или нет, но факт остается фактом: центральную, стабильную сферу составляет музыкальная форма, периферийную, мобильную — эмоциональная окраска произведения. Музыкальная форма берется здесь так, как она была разобрана в соответствующей главе данной книги, — в синтезе всех её уровней (форма как феномен, форма как исторически типизированная композиция, форма как индивидуальная организация музыкального произведения), со всеми слоями её содержания, со всеми узнаваемыми индивидуальными признаками.

Надо заметить, что элементы музыкального языка, фиксирующие композиторское сочинение в нотах, исторически меняются вместе с эволюцией музыкального языка. Если в стилях композиторов барокко, классицизма, романтизма (XVII-XIX века) форма поддерживалась такими элементами, как тематизм и гармония, а артикуляция, способы звукоизвлечения на нее практически не влияли, то в «авангардизме» 50-60-х годов форма стала опираться, наоборот, на артикуляцию, штрихи, тембры — они и стали детальнейше фиксироваться в нотах. Иными словами, выбор композиторской семиографии определяется центральной сферой данного стиля, периферийная же сфера стиля предоставляется творчеству исполнителя.

Пытаясь дать ответ на каверзный философский вопрос Ингардена, скажем следующее. В комплекс музыкального произведения входит как его центральная, определяющая, стабильная сфера, которая всегда остаётся идентичной самой себе, так и его периферийная, подчинённая, мобильная сфера, которая должна быть свободно-вариативной в соответствии с мобильностью музыки как вида искусства. С допущением этой зоны свободы, запрограммированной самой природой музыкального искусства и отводимой творчеству музыканта-исполнителя, ***музыкальное произведение является идентичным самому себе и узнаваемым как таковое при любых интерпретаторских толкованиях***.

4. ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Понятия «исполнение» и «интерпретация» не идентичны друг другу. Исполнение — более общий случай, представляет собой всякое воплощение нотного текста в живом звучании перед слушателями. Интерпретация — особый, частный случай, когда музыкант, желая сохранить произведение мастера в общественном сознании, преподносит его, выражая своё отношение к его смыслу. Исполнение допускает простое воспроизведение, интерпретация — индивидуальное прочтение произведения.

Интерпретация как особый род музыкального творчества возникла на весьма поздней стадии — лишь в середине XIX века. Эту истину, могущую показаться спорной, утверждают теоретики исполнительства, в частности Н. Корыхалова в книге «Интерпретация музыки». Понятие «интерпретация» определено было ещё Лейбницем (конец XVII — начало XVIII века). Как указывает Корыхалова, слово «интерпретация» (interpretation), по-русски «передача», по отношению к музыке стало входить в употребление в 60-х годах XIX века. «Исполнительские искусства» как самостоятельный род деятельности в общую систему искусств были введены лишь в теоретических работах немецкого романтика А. Шлегеля. Среди исполнительских специальностей сформировалась и в течение XIX века окончательно закрепилась единственная «неиграющая», но важнейшая в музыкальной культуре профессия — дирижёр. Как говорил один из крупнейших дирижёров XX столетия В. Фуртвенглер, «интерпретатор — единственный посредник между прошлым и современностью — приобретает поистине решающее значение для судеб музыки»[13].

Причин, которые вызвали к жизни особую музыкальную специальность интерпретатора, конечно, много, но какая-то одна должна быть решающей. Думается, фундаментальная причина заключается в полном осознании самостоятельности **«чистой» музыки**. «Чистая», или (по немецкой терминологии) «абсолютная», музыка — это существующая автономно, независимо, самостоятельно инструментальная музыка, не нуждающаяся ни в слове, ни в танце, ни в драматической сцене и могущая выразить всё, что доступно искусству в целом. То, что на границе XVIII—XIX веков ещё казалось отдельной ветвью («бетховенский путь»), в XIX веке выявилось как мощное дерево всего европейского музыкального искусства, со своими прекрасными цветами и плодами; если во времена И. С. Баха, игнорируя творчество этого великого современника, музыку без слова пренебрежительно сравнивали с обоими, после гениальных достижений Гайдна, Моцарта, Бетховена, и далее — Шуберта, Шопена, Шумана, Брамса, Листа само понятие музыки стало сливаться с представлением об инструментальном творчестве. При этом на первый план вышел король инструментов — рояль, который мог вместить в себя весь «космос» музыки и не нуждался ни в чьей поддержке. <…>

Первичной целью, которой посвятила себя интерпретация, народившаяся как новый вид музыкальной деятельности, — сохранить, удержать после смерти авторов инструментальные шедевры — Моцарта, Бетховена, Баха, Шопена и многих других. А. Рубинштейн грандиозному циклу своих концертов, шедших

[13] Цит. по: Музыкальное исполнительство. Вып. 8. М., 1973. С. 138.

в течение многих лет, дал название «исторических». Как писал в упомянутом теоретическом труде Л. Ауэр, «об исполнителе можно сказать, что он достиг апогея своего искусства только тогда, когда он способен передать своим исполнением подлинный характер старинного стиля или современного произведения, придав ему тот колорит, которым наделил его композитор».[14] <…>

В Европе в течение XIX века сложился целый класс музыкантов-виртуозов, которые уже не позволяли себе строить концерты только из своих сочинений и играли классику. Стало даже не хватать репертуара, и музыканты обратились к переложениям, ***транскрипциям***, которые начали делать Лист, Иоахим, Вильгельми, А. Рубинштейн и другие.

Класс интерпретаторов XIX века, едва сложившись, заявил о себе мощнейшими музыкальными именами — Лист, Гензельт, А. Рубинштейн, — показав в них художественные личности, конгениальные композиторам, которых они исполняли. Подчас исполнение по яркости превышало избранное сочинение, когда оно принадлежало не самому выдающемуся автору. В содержании музыкального произведения возникла новая проблема — художественного «двухотцовства», воздействия, двух артистических индивидуальностей. Ещё один этап наступил в XX веке, когда вместе с распространением грамзаписи слушатель музыки оказался в ситуации принципиальной множественности прочтений одного и того же сочинения. В условиях исполнительских конкурсов сличение разных интерпретаций друг с другом стало особой художественной стороной подобных мероприятий. Вызванный сущностью интерпретации плюрализм смыслов необычайно заострил вопрос о сущности содержания музыкального произведения.

Вместе с появлением в музыке XX века такого непроизвольного и неуправляемого интерпретационного множества, в противовес ему появилась тенденция закрепить авторский замысел произведения в качестве эталона, используя для этого технические средства. Известно, что Стравинский выразил пожелание сделать образцовую грамзапись всех своих сочинений под своим управлением или наблюдением. Идея мастера, однако, осуществлена не была.

<…> Исполнение — акт творчества, а творчество — всегда движение. Индивидуальная вариативность находит себе множество проявлений: здесь и эволюция исполнителя в течение жизни, и влияние каких-то обстоятельств, и потребность в свободе творчества во время исполнения, в момент прямого контакта со слушателем. <…>

[14] Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. С. 137.

Музыка как мобильный **вид искусства** в свой идеал творчества включает живую изменчивость выразительного эффекта. Эффект должен быть единственным и неповторимым, он не должен застывать и мертветь, совершенство в музыке не означает извечной завершенности, лишённой будущего. Как метко сказал Ауэр, музыка, «будучи искусством веков... тем не менее живёт только в мгновенном выражении»![15] — Мгновенье музыки так трепетно и живо, как больше никогда неповторимо. <…>

[15] Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. С. 146.

Альберт Швейцер
ПОЭТИЧЕСКАЯ И ЖИВОПИСНАЯ МУЗЫКА
ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ (ГЛАВЫ 1 И 20) [1]

А́льберт Шве́йцер (1875 — 1965) — немецкий философ, музыкант и врач, лауреат Нобелевской премии мира (1952).

«Труд Швейцера получил всеобщее признание. Его стали называть, наряду с некоторыми другими работами о Бахе, классическим. Тем не менее, многое отличает его от аналогичных работ. <…> «Эта книга, — говорит Швейцер, — в плане не исторического, а эстетического и одновременного практического пособия. <…> Моя задача — побудить тех, кто любит музыку, к самостоятельному размышлению о сущности и духе баховских творений и о том, как лучше исполнять их. Я старался писать просто и понятно, чтобы и любители музыки приобщились к Баху».

Свою знаменитую книгу Швейцер написал, ещё не достигнув 30 лет. Причем ни до того, ни после он не занимался музыковедением как профессией. Случай поистине уникальный в гуманитарной науке. Тем более что труд этот поражает широтой замысла, эрудицией, научной зрелостью и самостоятельностью суждений автора.

«…Я по профессии не был музыковедом, — писал Швейцер. — Если бы Видор не пожелал этого от меня, ибо во Франции тогда не было такой книги… я бы никогда не решился написать книгу о Бахе. К моему глубокому изумлению, критики в Германии проявили к ней интерес и потребовали её перевода на немецкий. <…> Успех книги объясняю тем, что я посмел противопоставить догме Шпитты и других, ***трактовавших баховскую музыку как "чистую"*** *(als reine Musik), свое понимание и доказать, что всюду, где предпослан текст (или он предполагается), Бах его живописует. Преимущество моей книги заключается также в том, что я* ***затронул вопросы исполнительства****, что до того (в монографиях о Бахе. — М. Д.) не делалось». Швейцер писал её по-французски, которым он владел в совершенстве и все же хуже, нежели немецким — своим родным языком. <…>*

Итак, в 1905 году книга Швейцера издана в Париже под названием «Иоганн Себастьян Бах, музыкант-поэт». Ею заинтересовались в Германии, поступило предложение о переводе. Но оказалось, что Швейцеру легче написать свой труд заново, нежели переводить его. Он приступил к работе в следующем году, вдохновленный прекрасным исполнением вагнеровского «Тристана» в Байрейте. Тут же, в Байрейте, и были написаны первые страницы нового исследования.

[1] Печатается по изд.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., Классика – XXI, 2004.

Швейцер все переработал, в результате чего через два года пораженный издатель вместо 455 страниц старой книги получил 844 новой! В начале 1908 года вышла из печати эта сильно дополненная и во многом измененная немецкая редакция швейцеровского исследования. В 1911 году она была переведена на английский язык, а потом и на многие другие иностранные языки.

Из послесловия М.Друскина к книге А.Швейцера.

Есть субъективные и объективные художники. Искусство первых, определяемое личностью творца, почти не зависит от современной эпохи. Они сами создают себе закон, идут наперекор своему времени, творят новые формы для выражения своих мыслей. Таков Рихард Вагнер.

Бах должен быть причислен к художникам объективного плана, они целиком принадлежат своему времени, пользуются художественными формами и мыслями, которые предлагает им эпоха, не подвергают критике современные им художественные средства выразительности и не чувствуют никакой внутренней потребности к тому, чтобы пролагать новые пути. Их жизнь и переживания не являются единственным источником творчества, поэтому сущность этих произведений не объясняется судьбой их творца. Художественная личность здесь свободно противопоставляет себя обыденной человеческой, подавляя последнюю как нечто случайное. Творения Баха остались бы теми же, если бы даже весь его жизненный путь был иным. Положим, мы знали бы о его жизни больше, нежели знаем ныне, и до нас дошли бы все письма, которые он написал,— однако о внутренних причинах возникновения его произведений мы были бы осведомлены не более, чем сейчас.

Искусство объективного художника не безлично, но сверхлично. Как будто у него одно стремление: заново переработать и с неподражаемым совершенством передать все, что находится перед ним. Не он живет, но дух времени живет в нем. Все художественные искания, стремления, желания, порывы и блуждания прежних, равно как и современных ему поколений, сосредоточились в нем и творят через него.

В этом отношении величайшего немецкого музыканта можно сравнить только с величайшим немецким философом. И творение Канта не имеет личного характера. Он — только интеллект, который последовательно развивает философские идеи и разрешает проблемы современности. При этом он, не смущаясь, остается в пределах существующей искусственно-схоластической терминологии, подобно тому как Бах, не задумываясь, усваивает те музыкальные формы, которые установились в его время.

Уже по внешним признакам мы замечаем, что он был не отдельной, обособленной, но универсальной личностью. В себе самом он пережил музыкальное развитие трех или четырех поколений Бахов. Когда вспоминаешь историю этой семьи, занимающей такое своеобразное место в немецкой художественной жизни, то кажется, что все творчество этих мастеров должно было привести к чему-то более совершенному. Находишь вполне естественным, что в конце концов явился Бах: в нем продолжают они жить, в нем завершается определённый период немецкой музыки, воплотившийся в данной семье. Иоганн Себастьян Бах, говоря языком Канта, был историческим постулатом.

Вся история немецкой средневековой поэзии и музыки ведет к Баху. <…>Таким образом, Бах — завершение. От него ничего не исходит, но все ведет к нему. Чтобы написать подлинную биографию этого художника, надо воссоздать жизнь и развитие немецкого искусства, которое завершается в нем, понять стремления и заблуждения того времени. Этот гений был не единичным, обособленным духом, но универсальным. Века и поколения создали творение, перед величием которого мы в благоговении останавливаемся. Кто изучит это время и узнает, к чему оно ведет, — для того оно станет историей развития совершенного духа, каким он был, прежде чем реализовал себя в отдельной личности — в Бахе.

Непосредственное впечатление от баховских произведений двойственно. Они кажутся вполне современными; в то же время мы чувствуем, что они не имеют ничего общего с послебетховенским искусством. <…> Не только полтора века — целый мир лежит между Бахом и Вагнером; они принадлежат к двум совершенно различным родам изобразительной музыки. Поэтому раньше всего надо понять сущность изобразительной музыки и различие её основных видов.

Речь идет об одной из проблем общего вопроса о ***взаимодействии искусств***. Обычно ошибочно рассматривают этот вопрос только в связи с одним определённым родом искусства. На самом деле ***это наиболее общая проблема*** — с нее должно начинаться любое размышление об искусстве. Но прежде всего надо освободиться от некоторых традиционных условностей языка, которые здесь, как и вообще, очень часто мешают правильному пониманию.

Мы делим искусства по материалу, которым они пользуются при художественном отображении мира. Музыкантом называют того, кто высказывается в звуках, живописцем — того, кто пользуется красками, поэт говорит словами. Но это чисто ***внешнее отличие***. В действительности материал, которым пользуется художник,— нечто второстепенное. Он не только живописец, или только поэт, или только музыкант, но все они вместе взятые. В его душе живет и живописец, и поэт, и музыкант. Его ***творчество основано на их взаимодействии***. В каждой его мысли участвуют сообща все они. Различие только

в том, что у одного преобладает один, у другого — другой из этих художников и что каждый раз они выбирают себе тот язык, который для них наиболее ***привычен***.

<…> Отношение к поэзии — вот что в последнем счете отличает немецкую живопись от французской. Кто общается с художниками обеих стран и попытается проанализировать первые впечатления немецких живописцев в Париже и отношение французских живописцев к немецким произведениям и раскрыть подлинный смысл несправедливых суждений обеих сторон, тот скоро заметит, что различие взглядов надо искать в различном отношении к поэтическому искусству. Немецкий живописец в большей мере поэт, нежели французский. Поэтому французская живопись упрекает немецкую в недостатке объективного, конкретного восприятия природы, немецкую же, в свою очередь, почти оскорбляет намеренная бедность фантазии во французской живописи, хотя и восхищает её грандиозная техника. В области литературы это различие взглядов на природу привело к тому, что в Германии есть прекрасная лирика, а во Франции её нет.

Так видим, что в поэзии просвечивает живопись, в живописи—поэзия. Эта более или менее яркая дополнительная окраска определяет своеобразие данного искусства. Рассматриваемые по материалу, которым они пользуются, оба искусства строго разделены, но в своей сущности через незаметные оттенки они переходят друг в друга.

Не иначе обстоит дело с музыкой и поэтическим искусством. <…> Ницше вполне ясно сознавал музыкальную сущность своего поэтического творчества. Поэтому он так ополчается против современного человека, который «оставляет в письменном столе свои уши» и страницы своей книги пожирает глазами. Кроме того, непосредственно ясная общая связь мыслей, несмотря на видимую несвязность и непоследовательность изложения, подтверждает, что автор книги «Так говорил Заратустра» соединяет свои идеи с помощью не словесной логики, но звуковой, как музыкальные мотивы. Мысли, по-видимому уже вполне разработанные, он неожиданно вводит снова, подобно тому как музыкант возвращается к основной теме.

Вагнер относится к музыкальным поэтам, но наряду с языком слов он владел я языком звуков. Известна формула Ницше о художественной многоликости того, кого он почитал и ненавидел как никого другого: «Вагнер как музыкант-живописец, как поэт-музыкант, как художник — прежде всего актер».

Вагнер со своей стороны знал живописцев, которые для него были музыкантами. «Великие живописцы итальянского Ренессанса,— пишет он однажды,— почти все были музыкантами; погружаясь в созерцание их святых и мучеников, мы забываем себя, так как дух музыки витает над ними».

До того момента, как художественная мысль реализовала себя в определённом языке, она остается комплексной. Ни живопись, ни музыку, ни поэзию нельзя считать абсолютным искусством, образцом для других искусств, которые затем объявляются ложными; в каждом художнике живет ещё и другой, участвующий в его творчестве. Но в одних случаях этот соучастник настойчив, в других едва заметен. В этом все различие. Искусство в себе — не живопись, не поэзия, не музыка, но творчество, в котором они все объединены.

Живое, напряженное взаимодействие искусств создает у каждого из них потребность к расширению; поэтому пока искусство не достигает последних границ своей области, оно не находит покоя. Достигнув же, чувствует себя вынужденным перейти за свои границы в соседнюю область. Не только музыка подвергается соблазну живописать и рассказывать. И поэзия стремится дать картину, которую надо созерцать глазами, и живопись своими средствами пытается передать поэтическое содержание. Только материал музыки столь мало подходит для отображения конкретных образов, что она очень скоро достигает границы, за которой воплощение поэтических и изобразительных моментов становится недостаточно отчетливым.

Поэтому живописные и поэтические тенденции во все времена оказывали на музыку вредное влияние и создали ложное искусство, вообразившее, будто оно может высказывать такие идеи и изображать такие события, для передачи которых звуковой язык явно непригоден. Это ложное звуковое искусство жило необоснованными претензиями и самообманом. Высокомерие этого искусства, претендующего на звание совершенной музыки, давно создало ему дурную славу.

Отсюда понятно, как пришли к тому, чтобы считать вредными всякие поэтические и живописные тенденции в музыке. Вот почему в кризисные эпохи выдвигался лозунг «абсолютной музыки», причем ***знамя «чистого» музыкального искусства*** водружалось над Бахом и Бетховеном. Это совершенно неверно. Они не заслуживают такого ограничения.

Не только творчество комплексно, искусство восприятия комплексно в не меньшей мере. Во всяком подлинном художественном восприятии принимают участие все чувства и представления, на которые человек способен. Этот процесс многосторонен, хотя только в очень редких случаях воспринимающий догадывается, как разнообразны элементы, составляющие его фантазию, и сколько обертонов звучит, присоединяясь к основному тону, на который в данный момент обращено все внимание.

<…> Музыкальная восприимчивость до известной степени есть способность звукового видения, какого бы рода оно ни было: видение линий, идей, образов или событий. И даже там, где мы не подозреваем, присутствуют ассоциации идей.

<…> Всякое художественное восприятие активно. Художественное творчество в противоположность бытию — только частный случай художественного восприятия действительности. Многие люди переживают, слышат и видят все, что окружает их, как художники. Но только немногие из них обладают способностью воспроизводить все видимое и слышимое на языке цвета, звука или слова. Они различаются, в сущности, не тем, что одни в большей степени художники, другие в меньшей, но только тем, что первые могут говорить, а последние немы. Если посмотреть, с какой непосредственной силой и страстностью художественно воспринимают иногда люди, предназначенные только к «восприимчивости», какое богатство содержания вкладывает их немая фантазия в творения других людей, как много говорят им эти произведения, — то уже не покажется парадоксальной мысль, что лишь случайно немногие получили дар языка.

Искусство есть передача эстетической ассоциации идей. Чем более многообразно и интенсивно передает художник в своем произведении сознательные и бессознательные представления и идеи, тем сильнее его воздействие. Тогда он увлекает за собою людей в живом, полном фантазии восприятии, которое мы называем искусством, в отличие от обычного слышания, видения и переживания.

То, что в художественном произведении воспринимается органами чувств, в действительности является лишь средством общения между двумя деятельными фантазиями. Всякое искусство говорит с помощью знаков и символов. Никто не объяснит, каким образом художник оживляет для нас действительность в том виде, как он её воспринимает и переживает. Художественный язык сам по себе никогда не бывает адекватным выражением того, что он передает; главное в искусстве — заключенное в нем ***невысказанное содержание***.

В поэзии и живописи это не так очевидно, потому что язык этих искусств одновременно является обычным житейским языком. Но прочтем какое-либо стихотворение Гёте и сравним значение отдельных слов из этого стихотворения с богатством вызываемых им представлений; тогда сразу же убедимся, что язык слов в искусстве является только ***поводом для возбуждения взаимодействия между фантазиями*** двух художников — созидающего и воспринимающего. «Поистине, — говорит Вагнер, — величие поэта скорее всего открывается там, где он молчит, чтобы невысказанное само высказалось в молчании».

В живописи неадекватность выражения уже более заметна. Невозможно даже представить себе, как много привносит зритель от себя, чтобы цветное полотно стало для него ландшафтом.

Гравюра же предъявляет совсем непостижимое требование к фантазии, так как рисунок черным и белым — только схема ландшафта и реален только как схема. И

все же для того, кто понимает это отображение как сравнение, оно является чуть ли не наиболее мощным средством совершенного видения.

Таким образом, уже в живописи наивное «это есть» отменяется удивительным «это обозначает» — выражение, характерное для художественного языка. Такой язык требует изучения и практики.

Но бывает и так, что язык непонятен, зрителю неясны его обозначения, они кажутся бессмысленным скоплением красок и линий. Так происходит потому, что художник вложил в них больше, чем они способны передать, или зритель не проник в тайны языка художника.

В музыке ***язык уже полностью стал символом***. Передача даже самых общих чувств и представлений становится загадочной. Здесь не поможет нам и физиология восприятия звука со всеми её новейшими открытиями: она завоевывает для музыкальной эстетики прекраснейшую колонию, которая ей, однако, никогда не пригодится. «Самое главное— говорит Эдуард Ганслик,— останется для нас все равно непонятным: сам нервный процесс, посредством которого ощущение звука переходит в чувство и в настроение».

Чем выразительнее музыкальный язык, тем более он проникается символикой. В конце концов он предъявляет фантазии слушателя такие требования, которые и при самом искреннем желании тот не в состоянии выполнить. В результате символика музыкального языка приводит к самым дурным злоупотреблениям.

Но неверно, будто так называемая чистая музыка говорит не символическим языком и однозначно передает свои мысли. И она обращается к воображению слушателя, но возбуждает скорее фантазию чувства, нежели конкретного представления. Все дело в том, может ли поэтическая фантазия стать понятной другой, воспринимающей фантазии, с которой она общается с помощью языка звуков.

Обычно пользуются критерием непосредственной понятности и с точки зрения «чистой» музыки признают только то искусство, которое говорит непредвзятому и неподготовленному слушателю то, что желает выразить. Но тогда отрицают возможность развития музыкального языка. С тем же успехом можно требовать от человека, впервые услышавшего иностранную речь, чтобы он сразу же понял её, коль скоро эта речь признана в качестве определённого языка. Но ***всякий язык существует только благодаря соглашению, в силу которого известные соединения звуков соответствуют тем или иным чувствам или представлениям***. Не иначе обстоит дело и в музыке. Кто знаком с языком композитора и знает, какие образы он выражает определёнными сочетаниями звуков, тот услышит в пьесе мысли, которые непосвященный не обнаружит, несмотря на то, что эти образы заключены в ней. Но немного найдется

композиторов — самых великих, способных передать до известной степени понятно конкретное содержание их идей. Остальные же, как только осмеливаются выйти за пределы общепризнанного образа мыслей, говорят сбивчиво и заблуждаются, полагая, что их можно понять. Они пытаются, наконец, даже снабдить свою музыку программой, наподобие того, как старинные художники вкладывали в рот изображаемых людей записочки, на которых было написано то, что они говорили. Незачем искать эту наивную изобразительную музыку только в прошлом. Многие современные и современнейшие симфонические поэмы, несмотря на всю их изобретательность и технику, столь же наивны — в них лишь предполагается ***конкретность выражения***, в действительности далеко не достигнутая и вообще ***в музыке недостижимая***. Трагическая судьба музыкального искусства именно в том и состоит, что конкретное содержание фантазии, которая его породила, отражается в нем лишь в малой степени. Однако из-за этой неопределённости звукового изображения нельзя заключать, будто вызвавшая его фантазия неопределённа и что поэтому-де только «абсолютная» музыка имеет право на существование.

<…> Конечно, музыка сама по себе — только «чистая» музыка. Но эта «чистая» музыка дает лишь знаки образов, письмена, пользуясь которыми, конкретная фантазия рисует картины, наделенные определённым эмоциональным содержанием. Они настойчиво взывают к фантазии слушателя и требуют обратного перевода драмы чувств в конкретное действие, дабы слушатель снова, хотя бы до некоторой степени, прошел тот путь, по которому шла творческая фантазия композитора. Некоторые выдающиеся музыканты признавались, что последние произведения Бетховена не доставляли им удовольствия; в подобном признании нет ничего предосудительного ни для этих музыкантов, ни для Бетховена; просто они констатировали тот факт, что нет сродства между их фантазией и фантазией Бетховена.

<…> Как среди поэтов есть живописцы и музыканты, так и среди музыкантов есть поэты и живописцы. Они ясно различаются друг от друга, как только участие «другого художника» достигает определённой силы выражения. Поэтическая музыка стремятся передавать идеи, живописная — образы; одна обращается больше к чувству, другая — к представлению. Дискуссия о звуковой живописи, программной и изобразительной музыке ни к чему обычно не приводит, так как не обращают внимания на два идущих рядом и пересекающихся главных направления звукового искусства, полагая, что все прегрешения против чистой музыки уводят от истины только в одну сторону. <…>

Перевод с нем. Я. С. Друскина.

Н. Арнонкур
МУЗЫКА ЯЗЫКОМ ЗВУКОВ
ПОНИМАНИЕ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ[1]

Николаус Арнонкур (р. 1929 г.) — профессор Зальцбургского «Моцартеума», с 1983 г. — член Королевской академии искусств в Стокгольме. В 1980 г. за известную во всем мире деятельность по пропаганде нового понимания музыки награжден премией им. Эразма Роттердамского.

Многое свидетельствует о том, что человечество движется к общему упадку культуры, который влечет за собой и упадок музыки, поскольку она является важной составляющей нашей духовной жизни и как таковая может выражать только то, что является её содержанием. Если ситуация на самом деле настолько серьезная (для меня это очевидно), то возникает вопрос — следует ли нам оставаться посторонними наблюдателями, дожидаясь времени, когда изменить что-либо будет уже поздно?

Большую роль тут сыграет музыкальное образование, причем словом «музыкант» хотелось бы назвать любого, кто профессионально принимает участие в музыкальной жизни, профессиональных слушателей, даже публику. Приглядимся, с этой точки зрения, к месту музыки в истории. Следует заметить, что во многих языках «поэзия» и «пение» называются одним и тем же словом. Иначе говоря, от момента, когда речь начинает выходить за пределы простой констатации фактов, она объединяется с пением, так как пение уже намного содержательнее может передать что-то большее, чем простая информация. Нам трудно это понять, ибо идея как таковая уже отсутствует в нашей концепции музыки. Слово, его сущность — благодаря музыкальным звукам, мелодии, гармонии — может стать более интенсивным, отсюда можно достичь понимания, превосходящего обычную логику.

Однако действие музыки не ограничивалось укреплением или углублением экспрессии речи; музыка со временем открыла собственную эстетику (правда, её связь с речью всегда узнавалась) и большое количество специфических средств выразительности: ритм, мелодию, гармонию и т.п. Таким образом появился словарь, который придал музыке огромную мощь влияния на человеческое тело и дух.

[1] Арнонкур Николаус. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverstandis.

Если присмотреться к людям, слушающим музыку, можно заметить: она заставляет их двигаться; чтобы усидеть неподвижно, надо сделать определённое усилие. Движения, вызванные музыкой, могут становиться все более интенсивными, вплоть до экстатического состояния. Тем не менее даже обычному переходу от диссонанса к консонансу соответствует напряжение и расслабление. В мелодии тоже можно найти подобное явление: каждая мелодическая линия подчинена определённым законам и —если мелодия тесно связана с этими законами — после четырех или пяти звуков становится ясно, какими должны быть шестой и седьмой; эта преемственность, это исполнение ожидаемого приводит к физическому расслаблению. Если композитор, стремясь вызвать напряжение, не оправдывает ожидаемого, одурачивая тем самым мелодическое воображение слушателя, то напряжение все равно придет к разрядке в другом месте. Этот чрезвычайно сложный процесс композиторы использовали в течение многих веков истории музыки Запада. Если сидеть на концерте и слушать действительно интенсивно, ощущается то нарастание напряженности, то её спад: изменения, которые происходят в нашем кровообращении, в нашем «физическом слушании». Касается это и чувств — начиная от настроений спокойных, уравновешенных или переполненных болью вплоть до порывов бушующей радости, неистовства или гнева. Музыка влияет так, что вызывает у слушателя реакции не только чувственные и физические, но и в духовной сфере. В этом смысле музыка выполняет также нравственную функцию — на протяжении столетий значительно влияет на душу человеческую, изменяя её.

Конечно, музыка не является вневременной, наоборот, тесно связана со своей эпохой, необходима человеку для жизни, как и другие проявления культуры. На протяжении последнего тысячелетия музыка Запада постоянно была важным элементом жизни, что означало — жизнь и музыка неразлучны. Когда же это единство исчезло, необходимым стало новое понимание музыки. Размышляя о современном её состоянии, различаем музыку «народную», «развлекательную» и «серьезную» (понятие, которого я не признаю). Внутри отдельных групп ещё сохранились остатки былого единства, но единство музыки и жизни, как и единство всей музыки, утеряно.

В народной музыке ещё можно заметить определённую общность с культурой народа; тем не менее она, ограниченная анклавом, становится лишь частью традиций. (Что свидетельствует об упадке культуры, поскольку традиционные обычаи живы, а не должны быть чем-то, требующим сохранения. Если что-то называется словом «традиция», это означает — имеем дело с явлением уже музейного характера). Вместе с тем, остатки былой функции музыки находим в развлекательной музыке: здесь чрезвычайно заметно физическое влияние на

слушателей. Кажется, пора призадуматься: почему, с одной стороны, существует современная развлекательная музыка, которая выполняет в нашей культурной жизни абсолютно необходимую функцию, а другой — нет никакой «серьёзной» музыки, которая могла бы играть подобную роль?

В развлекательной музыке сохранилось многое из давнего метода понимания музыки: единство поэзии и пения, что было таким важным при зарождении музыки; единство слушателя и исполнителя; наконец, единство музыки и времени (развлекательная не может быть старше пяти-десяти лет, поскольку принадлежит настоящему). Благодаря ей можно лучше понять, чем была музыка в старину, ибо в своих пределах, при всей их ограниченности, развлекательная музыка является неотъемлемой частью жизни.

Возвратимся к нашему бедному родственнику — «серьёзной» музыке, Которую опять-таки нам удалось разделить на «современную» и «классическую». Современная — которой (принято уже тысячу лет) «занимаются» серьёзные и знаменитые музыканты — существует только для узкого круга заинтересованных, которые постоянно странствуют, но повсюду остаются неизменными в своем творчестве. Я не иронизирую, а считаю это скорее симптомом разрыва, который трудно осмыслить. Если музыка отдаляется от своей публики, то ни она, ни публика в этом не виноваты. В любом случае ошибка кроется не в искусстве как таковом, а лишь в духовной ситуации нашего времени. Это здесь должно бы что-то измениться, ведь музыка неминуемо является отражением настоящего; итак, если хотим изменить музыку, прежде всего следует изменить настоящее. Это не кризис музыки, а отражение в ней кризиса нашего времени. Стремление изменить музыку столь же абсурдно, как и поведение врача, который хочет устранить симптомы вместо лечения больного. Итак, современную музыку не «вылечить» никакими усилиями «культурной политики» — например, поддержкой определённых, «нравящихся» нам направлений. Кто верит в такую возможность, — не понимает функции музыки в человеческой жизни. Настоящий композитор пишет — хочет он того или нет — в соответствии с требованиями духовной ситуации своей эпохи, иначе был бы пародистом, поставляющим имитации на заказ. Итак, что же произошло? Мы «спаслись»: в момент, когда не стало единства между современным творчеством и жизнью, попытались убежать в прошлое. Так называемый «культурный человек», для которого настоящее перестает быть живым, старается для своего времени спасти часть культурного, музыкального достояния последнего тысячелетия (которое впервые можно охватить взглядом), выделяя из него один или два составных элемента, ценных для него, поскольку он, как ему кажется, способен их понять. Именно так ныне исполняется и воспринимается музыка: во всем музыкальном наследии последнего тысячелетия

мы выделяем только эстетический аспект, из него черпаем наше наслаждение. Просто выбираем ту часть, которая «прекрасна» и ублажает наш слух, при этом не принимая во внимание, что таким образом окончательно упрощаем музыку. Или нас вовсе не интересует, что в поисках «прекрасного», которое во всей проблематике произведения является лишь малой частью, оставляем в стороне его суть?

Тут мы подошли к следующим вопросам. Какое место должна занимать музыка в нашу эпоху? Возможно ли её преобразование? Целесообразны ли попытки каких-либо изменений? Действительно ли настолько фальшива та роль, какую музыка сейчас играет в нашей жизни? На мой взгляд, ситуация тревожная, и если не удастся её исправить, чтобы наше слушание музыки, наша потребность в ней и наша музыкальная жизнь снова стали единым целым (в современной музыке это могло бы состояться при условии уравновешенности спроса и предложения, а в старинной музыке, классической — путем нового способа её понимания), — крах неизбежен. Мы останемся лишь хранителями музея и сможем демонстрировать лишь то, что существовало когда-то; не думаю, что найдется много музыкантов, которых бы такая перспектива привлекала.

Теперь — ***о роли музыкантов***. В средневековье существовало точное разделение на теоретиков, практиков и «целостных» музыкантов («Gesamt» Musiker — нем.). *Теоретиком* был тот, кто знал закономерности музыки, но сам не музицировал. Не умел ни играть, ни сочинять, однако теоретически знал, из чего она состоит и как возникает. У современников теоретик пользовался незаурядным уважением, тем паче, что теория музыки трактовалась как самостоятельная наука, для которой реально звучащая музыка была просто безразлична (определённые остатки этой концепции ещё до сих пор можно встретить среди музыковедов). А ***практик*** не имел никакого понятия о теории, но тем не менее умел музицировать. Его понимание музыки было инстинктивным; даже если он не мог ничего теоретически выяснить, даже если ничего не знал об исторических взаимосвязях, в любой момент был готов исполнять нужную музыку. Проиллюстрируем это на практике языка: лингвист понимает и исследует историю и структуру языка, человек же из народа не имеет о том никакого понятия, но может на этом языке, своего времени, хорошо и понятно общаться. Такой же была ситуация для певца или инструменталиста в течение 1000 лет западноевропейской истории: он не знает, но может, понимает, не зная.

Наконец, существовал ***совершенный*** музыкант, являющийся одновременно и теоретиком, и практиком. Он понимал и знал теорию, которая для него не была изолированным самодовлеющим, оторванным от практики знанием, мог сочинять и исполнять музыку настолько, насколько знал и понимал все её взаимосвязи. Он

пользовался в обществе большим уважением, нежели теоретик или практик, ибо владел всеми формами теоретических знаний и практики исполнительства.

Какая ситуация ныне? Сегодняшний композитор, бесспорно, музыкант в этом, последнем, значении. Владеет и теоретическими и практическими знаниями; единственное, чего ему недостает, — живого контакта с аудиторией, людьми, которым ***требуется*** его музыка. Сейчас почти ***отсутствует потребность в новой музыке, рождающейся собственно для того, чтобы удовлетворить эту потребность***. Практик, или музыкант-исполнитель, в принципе, остается таким же односторонним, как и в предшествующие века. Прежде всего его интересует исполнение, техническое совершенство, непосредственное признание или успех. Он не создает музыку, удовлетворяясь её воспроизведением. Из-за отсутствия единства между эпохой и исполняемой музыкой, ему не хватает стихийного понимания последней, свойственного давним музыкантам-практикам, исполняющим произведения ***исключительно*** своих современников.

Наша музыкальная жизнь — в катастрофическом состоянии: везде есть оперные театры, симфонические оркестры, концертные залы, предложений для публики предостаточно. Однако играем там музыку, которую не понимаем, ибо предназначалась она для людей совсем другой эпохи. В этой ситуации сильно удивляет, что мы вообще не замечаем проблемы, считая, что, здесь нечего ***понимать,*** поскольку музыка обращается непосредственно к душе. Каждый музыкант жаждет красоты и эмоций; это стремление естественно для него и является основой его самовыражения. Сведения о разрыве между музыкой и эпохой его не интересуют, да и не могут интересовать, поскольку он не осознает их значения. Результат: исполнитель представляет музыку в сугубо эстетических и эмоциональных категориях, игнорируя все иное её содержание. Эта ситуация ещё ухудшилась вследствие выпестованного в XIX столетии идеального образа артиста: романтизм сделал из него этакого сверхчеловека, который благодаря интуиции постигает таинства, недоступные простым смертным. Артист становился почти полубогом, начинал верить в свою исключительность и позволял поклоняться себе. Этот «полубог» — удивительный продукт романтической эпохи. Обратите внимание на фигуры Берлиоза, Листа или Вагнера, которые идеально соответствовали своему времени. И если Вагнеру на самом деле целовали полу халата, это в его время было совершенно нормальным. Образ артиста, появившийся в ту декадентскую эпоху, и в дальнейшем оставался в той же, словно окаменевшей, форме, как и многие другие вещи того столетия.

И вот вопрос: каким, собственно, должен быть артист? Ответ обусловлен тем, как ныне следует понимать музыку. ***Если музыкант действительно хочет взять ответственность за все музыкальное наследие — настолько,***

насколько оно может быть для нас интересным не только с эстетической и технической сторон, — он должен овладеть необходимыми знаниями. Этого не избежать. Музыка прошлого как целостность осталась для нас иностранным языком — оттого, что история постоянно в движении, отдаленность музыки от настоящего увеличивается, но отдаляется она и от своего времени. Отдельные аспекты могут иметь универсальную и вневременную ценность, но закодированная в музыке информация связана с эпохой и может стать понятной другим только тогда, когда получит хотя бы подобие объяснения. Если старинная музыка (в широком значении этого слова) ещё вообще актуальна для современности, если она может возвратиться к жизни со всем тем, что ей свойственно — или, по крайней мере, со значительно более богатым содержанием, чем то, какое ей ныне обычно приписывается — это означает, что нужно заново научиться понимать эту музыку, в соответствии с присущими ей закономерностями. Мы должны знать, о чем она повествует, чтобы понять то, что можем выразить её ***средствами***. Итак, прежде всего - знания, а к ним прибавляется чистое ощущение и интуиция. Без таких исторических знаний музыка прошлого, или так называемая «серьезная» музыка, не может быть ***адекватно интерпретированной***.

Если говорить об образовании музыкантов, то раньше это происходило так: музыкант обучал учеников своей специальности, ибо отношение «мастер — ученик», которое испокон веков существовало в ремесленничестве, было обязательным и в музыке. Чтобы овладеть каким-либо из её видов, обращались к определённому мастеру, чтобы при нем обучиться его «специальности». Учение касалось прежде всего техники композиции и игры на инструментах; к этому прибавлялась риторика (наука о законах выразительности), благодаря которой музыка могла говорить. Постоянно провозглашалось, особенно в музыке периода барокко (где-то с 1600 года до последних десятилетий XVIII ст.), что музыка является языком звуков. Речь — о диалоге, о драматическом обмене мыслями. Поэтому мастер посвящал ученика в тайны и все тонкости своего искусства. Учил не только игре на инструменте или пению, а также исполнению музыки (интерпретации). Эти естественные отношения не порождали проблем; ***стилистическая эволюция совершалась постепенно из поколения в поколение и обучение не требовало переучивания, а было просто органическим развитием и преобразованием***.

В этой эволюции было несколько значительных переломов, которые поставили под сомнение отношения «мастер — ученик» и внесли в них изменения. Одним из таких переломов стала Французская революция. В большом перевороте, осуществленном ею, видим также принципиально новую функцию не только всего

музыкального образования, но и музыкальной жизни. Система заменила отношения «мастер — ученик» новым учреждением — Консерваторией. Её идею можно охарактеризовать как политико-музыкальное воспитание. Сторонниками Французской революции стали почти все музыканты. Пришло осознание, что через искусство, а в особенности через музыку, которая оперирует не словами, а лишь «волшебными напитками», возможно влиять на людей. Несомненно, о политическом использовании искусства для явного или скрытого навязывания обывателям или подданным какой-то доктрины известно давно, тем не менее это никогда не проводилось так систематически.

Во французском методе, обработанном до мельчайших деталей с целью унификации музыкального стиля, велась речь о подчинении музыки общей политической концепции. Теоретический принцип такой: музыка должна быть настолько простой, чтобы стать понятной любому (правда, употребление слова «понятная» уже не соответствовало действительности); музыка должна умилять, захватывать, убаюкивать... независимо от образованности слушателя; она должна стать «языком», который понял бы каждый, ему не обучаясь.

Подобные требования стали нужны и вообще возможны лишь потому, что музыка предшествующего времени обращалась прежде всего к «просвещённым» людям или к тем, кто знал её язык. В странах Запада музыкальное образование всегда было важной частью воспитания. Когда же традиционное музыкальное образование устранили, то исчезло и элитарное сообщество музыкантов и просвещенных слушателей. Теперь музыка должна была обращаться ко всем: если слушатель не разбирался в музыке, надо устранить из её языка все то, что требовало понимания. Композиторы должны были писать музыку, напрямую обращаясь к чувствам простейшими и наиболее доступными средствами. (Философия говорит так: если искусство лишь нравится — это означает, что оно предлагается уже только невеждам).

В соответствии с этой концепцией, Керубини в Консерватории положил конец давнишним отношениям «мастер — ученик». Он поручил наибольшим тогдашним авторитетам написать учебники, которые должны были внести в музыке новый идеал «egalite» (равенства). В этом духе Байо (Baillot) обработал свою «Скрипичную школу», а Крейцер (Kreutzer) написал Этюды. Ведущие французские педагоги должны были воплотить новые музыкальные идеи посредством жесткой системы обучения. Технически речь шла о том, чтобы заменить рассказ зарисовкой. Таким образом начало развиваться sostenuto, длинная мелодическая линия, современное legato. Конечно, длинная мелодическая линия существовала и ранее, но она всегда состояла преимущественно из маленьких кирпичиков. Революцию в образовании музыкантов провели настолько радикально, что

несколько десятилетий спустя во всей Европе начали учить музыке по системе Консерватории. На мой взгляд, совершенно гротескно, что и ныне эта система служит основой нашего музыкального воспитания! Так было уничтожено все, имевшее прежде глубокий смысл.

Интересно, что убежденным сторонником нового искусства музицирования стал и Рихард Вагнер. Дирижируя как-то оркестром Консерватории, он восторгался тем, что смена движения смычка вверх и вниз осуществляется неуловимо, что мелодическая линия приобретает широкое дыхание и что посредством этого с помощью музыки можно как бы рисовать. Потом часто повторял, что такого legato никогда не достигал с немецкими оркестрами. На мой взгляд, этот метод действительно хорош для музыки Вагнера и в то же время просто губителен для домоцартовской музыки. Короче говоря, современный музыкант получает образование, которого по сути ни сам ученик, ни его учитель не осознают. Он учится лишь по методике Байо и Крейцера, которая была приемлема для тогдашних музыкантов, и приспосабливает её к музыке абсолютно других времен и стилей. Сейчас музыкантов учат, повторяя без переосмысления все теоретические основы, которые были уместны двести лет назад и которых сейчас уже никто не понимает.

Теперь, когда старинная музыка стала актуальной (хотим того или нет), музыкальное образование должно быть абсолютно другим, опираться на другие принципы. Нельзя ограничивать обучение лишь тем, в каком месте положить палец, чтобы получить определённый звук, или как достичь сноровки пальцев. Образование, направленное лишь на усовершенствование техники, готовит не музыкантов, а обычных акробатов. Брамс как-то сказал: ***чтобы стать хорошим музыкантом, надо чтению посвятить столько же времени, как и упражнениям за инструментом***. Собственно, в этом суть дела и сегодня. Ныне мы исполняем музыку почти четырех столетий, следовательно, должны — в отличие от музыкантов прошлых эпох — ***учиться наиболее соответствующим способам исполнения для каждого типа музыки***. Скрипач, владеющий совершенной техникой, обученный на образцах Паганини и Крейцера, не может ощущать себя готовым к игре Баха или Моцарта. Для этого он должен совершить определённые усилия — сызнова осмыслить и усвоить технические основы и содержание «повествующей» музыки XVIII века.

Это только одна сторона проблемы. Необходимо также склонить к значительно более широкому пониманию музыки и слушателя, который все ещё, не осознавая того, остается жертвой инфантилизации, доставшейся в наследство от Французской революции. Красота и чувство являются для него, как и для большинства музыкантов, едиными составляющими, к которым сводится

восприятие и понимание музыки. На чем основывается подготовка слушателя? На музыкальном образовании, полученном в школе и той концертной жизни, в которой он принимает участие. Но даже тот, кто не получил никакого музыкального образования и никогда не ходил на концерты, в какой-то мере просвещен музыкально, ибо в западном мире нет людей, которые бы не слушали радио. Звуки, ежедневно «заливающие» слушателя, просвещают его музыкально, подсознательно прививая понятия о ценности и значении музыки — положительные или отрицательные.

Ещё один аспект, касающийся публики: на какие концерты мы ходим? Только на такие, где исполняется уже известная нам музыка. Это может подтвердить любой организатор концертов. Из различных предложенных программ слушатель выберет знакомую, что объясняется нашими слушательскими привычками. Тем не менее, если произведение и его развитие задумано так, что может ввести слушателя в состояние восторга и подъема, а иногда даже потрясения, то предпосылка здесь в том, что публика этого произведения ***не знает*** и будет слушать его впервые. Тогда композитор вместо того, чтобы оправдать наши ожидания, может внезапно шокировать, например, заменяя нормальную каденцию прерванной; тем временем прерванная каденция, ***о которой мы уже знаем,*** не будет именно таковой. Существует бесконечное множество таких средств, музыка их использует, чтобы через неожиданности и удивление вести слушателя к пониманию и переживанию, которые соответствуют идее произведения. Но сегодня неожиданность и шок почти исключены: слушатель классической симфонии, в которую композитором помещены сотни таких неожиданностей, уже за два такта перед соответствующим местом готовится услышать «как это сейчас будет исполнено». Проще говоря, эту музыку уже нельзя исполнять, ибо она уже настолько известна, что не может нас ни захватить неожиданно, ни шокировать, ни очаровать - разве что лишь качеством исполнения. Тем не менее для нас её привлекательность не стареет, поскольку и не ждем уже, что она будет пленять и удивлять; мы только хотим ещё и ещё черпать из нее наслаждение и сравнивать, кто и как её исполняет. Какое-то «замечательное место» может показаться нам ещё более прекрасным, а какое-то замедление — ещё более или же, однажды, менее медленным. Такими сравнениями мелких исполнительских отличий и исчерпывается наше слушание музыки, в котором достигаем до примитивности смешного уровня восприятия. Наше стремление к частому прослушиванию любимого произведения — в прошлом абсолютно чуждое тогдашним слушателям—достаточно выразительно показывает основное различие между слушательскими привычками вчера и сегодня. Убежден — сейчас нет почти никого, кто захотел бы слушать новые произведения вместо хорошо знакомых. Мы

— будто дети, которые хотят, чтобы им рассказывали одну и ту же сказочку, поскольку храним в памяти приятные впечатления первого прослушивания.

Если нам не удастся заново пробудить интерес к тому, чего ещё не знаем (хоть давнему, хоть новому), если не удастся заново открыть значение влияния музыки на наш дух и тело, то любое музицирование потеряет свой смысл. Это бы означало бесполезность работы великих композиторов, наполняющих свои произведения музыкальным содержанием, которое сейчас нам ни к чему и которого не понимаем. Если бы они вкладывали в произведение только единственно для нас что-то значащую красоту — это стоило бы им значительно меньших усилий, времени и работы.

Техническое совершенство не является самодовлеющим. Кажется, следует снова начать учить музыкантов языку или, собственно, многим языкам, присущим разнообразным музыкальным стилям, и одновременно воспитывать слушателей так, чтобы они тоже понимали эти языки, и тогда наконец уйдут в прошлое и бессмысленно-эстетское музицирование, и монотонность концертных программ. (Или эти несколько произведений, которые играются от Токио до Москвы и Парижа, составляют квинтэссенцию западной музыки?) В результате исчезнет разделение музыки на развлекательную и «серьезную», а также её несоответствие собственной эпохе. Культурная жизнь снова обретет свое единство.

Такой должна быть цель музыкального образования в наше время. Тем более, что существует уже много соответствующих учреждений, которые несложно переформировать, изменить их задачи, наполнить новым содержанием. То, чего удалось достичь Французской революции через программу Консерватории (радикальной перестройки музыкальной жизни), станет возможным и в наше время при условии, что мы будем убеждены в необходимости такой перестройки.

О чем говорит нам автограф

Довольно распространенной ошибкой является мнение, будто ноты для музыканта — это единственные знаки, указывающие нам, какие звуки должны играться, как быстро, с какой силой, с какими оттенками экспрессии. Нотная запись — как отдельных партий, так и партитуры — вопреки чисто информационному содержанию, очень ярко излучает и отображает некую магию, которая не оставляет равнодушным ни одного впечатлительного музыканта, хочет он того или нет. Подобное свойственно и печатным нотам, но значительно больше касается рукописей, сильнее же всего проявляется в автографе — рукописи композитора. Для каждого музыканта запись нот является графическим представлением звуковых событий, которые разыгрываются в его воображении. Естественно, эмоциональный компонент влияет также и на письмо: просто невозможно записать какое-либо ошеломляющее allegro или захватывающее дух

движение гармоний деликатными и аккуратными нотками; экспрессия каждого фрагмента каким-то образом отражается в нотации, а потом неминуемо передается исполнителю, который может об этом даже и не догадываться. Поэтому так важно, чтобы исполняемое нами произведение мы познавали в первичной форме — желательно иметь оригинальную партитуру или хотя бы хорошо изданное факсимиле. Сознательные или интуитивные открытия, происходящие благодаря излучаемому записью магическому внушению, могут оказаться довольно важными для исполнителя.

Факсимиле оригинальной партитуры оратории «Иевфай» Генделя дает нам волнующую и вдохновляющую возможность доступа к методу работы композитора, а также значительное количество непосредственных исполнительских указаний, которые печатная партитура отнюдь не могла бы сохранить. Гендель писал ещё в традиционной системе, насчитывающей к тому времени где-то сто пятьдесят лет, то есть прежде всего крайние голоса, бас как фундамент и один или два верхних голоса. Иногда в этой первой фазе работы он записывал такие варианты оркестровки, как вступление новых инструментов, а временами также средние вокальные и инструментальные партии, если они проводились контрапунктически; нотоносцы, предназначавшиеся для остальных голосов, оставлял пустыми. В случае речитативов просто вписывал словесный текст между двумя существующими для этого нотоносцами, пока их не сочиняя. В конце страницы всегда находится заметка, касающаяся этапа работы, — например: «начат 21 января», «акт I закончен 2 февраля», «завершен 13 августа 1715» и т.д.

Из вышеуказанного явствует, что первый этап работы означал для Генделя процесс композиции в узком значении этого слова, затем последует «окончание» или полное написание произведения. Такая последовательность не исключение — то был давний академический метод работы. Большое количество произведений XVII и XVIII столетий (преимущественно из Италии и Франции) сохранились только в таком незавершенном (по нашим критериям) виде. «Заполнение», дописывание вокальных или инструментальных голосов, отсутствующих в рукописи, не являлось функцией композитора, скорее наоборот — было делом исполнителей; тут существовало четкое разделение между «произведением» и его «исполнением». Такое различное отношение к двум ипостасям произведения можно также встретить и в партитурах Генделя, который — имея уже за спиной этап композиции — писал: «Закончено», а после второго этапа, в течение которого сочинял средние голоса, какой-то раздел сокращал, иной удлинял, исправлял арии, вносил изменения в текст, обрабатывал речитативы, — на партитуре появлялась надпись: «Готово». При этом у Генделя эти два этапа работы довольно легко различимы по способу письма: старательному, упорядоченному, прозрачному во

время первого этапа и поспешных набросков на бумагу во время второго. В партитуре «Иевфая» есть дополнительная характерная особенность: прогрессирующая болезнь глаз, вынуждающая Генделя многократно прерывать работу, сказывалась и на письме — перед кризисом оно выглядит абсолютно иначе, чем после, когда становится для него бременем; во фрагментах, появившихся после 13 февраля 1751 года, мы видим, как он вынужден почти водить носом, чтобы вообще писать.

На втором этапе работы особенно хорошо виден объем изменений, сокращений и переработок данного произведения. Отслеживая этот процесс постоянно замечаем, что Гендель, сочиняя определённые фрагменты, позже приходил к убеждению, что они не подходят к ранее предназначавшемуся разделу, перечеркивал их и заменял другими. Некоторые фрагменты иногда заимствовал из своих ранних композиций, имевшихся под рукой, иногда из какого-либо заброшенного произведения, а ещё, бывало, переписывал за ново. Перечеркнутые отрывки редко исчезали бесследно, часто появляясь в новом контексте — в рамках какого-нибудь другого произведения. Эти переформирования — несмотря на значительные расхождения в размещении текста или перемещения в другой регистр — не меняли основного эмоционального характера музыки; можно даже утверждать, что подобные музыкальные замыслы в их окончательном виде только выигрывали по силе воздействия. (Подобный метод работы близок к пародийным приемам, столь искусно используемым Бахом, когда художественно пародированное произведение с новым текстом в результате становилось более убедительным).

Гендель использовал фрагменты не только своих давних произведений, но и, не колеблясь, композиции других мастеров, особенно хорошо подходящих ему с точки зрения выразительности: так, характерный отрывок первых и вторых скрипок из Concertino f-moll Перголези он использовал как партию облигатных скрипок в хоре «Doubtful fear» (такты 54—63), что при дало гомофоническому окрику «Hear our pray'r» особую назойливость. Такое заимствование Гендель сделал на первом этапе работы — в рукописи четко видно, что обе скрипичные партии были написаны ранее всего остального.

Ария Иевфая «Waft her, angels, through the skies...» удивительно четко иллюстрирует поиски окончательного варианта авторской партитуры. От первого этапа работы — вопреки распространенному мнению — здесь остались, кажется, только первые такты вступления; видно, как Гендель выбрасывал отдельные такты или целые страницы, как поправлял, снова зачеркивал... Со всеми исправлениями ария занимает семь страниц, из которых разве что три остались в окончательной версии.

Среди важнейших сведений, которые может донести до нас рукопись, стоит вспомнить многочисленные поправки темповых указаний: ария «Tune the soft melodious lute» первоначально была обозначена Генделем указанием Larghetto, которое со временем он зачеркнул и заменил на Andante. Такие обозначения тогда одинаково указывали как на характер, так и на темп: Larghetto не только более подвижное, чем Largo, но и обладает иной выразительностью. Andante очерчивает не только техническую сторону произведения — выдержанного в относительно установленном темпе — основанном на шагающих басах, но вместе с тем предостерегает и от слишком медленного темпа. Такого рода примеров довольно много. Определённые указания относительно темпа и фразировки возникают из метра, из тактовых черт и пауз: как и большинство композиторов этой эпохи (включая Баха), Гендель расставлял тактовые черточки в отрезках разной протяженности, проявляя таким образом реальные размеры отрезков, создающих некую логическую целостность (такой очень практичный метод нынешними издателями часто, к сожалению, игнорируется).

Чем глубже мы погружаемся в этот вопрос, тем больше понимаем, что композиторских рукописей музыкантам не могут заменить никакие самые лучшие издания и редакции. Кроме внушения, которое они излучают и на какое не способно ни одно печатное издание, рукописи содержат многочисленную конкретную информацию, которую мы стремимся получить — насколько это возможно — из первого и наиболее адекватного источника, а не искать её в каких-то пространных комментариях редактора.

Л. Гинзбург
О НЕКОТОРЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА[1]

Гинзбург Лев Соломонович (1907 – 1981) - профессор, создатель многотомного труда «История виолончельного искусства» / М. – Л., 1950 – 1957, а также книг: «Л. Боккерини и его роль в развитии виолончельного искусства», М., 1938; «П. Казальс», М., 1958; «Э. Изаи», М., 1959; «Анри Вьетан», М., Музыка, 1983; «О работе над музыкальным произведением, М., Музыка, 1968; «История скрипичного искусства» (Л.Гинзбург, В. Григорьев), М., Музыка, 1990.

Творческая природа исполнительского искусства. Объективное и субъективное в исполнительском творчестве

Б. В. Асафьев называл исполнительство «проводником композиторства в среду слушателей». Исполнительство, говорил он,— это «искусство интонирования»; «...вне общественного интонирования («высказывание» музыки вслух перед слушателями) музыки в социально-культурном обмене нет. Произведение непроинтонированное (вокально или инструментально) существует лишь в сознании композитора, а не в общественном сознании»[2]. И далее Асафьев справедливо отмечал две линии в исполнительской культуре: линию, сотворческую композиторству, и линию, основанную на механическом воспроизведении нотной записи.

Выдающиеся музыканты не раз высказывались в пользу первой линии, основанной на понимании исполнительского процесса как процесса творческого, как активного художественного акта, способного воздействовать на широкие массы слушателей.

Гениальный музыкант-исполнитель прошлого столетия А. Г. Рубинштейн говорил: «Чтобы хорошо исполнить музыкальное произведение... недостаточно заботиться о механизме, а нужно понять, прочувствовать, вникнуть, углубиться в творение и воспроизвести перед слушателями идеи его». И далее делал вывод:

[1] Печатается по изд.: Эстетические очерки. Вып. II М., 1967
[2] Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, книга 2, стр. 90.

«Воспроизведение — это второе творение»[3]. Именно в этом смысле В. В. Стасов называл Ф. И. Шаляпина «новым создателем», «новым художником».

Известный современный дирижёр Л. Стоковский рассматривает исполнение, наряду с сочинением, как одну из фаз музыкального творчества[4].

В то же время в высказываниях П. Хиндемита исполнитель предстает пассивным посредником между композитором и слушателем. «Идеальный исполнитель никогда не будет пытаться выражать свои собственные чувства»,— утверждает Хиндемит[5].

Думается, однако, что Хиндемит, сам бывший не только композитором, но и отличным исполнителем (альтистом и дирижёром), своим столь категоричным заявлением хотел лишь осудить тех артистов, которые свои чувства противопоставляют чувствам композитора, отображенным в произведении, вместо того, чтобы глубже понять их и творчески воплотить в живом звучании.

Исполнительство в нашем понимании — не пассивный, не объективистски-бесстрастный «проводник композиторства в среду слушателей». В этом случае мы такого исполнителя и не называли бы художником. Сущность творчества исполнителя — в осознании и глубоком постижении произведения, в правдивом, творческом и вдохновенном его воплощении, то есть художественном истолковании средствами исполнительского мастерства. В этом смысле более точными являются термины «творческое истолкование», «художественная интерпретация», нежели простое «исполнительство». Применяя этот утвердившийся в практике термин, необходимо иметь в виду активную, творческую природу исполнительского искусства.

Однако исполнитель не обладает полной свободой в своем творчестве. Он имеет дело с определённым художественным произведением, в котором в той или иной степени отразилась эпоха создания данного произведения, выражено то или иное жизненное содержание и сказались особенности творческой индивидуальности его автора. Такое произведение является для исполнителя своеобразным объектом[6]. В то же время в процессе творческого воссоздания произведения исполнителем не может не сказаться его истолкование данного произведения, черты его собственного творческого стиля, которые, в свою очередь, в немалой степени обусловлены и современной исполнителю исторической эпохой, и окружающей его общественной средой.

---

[3] Игорь Глебов. Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. М., 1929, стр. 90. Эти слова перекликаются с известным положением В. Г. Белинского: «Как всякое искусство, оно (исполнительство — Л.Г.) есть творчество» (Сочинения, т. III, стр. 214).

[4] Леопольд Стоковский. Музыка для всех нас. М., 1959, стр. 22.

[5] Paul Hindemith. Komponist in seiner Welt. Zurich, 1959, S. 57.

[6] Это вытекает из того, что произведение, созданное композитором, существует затем уже независимо от своего создателя и представляет собой объективный предмет творческой трактовки исполнителя.

В исполнительском творчестве поэтому находит своеобразное преломление общая закономерность диалектики объективного и субъективного. Для музыкального исполнительства особое значение приобретает тот факт, что познание и воплощение объективной действительности в искусстве происходит в субъективной форме, обусловленной восприятием и последующим творческим воспроизведением, характерными для данной отдельной личности.

От исполнителя в значительной степени будет зависеть, дойдут ли до слушателя главные идеи произведения или только какие-то второстепенные моменты, оживут ли художественные образы произведения, будет ли соответствовать стиль исполнения стилю исполняемой музыки.

«Сила и сущность сценического гения...— писал В. Г. Белинский,— состоит в этой всегдашней способности, понявши идею, найти верный образ для её выражения»[7]. Эта же мысль содержится в словах П. И. Чайковского, для которого «высшей целью исполнителя» являлась «верная интерпретация общей идеи исполняемого...»[8].

В чем же заключается верность интерпретации, верность выражения? Под верностью выражения и Белинский, и Чайковский, несомненно, понимали его правдивость. Верно поняв идею, содержание произведения, его художественные образы, исполнитель должен также верно, то есть правдиво, донести это содержание до слушателя.

Здесь возникает вопрос о свободе и обусловленности творчества исполнителя. Диалектическую природу этой важной проблемы в эстетике исполнительского искусства в большой мере осознал уже В. Г. Белинский, который писал: «...актёр есть художник, следовательно, творит свободно; но, вместе с тем... он зависит от драматического поэта. Эта свобода и зависимость, связанные между собою неразрывно, не только естественны, но и необходимы: только через это соединение двух крайностей актёр может быть велик»[9].

В самом общем виде это соединение можно определить как такое субъективное «прочтение» произведения, при котором сохраняется то объективное, что соответствует его духу, его существу. Границы творческой свободы исполнителя кончаются там, где начинается искажение общезначимого-объективного — главного в содержании и форме данного произведения. Слишком вольная трактовка исполнителем авторского замысла и авторского текста использование последнего лишь в качестве повода показать свое владение

[7] В. Г. Белинский. Сочинения, т. III, стр. 242.
[8] П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. II. Литературные произведения и переписка. М., 1953. стр. 215
[9] В.Г. Белинский. Сочинения, т. III, стр. 244.

инструментом или голосом, искажение идейно-художественного содержания произведения противоречат самой природе исполнительского искусства, его реалистической сущности.

Такие исполнители известны в истории музыкального— инструментального и вокального — исполнительства. Они не раз вызывали протесты со стороны композиторов. Любопытна в этом отношении реплика А. Бойто в его беседе с А. Тосканини. Возмущенный оперными исполнителями-«шарлатанами», искажающими авторский текст, композитор воскликнул: «Счастливы те виды искусства, которые не нуждаются в исполнителях!»[10].

В то же время многое предоставляется композитором исполнителю, его художественному вкусу, его мастерству, артистизму и вдохновению. С. И. Танеев писал в свое время известному русскому пианисту 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 определённых границах, и исполнителю нужно прежде всего доискаться истинных намерений автора и затем выполнять их наилучшим доступным для него образам и ни в коем случае не идти наперекор этим намерениям»[11].

Идет ли речь о градации динамики или агогики (в частности о rubato), о качестве переходов от звука к звуку, о характере фразировки в целом, о степени лирической теплоты или драматизма, героического пафоса или гротеска — все это решается исполнителем на основе единства объективного содержания музыки и своего субъективного (но не субъективистского!) её толкования[12].

Прогрессивным музыкантам-исполнителям в равной мере чужды и субъективистская интерпретация произведения, граничащая с произволом, и формально-объективистское прочтение текста, лишенное творческого начала. Идеал мы находим в органичном единстве авторского замысла и его творческой интерпретации исполнителем.

Ещё А. Н. Серов, напоминая музыкантам-исполнителям, что «первая их обязанность — верно передавать то, что им поручает композитор», в то же время замечал, что музыка «ещё несравненно больше нуждается в превосходном

[10] См.: Fr. Dorian The History of music in performance New York, 1942, p. 7.
[11] «Советская музыка», 1946, № 1, стр. 89.
12 При этом, разумеется, следует иметь в виду, что уже в самом музыкальном произведении, которое для исполнителя является объективной данностью, заложено единство объективного и субъективного; объективное отображение жизни, человеческих чувств и переживаний дано в нем сквозь призму субъективного видения, чувствования и понимания композитора.

исполнении, чем драматическая поэзия... для настоящего исполнения ещё ничего не значит — верно разбирать письменные знаки языка звуков, а надо развить в себе искусство понимать смысл музыкальной речи, уразуметь тайну музыкальной поэзии, приучить себя читать, так сказать, между строк, как какие-то незримые, но понятные поэтическому чувству письмена...»[13].

«Чтение между строк» возможно лишь на основе глубокого проникновения в замысел композитора, усвоения духа произведения, его идейно-художественной концепции.

Когда в 1865 году замечательный чешский скрипач Фердинанд Лауб выступил в Москве в g-toll'ном квинтете Моцарта, В. Ф. Одоевский писал: «И едва ли Лауб тонким художественным чутьем не угадал того духовного настроения Моцарта, которое отразилось в этом квинтете. Вот, если не ошибаемся, причина, почему эта столь известная всем музыка произвела такое сильное впечатление на слушателей,— показалась чем-то новым. Художник-исполнитель угадал художника-сочинителя, что случается гораздо реже, нежели как обыкновенно полагают»[14]. Спустя три года, когда Лауб был уже профессором Московской консерватории, тот же критик снова вспомнил это полное глубины и правдивости исполнение: «Наш знаменитый художник так верно, так глубоко вник в мысль Моцарта, так смело устранил, в своем исполнении, все чуждое этой мысли, что казалось, Лауб провел всю жизнь над изучением Моцарта — и только Моцарта»[15]. Таково было искусство проникновения Лауба-интерпретатора в содержание и дух исполняемой музыки.

Прослушав незадолго до того в Берлине скрипичный концерт Бетховена в исполнении Й. Иоахима, Ганс Бюлов с восторгом писал: «Не Иоахим играл вчера Бетховена... играл сам Бетховен! Это не интерпретация величайшего гения, это уже откровение. Даже самый большой скептик поверил бы в чудо; такого перевоплощения ещё не бывало. Никогда ещё художественное произведение не постигалось столь живо и просветленно, никогда ещё бессмертие гения не претворялось в ярчайшую действительность столь лучезарно и возвышенно»[16].

Исполнительское искусство достигает своей вершины, когда артист-интерпретатор настолько глубоко постигает исполняемую музыку, настолько вживается в нее, что слушателю начинает казаться, будто музыкант исполняет свое собственное произведение. В таких случаях и возникает впечатление

[13] А. Н. Серов. Избранные статьи, том второй. М. — Л., 1950, стр. 533 и 537.
[14] В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 303. Позднее, вспоминая исполнение Лаубом Adagio из g-moll'ного квинтета Моцарта, П. И. Чайковский писал: «Когда это Adagio играл Лауб, то я всегда прятался в самый отдаленный угол залы, чтобы не видели, что со мной делается от этой музыки» (П.И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I. М.— Л., 1934, стр. 262).
[15] «Московские ведомости» от 6 марта 1868 г.
[16] Цит. по книге: Andreas Moser. Josef Joachim. Berlin, 1898, s.140—141.

свободного творчества, почти импровизации, хотя на самом деле именно за таким внешне непринужденным исполнением кроется огромный и кропотливый предварительный труд и много мучительных и радостных творческих исканий.

Как часто подобное впечатление рождалось у слушателей на концертах С. Рихтера и Э. Гилельса, Д. Ойстраха и Л. Когана, М. Ростроповича и Д. Шафрана. Что бы ни играл, например, Мстислав Ростропович, трактовка его всегда убеждает, всегда увлекает и заставляет не просто слушать, а слушать активно, сопереживая вместе с композитором и исполнителем. В интерпретации Ростроповича всегда чувствуется увлеченность музыкой, которую он играет.

Глубокое проникновение в замысел и дух произведения позволяет исполнителю открыть и нечто новое, порой, быть может, неведомое и самому композитору. Характерно, что многие современные композиторы, отмечая глубокое понимание Ростроповичем их замысла, называют его своим помощником в создании исполняемого им произведения.

Художник-исполнитель способен, не искажая замысла композитора, вдохнуть особенную жизнь в созданные им образы, выявить некоторые их стороны, иногда даже скрытые от самого композитора, но не противоречащие его художественным намерениям. Так, высоко оценивая исключительную выразительность исполнения Глинки-вокалиста, А. Н. Серов писал: «Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем, в высшей степени объективными»[17].

Подобный творческий подход к исполнительскому искусству был характерен, в частности, для выдающегося русского виолончелиста — главы русской классической виолончельной школы К. Ю. Давыдова. Один из его учеников писал: «Кто слышал в последнем исполнении Давыдова в 1888 г., например, Колыбельную Кузнецова или Cantabile Ц. Кюи, согласится со мной, что именно Давыдов своим исполнением воссоздал эти прекрасные пьесы, вдохнул в них жизнь и душу. Никто, может быть даже сами авторы этих пьес не представляли себе в них такой красоты и жизни, какую открыл в них своим исполнением Давыдов»[18].

А вот другой пример творческого обогащения музыки исполнителем. По свидетельству В. В. Стасова, русская певица А. Н. Молас, постоянная участница музыкальных собраний петербургского кружка Балакирева, «свободно воссоздавала исполняемое произведение, сообразно с требованиями своей собственной натуры, прибавляла туда свой собственный элемент, чаще всего

17 А. Н. Серов. Избранные статьи, том первый, стр. 132.
18В. П. Гутор. К.Ю.Давыдов как основатель школы. М., 1950, стр. 25.

элемент тонкой и прекрасной женственности и, по признанию самих авторов кружка, часто, вкладывала такое выражение в их создания, которого они иногда и сами ещё не подозревали, сочиняя тот свой романс или сцену оперы»[19].

В исполнительском творчестве, как и в любом искусстве, допустим, а иногда и необходим прием художественного преувеличения, которое должно быть основано, однако, не на произволе и не на искажении образов, а на их глубоко реалистическом истолковании, обусловленном многогранностью этих образов, связанных с самой жизнью и с творческим применением метода художественного обобщения.

В своеобразной форме раскрыл природу художественного преувеличения в искусстве народный умелец, встреченный М. Горьким на одном из волжских пароходов в 1896 году.

Умелец этот продавал мастерски вырезанные им деревянные фигурки: злобно надутого человека в шляпе, пузатого мужика с апостольской бородой, длинного монаха с большим носом, ведьмоподобную старуху, пьяного барина. «Все пять фигур,— пишет М. Горький,— обладали одним и тем же свойством: все были убедительно уродливы. Я спросил: почему он, мастер, делает людей как будто насмешливо. Искоса взглянув на меня, он ответил не без задора:

— Я натурально режу. Которых знаю, тех и режу... Некоторые штучки делаю хуже супротив того, каковы они есть, а иные надоть резать получше всамделишных. Приятные делаю приятней, а которые неприятны мне, так я не боюсь охаять их пуще того, каковы они уроды»[20].

В этих словах мы слышим связанное с самой жизнью объяснение художественного преувеличения. В данном случае не было ни искажения жизненной правды, ни примитивного «фотографирования» действительности. Народный умелец заострял в своем воображении определённые черты изображаемых им персонажей и путем художественного обобщения воссоздавал образы, которые лепил «натурально» и в то же время творчески, как того требовали интуиция мастера и специфика искусства.

Разумеется, приемы художественного преувеличения в музыкальном исполнительстве весьма своеобразны. Но, как и в любом другом творческом акте, они допустимы лишь тогда, когда способствуют более выпуклому, более острому и отчетливому выражению идейно-эмоционального содержания исполняемого произведения. Их применение требует художественной зрелости исполнителя, хорошего вкуса и развитого чувства меры.

---

19 В.В.Стасов. Избранные сочинения в трех томах, том второй. М., 1952, стр. 188—189.
[20] М. Горький. Об искусстве. Журнал «Наши достижения», 1935, № 5-6, стр. 6.

Л.С. Гинзбург
О РАБОТЕ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ[1]
(Изд. в 1953 г.)

Третий, завершающий этап работы над художественным произведением, органично связанный с предыдущими, является наиболее ответственным в творческом отношении (именно поэтому его труднее всего описать и как-то регламентировать). На этом этапе особенно ярко проявляется творческая природа исполнительства; здесь в наибольшей степени сказывается художественная индивидуальность музыканта-исполнителя.

Именно теперь исполнителю особенно нужны и мастерство, и артистизм, и темперамент, и вдохновение, и творческая воля.

Однако творческий труд художника не прекращается и на этом этапе. Вдохновение, понимаемое, как состояние увлеченности, подъема и активизации творческих сил художника, не только не исключает, но и предполагает его органичную связь с трудом. «Вдохновение—это такая гостья, которая не любит посещать ленивых»,— говорил П. И. Чайковский[2].

Выдающиеся музыканты-исполнители не ждут вдохновения, а создают его в процессе углубленной творческой работы над художественным произведением, над исполнительским воплощением его художественных образов.

Намеченный на первом этапе работы над произведением план его исполнения ко времени завершающего этапа проверяется в претерпевает ряд изменений, продиктованных постепенно углубляющимся осознанием содержания разучиваемого произведения; исполнитель все глубже «вживается в образ». Преодолев трудности, стоявшие на его пути к возможно более полному пониманию исполняемой музыки и её совершенному воплощению, он добивается простоты и естественности выражения заложенных в ней чувств и переживаний.

На этом этапе работы учащегося над художественным произведением особенно целесообразно исполнение пьесы (или концерта) в классе целиком (без остановок) и, разумеется, с фортепьяно[3] в присутствии других учащихся класса. Во-первых, здесь имеет место проверка исполнителя, его понимания произведения; во-вторых, учащийся, чувствуя ответственность перед товарищами, подтягивается, мобилизует свои творческие ресурсы, активизирует свои эмоции и вдохновение; и наконец, в-третьих, он имеет возможность получить критическое

[1] Печатается по изд.: Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. М., Музгиз, 1960.
[2] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, 1934, стр. 372.
[3] Конечно, за исключением произведений, написанных для скрипки, или виолончели соло, например сольных скрипичных и виолончельных сочинений Баха, сольных скрипичных произведений Хандошкина.

суждение не только со стороны педагога, присматривающегося к поведению учащегося в условиях, близких к эстрадным, «о и со стороны более подвинутых учащихся. Следует отметить значительную эффективность замечаний, высказанных товарищами (конечно, под контролем педагога).

Если ранее педагог должен был избегать того, чтобы делать все замечания сразу, то теперь, после «сквозного проигрывания» пьесы, педагог делает сразу все указания, необходимость в которых выявилась в процессе исполнения; учащийся уже-подготовлен к охвату всех замечаний.

Исполнитель стремится органично слить в одно художественное целое все частности, все отработанные им детали, добиться цельности художественного впечатления. Все удачно найденные и закрепленные — в сознании и в ощущении — движения отныне полностью подчиняются одной генеральной задаче: правдиво и искренне выразить содержание исполняемого произведения.

«Линия сквозного действия» (Станиславский) приводит к этой цели; она «соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей «сверхзадаче»[4].

Если основа «сквозного действия» была заложена уже на первом этапе изучения пьесы, если на втором этапе вся работа над деталями и средствами выражения строилась с учетом «сверхзадачи», то именно теперь «линия сквозного действия» достигает своей цели — воплощения намеченной «сверхзадачи».

Заботясь о цельности трактовки содержания исполняемого произведения, о цельности исполнения, учащийся должен избегать монотонности и однообразия; он не может упускать из виду крайне важные — и в произведении, и в исполнении — художественные контрасты. Исполнитель должен не только верно почувствовать, но и правдиво донести до слушателя содержание произведения со свойственными ему смысловыми и эмоциональными контрастами.

Крайне важное значение в процессе исполнительского воплощения художественного произведения имеют пропорции и соотношения динамических, агогических и других контрастов, которые обусловлены содержанием и характером данного произведения. Поэтому особое значение на рассматриваемом этапе приобретают всегда столь необходимые художнику-исполнителю чувства стиля и меры.

В этот период работы над художественным произведением уже не требуется та степень концентрации сознания на отдельных частностях и деталях, которая была характерна для предыдущего периода. Основное внимание исполнителя

[4] К. С. Станиславский. Работа актера над собой, ч. 1. М., 1948, стр. 457.

направлено на творческое воплощение музыкального содержания, на раскрытие художественных образов исполняемого произведения.

Но и в это время сознание исполнителя постоянно «на страже». «Если артисту во время исполнения самому скучно, не может быть и речи о должном воздействии его на слушателя,— замечает С. М. Козолупов; — в этом случае артист должен тут же на эстраде сделать все возможное, чтобы оживить исполнение, вдохнуть в него жизнь, и сделать он должен это сознательно». Д. Ф. Ойстрах также говорит о роли сознания во время исполнения на эстраде; исполняя какой-либо концерт в сопровождении оркестра и, чувствуя в этом потребность, он сознательно тут же на эстраде не раз изменял обычные, установленные им ранее штрихи.

Хотя данные высказывания принадлежат зрелым артистам-исполнителям (и к ним и относятся), они подтверждают постоянное участие сознания в творческом процессе во всех его звеньях — и при изучении и исполнении произведения учащимся, и при концертном исполнении законченного артиста.

Выше уже говорилось о творческой природе исполнительского искусства. «Как всякое искусство, оно есть творчество», — писал В. Г. Белинский[5].

В наше время дирижёр Л. Стоковский называет исполнение (наряду с сочинением) одной из фаз музыкального творчества[6].

Завершающий этап работы над художественным произведением требует максимальной мобилизации и активизации творческих способностей исполнителя, обусловливающих художественную убедительность исполнения.

«Та «сверхзадача», которая была ориентиром и критерием на протяжении всей предшествующей работы музыканта-исполнителя, теперь творчески воплощается и достигает своего практического решения. Подчеркивая творческую сущность исполнительского искусства, К. С. Станиславский говорил: «...мы, исполнители, пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами...»[7].

Разумеется, задуманный исполнителем план интерпретации произведения должен полностью соответствовать стилю, содержанию и форме исполняемого сочинения. Речь идет о художественном перевоплощении, о возможно полном раскрытии музыкальных образов наполняемого произведения. Следовательно, в равной мере недопустимы ни сведение творческого процесса наполнения к механической передаче нотных знаков, записанных композитором, ни произвол исполнителя, превратно понимающего свою свободу по отношению к авторскому замыслу.

---

[5] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений (под ред. С. А. Венгерова), т. III, стр. 241.
[6] См. Леопольд Стоковский. Музыка для всех нас. М., 1959, стр. 22.
[7] К С. Станиславский. Работа актера над собой, ч. 1. М.—Л., 1948, стр. 85.

Ещё А. Н. Серов сурово осуждал исполнителей, стремящихся «себя показать» и в этом стремлении не останавливающихся перед искажением произведения. Великий музыкальный критик писал, что исполнитель должен «понять и выразить в общем и в подробностях весь характер, всю душу поэтического создания»[8].

О том же говорил тесно связанный с русской классической музыкальной культурой Л. С. Ауэр, который в течение полустолетия возглавлял петербургскую скрипичную школу: «Если артист целиком вошел в дух исполняемого им произведения, если мы приемлем его истолкование, если, в то время как оно звучит на его струнах, мы чувствуем его правдивость, его красоту, его поэзию, тогда, значит, оно было передано правильно...»[9].

<…> Идеал исполнительского искусства требует органичного единства авторского замысла и его творческой интерпретации исполнителем, ***единства объективного и субъективного***.

Художественное толкование музыкального произведения обусловлено глубоким пониманием его стиля, содержания и формы; в то же время оно не может не отражать художественных взглядов исполнителя, его отношения к исполняемому произведению.

Подлинный художник-исполнитель, верно осознав художественную идею произведения, может придать ему особую выразительность, выявить некоторые его стороны, иногда даже неосознанные самим автором, но не противоречащие его замыслам. Такой творческий подход к исполнительскому процессу, тесно связанный с глубоким проникновением в художественное содержание произведения, характерен для лучших представителей русской исполнительской культуры.

Высоко оценивая исключительную выразительность исполнения М. И. Глинки[10], А. Н. Серов писал: «Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем в высшей степени объективными»[11].

В этом смысле художник-исполнитель, обладающий развитым вкусом и чувством меры, способен, не искажая замысла композитора, своим исполнением вдохнуть подлинную жизнь в художественные образы, сделать их особенно яркими, впечатляющими, доходчивыми. При этом в известных случаях он может

[8] А. Н. Серов. Критические статьи, т. 1. СПб., 1892, стр. 77.
[9] Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке. Издание второе. Л., 1939, стр. 108.
[10] А. Н. Серов писал о великом Глинке: «Могуче-гениальный, как творец музыки, он был столько же гениален и в исполнении вокальном» (А. Н. Серов. Избранные статьи, т. 1. М.—Л., 1950, стр. 132, 133).
[11] Там ж е, стр. 132.

пользоваться и таким приемом, как художественное преувеличение, но только в той мере, с какой это соответствует содержанию исполняемого произведения и способствует рельефности и действенности его образов. Разумеется, этот прием не имеет ничего общего с необоснованным утрированием, с назойливым выпячиванием отдельных, часто несущественных, элементов в ущерб художественному целому, в ущерб жизненной правде, выраженной в произведении искусства.

Именно это имел в виду прогрессивный музыкант нашего времени Джордже Энеску (1881 —1955), когда писал своему ученику: «Подчеркивайте намерения автора без преувеличения, сохраняйте в целости эстетическую сторону, соотношение частей и нюансов... Заботьтесь в особенности о том, чтобы придать произведению жизненность, полноту выражения и убедительность...»[12].

Ещё В. Г. Белинский выступал против схоластических и примитивных сгущений в воплощении художественного образа и, требуя сближения его с жизнью и действительностью, говорил: «...под «идеалом» разумеют не преувеличение, не ложь, не ребяческую фантазию, а факт действительности, такой, как она есть; но факт, не списанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного и случайного) значения, возведенный в перл создания, и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу. Так, на портрете, сделанном великим живописцем, человек более похож на себя, чем даже на свое отражение в дагерротипе, ибо великий живописец резкими чертами вывел наружу все, что таится внутри человека и что, может быть, составляет тайну для самого этого человека»[13].

Относя эту мысль великого публициста, имевшего в виду литературу и театр, к области музыкальной интерпретации, мы вновь убеждаемся в необходимости верного, правдивого истолкования и, в то же время, творческого, а не рабски копирующего. Реалистическое пополнение, по самой сущности своей, менее всего походит на дагерротип или фотографическое отображение; оно требует именно творческого воплощения.

Творческая природа исполнительского процесса может проявляться и в художественном преувеличении, понимаемом так, как его понимал В. Г. Белинский, как его понимали Л. Н. Толстой, М. Горький, К. С. Станиславский и другие передовые мыслители и художники, стоящие на реалистических позициях. Допуская возможность специфического применения этого приема, в музыкальном

[12] Дж. Энеску. Письмо И. Менухину. Цит. в брошюре: И. Я мпольский. Джордже Энеску. М., 1956.
[13] В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. II. М., 1948, стр. 460.

исполнительстве, мы далеки от утверждения его всеобщего или обязательного характера, что привело бы нас к схоластическому пониманию многообразного в своей сущности творческого процесса. Следовательно, не произвол, а художественная оправданность, верность жизненной правде определяют уместность применения данного, как и всякого другого, исполнительского приема.

Если выразительность исполнения зависит от индивидуальных творческих способностей интерпретатора, то правда выражения всегда будет определяться верностью интерпретации замыслу композитора. Все дело в том, что исполнитель должен настолько проникнуться содержанием исполняемой музыки, она настолько должна стать его музыкой, а чувства и мысли композитора — настолько его собственными чувствами и мыслями, что, правдиво и творчески выражая их, он, исполнитель, будет чувствовать себя свободным в своем творчестве, он будет уверен в правде своего выражения, а следовательно, и выражения композиторского замысла[14]. Говоря об огромном значении собственного чувства исполнителя, Бруно Вальтер в цитированной нами книге справедливо требует от исполнителя прежде всего полной оправданности и искренности этого чувства. «Он должен играть лишь настолько выразительно, насколько он действительно чувствует; слишком много «расходования чувства» хуже, чем слишком мало — последнее говорит, в крайнем случае, о бедности, а первое — о лжи. А «от сердца к сердцу» может идти только правдивость»[15].

Пределы творческой свободы исполнителя кончаются там, где причиняется ущерб содержанию исполняемого произведения.

«Я вовсе не требую, чтобы виртуоз непременно рабски следовал каждому оттенку, указанному автором,— писал С. И. Танеев К. Н. Игумнову по поводу исполнения им концерта Чайковского. — Напротив того, он может проявлять полную самостоятельность в деталях, да си сам автор, вероятно, не пожелал бы такого отношения к своему сочинению. Но свобода эта должна быть в определённых 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»[16].

Передовые музыканты-исполнители отвергают любые искажения содержания музыкального произведения, формалистический стилизаторский подход к его трактовке; они бережно относятся к художественному замыслу,

[14] Интересно, что еше В.Моцарт требовал от исполнителя, чтобы он играл пьесу «в должном темпе.., с должной экспрессией и вкусом», «чтобы можно было подумать, что [данную пьесу] сочинил сам исполнитель» (см. Die Briefe \V. A. Mozarts. Erster Band. Munchen und Leipzig, 1914, стр. 153. Письмо отцу от 17 января 1778 года).
[15] Bruno Walter. Von der Musik und vom Musizieren. Frankfurt am Main, 1957, стр. 93.
[16] «Советская музыка», 1946, № 1, стр. 89.

содержанию и тексту сочинения; в то же время их трактовка отличается вдохновенностью, творческой свободой.

Подлинным музыкантам-художникам свойственно постоянное стремление к совершенствованию, к обогащению толкования художественного произведения. «То, что сегодня удовлетворяет, может не удовлетворить завтра, — говорит Д. Ф. Ойстрах. — Если ты не внесешь в давно выученное произведение нечто новое, углубляющее его трактовку, то рискуешь ничем не возместить свежесть и непосредственность первого исполнения».

Одной из важнейших проблем эстетики музыкального исполнительства является жизнь художественного образа в исполнении. Именно с жизнью и развитием образа в процессе исполнения связано требование постоянного внесения чего-то нового в исполняемое произведение.

Развитие художественного образа в той или иной мере характеризует всякое содержательное музыкальное произведение (особенно это касается произведений крупной формы—сонаты, концерта, симфонии). Но нет сомнения в том, что жизнь созданного композитором образа не прекращается с написанием данного произведения. Если образ реалистичен и многогранен (как многогранна воплощенная в нем действительность), то он продолжает жить и развиваться в художественном исполнении, причем от исполнителя зависит то или иное освещение образа, выделение и развитие той или иной его черты и особенности.

Все это убедительно подтверждает длительная жизнь на концертной эстраде классических музыкальных произведений и никогда не прекращающаяся творческая работа над ними художников-интерпретаторов, проникающихся содержанием исполняемой музыки и постоянно (находящих в ней нечто новое, живущее и развивающееся. Отсюда — различные толкования к трактовки музыкальных (и сценических) образов, живущих именно в исполнении.

«Произведение всегда многообразно, оно само живет и дышит, — говорил А. И. Скрябин, — оно сегодня одно, а завтра другое, как море»[17]. То же, в сущности, утверждает Л. Стоковский: «Для меня, например, — пишет он, — Пятая симфония Бетховена постоянно растет и развивается. Она мне напоминает гигантское дерево секвой, разрастающееся с каждым столетием всё более и более»[18].

Увидеть и творчески раскрыть «сегодня одно, а завтра другое» может и должен музыкант-интерпретатор, в своем видении и понимании отражающий и свои индивидуальные творческие взгляды, и эстетические воззрения своего времени, своей общественной среды.

---

[17] Цит в статье Т. Шаборкина. Заметки о Скрябине-исполнителе. Сборник «А. Н. Скрябин». М.—Л., 1940, стр. 222.
[18] Леопольд Стоковский. Музыка для всех нас. М., 1959, стр. 18.

Толкование произведения не должно, разумеется, противоречить замыслу композитора и искажать его; но исполнитель, бесспорно, способен углублять музыкальные образы и заставлять их жить и волновать слушателей. <…>

О. Шульпяков
РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ И ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ[1]

Шульпяков Олег Фёдорович - профессор, доктор искусствоведения, автор книг и статей: «О психофизическом единстве исполнительского искусства». – В кн.: Вопросы теории и эстетики, вып. 12, Л., 1973; «Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии». Л., Музыка, Л.о., 1973; «Музыкально-исполнительская техника и художественный образ». Л., Музыка, 1986; «О характере слухомоторных отношений в исполнительском процессе. Со. музыка, 1976, № 9; «Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2006; «Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя». – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2005

<…> Известно, что талант проявляет себя прежде всего в творчестве, а творчество невозможно без участия таланта и высокоразвитого мышления. Развивая мышление, мы одновременно развиваем творческую способность ученика, умение создавать новые художественные ценности. И, наоборот, создавая условия для свободного и, конечно, соответствующим образом организованного творчества, мы стимулируем необходимую мыслительную деятельность. Эту взаимосвязь прекрасно понимал Б. Л. Яворский, который видел главную задачу консерваторий в общемузыкальном подходе к обучению студентов. Он ратовал за создание «единого факультета», целью которого явилось бы воспитать не просто пианистов, струнников, вокалистов, духовиков и т. д., а, прежде всего, исполнителей-профессионалов, владеющих, помимо навыков игры на инструменте, широким художественным кругозором, глубоким познанием законов музыкального искусства.

Данная идея, как известно, не прижилась, хотя следует признать, что мы до сих пор расплачиваемся за это, плодя повсеместно так называемых «узких специалистов», чаще всего некомпетентных во всем, что хотя бы чуть-чуть выходит за пределы их профессионализации. Да и в ней-то они, как правило, ориентированы на выполнение ограниченных, а порой и просто примитивных функций.

[1] Шульпяков О.Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2005.

<…> Долгое время методика главный упор делала на создание систем, направленных на непосредственную помощь практике. Суть их заключалась в том, чтобы подсказать педагогу, как можно без лишних затрат времени и труда научить ученика «правильно» играть на инструменте. Проанализированы и описаны, казалось бы, все элементы, составляющие данный процесс.

Однако в тени оставалась важная сторона дела: почему, несмотря на благие устремления педагога сделать все как можно лучше, на деле часто получаются совсем иные результаты? Почему после десятков показов и замечаний ученик не исправляет свои недостатки? Наконец, почему плохое закрепляется легко и прочно, а полезное прививается с трудом?

Ответить на все бесчисленные «почему» в небольшом по объему исследовании невозможно. Тем не менее автор постарается по ходу изложения коснуться некоторых из упомянутых моментов. В качестве отправной точки выберем ***работу над музыкальным произведением***, в которой сфокусированы все частные задачи.

<…> Возьмем, к примеру, работу над текстом. <…> Примером для подражания здесь может послужить опыт выдающихся музыкантов. Вспоминая свои занятия с А. Рубинштейном, И. Гофман сообщает буквально следующее: «Рубинштейн часто говорил мне: "Сыграйте сперва то, что написано; если вы полностью воздали этому должное и затем вам ещё захочется что-нибудь добавить или изменить, что ж, сделайте это»[2]. В данной связи невозможно не обратиться и к опыту наших великих современников. Критика многократно отмечала особую тщательность С. Рихтера в работе с авторским текстом. «Его индивидуальность, — писал Г. Коган, — проявляется не через "размежевание" с авторским замыслом, а через вживание в него, слияние с ним». «Его высшее счастье — раствориться в воле избранного им композитора», — считает Я. Мильштейн. «Действительно, — подтверждает Е. Либерман, — Рихтер точнее многих придерживается не только авторских данных формообразующей динамики, но и мелких указаний динамической нюансировки»[3].

Из сказанного следует: исполнитель всегда должен иметь в виду, что в совокупности нотных и прочих знаков проявляется личность композитора, его духовные устремления. Именно в результате глубокого постижения всех составляющих нотного текста возникают первичные образы музыки, пока ещё несовершенные представления о её художественном содержании и технических особенностях, на основе чего впоследствии и рождаются замыслы («наметки») будущих интерпретаций.

---

[2] Гофман И. Фортепианная игра. Ответы и вопросы о фортепианной игре. М., 1961. С. 67.
[3] Цит. по: Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988.

Казалось бы, на этой очевидной мысли можно считать вопрос исчерпанным. Однако существует и другая его сторона: каким путем появляются подобные представления? Что кроме текста, который все-таки является абстрактно-обобщенным выражением намерений композитора, участвует в их создании? Не случайно, рассматривая ситуацию с точки зрения её семантической природы, С. Раппопорт очень четко проводит мысль о том, что «нотные системы качественно отличны от звуковых. Собственно художественными можно считать только вторые»[4].

Как на практике происходит это чудесное преображение, т. е. перевод «духовного» художественного содержания из нехудожественной материальной системы (текста. — О. Ш.) в художественную (исполнение. — О. Ш.), а главное: на что может и должен опираться музыкант, решая подобные задачи?

Здесь пришла пора более подробней обратиться к упомянутой ранее работе В. Григорьева. В ней прежде всего привлекает внимание само толкование автором понятия «текст». Оно отнюдь не ограничивается тем окончательным типографским вариантом, который обычно попадает в руки исполнителя, служа ему отправной точкой в творческих исканиях. Понятие это трактуется Григорьевым значительно шире.

В частности, в него входят черновики, наброски, варианты сочинения, высказывания композитора о замысле произведения и т. д. Если же говорить совсем широко, «художественная концепция сочинения в целом, включая контекстные исторические, художественные и прочие связи и отношения, в том числе и социальные». Необходимым свойством музыкального текста является также «собственно художественная логика, без которой невозможно правдивое прочтение произведения»[5].

Как видим, от музыканта требуется изрядная подготовка для решения перечисленных задач, далеко выходящая за пределы рутинных занятий и привычной технической муштры. Однако и это ещё не все. «Текст», при всей емкости и важности заключенной в нем информации, не существует сам по себе, а «погружен» в неразрывно связанные и раскрывающиеся вместе с ним структуры: «подтекст» и «надтекст». «Основная задача исполнителя-интерпретатора, — считает В. Григорьев, — заключается именно в выявлении подтекстовых и надтекстовых структур через творческое преодоление, раскрытие (а не "расшифровку", как пишут исследователи) нотного и ранее звучавших текстов»[6].

---

[4] Цит. по: Либерман Е. Указ. соч. С. 34.
[5] Григорьев В. «Специфика исполнительского творчества и работа над музыкальным произведением». /Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. Новосибирск, 1987, с. 28.
[6] Григорьев В, Указ. соч. С. 27.

При этом следует иметь в виду, что «подтекст» в данной ситуации выступает как умение использовать в творческих целях многие факторы: личностный опыт исполнителя, его жизненные впечатления, эмоции, направленность его деятельности на слушателя и пробуждения необходимых ассоциаций, осознание жизненного материала, «втянутого» композитором в произведение, и т. д. В свою очередь, «надтекст» — это метауровень. «Здесь фокусируются логические уровни высших этажей человеческого мышления, концентрируются мироощущения композитора и исполнителя, их мировоззренческие позиции, идейно-эстетические предпосылки и т. п.»[7] Легко убедиться, что ситуация усложняется до чрезвычайности, и на подобный «вызов» современной теории, адресованный, между прочим, педагогической практике (как, впрочем, и всей системе нашего специального музыкального образования), не так-то просто найти достойный ответ. Очень хотелось бы, чтобы мысли известного отечественного ученого дошли до адресата и заставили задуматься над многими, казалось бы, очевидными, но, в сущности, лишь привычными и притерпевшимися вещами...

Вернемся, однако, к рассмотрению практической стороны вопроса. Коль скоро идейно-образное содержание музыкального произведения не «переливается» (В. Асмус) в голову играющего, как вода из одного сосуда в другой, то значительную часть работы здесь должен проделать сам воспринимающий. Именно он должен увидеть за нотными знаками то «некоторое содержание» (Б. М. Теплов), которое предстоит ему воспроизвести в индивидуализированном виде. Совершается это у каждого исполнителя по-разному. Одни стараются вникнуть с помощью воображения в то, что скрыто в тексте («подтексте», «надтексте»), всматриваясь, вчитываясь в нотные знаки и сопутствующие им указания, осмысливая и озвучивая их в своем сознании до игры (П. Казальс, Я. Зак, Л. Оборин). Другие, хотя и обладают великолепно развитым музыкальным интеллектом и внутренним слухом, а также обширными практическими и теоретическими знаниями, не любят иметь дело с музыкой вне конкретного звучания и разбирают сочинение за инструментом, опираясь на свой богатый творческий опыт и уже выработанные и многократно проверенные в действии технико-выразительные приёмы (М. Гринберг, Э. Гилельс, Г. Гинзбург, Я. Флиер). Но главное, что всех их объединяет, заключается в том, что они умеют постигать — умом, сердцем, интуицией — не только то, что лежит на поверхности нотной записи, но и то, что вынужденно вынесено автором (в силу условности последней) за скобки.

[7] Там же. С. 28.

<…> Вторым признаком гармонично развивающегося музыкального мышления является способность исполнителя на всех этапах обучения (специально подчеркнем этот момент) создавать замысел будущей интерпретации. Создавать, естественно, не без участия педагога, но и не только благодаря ему. Уметь определить свой угол зрения на то, что предстоит сыграть, сформировать ведущую идею своего подхода, притом не дилетантски («мне так хочется»), а с помощью убедительной аргументации, с учетом достижений коллективной исполнительской практики — всё это не есть нечто сверхъестественное, доступное только избранным, а вполне согласуется с опытом многих артистов, выступавших в роли педагогов. Приведем в данной связи лишь один пример (а их великое множество). И. Гофман на уроке останавливал своих учеников в самых неожиданных и, казалось бы, вполне «благополучных» местах вопросом: «Почему вы этот эпизод играете так, а не иначе и что намерены делать дальше?» «Во время исполнения, — вспоминает пианист А. Чезинс, — он заставлял меня всегда, ежеминутно знать, где я нахожусь, откуда пришел, куда иду, и четко определять свои намерения». Сам Гофман неукоснительно следовал установленным им же правилам. Как-то раз он сыграл на концерте одну из сонат Бетховена в несвойственной ему манере. Многие слушатели, хорошо знавшие артиста (а среди них и его ученики), были немало озадачены данным обстоятельством. Между тем последующие разъяснения пианиста лишь подтвердили незыблемость его творческого метода. Оказывается, музыкант с первых тактов неожиданно взял более быстрый, чем обычно, темп. Это вынудило его по ходу игры произвести полную реконструкцию ранее намеченного плана, приведя все его элементы в согласие с новым развитием событий. Отсюда — обманчивое представление о свободе, полной импровизационности всех его действий.

<…>По поводу значения интеллектуального начала в исполнительском искусстве существует множество, практически единодушных, суждений видных музыкантов. Но лаконичнее всех, как ни странно, высказался на этот счет академик И. П. Павлов: «Если в голове нет идеи, не заметишь и фактов». Другими словами, бесполезно требовать внимания к деталям игры, коль скоро в сознании не сложилась её общая — пусть самая условная и приблизительная (а на первых порах, напомним, именно так и бывает) — концепция. Без последней невозможно понять ни интонационно-выразительного значения отдельных эпизодов исполнения, ни дать им соответствующей эстетической оценки. «Музыка сильна мыслью, концепцией, обобщением, — утверждал Д. Д. Шостакович. — Её

могущество ярче всего проявляется в раскрытии внутренней, духовной сущности жизни. Это свойство музыки сближает её с поэзией и с философией»[8].

Способности мыслить концепционно придавали важное значение не только композиторы. Крупные артисты-педагоги неоднократно демонстрировали блестящее умение воспитывать соответствующие навыки. <…> «На языке искусства познавать значит прежде всего чувствовать», — утверждал Станиславский. Е. Мравинский признавался, что при знакомстве с нотным текстом для него решающее значение имеет правильное ощущение общей атмосферы произведения, ибо в дальнейшем это предопределяет выбор деталей интерпретации. Сделать игру живой и выражающей («поскольку вы чувствуете намерения композитора»[9]) было главным девизом педагогики Ауэра. Даже Гофман, несмотря на свой очевидный интеллектуализм, в итоге все-таки соглашался с тем, что сущность музыки «целиком относится к области чувств», «к области эмоциональных проявлений»[10].

С точки зрения науки сказанное вполне соответствует реалиям исполнительского процесса. В частности, определяя статус эмоциональной сферы как активного фактора исполнительской деятельности, академик Б. М. Теплов счёл необходимым выделить именно её (сферу) в качестве основного ядра музыкальных способностей. Способность эту он назвал эмоциональной отзывчивостью на музыку, умением переживать её как «некоторое содержание». Да и как может быть иначе! Ведь любое истинное произведение искусства не есть результат умозрительных построений, а прежде всего отражает характер эмоциональной наполненности творца, тончайшие оттенки его чувств и переживаний. К слову сказать, данное обстоятельство привлекало внимание с давних пор. Уже на рубеже XVII-XVIII веков игру виртуозов судили не только с точки зрения филигранной отделки её деталей (что само по себе было чрезвычайно важно), но и по умению передавать в звуках «дух» произведения, его индивидуальные стилистические особенности. Идеологи знаменитой теории аффектов — Д. Тартини, П. Нардини, Л. Боккерини, Л. Моцарт, Ф. Э. Бах и др. — считали главной задачей артиста проникнуться теми настроениями и образами, которые составляют сердцевину идейно-художественного содержания произведения; искренне сопереживать автору в его намерениях, а главное — воспроизводить эти намерения со всей доступной экспрессией. Гениальный Н. Паганини на многие годы вперед заключил эти мысли в кратком тезисе: «Для

[8] Шостакович Д. Музыка и время. Заметки композитора. В кн.: Музыка и современность. М., 1976. Вып. 10. С. 11.
[9] АуэрЛ. Моя школа игры на скрипке. С. 15.
[10] Гофман И. Указ. соч. С. 47, 210.

того чтобы заставить публику чувствовать, артист должен сам сильно чувствовать!»

Совершенно очевидно, что чем талантливей и содержательней художник, чем больший круг жизненных явлений охватывает его творчество, тем больше сложностей возникает перед исполнителем при постижении и воспроизведении музыкальных образов, тем более напряженную и трудоемкую работу он должен проделать, преодолевая ту неизбежную дистанцию, которая всегда существовала (и, видимо, будет существовать всегда) между тем, кто пишет ноты, и тем, кто озвучивает их[11]. По сути дела, в идеале, конечно, речь идет о пресловутой «конгениальности», согласно которой полностью (или почти полностью) совпадают (или, опять-таки, почти совпадают) уровни эмоциональной заряженности и направленности обоих участников творческого процесса. Случается ли подобное в реальной жизни? Абсолютно утвердительно ответить на данный вопрос вряд ли кто решится. Но примеры, близкие к этому, все же имеются. Вот некоторые из них. Об исполнении И. Иоахимом скрипичного концерта Бетховена газеты писали: «Не Иоахим играл вчера Бетховена, играл сам Бетховен! Подобного перевоплощения ещё на бывало» (Berliner Feuerpitze, 1855). Примерно то же самое говорили о С. Рихтере, когда под его пальцами звучали Бах, Бетховен, Шуман и другие родственные ему по духу композиторы; о Б. Давидович как об удивительно проникновенной исполнительнице Шопена и т. д.

Из сказанного уже можно сделать некоторые важные в дидактическом отношении выводы, а именно: было бы неоправданным упрощением ситуации при выборе учебного репертуара целиком исходить из степени технической подготовленности ученика к преодолению содержащихся в нем трудностей. Не менее (а может — более) важно учитывать, в какой мере исполнитель духовно созрел для полноценного понимания и решения тех задач, которые ставит перед ним композитор, завоевал ли он право соприкоснуться с миром художественных идей и технико-выразительных приемов, о котором зачастую имеет весьма смутное представление. Скидки на возраст в данном случае мало убедительны. Как любил повторять Нейгауз, не существует Бетховена «цеэмшиного», консерваторского, аспирантского. Бетховен один, и играть его надо достойно. Мудро и просто ответила первый педагог Э. Гилельса Б. Рейнгбальд на вопрос, волнуется ли она, когда на сцене выступают её ученики. «Когда играют — нет. Но я очень волнуюсь, когда составляю для них программу».

В дополнение к сказанному стоит упомянуть и о том, что внимание методистов с давних пор традиционно концентрировалось на технологической

[11] И в этом отношении совершенно прав был В. Григорьев, считавший, что именно отмеченное «преодоление», а не «расшифровка» текста лежит в основе всей исполнительской деятельности.

стороне дела, которая как бы отодвигала на второй план вопросы, связанные с формированием творческой способности ученика создавать новые художественные ценности в области интерпретаторского искусства. Последнее обстоятельство почти целиком относилось на счет природного фактора (таланта, способностей, одаренности, фантазии, воображения и т. д.), мало зависящего от воли и мастерства педагога. Некоторые специалисты и ныне не скрывают своей убежденности в правоте подобного утверждения, что, между прочим, живо воскрешает специфику актерского труда в эпоху, предшествующею созданию знаменитой «системы Станиславского».

В итоге, получив в распоряжение более или менее упорядоченную систему технического воспитания, мы так и не располагаем чем-то похожим в области художественной[12]. Здесь как и прежде царит преимущественно субъективизм, а выбор того или иного произведения зависит от вкусов и знаний педагога.

Следует признать, что выбор произведения в качестве объекта изучения зависит и от многих других, порой случайных факторов.

При этом вне поля зрения нередко остаются далеко не второстепенные моменты. В частности, такой: что реально может дать исполнителю работа именно над данным сочинением, по силам ли она ему, чему новому он в ней может научиться, а что, может быть, потерять? На практике подобные вопросы решаются чаще всего по упрощенной схеме. Считается, что чем больше ученик проходит произведений в классе, чем труднее они, тем большей «отдачи» можно ожидать, тем активнее и само профессиональное продвижение. Но вся беда в том, что в искусстве количество никогда не бывало гарантией качества. В нашей области знаменитый закон диалектики срабатывает только при одном условии: хорошее (а ещё лучше — великолепное!) количество приводит к получению желаемого качества. Сказанное, между прочим, справедливо и в отношении техники (одно из требований Ф. Листа было: «Не собирать упражнения в технике, а правильно поставить технику упражнения»). Но в ещё большей степени это относится к способности ученика глубоко чувствовать и ярко переживать то интонационное содержание (богатство) музыки, которое ему предстоит выразить в звучании. Вновь приходится обратиться к авторитету Нейгауза, который считал, что пианист, тщательно выучивший под руководством опытного и знающего педагога и убедительно сыгравший одну из сонат Бетховена, уже стоит на подступах к

[12] Пожалуй, за исключением тех весьма приблизительных и условных программ, рожденных в недрах соответствующих министерств, которыми вряд ли кто пользуется в специальных классах ввиду их очевидной оторванности от современной педагогической практики.

овладению другими его сонатами[13]. Здесь ситуация складывается как бы наоборот: однажды завоеванное высокое качество служит надежной опорой для последующих благоприятных количественных накоплений,

<…> Итак, будучи одной из главных и, безусловно, доминирующих составляющих творческого процесса, эмоциональная сфера выступает в качестве важнейшего объекта, заслуживающего самого пристального внимания исследовательской мысли. <…>

Вслед за знакомством и изучением нотного текста (а чаще всего одновременно с этим) осуществляется первичная — обычно непроизвольная — оценка художественных достоинств и технических особенностей музыки, От простейших стихийных реакций (нравится — не нравится, стоит играть — не стоит и т. д.) до более конкретных профессиональных установок, включающих такие моменты, как что предстоит играть и, главное, как играть. В рядовой практике — да и в работе артистов тоже — все это, как правило, носит достаточно обобщенный, «прикладной» характер и позволяет лишь весьма приблизительно определить ситуацию, наметить направление будущих поисков. Так или иначе, но после ознакомления с музыкой и осмыслением своего отношения к ней неизбежно возникает фаза более подробного проникновения в детали произведения, тщательной проработки всех его элементов. Другими словами, исполнитель вплотную приступает к его разучиванию. Известно, что это наиболее трудоемкая и занимающая львиную долю времени в занятиях инструменталиста работа[14]. <…>

Как живописец, работая над большим полотном, пишет массу этюдов, отражая в них прообразы отдельных эпизодов и персонажей, так и исполнитель, занимаясь над отдельной пьесой (пусть и миниатюрой), наряду с техническими вопросами, занят, главным образом, тем, ради чего он включил эту пьесу в свой репертуар: поиском тех художественно-выразительных интонаций, проверкой отдельных интонационных решений, которые в итоге принесут ему успех или неуспех у публики. По сути дела это та же работа поиска, которая направлена на нахождение варианта, который обеспечивает попадание «в десятку», а с ним и вожделенное ощущение безукоризненно исполненного дела («Колокольчик зазвенел!» — Ф. Шаляпин). Сколько до этого приходится перебрать вариантов — никто не считал. Говорят, что Д. Ойстрах записывал на магнитофон десятки вариантов

[13] Что касается самого Нейгауза, то он мог часами (буквально!) работать со студентом над несколькими тактами произведения, добиваясь предельно возможного совершенства в передаче их художественного смысла.

[14] Последовательность, которая только что описана, вовсе не является обязательной для всех. У больших артистов все может протекать иначе, по законам иной, только им доступной логики. (Об этом см.: Виципский А. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением // Известия АПН РСФСР. Вып. 25. М., 1950.)

одной фразы, с тем чтобы разыскать среди них ту единственную, которая могла лечь в контекст его интерпретации.

Что значит создать несколько интонационно выразительных вариантов? Это значит обладать не только тонко развитым слухом и звукообразным воображением. Это одновременно предполагает особую чуткость, «отзывчивость» в моторном аппарате, гибкость и пластичность самих технических навыков, их полное подчинение воле играющего. Сама техника при этом резко меняет свой статус: она выступает не только в качестве средства выражения, но и как инструмент музыкального познания, как соавтор творимого художественного образа.

Следовательно, ***наиболее капитальной особенностью интерпретаторского мышления является то, что исполнитель мыслит через технику, вовлекает физические действия в интеллектуальный процесс и опирается в нем на психомоторное единство***. У формулы «захотел — сделал» есть своя антитеза — «хочу то, что могу». В известном смысле можно сказать и так: какова у исполнителя техника — в широком смысле слова, — таково, очевидно, и его художественное мышление. «Чем больше выразительных средств имеет в своем распоряжении художник, тем больше он найдет им применений», — говорил Ф. Бузони. Исключения, конечно, возможны. Но здесь не они задают тон. В конце концов, если мы провозглашаем постулат о единстве художественного и технического в исполнительском искусстве, то следовать ему нужно до конца.

И, наконец, самое последнее, без чего все вышеизложенное во многом теряет свой смысл. В упорных, настойчивых и порой изнурительных занятиях, имея дело со многими версиями прочтения музыки, исполнитель рано или поздно сталкивается с необходимостью принять решение, на чем, собственно, остановиться, какой из наигранных вариантов использовать в своей интерпретации.

Это поистине рубежный момент, ибо если до этого в сознании играющего доминировала поисково-исследовательская установка, то теперь она сменяется преимущественно исполнительской.

<…> В заключение автор хотел бы привести суждение, с которым случайно столкнулся в одной из публикаций и которая, как ему кажется, имеет прямое отношение к предмету нашего разговора. Вот оно. Говорят, личность человека диктует его поступки, но можно сказать и иначе: личность определяется не неожиданностью поступков, а неожиданностью выборов. Эти невидимые, неслышимые, незаметные выборы меняют, делают человека человеком (и, добавим, именно таким, а не другим человеком) и, соответственно, именно таким, а не другим музыкантом.

Отдавая дань традиции, подведем краткие итоги, так как основные тезисы работы подробно освещены в ходе её изложения. Итак, перед нами четыре момента, по сути дела, характеризующие узловые пункты гармонично организованного мышления. Напомним их.

1. Это способность к восприятию содержания и формы художественного произведения. Другими словами, умение понимать музыкальную речь со всеми её выразительными оттенками, индивидуальным складом, стилистикой и прочими важными деталями. А главное, понимание, по каким законам и правилам «сделана» музыка, в чем её похожесть и непохожесть на другие произведения.

2. Это также способность на основе воспринятого и осмысленного — умение вырабатывать индивидуальную исполнительскую концепцию, идейно-художественный замысел интерпретации, от которого зависит само направление творческих поисков музыканта, продуктивность его работы над выразительными и техническими деталями исполнения.

3. Далее выдвигается как бы «разработочная» часть: проблемы создания интонационно-выразительных и технических вариантов интерпретации произведения (или отдельных его фрагментов). Чрезвычайно затруднительно сказать, что в этом процессе оказывается наиболее важным: хороший слух, богатое воображение или гибкая, чуткая, податливая моторика. А может быть, музыкальная память во всех её проявлениях (слуховая, двигательная, эмоциональная, логическая и т. д.). На наш взгляд, все психические функции (если, конечно, они не пребывают в депрессивном состоянии) принимают участие в поисковом процессе нахождения наиболее оптимального решения творческой задачи.

4. И, наконец, наступает момент, о котором только что шла речь: момент принятия творческого решения, момент окончательного конструирования формы и содержания игры, момент рождения у музыканта чувства уверенности в своей художнической правоте и ценности созданной им трактовки.

Как решаются все эти проблемы на практике, особенно учебной, судить читателю, а в ещё большей степени — слушателю.

Февраль 2005 г.

Э. Лайнсдорф
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ[1]
(Изд. в 1988 г.)

Лайнсдорф Эрих (1912—1993) - американский дирижёр, по происхождению австриец. Ассистент Б. Вальтера и А. Тосканини на Зальцбургских музыкальных фестивалях (с 1934). С 1937 г. — в США. В 1939-1943 гг. — дирижёр, в 1957-1962 гг. — художественный руководитель и главный дирижёр театра «Метрополитен-опера». Работал с крупными оркестрами, в 1962—69 возглавлял Бостонский симфонический оркестр. С 1969 работал главным образом в Европе.

Композитор — интерпретатору

Широко распространена и для многих весьма притягательна концепция, приверженцы которой полагают, будто музыкальная пьеса является средством самовыражения исполнителя. Эта концепция существует по крайней мере со времен Листа. Некоторые музыкальные критики разделяют её, у других она вызывает протест. Сам я убежден, что композиторы, сочиняя пьесу, совершенно ясно представляли себе, как она должна звучать, и у них, конечно, больше оснований быть правыми, чем у кого-либо другого. Документально засвидетельствованные высказывания того или иного композитора могут поначалу быть восприняты нами как двусмысленные, а то и явно противоречащие друг другу. Чтобы подобные суждения не сбивали нас с толку, необходимо учитывать, при каких обстоятельствах они были сделаны. Полистав подборку документов из наследия Сергея Кусевицкого, мы обнаружим в ней телеграмму от Игоря Стравинского, где говорится: «Благодарю Вас за мастерское исполнение моей Оды». Слова Стравинского звучат откровенной похвалой. Но, как об этом однажды сообщил Роберт Крафт, на самом деле телеграмма была послана для того, чтобы засвидетельствовать признательность верному стороннику, которого композитор в узком кругу резко критиковал за своевольную трактовку доверенных ему пьес.

В начале 20-х годов мне приходилось слышать об одном высказывании Рихарда Штрауса, как будто опровергающем то, что я пытаюсь здесь утверждать. Эпоха Веймарской республики породила к жизни множество различных экспериментирующих творческих содружеств, в том числе организованную на

[1] Печатается по изд.: Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации. Пер. с англ. А. К.. Плахова. — М.: Музыка, 1988.—303 с, нот.

демократических началах, гастролирующую оперную труппу Wanderbühne[2]. Основным новшеством, введенным труппой, была система распределения ролей, согласно которой певица, занятая во вторник в партии графини Альмавива, могла в среду быть подружкой невесты, тогда как сегодняшняя исполнительница второстепенной роли в силу того же принципа становилась назавтра примадонной. Некоторое время система функционировала, но затем от нее пришлось отказаться — участь всех подобных начинаний, основанных на фиктивном равенстве таланта и темперамента. Репетиции проходили в здании, возвышавшемся на одном из баварских взгорий неподалеку от Гармиша, где жил Р. Штраус. Однажды, завершая подготовку «Интермеццо», члены труппы решили пригласить автора музыки на прогонную репетицию. Речитативные эпизоды, имеющиеся в данной партитуре, требуют от вокалиста самой совершенной декламационной техники, уступая по своей сложности лишь аналогичным эпизодам в «Кавалере розы». Даже наиболее талантливым певцам не всегда полностью удаются эти труднейшие пассажи parlando. Довольный тщательностью проделанной работы, главный дирижёр труппы в разговоре с композитором, происходившем во время перерыва, гордо утверждал, что каждый слог, каждая нота были спеты именно так, как указано в партитуре, «со стопроцентной точностью». Выслушав его, Р. Штраус неожиданно спросил: «А для чего вам такая точность?»

Когда я совсем ещё подростком впервые услышал эту историю, я понял риторический вопрос автора «Интермеццо» в буквальном смысле, полагая, будто нотная запись является лишь приближенным отражением звучащей картины, в которую исполнитель сам вносит различные детали. Узнав со временем немного больше о том, как нужно оценивать смысл высказываний в зависимости от их контекста, я увидел описанную сцену в новом свете. Муштруя певцов, стараясь вышколить их по апробированной методе Бекмессера, главный дирижёр, педантично добивавшийся тщательного воспроизведения каждого слога диалогов, на самом деле лишил эти диалоги их естественной выразительности и живости. Когда, довольный собой, он в перерыве между актами стал утверждать, что ноты, все до единой, были исполнены точно, композитор решил осадить его, но так, чтобы не нанести ему этим обиды. Однако каким иным способом Р. Штраус, будучи остроумным человеком и проницательным психологом, мог бы дать дирижёру понять, что старательное сольфеджирование — это ещё не настоящий речитатив? Как ещё он мог заставить дирижёра, преисполненного петушиного тщеславия, почувствовать, что, заботясь о нотах, тот упустил из виду самую суть музыки?

[2] Букв.— странствующий театр (нем.).

Маргарита Лонг где-то приводит высказывание Мориса Равеля, которое на первый взгляд противоречит смыслу слов, произнесенных Р. Штраусом в разговоре с дирижёром Wanderbühne. Как пишет известная пианистка, Равель всегда требовал, чтобы в его музыке исполнялись только ноты и ничего более, — ещё один пример композиторского афоризма, опасного своей двусмысленностью для неопытных новичков. Исполнять только ноты невозможно, и особенно это относится к музыке фольклорного характера. В некоторых пьесах Равеля использованы традиционные танцевальные ритмы, которые даже не поддаются адекватной фиксации в записи. Воспроизвести основной ритмический рисунок «Болеро» в точном соответствии с его нотной записью столь же немыслимо, как и выдержать в строгом трехдольном размере ритм венского вальса в La Valse. Такая «буквальная» трактовка уничтожила бы дух любой из этих пьес, их аутентичность и колорит, будь эти пьесы в испанском или венском стиле. Подобно Р. Штраусу, Равель хотел — я в этом уверен - поставить на свое место исполнителей, стремящихся непременно быть на первом плане и убежденных, что они-то понимают замысел композитора, хотя ни проникнуться заключенным в его музыкальной пьесе духом, ни досконально разобраться в её нотном тексте им было недосуг. Эта проблема отражена в письме Р. Штрауса к родным, где он сетует на то, что его совершенно не удовлетворила прошедшая под руководством Ганса фон Бюлова и имевшая большой успех премьера «Дон Жуана».

«Что пользы мне от успеха, в основе которого непонимание? Темпы и все остальное Бюлов трактовал неверно. Не имея ни малейшего понятия о поэтическом содержании музыки, он исполнял её как какую-нибудь приглаженную, в новом стиле сконструированную и гармонизованную, богато оркестрованную пьесу. Нельзя отрицать, репетировал он очень тщательно, вкладывал всю свою энергию, но ужасно нервничал и боялся провала (чего он более не в силах переносить, ибо страшно тщеславен...); в результате он познакомил публику с весьма интересным музыкальным произведением, однако это был уже не мой „Дон Жуан"».

В конце письма Р. Штраус делает вывод: «Я полагаю, никто не вправе идти на поводу у своего воображения, даже Бюлов, теперь мне это ясно». Слова композитора, написанные в 1890 году и выражающие его неудовлетворенность, как бы перекликаются с тем, что писал Карлу Черни Бетховен: «Завтра я зайду к Вам поговорить. Вчера я был очень несдержан и потом сожалел о случившемся, но Вы должны простить автора, предпочитающего услышать свою музыку именно так, как он её задумал, и тут ничего не поделаешь, сколь бы замечательной ни была Ваша игра сама по себе». Стравинский и другие композиторы, жившие уже в нашу эпоху, часто с горечью отзывались о своих «святых патронах», то бишь об

оказывавших им поддержку дирижёрах. Барток разрывался между благодарностью за финансовую помощь и гневом, который вызывали у него искаженные интерпретации созданной им музыки. Как и Р. Штраус в 1890 году, композиторы последующих поколений, когда их замыслы извращались, едва ли могли открыто выражать недовольство или протестовать, не рискуя при этом лишиться услуг и поддержки благоволивших к ним популярных дирижёров и других исполнителей[3].

<…> То, что дирижёр обязан быть выразителем идей композитора, отнюдь не новая концепция. В трактате Иоганна Маттесона «Совершенный капельмейстер», изданном в 1739 году, мы находим замечательное изложение сути дилеммы дирижёр — композитор:

«Наитруднейшая задача, уготованная исполнителю чьего-то творения, воистину заключается в потребности направить всю силу своего ума на то, чтобы уяснить себе своеобычную сущность чужих мыслей. Кому неведомо, как создатель музыки играл бы её сам, тот навряд ли станет делать это хорошо, однако же погубит её живодейственность и красоту, и часто выходит так, что сочинитель, буде ему таковое услышать, и вовсе не узнает свою пиесу».

Подобного рода свидетельства, проливающие свет на отношение композиторов к музыке, на то, что им казалось неприемлемым, особенно впечатляют, когда они доносят до нас слова композиторов, которые сами были дирижёрами. И это естественно: композитор, являющийся дирижёром-профессионалом, более строг к другим дирижёрам, чем те из его коллег, кто либо вовсе не берется за палочку, либо делает это лишь изредка. Мне представляется весьма уместным привести в заключение этого обзора слова Густава Малера, сказанные им в разговоре с Натали Бауэр-Лехнер летом 1896 года:

«Сколь много проходит времени, какой нужно приобрести всеобъемлющий опыт, какую зрелость, пока не научишься все исполнять просто и естественно, так, как это написано; не добавлять и не привносить от себя ничего лишнего, ибо большее в конечном счете оборачивается меньшим... Дирижируя в молодые годы великими произведениями, я тоже бывал неестествен и неумерен и добавлял слишком много своего, хотя, обладая интуицией, делал это с пониманием. Лишь

[3] Все это напоминает мне известный анекдот, в достоверности которого я, впрочем, сомневаюсь. Живя в Париже, Россини немало времени уделял подготовке концертов для светских вечеров, устраиваемых в богатых домах. Композитор обычно приглашал музыкантов, составлял программы и следил за тем, чтобы все было на месте и происходило вовремя. Иногда он и сам участвовал в этих концертах. Как-то раз он аккомпанировал Аделине Патти, которая пела одну из его популярных арий, обильно уснащая её всевозможными руладами, каденциями и прочими украшениями, наподобие тех, что мы часто слышим у певцов, исполняющих сольные оперные номера. Когда она закончила и раздались аплодисменты, Россини, произнеся несколько комплиментов по поводу её прекрасного голоса, поинтересовался... кто же был сочинителем только что прозвучавшей пьесы?

много позднее приблизился я к подлинной правде, простоте и к познанию того, что только отбросив всякую искусственность, можно прийти к истинному искусству».

В устах музыканта, который был в равной мере и композитором и дирижёром, слова «слишком много своего» звучат особенно веско. Пользуясь в приведенном отрывке весьма характерным выражением «великие произведения», Малер, следует полагать, имеет в виду музыку таких композиторов, как Бетховен и подобные ему. По сути дела, Малер мог бы сказать: «Пока я не услышал, как обращаются с моей музыкой другие, я, наверное, поступал не лучше, чем они, и пытался подгонять трактовку старых мастеров под свои собственные представления об идеальной композиции».

<…> Слова Малера «как это написано» могут на первый взгляд показаться тем ясным ориентиром, который должен привести нас к искомой простоте. В действительности же их смысл чрезвычайно широк и отнюдь не однозначен. Так, например, остается вопрос: «А все ли записано в нотах?» Подходить к музыке, возникшей в эпоху, когда сохраняли всю свою силу некие общепринятые традиции, следует по-иному, чем к таким музыкальным пьесам, которые создавались, когда влияние традиций было незначительным или же вовсе не ощущалось. <…>

Но как бы полно ни учитывал исполнитель традиции соответствующей эпохи, а также зафиксированные в партитуре намерения композитора, все равно бывают случаи, когда он вынужден руководствоваться лишь собственным чутьем и вкусом. Поэтому важно четко себе представлять, где начинается и где заканчивается та область, за пределы которой интерпретатор не должен выходить.

Возможности и границы исполнительского искусства

<…> Большинство музыкантов соглашаются, по крайней мере в теории, с тем, что главная задача интерпретатора — дать исполняемому произведению такую трактовку, в которой оно бы звучало и воздействовало на слушателей точно так же, как в момент, когда было сыграно впервые. Однако добиваться этого становится все труднее. Методы композиции непрерывно обновляются, и каждое новое значительное сочинение все дальше отодвигает от нас предшествующее. С каждой очередной жатвой новых партитур те эпохи, когда жили Вагнер, Шуман, Бетховен, Моцарт или Бах, все больше окутываются сумраком веков, и каждому последующему поколению все труднее представить себе, как исполняли музыку, допустим, в 1805 году. Но если мы и в дальнейшем намерены удержать в наших концертных программах сочинения композиторов прошлого, то дирижёры и

другие исполнители должны найти способ преодолеть культурный и психологический барьер, отделяющий их от творчества этих композиторов.

Серенада Моцарта К. 320 являет собой наглядный пример того, как важно для исполнителя тонко чувствовать стиль музыки классиков. В середину пьесы, предназначенной прежде всего развлечь слушателя, композитор ввел часть, музыке которой присуща глубина и большая эмоциональная напряженность. За период двухвекового развития в сторону все более широкого применения хроматизма и вплоть до нашего времени с его додекафонной и атональной системами композиции средства музыкальной выразительности чрезвычайно обогатились. Однако знакомство с современными достижениями в области техники композиции, гармонии и стиля не должно мешать нам воспринимать изначальную свежесть и оригинальность классических пьес. Если дирижёр и музыканты оркестра не сумеют почувствовать, сколь удивительно новой должна была казаться музыка андантино Серенады К. 320 слушателю времен Моцарта, она не прозвучит у них столь же впечатляюще, как звучала в эпоху своего создания.

Я вовсе не хочу сказать, что каждый музыкант обязан стать археологом и заняться поисками подлинных старинных инструментов или пытаться вернуть из небытия некогда существовавшие обычаи. Нам не обязательно разыгрывать пьесы Шекспира при зажженных свечах или поручать роль Клеопатры мальчику. Мы должны исполнять любую музыку имеющимися у нас современными средствами, а не превращать шедевры, которыми мы располагаем, в исторически аутентичные документы. Но для того чтобы донести до современного слушателя живую трепетность и изначальное очарование музыкальной композиции прошлого, нам необходимо полностью сознавать, какие именно особенности делали её современной для той эпохи, когда она была создана. <…>

В своей рецензии на концерт, состоявшийся под управлением Вагнера в Вене в 1872 году, известный австрийский критик Эдуард Ганслик высказывает интересные суждения ***о возможностях и границах исполнительского искусства***. Приведенная здесь почти полностью, эта рецензия свидетельствует о том, что Ганслик вовсе не был таким закоренелым архифилистером, каким его изображали ревностные вагнерианцы.

«Концерт, которым продирижировал Рихард Вагнер, состоял из двух частей; в первой мы услышали бетховенскую Эроику, тогда как вторая включала одни лишь композиции самого Вагнера. Поскольку Героическая симфония Бетховена является одной из самых заигранных пьес в концертном репертуаре Вены, Вагнер, должно быть, избрал её не ради нее самой, а для того, чтобы показать, как надо дирижировать ею, то бишь в качестве практической иллюстрации к своему трактату о дирижировании.

В этом труде, содержащем весьма ценные советы и тонкие наблюдения, Вагнер не раз упоминает Эроику Бетховена, главным образом для того, чтобы подтвердить справедливость своего излюбленного тезиса, согласно которому у наших дирижёров нет никакого понятия о темпе, так что „истинный Бетховен", знакомый нам по концертным исполнениям, по-прежнему остается для нас просто-напросто химерой.

Вагнер пользуется репутацией Превосходного дирижёра, он вдохновлен высокими устремлениями и знает, как употребить тот авторитет, которым он обладает в глазах музыкантов, чтобы достичь поставленных целей. Его энергичная, тонкая и с отчетливыми нюансами интерпретация Эроики в общем и целом доставила нам истинное наслаждение.

Несмотря на это, было бы печальной правдой, если бы нам действительно было дано впервые узнать и понять это творение только вчера вечером, и исключительно благодаря милости Вагнера... Мы проявили бы непростительную неблагодарность, если бы не заявили, что нам доводилось слышать Эроику в поистине первоклассных исполнениях того же оркестра, но под управлением Гербека и Дессоффа — в исполнениях, которые даже после того, как мы слышали Вагнера, по-прежнему кажутся совершенными. Один дирижёр предпочитает несколько более подвижный темп, другой берет чуть медленней; одному контраст между громким и приглушенным звучанием удается великолепно, другому — не столь убедительно.

Подобные различия будут существовать всегда, пока за дирижёрским пультом будут стоять люди, а не машины. У серьезных дирижёров с солидной эрудицией и бесспорным талантом эти различия обычно бывают незначительны: никто не станет исполнять adagio быстро, а allegro медленно или превращать forte в piano. По поводу отклонений, не выходящих за ограниченные и ***с художественной точки зрения допустимые пределы***, позволительно спорить, причем последнее слово в подобном споре вправе произнести лишь одно лицо — сам композитор. До тех пор, пока Бетховен самолично не объявит, что вагнеровская интерпретация — единственно верная и что те характерные особенности, которые кажутся принадлежащими Вагнеру, в действительности являются подлинно бетховенскими, мы не можем даже герою дня предоставить право называть всех прочих музыкантов, дирижирующих Эроикой, ослами.

Коротко говоря, новизна интерпретации Вагнера заключается в постоянном модифицировании темпа в рамках одной части. С помощью этого принципа и ещё одного — «верно почувствовать мелодическое начало» (что предположительно, должно дать ключ к правильному темпу) — сам Вагнер характеризует сущность той реформы в трактовке бетховенских симфоний, к которой он призывает и

стремится... В отдельных частях можно ***без ущерба для музыки*** действительно отказаться от ненавистной Вагнеру «монотонности темпа» в пользу некоторого темпового оживления. Такой частью является финал Эроики: почти весь он построен по принципу расширенной вариационной формы, что несомненно позволяет модифицировать соответствующим образом темп для каждой вариации. Исполнение группы вариаций в одинаковом темпе легко может привести к бессмысленному формализму... В других местах Вагнер, как нам представляется, заходит слишком далеко в своих „модификациях", например, там, где он, проведя в весьма подвижном темпе начало первой части, настолько резко замедляет вторую тему (такт 45), что слушатель, которому едва дано было уловить основное настроение части, оказывается сбит с толку, а „героический" характер музыки превращается в сентиментальный. Вагнер исполняет скерцо в необычно быстром темпе, по сути дела в presto — рискованное предприятие, которое чревато опасными последствиями даже для виртуозного оркестра. Похоронный марш прозвучал великолепно, в особенности это относится к постепенному диминуэндо при переходе ко второй теме. В целом исполнение, как уже отмечалось, было в высшей степени интересным, содержало множество впечатляющих тонких оригинальных находок и эффектов. Однако же едва ли кто усомнится, что все эти модификации идут от Вагнера, а не от Бетховена.

Какой-нибудь обладатель яркой индивидуальности сумеет так вдохновенно и со столь неотразимой убедительностью преподнести нам свои многочисленные и дерзкие прегрешения против буквы закона, что лишь самые узколобые филистеры не захотят их одобрить. И все же нет ничего более опасного, чем пытаться из отдельного удачно найденного нюанса выводить общее правило или провозглашать универсальный закон, опираясь на чье-то сугубо личное восприятие. Если бы взгляды Вагнера, изложенные им в его труде о дирижировании, стали общепринятыми, то принцип свободной трактовки темпа открыл бы путь к ничем не оправданному произволу и вскоре нам пришлось бы вместо симфоний Бетховена слушать симфонии à la Бетховен. Морская болезнь музыкантов, которая портит в наших глазах многие интерпретации солирующих инструменталистов и певцов и против которой доныне эффективным противоядием и действенной профилактикой были лишь симфонические концерты,— пресловутое tempo rubato — овладеет теперь и оркестрами, так что падет и последний не затронутый ею оплот нашей музыкальной жизни. В области дирижёрского искусства Вагнер действует по тому же принципу, что и в области композиции: то, что завладевает вниманием этой оригинально мыслящей личности и благодаря исключительным дарованиям её обладателя приводит к успеху, должно стать универсальным законом в искусстве, единственно

возможным и верным путем развития... Как только все оперные композиторы начнут писать в стиле „Тристана и Изольды", мы, слушатели, должны будем незамедлительно отправиться в сумасшедший дом, а если вагнеровское tempo rubato получит неограниченные права в наших оркестрах, то дирижёрам, скрипачам, духовикам придется последовать за нами в то же самое заведение».

Ганслик понял, что если бы художники, сравнимые по масштабу с Вагнером, стали потакать своим исполнительским капризам, то их пример был бы заразительным. Нам же пришлось бы с благоговением внимать тому, как один выдающийся композитор своей трактовкой музыки другого выдающегося композитора «говорит» нам: «Я считаю нужным делать это вот так!» Но если только оркестром управляет не Вагнер, серьезные любители музыки идут на концерт не ради того, чтобы дирижёр продемонстрировал им, как Бетховену следовало бы писать симфонии. Они идут слушать ту музыку, которую Бетховен написал, и в таком исполнении, какое он задумал. В основу больших музыкальных полотен — симфонии, оперы, оратории, квартета, как и любых крупных технических сооружений человека, положен принцип пропорциональности. Ни одно крупномасштабное творение, создано ли оно архитектором, драматургом или композитором, не могло бы существовать, если бы все в нём не отвечало определённому плану. Такое творение не будет долговечным, если оно не построено по законам искусства. Благодаря тому, что сочинениям великих композиторов свойственна надежность конструкции, они неуязвимы. Ошибки, наслаивавшиеся в течение долгих десятилетий, непонимание и откровенные, намеренные искажения не смогли разрушить их.

Сегодня требуется особая энергия и смелость, чтобы убрать все то наносное, что накопилось в результате неверных интерпретации, и представить на суд публики ту или иную работу композитора в её первозданном виде. Парадоксально, но трактовка соответствующая композиторскому замыслу, зачастую воспринимается не как адекватная ему, а как радикальный отход от него. Тем не менее именно в том, чтобы раскрыть мудрый замысел композитора, и заключается миссия и награда дирижёра.

М. Юдина
МЫСЛИ О МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ[1]

От редколлегии (1972 г.)

Предлагаемая вниманию читателей запись беседы с М. В. Юдиной сделана 30 октября 1970 года, за три недели до смерти пианистки. Хотя в публикуемых высказываниях отражена лишь небольшая часть её мыслей об искусстве интерпретации, они представляют значительный интерес как своего рода завещание замечательного исполнителя и педагога, обращенное к музыкальной молодежи.

Мария Вениаминовна Юдина (1899—1970)—выдающаяся представительница советской пианистической школы, воспитанница Ленинградской консерватории. В течение многих лет она была профессором ряда музыкальных вузов, вела интенсивную исполнительскую деятельность. В своем искусстве Юдина тяготела к монументальности, к интеллектуальному волевому началу. Тем, кому посчастливилось слышать её, навсегда запомнились в её исполнении «большие» сонаты Бетховена, его 32 вариации, произведения Вагнера—Листа, Стравинского, Шостаковича и многих других композиторов.

Во всем, что делала Юдина, проявлялась свойственная ей убежденность в своих художественных идеалах. Интерпретации её, как и вся исполнительская манера (и даже внешний облик), отличались резко выраженной оригинальностью, в которой сказывалась сила и неповторимость юдинской индивидуальности.

Печать такого же своеобразия лежит и на высказываниях Юдиной, в том числе — публикуемых ниже. Некоторые из её утверждений подчеркнуто дискуссионны, заострены, рассчитаны па то, чтобы заставить читателя задуматься, найти собственное решение проблем, подобно тому как необычными, полемическими, рождавшими горячие споры были всегда исполнительские трактовки пианистки. Но эта заостренность лишь увеличивает интерес к тому, о чем говорит Юдина. Можно иногда не соглашаться с теми или иными положениями, содержащимися в беседе, но нельзя не преклониться перед глубокой верой выдающегося художника в благородную воспитательную и «проповедническую» миссию музыкального искусства.

Когда мы говорим об искусстве (а музыка лишь часть его, хотя и прекрасная, дивная, так же как и искусство — лишь прекрасная часть чего-то ещё более

[1] Печатается по изд.: Юдина М. Мысли о музыкальном исполнительстве. Из кн. Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда. Л., Советский композитор, 1972.

дивного и всеобъемлющего), то неизбежно сталкиваемся с несовершенством наших понятий и бедностью речи. Да, мы — бедняки, желающие описать неслыханное богатство! И все же мы говорим (а некоторые и пишут, и я в их числе), потому что надеемся и сами приблизиться к пониманию совершенных законов искусства, и других по возможности приблизить. Понимание же достигается не только в творчестве, но и в размышлении, в суждении о нем. Несовершенство здесь, как я уже говорила, неизбежно, но оно не должно служить препятствием и задержкой, выстраданность суждения может служить извинением несовершенству. Суждение должно быть высказано, если рождено продуманным, скромным, несуетным желанием помочь делу, как мы его понимаем.

Когда у меня появлялась возможность высказаться, обратиться к молодежи, я всегда такую возможность старалась использовать. Меня многое беспокоит: то, например, что исполнители слишком часто, только начав свою артистическую деятельность, увядают. Им нечего сказать, это «всадники без головы»... Вы это всегда безошибочно уловите в исполнении: эдакую гладкость, округлость, слаженность — не цельность, нет! — а попросту причесанность. Но как такое далеко от главного, того, что много, много давший мне Болеслав Леопольдович Яворский проницательно именовал «одухотворенностью символики» в противоположность «фотографированию нотных знаков», им и презиравшемуся, и преследовавшемуся всячески!

Значимость высказывания — основное, а отсутствие содержания — грех, который ничем не прикроешь, не замаскируешь, даже и злоупотребляя в игре столь любимой многими сентиментальностью. Конечно, я знаю, что исполнительский — как его теперь называют — «психологический механизм» (сама я глубоко не согласна с таким определением!)—вещь настолько тонкая, что подступаться к ней с нормативными указаниями невозможно. Но твердо знаю и другое: «Эмоции искусства суть умные эмоции». Это слова Льва Семеновича Выготского, автора замечательной книги «Психология искусства», которую я всем советую прочесть. Книга эта гораздо и шире своего названия, и мудрее: прочитавший её многое поймет, многим обогатится. Чтение может сильно помочь молодому ищущему музыканту, оно способно до известной степени удовлетворить потребность в мудром наставлении. У меня учителя были замечательные, и я в общении с ними черпала поддержку и силы для исполнительской деятельности. Многих из них нынче уже нет с нами, но мысли их сохранены и напечатаны даже, пускай и в извлечениях.

И первым я назову Владимира Андреевича Фаворского. Это был великий, добрый, сердечный и мудрый человек. В наш «спешащий» век о и никуда и никогда — ни в жизни, ни в искусстве— не торопился, и оттого успел больше

многих и многих. В драматизме его листов нет ничего мучительного, судорожного: человек совершает лишь то, что в силах совершить. Это драматизм мужественный. Фаворский любил говорить о музыке, музыке изображения. Он слышал и тонко разъяснял музыку «Троицы» Рублева! Сам он глубоко чувствовал и понимал музыку, играл на кларнете, фортепиано. Вся обширная семья Владимира Андреевича была очень музыкальной. Я хотела бы, чтобы когда-нибудь была написана книга «Фаворский и музыка»...

В своем творчестве Фаворский находил глубокие решения, и это не случайно. Когда рассматривают произведения Владимира Андреевича, то правильно видят в них силу обобщения, не просто зрительное впечатление от предметов, но и понимание их сущности. Сознательный отказ от иллюзорного правдоподобия позволял Фаворскому, включая в свои листы широкий круг явлений, вскрывать их внутренние закономерности и связи.

То же и в интерпретаторском искусстве. Я говорила о Болеславе Леопольдовиче Яворском, справедливо требовавшем от музыкантов не изготовления «подобий», а одухотворенности музыкальных элементов и символов. Музыка ведь не копирует эмоцию, не «удваивает» её, она (как некий символ) указывает на нее! Изготовление «двойников» реальных эмоций (а они в обыденной жизни бывают ведь и неглубоки) — бессмыслица. Истинный вдохновенный артист не подражает эмоции, а творит её символ, и его эмоциональность есть, в сущности, прием символической выразительности. Поэтому излишни «страшные» слова о правдивости и прочих выдуманных (в музыкальном исполнительстве) достоинствах. Наша, музыкантов, задача есть побуждение слушателя к известной духовной направленности, и в этом смысле соприкосновение с музыкой — толчок к новому пониманию реальности.

Иным в искусстве нравится сентиментальность, а в музыке нравится, когда интерпретатор в своем проникновении вглубь не идет дальше привычного. Бывает не всегда легко последовать за артистом, когда он толкует не только о «правдоподобном». . . но и «высекает» образ, сталкивая две глыбы, два образа, будто бы изваянные из противоположностей... Такая диалектика становления образного в интерпретаторском искусстве только кажется нам современной, это не есть нечто выдуманное в новом времени, такое существовало всегда... Потому что вечно понимание человека как создания сложного, «многомерного».

Толкуют о субъективизме, но ищут его не там, где он укрылся, а в исполнении образном и символическом. Какая ошибка! Претендуют на безусловность прочувствованного, продуманного и высказанного, но таковой нам не дано. Горделивое осознание такой безусловности есть фикция, и оно ничего общего с реальностью не имеет и иметь не может (как кантовское ошибочное

мировоззрение). О субъективизме вспоминают, когда исполнитель нарушает «правила». Но эти мнимые «нарушения» подчиняются своей высшей логике и в итоге составляют стройное и строгое художественное целое. Исполнитель, творец, использует одну из возможных линий «вчувствования», соответствующих его истолкованию жизненных явлений и событий. Замечательно показал это на материале древней живописи ныне покойный Павел Александрович Флоренский, выдающийся разносторонний ученый. Ему были доступны самые разные области знания. Сейчас Тартуский университет, журналы печатают его труды, в которых, как оказывается, предвосхищались многие идеи кибернетики, семиотики. Он работал, в частности, в ВСНХ и Главэлектро. Флоренский много занимался и искусствознанием, и здесь его суждения блистательны. Вы читали его статью под названием «Обратная перспектива», изданную в Тарту? В ней он разрушает миф о естественности и незыблемости так называемой «прямой» перспективы и попутно высказывает глубочайшие, вернейшие мысли, ценные для всякого созерцающего музыканта!

Флоренский говорит о том, что «правильные» творческие создания кажутся холодными, безжизненными и меньше всего связанными с реальностью. «Правильность» вовсе не обеспечивает жизненности творения, а часто и противоречит ей. Мнимая субъективность мышления утверждает реальную множественность действительности, в то время как стремление к единственно возможной «правильной» трактовке сугубо мертвенно, метафизично. Когда мастер стремится к выразительности, то не думает о «правильности», а сопоставляет и выдвигает на первый план такие образы, которые, на поверхностный взгляд, должны были бы остаться в тени. Он сводит воедино несоединимое, он лепит, он подчеркивает противоречивость освещения, и тем достигается задуманное воздействие! Подлинный музыкант силой своего подлинного же восприятия разбивает цепи канонов, а молодые исполнители слишком уж часто подчиняются правилам, безоговорочно признавая в них смысл. Потом этими же правилами-мерками они измеряют искусство,— страшнейшая ошибка, потеря «зрячести»!

Фаворский справедливо говорил о том, что правил в искусстве нет, но есть законы. «Каким образом, — спрашивал он, — творение, основой которого является мысль, воплощенная в материале, может не обнаружить законов, по которым оно создается и живет?» Это очень верно! Раз есть цель и есть условия, то есть и законы. Другое дело, что законы нельзя превращать в правила. Законы живут, правила неподвижны (это тоже суждение Фаворского). Не нужно фетишизировать частности, бояться их.

Вот сейчас мне часто приходится слышать жалобы на технику, на то, что она человека давит, мешает ему, мешает выразиться, например, и в искусстве. Но это

совершенно неверный взгляд, подменяющий истинные проблемы, истинные сложности мнимыми. Не техника вовсе мешает человеческому творчеству. У Флоренского читаем тонкое замечание о том, что существуют два противостоящих друг другу типа культуры: созерцательно-творческий и хищнически-механический. Дух времени колеблется между двумя взаимно исключающими тенденциями. В выборе именно этих, а не иных принципов сказывается воля художника, его отношение к действительности, глубина его миропонимания и жизнечувствия. А техника здесь не причем, на нее нечего пенять. Исполнители жалуются на то, что механическая запись сковывает их творческие силы. А для меня нет разницы — записываюсь ли я или играю в концерте: ведь я одинаково стараюсь передать слушателю нечто важное.

Или другой надуманный вопрос — о пассивности восприятия музыки через механические устройства. Явление это известное и необратимое, ну и что же? Музицируйте как можно больше в быту, если музыка вас действительно интересует (сколько мы переиграли музыки в четыре руки!), тогда ваше восприятие останется живым и гибким. Техника вовсе не враг человека и искусства, наоборот, она указывает человеку на такие творческие возможности, в нем же и заложенные, о которых раньше и не подозревали! Нужно лишь помнить о выборе, разъединяющему духу анализа противопоставлять дух синтеза, распаду искусства на элементы — целостность.

В исполнении можно просто быть живым, естественным, логичным — все по отдельности, по элементам. А можно, идя от жизни, свою мысль откристаллизовать в такие целостные формы, что они будут выражать суть и смысл современности. Наше приближение к постижению музыкального произведения бесконечно.

Запись С. Волкова

Е. Ф. Бронфин
Н.И.Голубовская. МЫСЛИ О МУЗЫКЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ[1].

Бронфин Елена Филипповна (р. 1911) – пианистка, педагог, музыкальный критик, автор статей и монографий: Джоаккино Россини, 1792-1868 / Л. Музыка, Ленингр. отд-ние, 1986; Методика курса музыкальной критики / М. Музыка, 1988; О музыке и музыкантах / СПб. Композитор, 1994; Французская опера в России XVIII в. / Л. ЛОЛГК, 1984; Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог. – Л.: Музыка, 1978 и др.

Артистическая и педагогическая деятельность были для Голубовской двумя не только не противопоставимыми, но и неразъединимыми сторонами бытия в музыкальном искусстве. Эстетические взгляды Надежды Иосифовны складывались на всем пути её формирования. Сначала интуитивные прозрения высокоталантливой артистки, затем — их настойчивое и целеустремленное осмысление, вызванное желанием передать ученикам свой опыт, свое понимание, и, наконец, творческое преображение интуиции и размышлений, исполнительского и педагогического опыта в стройную систему взглядов и убеждений, лежащую в основе всей музыкальной деятельности Голубовской.

Лишь то, что отражает высокий мир идей, высокий строй чувств, высокие нравственные идеалы, Надежда Иосифовна относила к истинному искусству. Эстетические принципы она воспринимала в их нерасторжимом единстве с этическими. Голубовская разделяла мысль Шумана — «законы морали те же, что и законы искусства» — и часто её цитировала.

Музыка для Надежды Иосифовны — речь, полная глубокого смысла, в которой нет ничего случайного, все взаимосвязано и логически обусловлено. Музыка — язык образов. Она возбуждает в нас образы чувств, настроений, раскрывает сложный духовный мир человека с его мыслями, эмоциями, переживаниями, воплощает и многогранный мир, окружающий человека и воспринимаемый им так или иначе. Надежда Иосифовна верно подмечала, что «музыка вбирает не только „слуховой" мир человека, но — опосредованно — и „зрительный", „осязательный". Если первый передается музыкой непосредственно через интонацию и ритм, то мир иного чувственного опыта — косвенно, через родственные по производимому впечатлению музыкальные обороты».[2]

[1] Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог. – Л.: Музыка, 1978. – 136 с.
[2] Данная и последующие специально не оговоренные цитаты почерпнуты из неопубликованных работ Н. И. Голубовской.

Голубовская постоянно подчеркивала значение речевых интонаций («тех интонаций, которыми большинство людей в своей жизни обменивается, сообщая, друг другу свои эмоции» — Б. В. Асафьев) и ритма жизненных процессов как реальных прообразов музыкальной интонации и музыкального ритма, являющихся основными выразительными средствами музыки. Что касается гармонии, то, хотя она не имеет таких прямых связей с реальной действительностью как мелодия и ритм, но и она «образно выражает состояние нашего душевно-эмоционального мира через конфликтные и успокаивающие созвучия, мажор и минор, задержания и разрешения, переходы в другую тональность и т. д.». Сравнивая музыку с поэтической речью, говоря о её содержательности, Голубовская не вульгаризировала этих понятий, не давала произвольных сюжетных или предметно-иллюстративных объяснений музыкальному произведению. «Музыка — наиболее отвлеченное из искусств, — писала она в одной из своих статей, — она беспредметна, в том смысле, что не оперирует ни понятиями, как поэзия, ни зрительными образами, как живопись, скульптура. Но в этой отвлеченности есть строгая закономерность и неопровержимая объективная логика мышления; они и лежат в основе музыки...».[3]

Поскольку объектом музыкального мышления являются в конечном счете идеи, выражаемые посредством мелодии, ритма, гармонии, контрапункта, тембровой окраски, артикуляции, принципов формообразования, то для понимания поэтического смысла музыкального сочинения необходимо раскрытие протекающих в нем интонационно-ритмических и ладо-гармонических процессов. Воспринимая музыку в её постоянном становлении, Надежда Иосифовна говорила, что в музыке происходят «события», возникающие в итоге непрерывного развития и непрестанных нарастаний и спадов напряжения в мелодике, ритмике и гармонии, которые порой вступают между собой в конфликт. Вот характерные для нее речения: «случилась секста», «случилось огромное событие — полный тональный разрыв». Для того, чтобы понять музыкальное произведение, самое главное, по её словам, уловить интонационные, ритмические и гармонические связи, «динамику движения, уяснить, куда и откуда идет развитие, как долго оно длится, уловить, что происходит, уловить событие»,

Надежде Иосифовне было присуще широкое и очень гибкое понимание музыкального стиля как проявления живой логики исторически обусловленного музыкального мышления и развития, определивших отбор тех или иных выразительных средств. Поэтому Голубовская была врагом стилизации, которая всегда выхолащивает живую душу музыки. Она полагала, что для глубокого

[3] Голубовская Н. О научной работе музыканта исполнителя. — «Музыкальные кадры», 1946, 10 июня.

проникновения в стиль композитора, то есть в логику его мышления и присущий ему строй чувств и образов, необходимо углубленное изучение не только его музыки для фортепиано, но всего его творчества. Так, например, оратории Баха, оперы Моцарта, симфонии Бетховена дают ключ к пониманию их клавирных сочинений. Потому, оценивая музыкальное исполнение, Надежда Иосифовна не применяла трафаретных выражений — «в стиле», «не в стиле», а конкретно обосновывала свои суждения принципами музыкального письма и формообразования, присущими данному автору. Так, как-то на уроке она обратила внимание ученика на характерное для Шопена слияние мотивных образований (напр., в Этюде соч. 10, № 3) и противопоставила это четкой отграниченности мотивов столь свойственной Бетховену (напр., в начале фортепианной Сонаты № 3, C-dur, соч. 3), а затем перешла к музыкально-аналитическому обоснованию приведенных черт стиля. По словам Голубовской, «соблюдение стиля есть соответствие средств выражения содержанию исполняемого».

Все сказанное непосредственно подводит к толкованию Голубовской задач и целей музыкального исполнительства. «Как актер понимает слова и содержание своей речи, — говорила Надежда Иосифовна,— так музыкант-исполнитель должен понимать язык музыки. Недостаточно играть красиво, эмоционально, блестяще. Нужно понять и выразить то, что содержится в исполняемой музыке».[4] Афористически эту мысль она выразила так: «***Исполнитель должен сначала осознать свои обязанности перед автором, а потом уже свои права по отношению к нему***».

Но как исполнитель может проникнуть в содержание музыкального произведения? Голубовская указывала два взаимосвязанных пути: чуткое вслушивание в музыку и внимательное вглядывание в нотную запись. То и другое должно быть предельно активным, инициативным, полным глубокой заинтересованности и любви к изучаемой музыке. Ибо только напряжением душевных сил исполнитель может приблизиться к великому творению.

По словам Надежды Иосифовны, «анализ не может научить играть, но он должен расширить рамки воображения, сделать осязаемыми ускользающие от не вооруженного наблюдением восприятия выразительные факторы, воспитать бдительность к кажущимся незначительными элементам музыкальной речи, развить музыкальное мышление и логику в помощь непосредственному живому

[4] Истоки этих установок Голубовской восходят к классике русской музыкально-эстетической мысли. Так, об обязательности понимания исполнителем того, что он играет, чудесно написано у А. Н. Серова: «В музыке при дурном исполнении вам ничего не остается; вы получите совершенно ложное понятие о том, что хотел вам сказать автор; идеи его вовсе не доходят до вас сквозь непроницаемый туман глупейшего исполнения». (С е-ров А, Н. Критич. статьи, т. 1, СПб., 1892, с. 76),

чувству музыки». В «Искусстве педализации» Голубовская пишет, что «чувство и ум, воображение и сознание — творческие пружины исполнительского мастерства. Они должны жить в дружбе и любовном согласии. Сознание старается постичь, что руководит порывом фантазии, учится у нее, но, в свою очередь, подсказывает ей свои наблюдения. В таком взаимопроникновении, переплетении и состоит творческая работа художника».[5]

Вот тут мы подошли к одной из краеугольных проблем исполнительского искусства вообще, а музыкального—в особенности. Этой проблемой является ***соотношение в нем объективного и субъективного, соотношение авторского замысла и артистического решения***, короче, проблема «композитор — произведение — исполнитель». Голубовская решала её в согласии с основными принципами своей эстетики. В качестве главного тезиса выдвигается следующее положение. ***Музыкальное произведение есть объективная познаваемая действительность, некий микрокосмос; в музыкальном произведении воплощен авторский замысел, являющийся в свою очередь объективной данностью и, несмотря на относительность и несовершенство нотной записи, он может и должен быть познан.***

Каким должно быть отношение исполнителя к произведению? Голубовская свято относилась к авторскому тексту, не допускала никаких отступлений («поправок»!), даже вносимых во имя достижения большего эффекта. Ведь текст — запись авторского замысла. Малейшие изменения в мелодии, ритме, гармонии, нарушение логики интонационного развития разрушают задуманное композитором соотношение выразительных средств, меняют связи и сопряжения в угоду субъективности и произволу исполнителя.

Уважения к авторскому тексту Голубовская требовала не только от исполнителей, но и от редакторов. К работе последних она относилась крайне взыскательно, всегда предпочитая оригинальный авторский текст «уточненному» и, как правило, искаженному редактором. ***«Мне не знаком ни один редактор, — не без юмора говорила Голубовская, — представляющий собой более крупного музыканта, чем автор»***.

Исполнитель не имеет права подменять авторский замысел собственным, его цель — сродниться с авторским замыслом и тем самым сделать его своим. В этой связи Голубовская часто ссылалась на Вахтангова, говорившего, что актер должен «во всем согласиться с автором», и гневно осуждала тех, которые играют «самих себя», заняты самопоказом. «***Бережное отношение к авторскому тексту ни в***

[5] Голубовская Н. Искусство педализации. Л., 1974, с. 7. О роли мышления в музыкальном исполнительстве весьма категорично сказал и А. Н. Серов: «Идеал музыканта-исполнителя: полное развитие техники рук с полным развитием интеллекта...» (Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, М. — Л., 1950, с. 529).

коей мере не означает отказа от своей индивидуальности; прочтение нотной записи само по себе уже творчество», — говорила Надежда Иосифовна и добавляла: «***Идущий против автора не обретает свободу, он допускает произвол. Творческая свобода исполнителя тем больше, чем сильнее сопротивление произведения. Чем сложнее задача, тем сильнее творческий импульс***». В подтверждение этой мысли Голубовская часто цитировала ***Гёте: «Лишь в ограничении сказывается мастер».***

Индивидуальность музыканта-исполнителя тем ярче и шире, чем глубже он способен вслушиваться в музыку и чем полнее постигать замыслы композиторов, принадлежащих к разным стилям и эпохам. Чем исполнитель будет ближе к автору, тем сильнее скажется его индивидуальность, тем в большей степени проявится его творческая свобода,—утверждала Голубовская.

В связи с этим положением вспоминаются слова С. Танеева из его письма к Игумнову: «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 определённых границах и ***исполнителю нужно прежде всего доискаться истинных намерений автора и затем выполнить их наилучшим доступным для него образом и ни в коем случае не идти наперекор этим намерениям***».[6]

В статье, посвященной Глену Гулду, Голубовская писала: «Каждый композитор предстает в исполнении Гулда в своем собственном обличий. Артист без усилия, благодаря широте своей творческой индивидуальности, сливается с произведением, не налагая на него пут своих личных характерных особенностей».[7] А в её же статье о концерте Владимира Нильсена читаем: «Он видит свою задачу в том, чтобы как можно полнее, как можно тоньше раскрыть заложенное в музыке содержание, вникнуть и передать каждый нюанс авторской мысли и чувства. Именно этой цели служит его богатое пианистическое мастерство, никогда не стремящееся отвлечь на себя внимание слушателя, довольствующееся скромной и благородной задачей — быть проводником музыки, посредником между произведением и слушателем. Это не означает сухого, бесстрастного объективизма. Наоборот, игра Нильсена покоряет искренностью, поэтической фантазией. В ней сочетается пытливая мысль музыканта с импровизационной непосредственностью артиста».[8] Эти выдержки из рецензий Н. И. Голубовской

[6] Из архива К. Н. Игумнова. — «Советская музыка», 1946, № 1, с. 89.
[7] «Правда», 1957, 22 мая.
[8] «Вечерний Ленинград», 1959, 1 июля.

подтверждают (да и дополняют) все ранее сказанное о её толковании проблемы «исполнитель и автор».

Надежда Иосифовна любила вспоминать, как Артур Шнабель, рассказывая ей о некоем музыкальном критике, написавшем, что «Бетховен не содержится в господине Шнабеле», со смехом воскликнул: «Бетховен не может содержаться в Шнабеле, зато в Бетховене содержатся Шнабель и многие другие». Надежда Иосифовна приводила ***афоризм Шнабеля: «Я играю только такую музыку, которая лучше, чем её можно сыграть***», — и так комментировала его: «Иными словами, он признает несовершенство любого исполнения. Мы должны быть скромны и понимать, что музыка великих композиторов — нечто столь высокое, до чего мы можем только стараться дорасти».

В приведенной выше выдержке из статьи о В. Нильсене Голубовская подчеркивала, что исполнитель, являясь посредником между произведением и слушателем, не может и не должен быть бесстрастным: задача его — ***увидеть жизнь глазами автора и силою воображения и мастерства передать это видение слушателю***. Для этого артист должен уметь не только видеть, наблюдать, распознавать, но и обладать впечатлительностью, способностью к сопереживанию, к волнению от соприкосновения с прекрасным, способностью увлечься им. В этом сказывается индивидуальность исполнителя.

Голубовская настойчиво повторяла: исполнитель, имея дело с прекрасным, как бы отрекается от себя, но чем глубже он проникает в суть самого произведения, тем полнее он может проявить свое лицо человека и художника. Поэтому она оспаривала довольно распространенную точку зрения, согласно которой индивидуальность артиста считается тем более яркой, чем отчетливее он подчиняет любое произведение характерной для него манере исполнения. В действительности это показатель узости его индивидуальности, его неспособности выйти за рамки своей ограниченности. Широта исполнительской индивидуальности проявляется в способности перевоплощения. «Гибкость и „растяжимость" индивидуальности — показатель её могучести», — говорила Голубовская.

Голубовская нетерпима к лжеоригинальности, манерности, салонности. Ей органически чуждо все, что рассчитано на внешнее восприятие: нарочитые ритмические перебои, аффектированные интонации, эффектные взбрасывания рук, изнеможенное откидывание корпуса, сопровождаемое взмахом рук, которое не оставляет слушателя «в сомнении» — завершена или нет пьеса.

Артистическое волнение — обязательный компонент исполнительского акта, но оно должно исходить, применяя выражение Вахтангова, от «сущности» самого художественного произведения. Но «сущность только тогда и вскрывается, когда

тщательно, „под микроскопом" рассматривают все средства, то есть всю фактуру произведения, — говорила Надежда Иосифовна в 1945 году на одном из своих коллективных уроков, то есть на творческом собрании класса.— Вдохновение не падает на нас с неба, не является чем-то „неземным". Душевное волнение — следствие увлеченности музыкальным произведением и желания поделиться с аудиторией этим увлечением. Вникнуть в мелодическую и гармоническую ткань, откликнуться своим исполнением на все происходящие в музыке события, на её пульс, „живое биение её сердца", — вот что нужно, чтобы почувствовать себя во власти музыки, которая незаметно, но прочно входит тогда в душу и царствует там безраздельно. И тогда все становится просто, легко и бесконечно радостно».[9] Голубовская вооружала исполнителя средствами музыковедческого анализа и всемерно стимулировала развитие в нем артистизма во всем комплексном содержании этого понятия.

Всегда подчеркивая роль логического начала в постижении художественного произведения, Голубовская придавала огромное значение интуиции исполнителя. Но ведь интуиция рождается из накопленного опыта, безотчетно приобретенных ранее знаний. Следовательно, чем богаче опыт, тем безотказнее и вернее интуиция. Однако, по мысли Голубовской, творческая интуиция художника опирается прежде всего на его способность живо воспринимать избранное им искусство: «Если человек не чувствует музыку, если она не производит на него непосредственного впечатления, если её образный мир не находит в нем отклика, — опыт и знания могут развить его впечатлительность, но только до известной степени. Подлинным музыкантом он не сможет стать». Иными словами тут речь идет уже о факторе таланта, который определяется Надеждой Иосифовной как «умение выражать себя в каком-либо материале». При этом Голубовская выдвигала значение этической стороны таланта. Вот её слова: «Если одаренный человек пошл, бессодержателен, талант выявит и эти черты. Поэтому одного таланта мало. Нужны душевные моральные качества, чтобы постичь высказанное великими художниками. ***Человек должен быть достоин своего таланта***».

Таким образом, эстетическое кредо Голубовской базируется на глубоком понимании единства эстетического и этического в исполнительском искусстве, она постоянно подчеркивала важность этого единства и считала его одним из ведущих критериев оценки артистической индивидуальности.

Талант исполнителя — многосоставный комплекс Голубовская намечала некоторые присущие ему главные компоненты. Это, во-первых, способность постигать музыкальное произведение в единстве его внутренних"

[9] Слова Н. И. Голубовской приведены в записи её ученицы П. Щемелиновой.

закономерностей и связей, обеспечивающая глубину, вдумчивость, тонкость исполнения. Во-вторых, это эмоциональная одаренность, стойкая увлеченность произведением, без которых невозможно то, что именуется проникновенностью, искренностью, теплотой исполнения. В-третьих, способность выражать художественную идею средствами инструмента, то есть техника, виртуозность. В-четвертых, способность воздействовать на слушателя — все, что объединяется понятием артистизм.

Исполнительство талантливого пианиста в процессе становления проходит через несколько этапов. Ими являются познание музыкального произведения, затем мысленное представление того, как оно должно звучать и, наконец, приспособление того, что сложи-лость в воображении, к фортепиано, то есть «звуковое осуществление на инструменте». Чем одареннее пианист, чем сильнее его интуиция и богаче опыт, тем быстрее эти стадии следуют одна за другой, вплоть до их слияния. Подлинный художник-мастер— тот, кто умеет мыслить сразу в материале.

Специфическая особенность исполнительского искусства в завершающей фазе его становления — непрерывность творческого начала. ***Сколь бы глубоко ни было предварительно продумано музыкальное произведение (и как композиторский текст и как живое, звучание), каждое новое исполнение — новое его рождение***. Перед лицом слушателя, в момент большого эмоционального и интеллектуального напряжения, исполнитель, наэлектризованный вниманием аудитории, сплошь да рядом открывает в произведении новые смысловые нюансы и выразительные средства. «Каждый звук, ноту, соотношение мы должны рождать на эстраде заново, — подчеркивала Голубовская,— иначе исполнение будет мертво, неорганично. Оно должно быть живым, активным процессом. Стандарта исполнения нет».

«Вживание» исполнителя в музыкальное произведение должно быть настолько полным и органичным, чтобы у слушателей невольно возникало впечатление, будто артист на эстраде сам творит музыку. ***Играть, как бы сочиняя — идеал исполнительства, и тут нет границ для раскрытия артистической индивидуальности***. Этим артистическим даром в высокой степени обладала сама Голубовская. «При совершенном охвате формы произведения исполнение Надежды Иосифовны всегда импровизационно, горячо, раскрывает с предельной полнотой и тонкостью подлинное содержание музыки, дышит сегодняшним днем, и кажется, будто тут же на месте увлеченно рождаются простые, глубокие слова музыки, идущие от сердца к сердцу».[10]

[10] 'Нильсен В. Замечательный юбилей. — «Музыкальные 58 кадры», 1960, 26 ноября.

Какими выразительными средствами располагает пианист, чтобы передать слушателям свои художественные открытия и волнение, вызванное соприкосновением с музыкальным произведением и его постижением? «В распоряжении пианиста — сила и время, воспринимаемые в органическом единстве и взаимодействии; иными словами: сколько и когда», — говорила Голубовская и ссылалась на изречение великого Баха: «Играть очень легко, надо лишь вовремя взять верную ноту».

За этими «сколько и когда» — неисчерпаемое разнообразие динамики и ритма. Неужели же все это доверить одной интуиции? Не подкрепленная знанием, она может оказаться безоружной перед глубоким и сложным композиторским замыслом. И Надежда Иосифовна подвергала всестороннему анализу выразительные средства пианиста (исполнительский ритм, артикуляция, регистровка, окраска звука, динамика, педализация и т. д.) в их внутреннем взаимодействии и связи с выразительными средствами, примененными композитором. Она вскрывала закономерности исполнения, обусловленные закономерностями самих музыкальных произведений, учитывать которые обязан артист любой творческой индивидуальности. Особое внимание Голубовская уделяла проблеме исполнительского ритма. В нем, в конечном счете определяющем живую жизнь музыки, она видела основу артистичности (Х. фон Бюлов, перефразируя Библию, сказал: «Вначале был ритм»). Подлинный артистический ритм одинаково чужд как догме, так и. произволу; он обусловлен музыкальным образом, мыслью. Выразительные возможности ритма безграничны. Надежда Иосифовна указывала на возможности различной образной трактовки ритма. Она говорила, что ритм может быть повелительным и покорным, величавым и робким, мрачным и жизнерадостным, скорбным и ласковым, ораторским, убеждающим, стихийным, упругим, разнеженно-гибким, полетным и т. д., и т. п.

В музыке (за отдельными исключениями) главенствует ритм, подчиненный ощутимой закономерности, некая равномерная пульсация, протекающая во времени; эта пульсация выделяет некоторые опорные пункты, вокруг которых она происходит, образуя ритмически равные ячейки. Эту мысль Голубовская развивает следующим образом: «Без преувеличения можно сказать, что ритмическое единство выявляется посредством ритмического неравенства, ибо если бы внутри ритмической ячейки все составляющие её части оказались механически равными, лишенными управляющих точек, иерархической взаимосвязи, то возникла бы непрерывная сплошная метрическая сетка, без возвращающихся начал, без формообразующих ячеек».

Единство исполнительского ритма — могучий фактор музыкального воздействия, организующий сознание слушателя. Чем же достигается это единство?

Отвечая на этот вопрос, Голубовская постоянно прибегала к сравнению музыки с поэзией: «подобно тому, как в тоническом стихосложении долгие и краткие слоги выявляют пульсацию стопы, точно так же в музыке метрическое строение выявляется путем относительно большей протяженности сильного времени. Динамический акцент на „раз" — гораздо более грубое и нарушающее плавную речь средство, чем акцент агогический». Разумеется, Надежда Иосифовна была далека от совета попросту продлевать каждую первую ноту такта: речь идет о донесении до слухового восприятия размера исполняемого произведения.

Владимир Спиваков
Я НЕ УСТАЛ УВЛЕКАТЬСЯ МУЗЫКОЙ...[1]

Спиваков, Владимир Теодорович (р. 1944) - русский скрипач, лауреат Международных конкурсов: имени М. Лонг – Ж. Тибо (Париж, 1965 г.), имени Н.Паганини (Генуя, 1967 г.), в Монреале (1969 г.), имени П.И.Чайковского (Москва – 1970 г.); дирижёр, основатель (1979 г.) камерного оркестра «Виртуозы Москвы, организатор Международного музыкального фестиваля в Кольмаре (Франция), член жюри известнейших международных скрипичных конкурсов: Монреальского в Канаде, имени Карла Флеша в Лондоне, имени Паганини в Генуе, имени Иегуди Менухина и имени Жака Тибо в Париже; имени Сарасате в Испании; народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР (1989), лауреат премии критики Всеевропейской Мюнхенской академии "За выдающиеся достижения в области музыкального искусства" (1981), кавалер ордена Почетного легиона (Франция, 2000); награжден орденами Дружбы народов (1994), "За заслуги перед Отечеством" III степени (1999); орденом "За заслуги" III степени (Украина, 1996), орденом офицера Искусств и Изящной словесности (Франция, 1999), орденом святого Месропа Маштоца (Армения, 1999).

(Опубликовано в 1995 г.)

Шостакович считал, что юмор есть проявление божественного в человеке. "Скрипка и немножко нервно" назывался давний-давний капустник, придуманный студентом Володей Спиваковым с друзьями. В нем шла речь о мучительном отборе на "заграничный конкурс"; наконец, находился подходящий по всем пунктам идейно выдержанный скрипач — правда, однорукий... С тех пор очень многое изменилось. Не меняется только одно. Власть имущие по-прежнему не понимают, что искусство, а не война — истинная цель человечества...

Владимир Спиваков. — На юбилейном концерте "Виртуозов Москвы" я вновь обратился к правительству: преступно быть так равнодушными к культуре! Впрочем, наш бессмысленный прагматизм "сегодняшней материальной пользы" тесно связан с отсутствием духовной перспективы, общим нынешним нравственным уровнем.

[1] Печатается по изд.: «Музыкальная жизнь», 1995, № 7 – 8.

Корр. — *Обесценен смысл слова, и так мало людей воистину созидающих. Всемирно известна ваша активная дирижёрская деятельность; только за последние два года записано более двадцати компакт-дисков на фирме "RCA", а ещё мастер-классы по всему миру; общественная ваша миссия сейчас воплотилась и в создание благотворительных фондов, и это ещё не все... Как вам удается делать так много?*

— Не думаю о том, успею ли... Просто стараюсь делать как можно больше. Известен рецепт: очень помогает не уставать психологически, сохранять ко всему живой интерес смена деятельности. Допустим, после серии своих выступлений с оркестром еду в турне с квартетом, затем — сольный концерт, потом репетирую с "Виртуозами Москвы", дирижирую...

— *Как при такой занятости удается сохранять блестящую исполнительскую форму, что для скрипача, при самых счастливых природных данных, требует большой отдачи времени и сил?*

— Да, как говорил Пабло Казальс, мы — рабы инструмента... Считаю, что настоящий профессионал должен хоть немного, но играть каждый день, чтобы постоянно чувствовать живую связь с инструментом. Если несколько дней приходится не прикасаться к скрипке, остро это ощущаю.

— *А связь с воспитавшей исполнительской школой, педагогом — что это значит для уже зрелого музыканта?*

— Вспоминаю фразу моего несравненного профессора Юрия Исаевича Янкелевича, сказанную им после одного из моих сольных концертов через несколько лет после того, как я у него начал учиться: "Счастлив ощущать, что я тебе уже больше не нужен". Теперь я особенно остро понимаю (после 15 лет преподавания в Гнесинском институте, стольких лет работы с оркестром), какой это радостный, ценный и горький момент в жизни педагога. Но я не вполне согласен с Юрием Исаевичем, каждый должен также чувствовать на себе, следуя поэтическому образу Марины Цветаевой, "плащ ученика".

— *Следом за "часом ученичества" — даже если всю жизнь уважительно склоняться перед светом прошлых вершин — следует для художника, согласно Цветаевой, "одиночества верховный час". Время самостоятельного выбора. В свое время вы рискнули отчаянно на взлете блестящей карьеры виртуоза-скрипача обратиться в основном к музыке XVIII века, которую играете не в модном, почтительно-музейном тоне, а с присущей вам романтической страстностью высказывания. Рискнули, начав с нуля, заняться дирижированием. Что поддерживало в этих смелых решениях?*

— Внутренняя убежденность: могу, хочу дирижировать. Генрих Густавович Нейгауз считал, что в каждом хорошем музыканте-инструменталисте должен

присутствовать дирижёр. И я послушался своего внутреннего голоса и начал учиться. Вначале у Л. Мазеля, затем серьезно занимался у И. Гусмана. Довелось мне консультироваться с Бернстайном... Дирижирую его палочкой, которую он мне подарил после концерта с оркестром Венской филармонии в Зальцбурге, посвященного дню рождения Моцарта.

— Пару лет назад, на волне невероятной творческой активности, Альфред Шнитке написал "Пять фрагментов по произведениям Иеронимуса Босха", посвятив это сочинение Владимиру Спивакову. В последние годы, судя по "заграничным" концертам, вы стали исполнять больше, чем прежде, современной музыки...

— Сейчас не мыслю жизни без современной музыки, а ранее немного опасался включать её в программы. Выбираю то, что мне безусловно нравится, играю так, как слышу. ***Мы все воспитаны (и в советской исполнительской школе в особенности) в трепетном уважении к канонам. Но ведь так можно умереть от почтения! Конечно, быть абсолютно свободным от "правил" вряд ли доступно: даже у цыган-импровизаторов есть законы исполнения. Но надо перестать бояться. Артисту надо уметь перевоплощаться. Чувствовать себя как бы тем композитором, чьи произведения играешь. Это помогает быстро находить свои особые "исполнительские ключи***".

— Не случайно зашла речь о лицедействе. Вы исполняете музыку Шнитке, например, как близкую инструментальному театру.

— Музыка ведь ***не просто точки на нотном стане***. Эти символы — озарения, знаки страданий, глотки воздуха. Это инфаркты, разрывы аорты. Вот что я читаю в нотах и вот чем мне важно насытить звуковую конструкцию. Именно конструкцию, ибо без четко выстроенной формы игра даже блестящего исполнителя напоминает некую "лавку древностей", где много ценного свалено в кучу. Всегда хочется единства, целостности, подобно уникальной экспозиции музея Ван-Гога в Амстердаме, продуманной как единый организм, где значимы каждый элемент и все в целом. И безусловно (хотя я не говорил с композитором об этом), у Шнитке одна из важнейших внутренних пружин творчества — это театр.

— Помню ваши слова: "Если бы Бог не дал стать скрипачом и дирижёром, хотел бы быть режиссером". Режиссёром театра, кино?

— Всё бы хотел попробовать! И Шекспира, и Островского. Крайности особенно меня привлекают.

— По мнению специалистов, в творчестве присутствуют такие крайности, как логический анализ, интуиция и — откровения. Ищут особых "условий для творчества". Есть ли они у вас?

— Очень люблю знакомиться с произведением по партитуре, оживляя воображением немые строки. Знаю, есть любители среди исполнителей познавать произведение по чужой звукозаписи. Нет, я люблю сначала сам все представить, озвучить. Потом уж можно, конечно, и послушать записи. Бывает, услышишь, как, например, Бернстайн это сыграл, и отказываешься: лучше не исполнишь. В других случаях наоборот. Восхищаясь, к примеру, Мравинским, находишь иное, свое, берешься за работу. А условия для творчества в нас самих, не вовне. Как-то раз, в глубине России, в Перми, в страшный мороз, когда полопались трубы в гостинице, "Виртуозов" после концерта разместили ночевать в детском саду. Я лежал на маленькой кроватке, ноги свешивались, почти все спали не раздеваясь. И в холодной ночи тогда впервые я раскрыл партитуру "Коронационной мессы" Моцарта. И меня могуче пронзил этот клич: "Kyrie!". Я сразу влюбился в эту музыку, услышанную, почувствованную в тишине ночи внутренним слухом, в таких "неподходящих" условиях. До сих пор меня охватывает дрожь волнения, прежде чем взмахну палочкой, исполняя "Коронационную мессу".

— Вы делаете многое, чтобы утвердить значительность высокой музыки, выводите на большую сцену талантливых детей. Для этого одного таланта мало, нужно настроить душу на добро, сконцентрировать волю для того, чтобы преодолеть мелкие собственные интересы. Как молодые люди должны воспитывать свою волю?

— Главное, думаю, — с детства воспитывать совесть. Просто человеческую совесть. Считаю, что артист может состояться, если он в первую очередь состоялся как человек. Я не ревную к чужим успехам, изжил в себе чувство зависти. Не обманываю. Это экономит огромное количество нервной энергии. Нет, я абсолютно не ангел. Но стараюсь воспитывать свою совесть музыканта — выходить на сцену с сознанием, что на сегодняшний день сделано все возможное, чтобы быть ближе к наилучшему результату. И ещё — я не устал увлекаться музыкой. И счастлив, что оркестр "Виртуозы Москвы" дает мне возможность реализовать эту любовь. У нас не западный стиль совместной работы. У "Виртуозов" бывает известно лишь время начала, но не конца репетиции. Завершается репетиция только когда мы достигнем вместе реального художественного результата.

— Западные профсоюзы не позволяют оркестрантам "перерабатывать" и строго, как счетоводы, следят за хронометражем репетиций. Хотя однажды Спивакову пошли навстречу 127 музыкантов оркестра Академии Санта Чечилия в Риме, где он очень часто встает на дирижёрский подиум, и перенесли — уникальный случай! — по его просьбе свой кровный выходной день. Для итальянцев, страстно охраняющих свое право на отдых, это поразительно!

— Перенос был необходим, чтобы я сумел вовремя представить талантливых детей на World economic Forum в Давосе — много лет существует эта крупная организация с большими благотворительными возможностями. Узнав о цели переноса, оркестранты согласились...

— Дают ли вам что-нибудь творческие контакты с коллегами?

— Я больше полюбил камерное музицирование. Так повелось, что в консерватории мы не много этим занимались... Но мне повезло. Лет 15 тому назад я попал в Вену, окунулся в насыщенную камерной музыкой венскую жизнь. Играл под управлением Эриха Лайнсдорфа, Карла-Марии Джулини, Клаудио Аббадо, Леонарда Бернстайна — со всеми этими великими людьми судьба соединила именно в Австрии. Конечно, был поражен культурной атмосферой этой страны. Посетил с огромным наслаждением уроки знаменитого педагога Эрика Верба. Он занимался с певцами вокальными сочинениями Шуберта, Шумана, Вольфа, Рихарда Штрауса. Было интересно познавать, как именно из песенной стихии вышло многое в творчестве немецких композиторов.

— Утверждают, что звук скрипки Спивакова особый: певучесть гуще, чувственней, горячее. Звук, как и талант, дается свыше...

— Мне повезло. Одним из моих первых учителей была Любовь Марковна Сегал, ученица Ауэра, она мне заложила основы звукоизвлечения. Большое внимание звуку уделял Янкелевич. Общеизвестны его слова: скрипка должна петь, а не скрипеть. Он часто ставил нам, студентам, пластинки с записями вокалистов, мы учились у певцов.

— А что дало общение с пианистами?

— В то время, когда я поступил в консерваторию, там преподавал ещё Генрих Густавович Нейгауз, у него учились мои приятели, я ходил и на его уроки. Это была школа высочайшей духовной культуры. От Нейгауза впервые я услышал фамилии и цитаты из произведений Ницше, Шопенгауэра, Гегеля — откровения, которые находились далеко за пределами марксистской идеологии. И по том, эта его необыкновенная образность видения, чувствования музыки, богатство ассоциаций. Новое везение: мне негде было жить, и более года я жил у приютившего меня Якова Владимировича Флиера. Слышал его занятия с учениками, узнал фортепианную литературу. Может, поэтому люблю аккомпанировать пианистам и, говорят, хорошо чувствую как дирижёр контакт с солистами.

— Пианистам посвящены и три из фестивалей в Кольмаре; последний, 1995 года, - Артуру Рубинштейну.

— Самый первый мой фестиваль в Кольмаре был посвящен Гленну Гулду, музыканту величайшему, космическому по масштабу, до сих пор не вполне

понятому и оцененному. На том первом фестивале звучала музыка от Баха до Шёнберга. Потом один из фестивалей был посвящен Владимиру Горовицу. На фестивале нынешнего года будет сделан естественный акцент на романтической музыке, как это было у Артура Рубинштейна, но также прозвучат и произведения Прокофьева, де Фальи, Шостаковича, Мессиана.

На этом фестивале мне хотелось бы обратить больше внимания современных людей, окруженных компьютерами, телефонами, электронными записными книжками, на мир чувств, на музыку, выражающую богатейшие оттенки эмоций. Помните Иосифа Бродского: "В каждой музыке Бах, в каждом из нас Бог..."

— *С древности музицирование рассматривалось философами как образ, модель человеческих отношений, как модель мира. Каждый этап развития общества дает свой особый тип музицирования.*

— Да, и некоторые, слава Богу, устаревают. Когда впервые я пришел на репетиции с оркестром Санта Чечилия, предупредил: "Репетиции оркестра" по Феллини не будет!". А сейчас... Я постоянно вижу, как все, что происходит в российском государстве, отражается и в оркестре "Виртуозы Москвы". Это естественный процесс: в капле воды под микроскопом можно узнать о химических процессах в океане.

— *И наоборот: отношения музицирующих не могли бы стать идеальной моделью для дисгармоничного общества?*

— Реальная жизнь заставляет меня не верить идеальным моделям...

Беседу вела Елена ПЕТРУШАНСКАЯ.

Гидон Кремер
ОБРАТИВШИСЬ ВНУТРЬ СЕБЯ[1]
(Изд. в 1994 г.)

Кремер Гидон (р.1947, Рига) — латвийский и российский скрипач, дирижёр, руководитель оркестра. Ученик Давида Ойстраха. Лауреат Международного конкурса имени королевы Елизаветы в Брюсселе (1967), победитель Международного конкурса имени Чайковского (1970). Художественный руководитель основанного им в 1981 Фестиваля камерной музыки в Локкенхаусе (Австрия), основатель и дирижёр молодежного камерного гастрольного оркестра «Кремерата Балтика» (1996). В 1997-1998 художественный руководитель Фестиваля Иегуди Менухина в Гштаде (Швейцария). Автор книг: «Осколки детства», «Обертоны», «Инородный артист».

— ...Не знаю, сложится ли наша беседа,— завяжется ли она, как говорит Сильвестров. Несколько дней тому назад я играл в Берлине премьеру его Симфонии для скрипки с оркестром под названием Widmung («Посвящение»), и он всё хотел, чтобы сочинение «завязывалось» с самого начала: чтобы оркестр взял первый аккорд, и музыка бы «завязалась».

— Мы *все были чрезвычайно заинтригованы обещанной российской премьерой и очень сожалели, что «Посвящение» не прозвучало на фестивале.*

— ...по чисто техническим причинам.

— А чем это произведение оказалось интересным для Вас?

— Мне присылают сотни партитур (к сожалению, я могу играть лишь несколько премьер в сезон), и из этого множества я, конечно, не случайно выбрал Валину партитуру. Я знал, что он давно работает над концертом, который хочет мне посвятить, и чувствовал себя даже обязанным уделить ему внимание. Вообще, моё внимание к музыке Сильвестрова исчисляется уже двумя десятилетиями. Он ведь был долгое время «полугонимым» композитором, а я всегда старался вставать на защиту несправедливо обиженных. Мне хотелось прислушаться к его музыке, к тому, что он хочет в ней сказать; хотя и не всё, что я слышал, меня убеждало,— приглядеться хотелось. Когда же я столкнулся вот с этим конкретным сочинением, мне вначале показалось, что я стою перед неразрешимой задачей: сложность партитуры едва ли не отталкивала, я боялся браться за Концерт. Но

[1] Печатается по изд.: "Музыкальная академия", 1994, №3.

после долгих раздумий победил все же самый первый импульс — играть. Теперь, преодолев если не всё, то большую часть сложностей, я чувствую какое-то удовлетворение оттого, что все-таки сделал своё дело.

— Простите, но я не понимаю, какого рода сложности могут отпугнуть Гидона Кремера?

— Вы знаете, сложности бывают самые разные. И чисто инструментального порядка, – о них говорили ещё предполагаемые первые исполнители скрипичных концертов и Бетховена, и Брамса, и Чайковского. Бывают сложности музыкального порядка — это когда идешь «враскосец» с идеей сочинения, его духом, его структурой. Бывают, разумеется, сложности организационного плана: например, собрать коллектив на исполнение определённого произведения оказывается подчас невероятно трудно, потому что требуются, предположим, особые музыканты высокого класса. Раньше бывали сложности политического, идеологического и даже географического порядка. Бог знает, сколько сложностей ещё может быть... В данном случае я имею в виду очень конкретную вещь: то, как изложен материал, как автор увековечивает свои импульсы—духовные, эмоциональные, музыкальные — маленькими точками, палочками, чёрточками,— я имею в виду особенность записи текста.

Есть авторы, которые записывают свою музыку просто,— например, Шуберт.

— Нынче таких нет?

— Ну почему же? Арво Пярт записывает исключительно просто, Филип Гласс, Стив Райх, Владимир Мартынов. Я не говорю о качестве музыки,— только о «шифровке». Запись Айвза отличается от записи Прокофьева, который даже сложные вещи фиксировал очень просто. А в сочинениях Айвза чисто техническое воплощение бывает возможно лишь с привлечением каких-то дополнительных сил. В его Четвёртой симфонии, скажем, требуются два дирижёра, потому что одному не справиться. Если же говорить о том, как записывает Сильвестров, то он, по-видимому, ожидает, что его музыка прозвучит так, как он сам её чувствует, и никак не иначе. То есть перед исполнителем ставится задача, можно сказать, превратиться в двойника композитора. Вот эту задачу я считал для себя очень и очень сложной. Я привык играть самые разные партитуры и всегда стараюсь быть честным в стремлении постичь замысел автора. 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». Для сочинения Сильвестрова вроде бы нужен исполнитель-солист, способный проникнуться необычайно романтическим, ностальгическим духом сочинения, но в то же самое время от этого исполнителя требуется быть... счетоводом. Предлагается как бы

читать одновременно и стихи — и правила дорожного движения. Я понимаю, высший замысел состоит, конечно, в том, чтобы забыть о правилах дорожного движения и погрузиться в поэзию. Короче говоря, мне нужно было освободиться до какой-то степени — не могу признать, что ощутил свободу в той мере, в какой желал бы,— от авторских указаний (их в тексте все равно в десять раз больше, чем я в состоянии выполнить), хотя бы просто где-то отойти от необходимости им следовать. И тогда я заиграл «Посвящение» так, что в конце концов даже Сильвестрову понравилось. Не хочу сказать, что автор не способен или не волен проникнуться намерениями другого человека, но его, наверное, тоже можно «освободить» — от наваждения собственной музыки. Солист живет с конкретной партитурой... ну, сколько? возьмём скромно — одну сотую часть того времени, которое проживает автор. Оркестр, встречаясь с партитурой, живет одну тысячную, а может, и десятитысячную часть того же времени. Ждать, что оркестр, дирижёр, солист смогут вникнуть в ткань с подобной автору тщательностью и точно так же идентифицироваться с музыкой, нереально. Наверное, поэтому многие композиторы пишут для универсального, что ли, исполнителя, или, точнее, учитывая его универсализм, с каким-то доверием к нему и как бы сообщая: эту музыку можно играть по-разному — её можно совсем по-разному слышать. Вот партитура, в ней есть какая-то самоценность, и независимо от того, насколько интенсивно, точно и так далее прочитан её текст,— произведение существует. Как драгоценный камень: независимо от того, кто его носит, он светит. Я думаю, вечная музыка — такая. Музыка Баха, например. Глен Гульд в одной из своих бесед говорит, что её можно сыграть и в таком темпе — и в другом, и громко — и тихо; её можно сыграть и на рояле, и на клавесине,— поменяются, может быть, краски, но удельный вес её золота не изменится. И даже если очень странно сыграть Баха, он не будет уничтожен совсем.

Дело вообще не в том, насколько сложно пишет композитор. Есть авторы, которые много именно предписывают исполнителям, а есть— предписывающие очень мало. У того же Баха нет почти никаких пометок в нотном тексте: в то же самое время дух его музыки обязывает ко многому.

Или Соня Губайдулина: она оставляет большой простор, доверяя исполнителю в его собственных намерениях. (Может, Бах тоже выказывал доверие?..) Или Луиджи Ноно — он предписывал немало всевозможных указаний, но когда я с ним работал, я видел, насколько он открыт и одному решению, и другому, и вовсе не «связан» всем тем, что написал: записанное—лишь одна из многих версий того, как можно играть. А есть авторы, для которых все должно быть «тютелька-в-тютельку», как они предписали. Полагаю, таким был Стравинский. В этом смысле в подобный ряд можно поставить и Валю

Сильвестрова. Стравинский, однако же, сам себе противоречил: когда слушаешь его фонозаписи — в частности, его игру на рояле, — замечаешь несоответствие тексту. В этом, кстати, сказывается относительность любой нотной записи...

А мое отношение к профессии настолько, скажем, вольное... Наверное, я могу назвать себя "вольнодумцем"—без претензий на то, что я вольнодумец, так сказать, исторически, а просто — в обращении с авторским текстом. Мне кажется, Моцарт или Шуберт жили вчера, это люди, с которыми можно поговорить, поспорить, которые живы именно тем, что написали вечное, а вечное воспринимается как нечто сейчас текущее. И поэтому, обращаясь к любому классику, я пытаюсь играть музыку, которую слышу сегодня. Я испытываю необходимость общаться с монументами как с материалом пластическим. Вот еду в турне играть Концерт Бетховена (с одним из любимейших моих дирижёров, австрийцем Николаусом Арнонкуром и Камерным оркестром Европы, с ними я недавно сделал и запись). Я исполняю аутентичную каденцию автора, но написанную им для фортепианной версии Концерта. Я обработал её для скрипки и невидимого рояля, который всегда производит некоторое удивление в публике— она меньше всего ожидает услышать звуки из-за сцены и, к тому же, никак не хочет поверить, что не играется ничего, кроме Бетховена, потому что он в этой каденции значительно удаляется от тем собственного Концерта. (Как видите, Бетховен тоже был вольнодумцем.)

...Иногда мы задумываемся над самыми простыми, ежедневно употребляемыми словами. Недавно я задумался над понятием «исполнитель». Подчас оно сродни исполнению служебных обязанностей: музыкант играет красивую музыку, в точности выполняет волю автора (как какая-нибудь усердная секретарша—поручения своего шефа) — и всё, ничего другого. Мне чужда такая роль, она подрывает мой творческий интерес к музыке.

— Скажите, а в какой степени Вы «участвовали» в создании другого скрипичного концерта — Offertorium Губайдулиной?

— Формально (или практически) я вовсе не участвовал, в то время меня уже не было в стране. (Но, наверное, какая-то часть, какие-то вибрации моего существа вопреки воле властей остались здесь.) Соня мне просто прислала партитуру (а позже рассказывала, что когда писала её, то как бы «примеряла» на меня). Это был большой сюрприз, и я сразу же стал искать возможность сыграть Концерт.

— Как складывались отношения с этим сочинением?

— С ним не было почти никаких проблем. Были, правда, авторские редакции текста (на фестивале я играл третью, последнюю), вносились некоторые

коррективы, что, впрочем, вполне закономерно. Это сочинение с самого начала обладало какой-то силой. В нём была суть, в нём была форма, в нём было нечто очень сильное по духу. И незначительные редакции сделали его ещё более прекрасным.

— *Как Вам кажется, предполагает ли эта музыка — или такая музыка — некоторую эволюцию инструмента или Вам всегда будет достаточно той скрипки, которую Вы держите в руках?*

— Пока достаточно. Вы знаете, в этом инструменте заложено столько возможностей!.. Конечно, можно придумать электронную скрипку и что-нибудь ещё, но сила мастера заключается именно в ограничении материала. Как известно, зачастую самое важное в работе скульптора—выбор камня, от которого затем «отсекается все лишнее». Скрипка дает достаточно для того, чтобы вложить в неё душу, а у Сони с этим, по-моему, нет трудностей. Я могу себе представить, что она ищет ещё дальше в области оркестровых, хоровых звучаний. Но она прекрасно справляется с возможностями — я бы сказал, почти неограниченными возможностями — скрипки.

— *Из чего возникло Ваше внимание к музыке Губайдулиной? Было ли здесь желание встать на защиту «полугонимых» или первопричина в чем-то другом?*

— После Offertorium я играл и Третий струнный квартет, и «Посвящение Элиоту», написанное непосредственно для нашего ансамбля в Локенхаузе, играл «Радуйся» и Silenzio . Но Скрипичный концерт был для меня первым сочинением Губайдулиной. Играть его я захотел прежде всего потому, что как раз в те годы прервалась моя связь с Москвой, и я испытывал необходимость поддерживать её. Возможность исполнять на Западе произведения, написанные в Москве, была одним из выражений этой связи. Дело не в самом городе как универсальной единице, столице, а в том, что меня с ним связывало. Мир Сони, все, что я почувствовал при встрече с её музыкой, — все было очень родным. И осталось родным. В годы, когда писался Offertorium, я не мог исполнить его в России, а теперь могу,— независимо от этого, продолжаю его любить и играть. Вообще, искусственные ограничения всегда казались мне непонятными.

— *Другими словами, сейчас, обращаясь к музыке наших композиторов, Вы уже не совершаете некий «гражданский поступок»,а руководствуетесь...*

— ...качеством, только качеством. Да я никогда и не воспринимал подобные свои действия как «гражданские поступки». Они, повторяю, были потребностью души сохранить связь с кругом близких людей. И хотя Соню я тогда знал ещё мало, я чувствовал, что она — «свой человек». Или Альфред Шнитке, которого я всегда играл: его музыка тоже была частью моего собственного мира. Конечно, мир не замыкается ни на Соне, ни на Альфреде, — это я понял, живя в разных странах,

работая и с таким человеком, как Ноно, например: «свой мир» — понятие отнюдь не географическое. Но опыт, который ты где-то приобретаешь, — непосредственный жизненный опыт, — он тоже является неотъемлемой частью всего, что формирует тебя как существо, как человека, и я всегда старался сохранить в себе этот опыт.

— *Вы, к счастью, регулярно приезжаете в Россию. Выделяете ли Вы в своем самоощущении концерты здесь среди других гастрольных выступлений?*

— Конечно, они не «в ряду», хотя фактически по календарю так и получается; но мотивация другая. Не хочу сказать, что приезжаю в Россию и играю музыку по-другому, что весь вдруг преображаюсь как артист или что ищу здесь чего-то такого, чего мне недостает в других странах. Тем не менее со мной что-то происходит... Наверное, эти приезды — дань чему-то «внутри меня», моему личному прошлому. Существует столько злословий на тему, почему люди «оттуда» приезжают «сюда». Вот я не играл здесь, а теперь играю: «А чего он, собственно ищет? У него там всё есть, а он ещё и здесь хочет иметь, ему ещё и здесь показаться надо. Уехал — ну пусть там себе и сидит». Советского Союза не стало, но, я думаю, в сознании людей принцип разделения мира на две части — на «здесь» и «там»—до сих пор сохранился. И не скажу, что я сам свободен от такого разделения.

— *Неужели Вы до сих пор ощущаете свою принадлежность советской эпохе?*

— Все, переболевшие этой болезнью, никогда, до конца своих дней не вылечатся от неё.

— *Какая жалость!..*

— Мы можем бороться с «недугом», «принимать антибиотики», относиться к нему со здравым смыслом, и уж в конце концов мне, выросшему в европейской семье, а теперь и прожившему 15 лет вне «системы»,— мне ли жаловаться? Но это и не жалоба. Я просто констатирую факт, что встречал крайне мало людей родом из России (а раз я их встречал, то, естественно, это были чаще всего люди советской эпохи), которые ощущали бы себя совершенно свободными.

— *По-моему, Валерий Афанасьев, например, уже совершенно свободен.*

— Валера замечательный человек, он полон всевозможных идей — близких мне или не близких, не так сейчас важно,—он интереснейшая личность. И он на своей свободе очень настаивает, это правда. Я не хочу персональных уличений, Боже упаси. Просто размышления на данную тему ведут к теме другой несвободы. Все мы пленники не только времени, в котором выросли, но и своего индивидуального прошлого. Я не имею здесь в виду политическую систему: мы пленники наших родителей, наших воспитателей. Мы не только такие, какими стали или хотим быть: в нас есть и то, что из нас хотели сделать. Я об этом очень много думал в последние годы и даже написал книгу, которая только что вышла

на немецком языке. (Я и писал её по-немецки, потому что это был мой самый первый язык. Сейчас я нахожусь в стадии завершения перевода, и, надеюсь, книга рано или поздно выйдет на русском.) Называется она «Осколки детства» и заканчивается тем, что талантливый мальчик Гидон покидает Ригу и уезжает в Москву. Книга не рассчитана на круг одних лишь музыкантов или людей, специально интересующихся моей биографией: в ней (на собственном примере) я пытаюсь понять, почему мы такие, какие есть. Какие осколки или занозы ещё можно и нужно вынуть, вытащить (по-немецки «осколки» — они же занозы: к сожалению, нет русского слова, передающего двойной смысл), и какие из этих заноз сидят в нас так глубоко, что даже в зрелом состоянии, будучи и независимым, и живя невесть где, не являясь пленником ни тоталитарного режима, ни коммерческой индустрии (не знаю уж, чего ещё), — вытащить их оказывается не так-то легко. Я писал свою первую книгу, естественно, не затем, чтобы демонстрировать свои занозы. Мне хотелось призвать — в данном случае не слушателя, а читателя — к мыслям о нём самом, о том, что в нём собственное, а что — привнесённое, наносное. Призвать к необходимости задуматься, и, чем твердить: «Ничего не имею общего, меня это не касается»,— понять свою принадлежность чему бы то ни было. Поняв, с этим легче жить.

— *Вы назвали «Осколки детства» первой книгой: значит ли что появятся вторая, третья?*

— Какой будет вторая, я пока не знаю, но думаю о ней, — ищу... Дело в том, что три года назад я отправился в интригующее путешествие: на атомном ледоколе «Россия» я побывал на Северном полюсе — такие чудеса бывают.

— *Как это «на Северном полюсе»? В качестве кого?*

— Западным туристам предлагалась уникальная в своем роде возможность, а поскольку авантюры меня всегда увлекали, я подумал: почему бы мне не поехать? И поехал — как говорится, «за ба-альшие деньги)» (между прочим, с советским паспортом!). Это и в самом деле удивительно — попасть в места, где не ступала нога человека, быть в атмосфере тишины. Вот тогда сконцентрировалась моя потребность (10-летней уже давности) что-то написать. Вернувшись из поездки, 16 августа я сел за стол и работал так же интенсивно, как работал бы со скрипкой, до 13! октября. Результат — около 700 страниц текста. «Осколки детства» потребовали более двух лет, чтобы стать книгой, и это лишь небольшая часть всех моих заметок, осталось ещё очень много материала. Он «сырой» и существует постоянным напоминанием о том, что есть ещё к чему приложить руки. Сейчас, в перерывах между концертами, я думаю, когда и как с этим материалом работать. Словом, есть нечто, чем хочется поделиться.

— *Есть ли и музыкальный, материал, который подобным образом напоминает*

о себе?

— Конечно. Уже намечены на ближайшие годы несколько премьер скрипичных концертов, а три сочинения ждут меня в самое близкое время. Одно — американца Джона Адамса, другое — Гии Канчели (премьера должна состояться в 95-м году), третье должна написать Кайя Саарьяху — композитор из Финляндии, удивительная женщина, в чем-то родственная Соне Губайдулиной, потому что тоже занимается неземной музыкой.

— *Что Вы имеете в виду?*

— Мир Губайдулиной мне всегда казался необычайно одухотворённым, она не копается в окружающих нас шумах,— её мир «вычищает» эти шумы и возносит нас в иные измерения.

Одни композиторы стараются отделить себя от «шумов», банальностей музыкальной среды, а другие, как Альфред Шнитке, например, могут сделать их частью своих сочинений. Я сейчас не оцениваю его творчество по периодам или как-то ещё. Это крупный композитор. К тому же, дружбу невозможно «оценивать». Идя вместе более 20 лет, мы, конечно, очень многим связаны (скорее, может быть, в метафизическом, нежели в непосредственном, конкретном смысле). У Альфреда «узнаваемая» музыка — будь то какие-то шлягеры или псевдоцитаты — не только воспроизводит хронику времени (как в Первой симфонии, например; однако «документалистом» Альфред никогда не был), — эта музыка выражает и его тяготение к некоему идеальному миру. Есть сочинения, в которых он глубоко, страдает, где чувствуется родственность Шостаковичу.

Недавно я играл его Concerto grosso N 5 — Концерт для скрипки, невидимого рояля и оркестра, написанный к столетию Карнеги холла для Кливлендского оркестра и опять убедился в том, что музыка Шнитке не только мастерски сделана — я чувствую в ней своеобразную романтику.. Композитор может, конечно, со мной и не согласиться, и я, разумеется, ничего ему не навязываю. Но последние два года я делаю в Локенхаузе тематические фестивали под названием «Кремерата-музыка»: первый был посвящен Шостаковичу и Шуберту, а второй — Шуману и Шнитке (в этом году тема «Шёнберг и его время»). Шуман и Шнитке —для меня романтики, каждый по-своему.

— *Вы назвали немало композиторских имен. Каковы на сегодня Ваши репертуарные предпочтения и на чем они основывались всегда?*

— В течение жизни приверженность к той или иной музыке у меня не один раз менялась — в разные периоды я «поклонялся разным богам». В молодости, конечно, я был очень увлечен всем тем, чем и многие мои сверстники (коллеги по «рукоделию»),—традиционной «скрипичной музыкой» с её виртуозно-инструментальным началом. Но я от этого довольно рано ушёл. Уже лет в 20 мне

хотелось другого. И до сих пор хочется. Прежде всего, мне хочется не быть скрипачом. Такой вот, вроде, парадокс.

— *А быть «просто музыкантом»?*

— (Ну, это так — слишком красиво — звучит). Быть чем-то более универсальным, нежели исключительно фанатиком скрипки. Я знаю среди скрипачей много прекрасных музыкантов. Но есть — буду говорить о том, чего я сам себе не желаю,—есть среди исполнителей как бы отдельные категории: «фортепианисты», «скрипичные солисты», «вокалисты» — мне этих «специализаций» не понять. Я, конечно, допускаю, можно очень любить какой-то инструмент, но эта любовь доводится порой этакого самоограничения, какое лично для меня неприемлемо. Мне более близко всё, что раздвигает границы, нежели то, что сужает их. И обсуждать «скрипичных солистов», «скрипичный репертуар», кто что играл, какую каденцию исполнил и как интерпретировал тот или иной фрагмент — с годами становится всё скучнее. Мой «голод» вызван тем, что значительнее, чем только скрипка. Это не значит, что завтра я начну дирижировать: не могу, не буду дирижировать. Но я живу оркестровой музыкой так же, как театром; фортепианной музыкой — как кинематографом; литературой – как квартетами: всё это для меня одно целое.

— *Вы не хотите быть скрипачом, а я все же намерена расспросить Вас о Вашей скрипке, вот об этом, в частности, инструменте: как он к Вам попал, кто за ним ухаживает?*

— Ухаживаю сам, зовут его «Гварнери дель Джезу», сделан он в 1730 году, а нашел я его в Нью-Йорке у перекупщика. Играю на этом инструменте 5 лет. Прежде играл на «Страдивари», который приобрёл в конце 70-х годов (для этого пришлось очень много работать: ценность скрипок в мире совершенно сумасшедшая). Ещё раньше играл на скрипке своего дедушки, попавшей к нему по наследству (она тоже была инструментом итальянского мастера), но и о ней я ничего особенно интересного поведать не могу, – мне просто повезло, что инструмент был в семье. Конечно, я избалован хорошими инструментами и сейчас мог бы выбирать их себе по вкусу, но опять-таки фанатиком какого-то одного, «особого» никогда не был и вряд ли стану. На самом-то деле —не сочтите за идеализм — инструмент находится во мне: в моих руках, в моих ушах.

— *Но Вы тем не менее не играете на «новоделах»?*

— Нет, но мог бы. То, что я хочу выразить, я мог бы выразить на чем угодно. К тому же, есть хорошие мастера, и можно «обмануть» любую аудиторию, заставив современную скрипку звучать так же благородно, как и старую,—это потребует лишь больших усилий. Но прикосновение к красоте прошлых веков даёт особое переживание, полное глубоких эмоций.

— «Инструмент в себе» — что это? Метафора так или иначе понятна ,— тем не менее, раскройте её, пожалуйста. Означает ли она прежде всего — смысл звука?

— Звук существует в каждом из нас, как и слово. Только есть люди, ищущие **свой звук и своё слово**, а есть люди, которые пользуются чужими.

— Когда Вы нашли «свой звук»?

— Не могу сказать, что нашёл,— я продолжаю его искать. Такое не находится раз и навсегда или — сегодня я нашел, завтра потерял и больше не имею. Это процесс — диалектика, если хотите. Всегда надо находить заново и потеряв, быть готовым к тому, чтобы снова найти: нужно быть постоянно обращённым к сути, к духу, чтобы продолжать поиск внутри себя.

—— Простите, но рефлексия не является ли помехой в самооценке? Вы ведь можете сказать, что «вчера» получилось особенно хорошо или наверняка получится «завтра»?

— Насчет завтра ничего не скажу, но оглядываясь, могу признать, что и когда получилось лучше.

— А когда Вы собой довольны?

— Когда мне удается расслабиться. Это шутка. А серьёзно, — когда удается максимально выразить то, что чувствую, что думаю. В звуках больше того, что я чувствую, в словах — о чём размышляю, но и в звуках, и в словах, есть определённая смесь того и другого. В слове необходимы точный ритм, даже звучание; в музыке — точные краска, вибрация, пауза; точные — значит естественные для себя, потому что «объективности» здесь не может быть. А ещё я доволен и даже счастлив, когда удаётся раздвинуть границы, приблизить друзей, людей друг к другу, поддержать нечто ценное...

- Каким видится Вам искусство будущего? Ожидаете ли Вы наступления некоей новой художественной эпохи с началом XXI века?

— Так далеко я ещё не заглядывал.

— Разве далеко — всего каких-нибудь 6 лет?

— Да, но я над этим не думал... Наверное, всегда есть явления, которые со временем оказываются «серебряным веком», или нововенской школой, или чем-то ещё. Но важнее любого течения мне представляется присутствие личности. Когда-то давно, в детстве, я искал солидарности, организовывал клубы — идеи всевозможных объединений мне были очень близки. Теперь всё, что можно «организовать», не восторгает так, как отдельная личность: в ней всегда есть противоречива значит — динамизм. К тому же, напомню Вам высказывание Эйнштейна (его часто цитируют) о том, что всего, чего он добился, он добился не благодаря школе, а вопреки ей.

- Как Вы проецируете цитату на себя, оставаясь в прошлом учеником Давида

Ойстраха?

— Мне очень дорого воспоминание о Давиде Фёдоровиче. Самым большим подарком было его бережное отношение к тому, что исходило от меня и в определённом отношении совсем не было «шагом в ногу» с ним самим.

— *Ваше «движение вопреки» поощрялось?*

— Вначале он относился к моим идеям с большим скепсисом: я ведь и сделать-то многого ещё не мог так, как хотел (и он думал, будто я хочу «чего-то не того»). А когда я научился выражать желаемое, мы как бы вступили в диалог: Давид Фёдорович с любопытством воспринимал то, что предлагал ему его юный коллега, скажем,—то, что ему самому, может быть, не было близко, но, тем не менее, мои действия он поощрял. В этом я чувствовал его необычайное великодушие, свойственное, как мне казалось тогда и кажется до сих пор, только великому артисту. Это терпимость, если хотите, или особый кругозор, или способность быть шире своих интересов, объемнее своих воззрений: это способность с симпатией всматриваться в то, что сам бы никогда не делал.

Я очень многому научился у Давида Фёдоровича, уже не говоря о том, что 8 лет просто был рядом. Его ни с чем не сравнимое стремление к гармоничности дало мне основу для собственного духовного (и инструментального) здоровья, в чем я видимо нуждался. Меня очень «мотало», меня всегда тянуло к экспрессии, хотелось выразить все сразу. И понять, что во всем нужно искать баланс, я смог именно в классе Давида Фёдоровича. Чувство гармонии — один из самых важных его заветов. Ну, а то, что я оставался «неистовым» и жадным до всего, было делом возраста, молодого поколения. Давид Фёдорович понимал это и поддерживал меня, что придавало силы.

— *Вы говорите об Ойстрахе, будто о родителе, а родители, по- Вашему, вонзают в нас свои «занозы». Вы же не собираетесь «выдергивать» из себя заветы Давида Фёдоровича? Выходит, есть «занозы» и «занозы»?*

— Да-да, Вы правы. Есть вещи, которые присутствуют в нас, сопровождая всю жизнь, и которыми мы обязаны другим людям. Было бы самомнением и даже нарциссизмом считать, что всё самое существенное коренится исключительно в тебе самом. Наоборот, подобная связь с другими очень важна. В целом это сродни взаимоотношению с традициями, которые необходимо знать, выучить, перенять. Другое дело, что нередко они перенимаются понаслышке и нетворчески — механически, что, в общем-то, ведёт к их умерщвлению, потере их самодостаточности. Традиции хороши только тогда, когда воспринимаются с холодным умом, но наполняются горячим сердцем. Иначе это — « историческая пыль».

— *А с какими из традиций, сложившихся в XX веке, Вам было бы жаль*

расставаться? (Я, как Вы понимаете, пытаюсь вернуться к прежде заданному вопросу). Может быть, в этом смысле Вас как-то волнует смена веков?

— Нет, пока нет. Вы сегодня уже второй человек, который спрашивает меня об этом, но я почему-то до сих пор не задумывался. Не успеваю, наверное, – текущие заботы одолевают... А Вы имеете в виду Россию или — вообще?

— *Нет-нет, «вообще»: ведь ключевые, как говорится, фигуры века даны совсем не только Россией.*

— Да, но одна из таких фигур — ...в этом даже как-то странно убеждать — все-таки Шостакович. Когда я учился в консерватории, многое в его музыке мне казалось академичным, знакомым, повторяющим само себя. Сейчас я совсем по-другому воспринимаю. Конечно же, если говорить о «занозах»,— у кого их столько, как у Д. Д.! Но вот он такой, он весь в занозах, доведённый до крайностей отчаяния художник. И всё же в его сочинениях есть универсальность, сообщающая не только о его собственной загнанности, но и о нашем несчастном времени,— в последних квартетах, например. Это музыка на «нервных окончаниях», прочувствованная индивидуально (и тем и сильная), но говорящая многое — об очень и очень многих. Значение личности Шостаковича неизмеримо выше схематичного представления о нем как выразителе советской культуры, ***навязанного нам в педагогическом процессе*** (когда я учился, считалось так. Не знаю, может быть, до сих пор так учат). Мне трудно определить: если хотите, это значение — я бы не сказал святого, но — мученика.

— *Кто ещё из композиторов даёт ключ к пониманию XX века?*

— Есть ещё один человек, много определивший в этом веке и тоже очень противоречивый. Я не знаю, все ещё не могу склониться к ясной оценке, чего же в нем больше—«положительного» или «отрицательного»: это Шёнберг. Скажу так: я не в ладах с Шёнбергом, он мне в чем-то чужой. Тем не менее он был, и он есть. Трудно представить без него XX век.

— *Вы оцениваете его как тоже трагическую фигуру?*

— Как исторически необходимую, наверное, фигуру. Лично мне, если уж говорить о нововенцах, мир Альбана Берга значительно ближе — своим романтизмом, например, и даже меньшим в сравнении с Шёнбергом интеллектуализмом. Хотя тот же Камерный концерт Берга — «вызов» величайшим умам эпохи.

— *А чем все-таки притягивает Шёнберг? Мне кажется, он так неудобно писал.*

— Очень, очень неудобно. Кстати, он тоже предписывал Бог знает сколько всего. Я недавно гастролировал по Европе и Японии и впервые играл его Струнное трио, одно из самых последних его сочинений — чудовищной сложности, над которым мы бились несколько недель. А надо сказать, я не в состоянии играть то,

во что не верю,— выходя на сцену, я вкладываю в исполнение все, что могу. И вот сыграли мы Трио раз десять: с одной стороны, что-то претит в этой музыке. С другой... С другой - она после этих исполнений ещё не исчерпала себя. Есть сочинения, которые можно исполнить десять раз и играть уже нечего, потому что «все сыграл». А здесь—играешь, играешь и думаешь: что-то нравится, что-то не нравится, что-то завораживает—значит, ещё есть там что-то живое, подлинное? Вот пока меня вещь так интригует, я продолжаю искать ответ.

— *Если я верно поняла, заинтригованность в данном случае означает некоторое непонимание, недоумение?*

- Бывает и такое. Я был ужасно удивлен, когда Арво Пярт написал Tabula rasa. Перед этим он спросил меня: «Можно я напишу что-нибудь тихое?» Я говорю: «Конечно, почему нет?» А когда я получил эти сплошные трезвучия, подумал: «Боже, что же здесь играть?...» Понадобилось несколько исполнений, чтобы понять, что эти трезвучия можно бесконечно варьировать, играть обертонами, что в них заключена большая потенция. Когда я впервые услышал в записи Камерный концерт Артура Лурье, мне он совершенно не понравился. И понадобилось опять-таки вжиться в сочинение, чтобы понять, как мастерски оно сделано, найти и почувствовать в нем шагаловский дух... Луиджи Ноно написал для меня сочинение — я даже не успел к нему приглядеться: премьера состоялась через 36 часов после написания, а длится оно 40 минут. Тем не менее, я до сих пор разгадываю, как ещё можно услышать его тишину. В этом сольном сочинении La nontananza, так же и в Квартете по Гельдерлину, есть, наверное, что-то от следующего века, что-то от того, что мы не в состоянии уловить — вокруг нас слишком много шумов, звуковой «заразы». А здесь... какая-то чистота. Может быть, музыка будущего — «чистота тишины»? Не случайно же завораживает та же Tabula rasa. Я не выступаю сейчас ни за минималистов, ни за Ноно, ни за какую-нибудь «партию». Просто обилие шума мне представляется настоящей бедой нашего века. Может быть, надежда в том, что будет больше тишины?..

Беседу вела ***О.*** **Бугрова**

Оскар Уайльд
ПРЕДИСЛОВИЕ К РОМАНУ «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ[1]»

Художник – тот, кто создаёт прекрасное.

Раскрыть людям себя и скрыть художника - вот к чему стремится искусство.

Критик – это тот, кто способен в новой форме или новыми средствами передать свое впечатление от прекрасного.

Высшая, как и низшая, форма критики – один из видов автобиографии.

Те, кто в прекрасном находят дурное, – люди испорченные, и притом испорченность не делает их привлекательными. Это большой грех.

Те, кто способны узреть в прекрасном его высокий смысл, – люди культурные. Они не безнадежны.

Но избранник – тот, кто в прекрасном видит лишь одно: Красоту.

Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и всё.

Ненависть девятнадцатого века к Реализму – это ярость Калибана, увидевшего себя в зеркале.

Ненависть девятнадцатого века к Романтизму – это ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения.

Для художника нравственная жизнь человека – лишь одна из тем его творчества. Этика же искусства в совершенном применении несовершенных средств.

Художник не стремится что-то доказывать. Доказать можно даже неоспоримые истины.

Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля.

Не приписывайте художнику нездоровых тенденций: ему дозволено изображать всё.

Мысль и Слово для художника – средства Искусства.

Порок и Добродетель – материал для его творчества.

Если говорить о форме, – прообразом всех искусств является искусство музыканта. Если говорить о чувстве – искусство акт`ра.

Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ.

Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идёт на риск.

И кто раскрывает символ, идёт на риск.

---

[1] Уайльд О. Портрет Дориана Грея: Роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы / Пер. с англ. В. Чухно, М. Благовещенской. — М.: Изд-во Эксмо, 2004.

В сущности, Искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь.

Если произведение искусства вызывает споры, – значит, в нём есть нечто новое, сложное и значительное.

Пусть критики расходятся во мнениях, – художник остаётся верен себе.

Можно простить человеку, который делает нечто полезное, если только он этим не восторгается. Тому же, кто создает бесполезное, единственным оправданием служит лишь страстная любовь к своему творению.

Всякое искусство совершенно бесполезно.

Оскар Уайльд

Проблема субъективности – объективности как константа искусства интерпретации

Л. Ивонина

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 нетрудно «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 интерпретации. 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 композитора[2], 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 практики[3].

---

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

[3] 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.

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»[4].

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 свободно 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»[5].

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».[6] Их более поздние сторонники ещё больше ужесточают требования к исполнению, выписывая мельчайшие подробности предполагаемого звучания в тексте. «Перед исполнителем, – говорит

[4] Цитаты по: Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000, стр. 285.
[5]Арнонкур Николаус. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: ООО Издательский дом «Классика-XXI», 2005, стр. 44.
[6] Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., Музыка, 1974, стр. 207.

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»[7].

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 посвятил свои 24 каприса «***Музыкантам…***», что допускает подтекст: «творцам»[8].

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 определённых 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»[9].

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

[7] Кремер Г. Обратившись внутрь себя. Музыкальная академия, № 3, 1994, с.10.
[8] Тибальди-Кьеза М. Паганини. Москва. Издательство «Правда», 1986.
[9] «Советская музыка», 1946, № 1, стр. 89. Цитата по Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. М., Музгиз, 1960, стр. 99.

подобных фактов мы находим в описаниях исполнения собственных сочинений С. В. Рахманиновым[10]. Более того, сохранились высказывания самого композитора по поводу предпочтительности авторской трактовки: «Должен ли композитор, обладающий достаточными исполнительскими данными, быть наилучшим интерпретатором своей собственной музыки? — спрашивает он (Рахманинов) и отвечает: Мне трудно дать определённый ответ на этот вопрос»[11].

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».[12] Данный пример подтверждает неоднократно цитируемую мысль Ф. Бузони, утверждавшего, что «для того, чтобы сохранить творения прошлого, их беспрерывно изменяют»[13]. 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 Никиш[14].

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, безупречное отношение к авторскому тексту, а ***степень мастерства исполнителя***, представившего его публике.

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

[10] Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика-XXI, 2004, стр. 36.
[11] 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.
[12] Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика-XXI, 2004, стр. 37.
[13] Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Спб., 1912
[14] Коган Г. Музыкальное исполнительство и его проблемы. В кн. Г.Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972, стр. 7.

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 независимость[15]. Наиболее ярко она выражается в цитате: «Сыграйте сперва то, что написано; если вы полностью воздали этому должное и затем вам ещё захочется что-нибудь добавить или изменить, что ж, сделайте это»[161].

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 настолько 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».[17]

---

[15] Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., Музыка, 1974, стр. 170.
[16] Шульпяков О.Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2005, стр.7.
[17] Гессе Г. Игра в бисер. Роман. СПб, Азбука, 2000, стр. 26.

С одной стороны, таким «умельцем игры» является сам автор. Его произведение, впитав в себя весь предыдущий опыт человечества, не появляется 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».[18]

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.

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 её 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 явлениями*[19].

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

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

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***[20]и, следовательно, наиболее полно раскрыть авторский замысел***.***

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 произведения[21]. 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»***[22].

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

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

[20] Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие».- В кн.: Восприятие музыки. М., 1980, стр. 145.
[21] Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика-XXI, 2004.
[22] Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика-XXI, 2004, стр. 20.

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 **зонной природой** музыкального языка,[23] **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»[24]. 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 деталях[25]. Ощущение диапазона 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».

---

[23] 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.

[24] Цит. по: Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Л., 1979, стр. 107.

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