

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В УСЛОВИЯХ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО ВРЕМЕНИ: СМЫСЛОВОЕ ПОЛЕ «ЖИВОГО» ИСПОЛНЕНИЯ

Ивонина Людмила Фёдоровна

*доцент, профессор Пермского государственного института культуры,
РФ, г. Пермь*

E-mail: ivoninaluda@gmail.com

PERFORMER'S INTERPRETATION IN REAL TIME CONDITIONS: THE SEMANTIC FIELD OF A "LIVE" PERFORMANCE

Lyudmila Ivonina

*Associate Professor, Perm State Institute of Culture,
Russia, Perm*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается специфика содержания «живого» исполнения, Актуальность проблемы связана с увеличением исследовательского интереса к художественно-смысловой сущности исполнительского искусства. Автор анализирует и сравнивает понятия содержания музыкального произведения, содержания исполнительской интерпретации и содержания исполнения, происходящего в действительном времени. «Живое» исполнение отличается доминирование в нём субъективности и актуального смысла.

ABSTRACT

The article describes the specifics of the content of a "live" performance. The relevance of this problem is connected with the increasing research interest in the artistic and semantic aspect of performing arts. The author analyses and compares the concepts of the content of a music piece, the content of a performer's interpretation, and the content of a performance happening in real time. A "live" performance is different because of its subjectivity and the dominance of the meaning inspired by the current moment.

Ключевые слова: исполнительское искусство, интерпретация, «живое» исполнение, музыкальное содержание, музыкальная коммуникация, семантический подход, музыкальный текст.

Keywords: performing arts, interpretation, live performance, musical content, musical communication, semantic approach, the musical text.

Современное исполнительское искусство сталкивается с задачей сохранения в концертном репертуаре музыкального наследия, охватывающего как минимум четыре столетия. С объективной точки зрения, таких масштабов количества музыкальных опусов самых различных стилей не имело ни одно предыдущее поколение музыкантов.

Между тем, несмотря на прогрессивные тенденции к популяризации малоизвестных сочинений многих выдающихся композиторов, востребованными в исполнительской практике оказываются в основном признанные шедевры, относящиеся к так называемой «музыке прошлого». Ситуация невостребованности весьма достойных сочинений обнаруживается даже при беглом анализе афиш. Так, выдающиеся пиани-

сты, например, признаются в том, что, имея в репертуаре до 50 концертов с оркестром, в реальности исполняют не более десятка наименований.

Феномен популярности музыкальных сочинений основан, по мнению В. Н. Холоповой, на «диалектике канона и эвристики»: чем более неповторимо, недоступно, уникально по своей гениальности музыкальное произведение, тем охотнее к нему обращаются, играют, распространяют, интерпретируют, аранжируют, цитируют, стилизуют в других сочинениях. Уникальность музыкального шедевра становится залогом его каноничности и бесконечного «тиражирования» [35, с. 79].

Но каким образом происходит обнаружение шедевра? Прежде чем публика признает его, неизбежен процесс его прохождения не только через «проверку

временем», но и через испытание первым исполнением, волнительной премьерой, которые не всегда и не у всех шедевров были гладкими и успешными. Таким образом, успех сочинения оказывается напрямую связан с «живым» исполнением, разворачивающемся в «действительном времени» (термин Б. А. Циммермана [40]).

Просматривая печатный текст музыкального сочинения, мы отмечаем, что феномен музыкального времени не является ведущим для аналитического восприятия, хотя отрицать его присутствия во внутреннем представлении нельзя. Но в процессе действительного исполнения (в актуальном времени) именно музыкальное время во многом определяет своеобразие интерпретации, хотя и не является константной величиной. По мнению Б. А. Циммермана, в результате постоянно изменяющихся условий исполнения музыки меняется продолжительность звучания конкретного сочинения при сохранении пропорций временных связей внутри данного сочинения. Время в музыкальном произведении зависит, с одной стороны, от выбора музыкального темпа (действительной меры времени), с другой стороны, от внутренней меры времени – принципа соотношений интервала и времени. И то, и другое определяется внутренним музыкальным сознанием времени, которое имеет решающее значение для восприятия и переживания времени в музыке [40].

Безусловно, не только музыкальное время используется исполнителями в качестве инструмента воздействия на слушателя. Самым основным в сущностном содержании «живого» исполнения является процесс «перевода», «перекодирования» смыслового контента в звук. Звуковой мир, который образует исполнительство, по мнению Т. В. Чередниченко, одной из первых поднявшей вопросы «живого» исполнения, воздействует на сознание людей, формирует в нём идейно-эмоциональные установки. Именно поэтому роль исполнительского искусства, по мнению исследователя, необходимо рассматривать в степени значительной ответственности за «наполнение музыкального сознания слушателей», которая ложится на «живые» концерты [41, с. 212].

Исполнитель может обратить внимание слушателя на содержательную глубину исполняемого сочинения только интересной в смысловом отношении трактовкой. «Сама музыка», естественно, обладает эффектом воздействия, но, если исполнитель не придаёт сочинению актуальный смысл, то постепенно зритель превращается в пассивного слушателя: исполняемая музыка уходит в фоновый режим, а сам воспринимающий удаляется в поток собственных мыслей.

Ничего предосудительного в этой ситуации, безусловно, нет. В конце концов, музыка воздействует на наше подсознание, но единственный вопрос остаётся неразрешимым: зачем идти в концертный зал, если есть возможность послушать музыку в записи выдающихся исполнителей?

Чтобы «удержаться на плаву», «живые» концерты должны содержательно конкурировать с записью, где мгновение остановлено и не обновляется

под воздействием постоянно происходящих событий. Исполнение в действительном времени всегда новое, даже если эта задача не ставится в качестве приоритетной.

С музыковедческой точки зрения, музыкальное содержание передается, «сообщается» слушателю на специфическом «музыкальном языке», и задачей исследователя, изучающего природу расшифровки музыкальной семантики, является «перевод» музыки на естественный вербальный язык [5, с. 91]. Таким образом, словесное пояснение смысла становится для музыкального сочинения интерпретацией на другом языке, при котором язык музыки занимает положение языка «первого уровня», говоря общенаучными категориями – языка-объекта, а естественный язык становится по отношению к музыке метаязыком – языком описания. Но при всей необходимости аналитического подхода к музыкальному материалу исполнитель крайне редко прибегает к метаязыку, потому что решает исполнительские проблемы «внутри себя».

По теории М. Ш. Бонфельда, музыкальная коммуникация в каждом своем конкретном проявлении реализуется как речь, а любое актуально звучащее произведение есть речевой акт. При этом, настаивает музыковед, применимо к музыкальным видам творчества музыкальная речь – это единственная эстетическая реальность [8, с. 23]. И далее: в отличие от вербальной речи, музыкальная речь – это всегда односторонне направленный процесс: от художника-композитора к слушателю, иными словами, музыка – это всегда сообщение.

Таким образом, исполняя музыку, интерпретатор всегда сообщает слушателю то, что находит в содержании исполняемого сочинения. При этом, априори, содержание сообщения будет варьироваться в зависимости от каждой минуты (секунды!) состояния исполнителя на сцене во время исполнения. Несмотря на то, что каждое музыкальное произведение представляет собой единый целостный организм, и все его составляющие, рассмотренные в отдельности, не обладают постоянством значения, независимого от контекста [7, с. 14-16], насыщенность этого контекста чрезвычайно сложна. Она предполагает наличие «стабильной сферы», которая всегда остается в виде инварианта, и свободно-вариативной, которую называют зоной свободы [35, с. 289].

По Бонфельду, музицирование представляет собой духовно-практическую деятельность, в рамках которой все то, что связано с мышлением – процессами, протекающими в сознании исполнителей – сочетается с материализацией этих процессов [7, с. 6]. С большими допущениями, но всё же, между реальным исполнением и процессом исполнительского мышления можно поставить знак равенства. И если исполнение – речевой акт, то музыкальная речь и словесная речь отличаются друг от друга смысловым спектром интонаций. В этом плане музыкальная речь во много раз богаче. Её содержательность зависит, с одной стороны, от работы исполнителя по «вживанию в текст», которая является «аналитическим возвращением текста в контекст» [15, с. 102], с другой

стороны – от богатства интуиции, поскольку в музыке «интуируется» характер и индивидуальность исполнителя [32]. Если вспомнить близкие по духу изречения мыслителей, например, О. Уайльда («Искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится») [33] или А. Ф. Лосева («В музыке человек общается не с миром и не с вещами, но только с самим собою») [19], то становится понятной невозможность высказываться «чужими» словами. Действия исполнителя в реальном времени, когда нет уже времени для детального обдумывания и, тем более, исправления неточностей, опираются на интуицию – плод развития мышления и знаний человека на всём его жизненном пути, – которая включается в план действий на правах равноправного участника процесса музыкального исполнения.

В основе интуиции лежит опыт и бессознательное (имплицитное) научение, которое практически не доступно экспликации (здесь: метод определения сущности через иные, более конкретные и доступные в эмпирическом смысле явления). Именно поэтому в исполнении интуитивное содержание в наибольшей степени обеспечивает наполнение зону свободы, нежели другие составляющие музыкального исполнения. Как отмечает В. Н. Холопова, музыка в силу природы этого феномена действует только в условиях всестороннего погружения в сферу бессознательного [38, с. 22].

Естественно, содержание исполнения напрямую связано с содержанием музыкального текста, которое устанавливается достаточно сложным симбиозом усилий, основанных на познании музыкальной герменевтики, музыкальной семантики и собственно теории музыкального содержания [38]. Исходя из концепции В. Н. Холоповой, эти три направления в постижении смысла музыки имеют ряд различий: музыкальная герменевтика – это толкование музыки, музыкальная семантика – значение тех или иных явлений музыки, музыкальное содержание – выразительно-смысловая сущность музыки [37].

Можно ли сказать, что все три направления непременно присутствуют в содержании музыкального исполнения? И да, и нет. С одной стороны, герменевтика и семантика присутствуют на этапе работы исполнителя над сочинением, с другой стороны, в самом исполнительском акте говорить о их сколько-нибудь значительном влиянии на исполнение сложно, поскольку в концертном исполнении отбрасывается всё, что загружает сознание, и исполнитель сосредотачивается только на актуальном моменте. Исследовательская линия мышления уступает место презентации: задаче представить сочинение слушателю. В момент преподнесения слушателю сочинения исполнитель действует в большей степени спонтанно, потому что находится в среде, принципиально отличной от той, в которой прорабатывалось содержание сочинения.

Для понимания разницы между содержанием исполнения и содержанием музыкального произведения необходимо тезисно представить второе. Обоснование «музыкального содержания» как теоретической категории впервые было осуществлено

В. Н. Холоповой в 1980 году, в работе «Музыка как вид искусства», где оно определялось как выразительно-смысловая сущность музыки [35, с. 3]. При этом необходимо уточнить, что в данной теории форма и содержание представлены как монокатегория, исходя из того, что в искусстве форма и содержание неотделимы друг от друга. Далее исследователем формулируется система девяти уровней содержания музыкального искусства на основе существующих ветвей музыковедения [Там же, с. 181-182]: 1) музыки (академической) в целом, 2) исторической эпохи, 3) национальной художественной школы, 4) музыкального жанра, 5) музыкальной формы, 6) композиторского стиля, 7) отдельного произведения, 8) исполнительской интерпретации, 9) музыкального произведения в восприятии слушателя.

В ходе развития концепции В. Н. Холопова добавляет новые понятия, такие как «три стороны музыкального содержания» [39] и «специальное и неспециальное музыкальное содержание» [36]. Три стороны музыкального содержания – это эмоция, изобразительность и символика. Указанные три стороны музыкального содержания неравны между собой. Первая – музыкальная эмоция – обязательна, вторая и третья – изобразительность и символика – возможны, но не обязательны. Соотношение названных трех сторон музыкального содержания оказывается неодинаковым в разные периоды истории академической музыки. Специальное содержание – это тот аспект содержания музыки, который присущ одному лишь музыкальному искусству. Неспециальное содержание – то, которое присутствует как в музыке, так и вне музыки.

В дальнейшем теория музыкального содержания обогатилась исследованиями Л. П. Казанцевой [16; 17]. Она определяет музыкальное содержание как воплощенную в звучании духовную сторону музыки, созданную композитором при помощи сложившихся объективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм и т.д.), актуализированную музыкантом–исполнителем и сформированную в восприятии слушателя. То есть, исследователь вводит важную для нас составляющую – актуализацию произведения исполнителем для слушателя.

Л. П. Казанцева уточняет суть своей «многооставной формулы». Первый компонент – духовная (нематериальная) сторона музыки, порождаемая системой художественных представлений. Образ-представление обладает обобщенностью, вбирая в себя человеческий опыт не только настоящего, но и прошлого, и возможного будущего. Эти представления связаны с чувствами и мыслями человека, отношениями с другими людьми в рамках выработанных обществом законов бытия; представления связаны также с макромиром – средой обитания человека. Смысл музыки, по мнению исследователя, может заключаться и в ее самопознании, в представлениях о ее собственных ресурсах, то есть о микромире (также относительно мира человека).

Л. П. Казанцева предлагает структуру содержания музыкального произведения, отличную от струк-

туры музыкального содержания: если понятие музыкального содержания характеризует музыку в сравнении с другими видами искусства, то понятие содержания музыкального произведения имеет внутреннюю направленность. Содержание музыкального произведения реализует возможности музыки к ее существованию и решению художественной задачи.

По теории Л. П. Казанцевой, содержание музыкального произведения включает в себе константные универсальные «опоры» смыслообразования, которые складываются в структуру. Музыкальные образы представляют собой опосредования музыкальных звучаний (реальных или воображаемых), звукового движения, развертывания музыкальной ткани. В музыкальном произведении образы, взаимодействуя друг с другом определенным способом, складываются в целостную образно-художественную картину. Музыкальный образ – относительно крупная смысловая единица музыкального произведения. Более мелкими смысловыми частицами являются музыкальные интонации. Музыкальные интонации заключают в себе лапидарные, неразвернутые смыслы. Их можно уподобить словам. Музыкальные интонации формируются на определенной смысловой почве, которую создают смысловые импульсы музыкальных звуков. Музыкальный звук решает двойственную задачу: с одной стороны, он объективирует музыкальное содержание; с другой стороны, звук отбирается для решения художественной задачи, в связи с чем он наделяется смысловыми предпосылками. Звук (тон) представляет собой элементарную единицу, не разлагаемую на еще более мелкие смыслы. Музыкальные образы раскрывают тему, понимаемую в музыковедении как общеэстетическая категория. Тема отличается большой степенью обобщенности, что позволяет ей охватить собою все произведение целиком. Окончательное выражение объединение смысловых единиц получает в основной идее музыкального произведения. Идея наиболее обобщена, абстрагирована и направлена из материального в идеальное. Таким образом, все смысловые компоненты выстраиваются в иерархию, на каждом уровне которой формируются определенные смысловые единицы. Эти уровни представлены тоном, музыкальной интонацией, музыкальным образом, темой и идеей музыкального произведения. Средствами музыкальной выразительности исследователь выделяет промежуточную роль между тоном и музыкальной интонацией, однако отсылает нас к системе взаимодействия средств музыкальной выразительности на пути от смысловых элементов музыки к музыкальной интонации или музыкальному образу, изложенной В. В. Медушевским [21].

Ещё два элемента структуры содержания музыкального произведения по концепции Л. П. Казанцевой – авторское начало (оно потенциально распространено по всей структуре содержания музыкального произведения) и драматургия. Драматургия, взаимодействуя с другими элементами, стимулирует самодвижение музыкального содержания, поскольку подлинное содержание представляет собой процесс.

Таким образом, исходя из концепции Л. П. Казанцевой [16; 17], структура содержания музыкального произведения рассматривается как конкретизированное проявление теории музыкального содержания, что приближает нас к исполнительской практике. И всё же в отношении исполнительского искусства необходимо согласиться с тем, что аналитическое отношение к музыкальному содержанию для исполнителя не является доминирующим. В качестве доминанты выступает образно-смысловая сторона, а аналитическая играет подчинённую роль в контексте создания общего исполнительского плана. (По теории В. В. Медушевского, имеет место вариант синтеза аналитической и интонационной (интонационно-драматургической) стороны формы. Аналитическая сторона может быть встроена «как схематизирующий каркас» [20, с. 85]).

Сценическое исполнение, находясь в непосредственном поле контакта со слушателем, в большей степени располагает музыканта-исполнителя к субъективности. Здесь он обязан быть индивидуальностью, а музыкальное сообщение, его музыкальная речь должны быть восприняты слушателем в сравнении с другими. Эта установка диктует особый подход к смысловому содержанию исполнения – оригинальный, отличный от других или, как минимум, событийный. На кону – интерес слушателя к твоей работе, хотя для многих это, конечно, не главное. А первоочередным можно считать момент самовыражения через исполняемую музыку, что ещё раз подтверждает активацию субъективного мышления.

Вероятно, поэтому М. Г. Арановский усматривает в понятии смысла «почти неустранимый привкус субъективности», что связано, по его мнению, с операциями понимания и интерпретации. Духовный слой текста, по мнению исследователя, обнаруживает такую многостороннюю сущность, которая не сводится к какой-то одной системе понятий: «Рассуждая о содержании, мы получаем один аспект; применяя семантический анализ – получаем совершенно иной; наконец, говоря о смысле, берем на себя ответственность за окончательный вывод о цели того или иного художественного текста. Не имея возможности совместить эти ракурсы, мы всякий раз неизбежно оказываемся в пределах только одной плоскости рассуждений, только одной грани сложного явления» [4, с. 315].

Сравнивая два вида мышления, Арановский образно представляет этот процесс следующим образом: «о музыке можно помыслить, и тогда мы получим ту или иную разновидность теории; но можно и мыслить музыкой, и в этом случае мы будем иметь дело с музыкальной практикой» [4, с. 340].

Таким образом, напрашивается вывод о том, что исполнительской практике ближе (и удобнее!) семантический подход, поскольку он имеет непосредственное отношение к тексту, что крайне важно для исполнителя. Интерпретируя музыкальное произведение, исполнитель руководствуется не принципами понимания общих законов музыкальной речи, а соприка-

сается с конкретными семантическими полями, связанными между собой к тому же целостностью общего замысла.

Вместе с тем, по мере решения текстовых семантических задач возникают иерархические слои, образующие поступенное движение к основной идее и, говоря словами Арановского, образуется путь к целому, к моменту, когда мы получаем право заменить понятие семантики на понятие более высокого порядка – содержания [4, с. 317]. И если семантика, по мнению исследователя, остается в рамках специфически музыкальных значений, то содержание даёт выход за их пределы, устанавливает связь с какими-либо внемузыкальными сущностями. В связи с этим Арановский предлагает различать два вида музыкальной семантики: интрамузыкальную и экстрамузыкальную [5, с. 113-114]. Интрамузыкальная семантика выступает в качестве первичного, базового семантического слоя музыки; под экстрамузыкальной семантикой здесь подразумевается, собственно, область коннотаций, которая возникает в результате выхода за пределы чисто интрамузыкальной семантики, но экстрамузыкальная семантика является вторичной по отношению к интрамузыкальной и возникает только на ее основе. Здесь возникает связь с уже описанными нами выводами В. Н. Холоповой о «специальном» и «неспециальном» музыкальном содержании [36].

По мнению М. М. Берляника, с исследовательской точки зрения, недостаточно разработан вопрос, каковы источники постижения художественной содержательности, чем «питается» художественное изображение музыканта-исполнителя [6].

Как справедливо отмечает В. Ю. Григорьев, специфическим отличием исполнительского образа является направленность на слушателя [10, с. 69]. Раскрывая специфику поля деятельности исполнителя, В. Ю. Григорьев создаёт концепцию исполнительской интерпретации [10; 11; 12], в которой детально рассматривает механизмы исполнительского процесса. Согласно данной концепции, музыкант имеет дело с созданием новой художественной реальности, опирающейся на импровизационное начало [10] и «художественное время». Григорьев различает внутритекстовую импровизационность, связанную с линейностью развертывания художественного образа во времени, и контекстовую импровизационность, обусловленную расширением содержательного поля решений.

Импровизационность, по теории Григорьева, опирается на возможности исполнителя варьировать содержательные связи формы, создавать каждый раз как бы новую ее целостность, а также на средства исполнительского интонирования, ритмического дыхания, звуковой красочности. Исполнителю необходимо иметь достаточный набор вариантов прочтения сочинения и использовать возможность интуитивного выбора на эстраде (здесь позиция Григорьева основана на теории вариантной множественности исполнительства [28]). При этом он может менять выразительные средства и исполнительский план на эстраде, под воздействием особого состояния, кото-

рое возникает на концерте [10]. Исполнительство, таким образом, выступает «преобразователем» авторского текста в материальный (потенциальный) носитель смыслов, происходит своеобразная «перекодировка» одного типа информационного художественного поля в другое. Это новое информационное поле активно воздействует на восприятие слушателя, «пробуждает у него, соответственно идее композитора, адекватное ассоциативное поле смыслов переживания, настроения, включая в эту деятельность всего человека, всю его интеллектуальную и чувственную сферы» [11, с. 20].

Итак, исполнитель мыслит выразительными средствами, с помощью которых он составляет своё музыкально-речевое сообщение. При этом средства выразительности неотделимы от образа. То есть, образ невозможно выделить из комплекса выразительных средств, примерно так же, как отделить содержание от формы. Если музыкант рассказывает свою интерпретацию или объясняет её другому музыканту, то он пытается либо очертить образ с помощью ассоциативных моментов, либо описывает состояние, либо просто играет. Последний метод оказывается самым действенным.

Исполнитель думает не столько о том, какая художественная идея должна быть воплощена, сколько о том, как это будет звучать, это и есть исполнительская художественная идея.

Насыщая свой мозг информацией, исполнитель интуитивно отбирает необходимые средства для детализации образов, и переживание в музыкальном исполнении становится включённым в контекст произведения, что кардинально отличает процесс «живого» исполнения от других видов творчества.

Вместе с тем, «живое» исполнение крайне нуждается в материале, способном активизировать движение его мысли: «Мыслить – это значит испытывать страстное влечение к тому, что открывается в мышлении, что так желанно для нас, а мы – для него» [13, с. 335]. При воздействии внешних впечатлений создаётся «феноменально новый тип взаимодействия музыкальных темпов с эмоциональными характеристиками и кульминациями», появляются «признаки универсальных эстетических переживаний, которые только названиями напоминают базальные чувства (грустно, радостно, экстатично, певуче), но теоретически-феноменально их нет в природе» [26, с. 150].

Каждое исполнение, таким образом, уникально и неповторимо, несмотря на то, что в основе его лежит законченный авторский текст. Музыкальное признание за исполнителями право на индивидуальную вариативность, осуществляемую одним и тем же исполнителем в различных его выступлениях [35, с. 280]. В каждой исполнительской версии, по теории В. Н. Холоповой, музыкальное произведение «является инвариантом, с заведомо вариативными текстовыми его границами» [35, с. 284]. Холопова выделяет ценностные характеристики исполнения: «магнетизм» воздействия исполнителя; новизна (эвристичность), оригинальность; сила, значимость (эстетические ценности).

Исполнительская программа, по мнению В. Н. Холоповой, составляет лишь один из слоёв много составного содержания музыкального произведения, но такие представления позволяют логичнее провести идею сочинения и конкретизировать музыкальную интонацию [35, с. 304].

Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что для исполнения в действительном, реальном времени наиболее приемлема теория интерпретации, которую можно определить как «личностную». Данная теория основана на положениях С. Л. Рубинштейна и заключается в том, что семантика возникает как способ фиксации своей особой субъективной реальности [30; 1; 2]. Основным и ведущим для мышления является его отношение к независимому от него объективному бытию [2, с. 99]. Таким образом, результатом акта мышления является возникновение особой субъективной реальности, которая, в сущности, и представляет собой интерпретацию. Интерпретация, по концепции А. Н. Славской, – это выработка своего отношения к воспринимаемому и выражение этого отношения, а не только его пассивное восприятие [31, с. 30].

Такое понимание интерпретации обосновывает и главную миссию исполнителя-интерпретатора. По мнению А. Н. Славской, решается проблема преемственности в движении культуры от субъекта к субъекту. Чтобы достичь непрерывности, каждый индивидуальный субъект должен включиться в прерванную цепь, разрешить противоречие между всеобщим и индивидуальным, решить задачу, образуемую несовпадением общего и конкретного. Интерпретация – функция субъекта, проявляющего особую интеллектуальную и личностную активность [31, с. 29].

Принимая факт неизбежности субъективного отношения к тексту, можно сделать вывод о том, что «живое» исполнение является художественной системой, в которой интерпретация, созданная в ходе работы над сочинением, играет роль инварианта, обеспечивающего сохранение существенных свойств произведения при его преобразованиях [18]. При этом ярко обнаруживается связь семантической и коммуникативной функции исполнения. (На эту связь указывает В. В. Медушевский [22, с. 237]). Рассматривая проблему адекватности восприятия (а, следовательно, и адекватности интерпретации), В. В. Медушевский делает вывод: чем полнее личность вбирает в себя опыт музыкальной и общей культуры, тем адекватнее оказывается свойственное ей восприятие [23, с. 143]. Можно сделать вывод, что исполнитель, с одной стороны, воспринимает музыкальное произведение как «текст, принадлежащий культуре и адекватно прочитываемый с ее позиций» [23], с другой стороны, являясь экстравертом (артистическое вдохновение экстравертировано, то есть направлено вовне – нацелено на общение [27]), использует текст как средство передачи слушателю собственного отношения.

Среди современных теорий интерпретации можно выделить позицию, не имеющую прямого отношения к коммуникативным качествам исполни-

тельства, но раскрывающую художественную значимость процесса интерпретации для личности исполнителя. По мнению Е. С. Поляковой, с помощью интерпретации, через музыку и принятие личностных смыслов, субъект раскрывает новые грани своего «Я». Происходит познание субъектом музыкального произведения и одновременно познание самого себя через самопознание [25].

Такой подход к интерпретации прокладывает путь приближения актуального исполнения к реальной действительности. Можно сказать, что исполнение представляет собой «косвенную характеристику самого человека», и воспринимать «живое» исполнение можно как «нечто отражающее жизнь самого человека» [24, с. 281-282].

Исполнение, обращённое внутрь себя, даёт возможность слушателю воспринять его как художественное обобщение, представляющее «особую важность для множества людей» [29, с. 334]. Таким образом, субъективность «живого» исполнения увеличивает, как ни парадоксально это на первый взгляд, коммуникативный эффект исполнения. По мнению А. Н. Якупова, «именно глубинные слои смысла, почти не подвластные, как представляется, непосредственному наблюдению, потенциально содержат наиболее ценную информацию художественного порядка» [42, с. 44].

Осмысливая авторский текст, выражая через «живое» исполнение своё отношение к нему, исполнитель тем самым выводит переживания на «всеобщий» уровень, понятный каждому слушателю. И здесь возникает некоторое смысловое кольцо: поднимаясь на уровень обобщения через субъективную актуализацию исполнения, художественная идея музыкального произведения открывается наиболее ярко и значимо. А чем «более яркой предстаёт сама интерпретация, тем ближе она к авторскому замыслу» [9, с. 90].

Резюмируя сказанное, необходимо внести некоторые терминологические уточнения. Если понятие интерпретации, при всей сложности поля её проблематики, сводится к пониманию её как художественно-смысловой оригинальной концепции исполнения музыкального сочинения, которая при необходимости может быть выражена в вербализованном варианте, то понятие исполнения довольно часто упрощается до уровня простого воспроизведения. Так, высказывается совершенно справедливо мысль о том, что понятия «исполнение» и «интерпретация» не идентичны друг другу. Но при этом «исполнение» трактуется как «всякое воплощение нотного текста в живом звучании перед слушателями» [3, с. 5]. С этим утверждением можно поспорить, поскольку такие действия, как «воплощение нотного текста», «озвучивание», «воспроизведение» ещё не являются исполнением, и это легко проверяется проигрыванием нотного текста с помощью искусственного носителя – компьютерной программы, воспроизводящей текст. Оно неизмеримо далеко от настоящего исполнения.

Прежде всего, «живое» исполнение опирается на аналитически выстроенную интерпретацию. Формат

исполнения – это всегда актуальное искусство, опирающееся на художественный интеллект исполнителя, приближающее произведение искусства к современности. Исполнитель преподносит публике сочинения, «подчеркивая в них то, что особенно созвучно эпохе исполнения, но бережно сохраняя вместе с тем идейно-эмоциональный строй, стилистические черты и другие особенности первоисточника» [14, с. 184].

Такое понимание исполнения позволяет дать ему оценку как «самой важной формы существования му-

зыки» и даже вызывает к жизни предложения «задуматься о необходимости создания трансдисциплинарной теории интерпретации» [34, с. 62], поскольку речь идёт о выражении посредством музыки внемusыкального содержания.

Содержание «живого» исполнения неотделимо от сиюминутного творческого состояния артиста. Исполнительский план, опирающийся на продуманную интерпретацию, всегда содержит некоторые «пустоты», заполняемые во время исполнения актуальным смыслом.

Список литературы:

1. Абульханова К. А., Славская, А. Н. Субъект в философской антропологии и онтологической концепции С. Л. Рубинштейна // Сергей Леонидович Рубинштейн / Под ред. К. А. Абульхановой. – М.: РОССПЭН, 2010. – С. 23–76.
2. Абульханова-Славская К. А., Брушлинский, А. В. Философско-психологическая концепция С. Л. Рубинштейна: К 100-летию со дня рождения. – М.: Наука, 1989. – 243 с.
3. Антонова, М. А., Печерская, А. Б. Вопросы исполнительства и интерпретации в музыкальном искусстве. // APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. – 2015. – № 6. – С. 1-8.
4. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. – М., «Композитор», 1998. – 343 с.
5. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 90–128.
6. Берляничик М. М. О раскрытии художественно-образной содержательности музыки в исполнительстве. / Искусство, дизайн и современное образование: материалы международной научно-практической конференции. Сер. «Научные труды РГСАИ». – 2015. – С. 367–382.
7. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного исследования музыкального искусства). – М. – 1991. – С. 14–16;
8. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык или речь? / Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания», вып. 8. – СПб. – 1996. – С. 15 – 39.
9. Гвоздев А. В. Некоторые вопросы интерпретации музыки. // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1. – С. 88–92.
10. Григорьев В. Ю. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации // Музыкальное исполнительство и современность: Сб. статей. – М.: Музыка, – 1988. – Вып. 1. – С. 69–86.
11. Григорьев В. Ю. Исполнительское искусство: состояние, некоторые перспективы. // Музыкальное исполнительство и современность. Сборник статей. – Выпуск 2. – С. 17–25.
12. Григорьев В. Ю. О роли времени в исполнительском процессе. // Вопросы исполнительского искусства: Тр. / Моск. гос. консерватория. – М., – 1981. – С. 3–14.
13. Железняк В. Н. Компетенция жить. / Формирование гуманитарной среды в вузе: инновационные образовательные технологии. Компетентностный подход. – 2014. – Т. 1. – С. 332-339.
14. Здобнов Р. Н. Исполнительство – род художественного творчества. // Эстетические очерки, выпуск 2. – М., – 1967. – С. 98 – 149.
15. Земцовский И. И. Апология текста // Музыкальная академия. – 2002. – № 4. – С. 100–110.
16. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для студ. муз. вузов / Астраханская гос. консерватория. – Астрахань: Волга, – 2009. – 367 с.
17. Казанцева Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни: Учебное пособие. – 2-е издание, стереотипное. – С-Пб: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2017. – 192 с.
18. Корыхалова Н. П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. // Музыкальное исполнительство, вып.7. – М. – 1972. – С. 47 – 92.
19. Лосев А. Ф. Женщина-мыслитель. Роман. // «Москва». – 1993. – № 4, 5, 6, 7.
20. Медушевский В. А. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. / Восприятие музыки. Ред., сост. В. Н. Максимов. М., Музыка, 1980, с. 178 – 195.
21. Медушевский В. В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций) // Сов. музыка. – 1973. – № 8. – С. 25–28.

22. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976. – 254 с.
23. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 141–155.
24. Назайкинский Е. В. Речевой опыт и музыкальное восприятие. // Эстетические очерки, вып. 2. – М., 1967. – С. 245–283.
25. Полякова Е. С. Интерпретация музыкального произведения как механизм взаимодействия субъектов музыкально-образовательного процесса. [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <http://elibr.bspu.by/handle/doc/6483> (Дата обращения 2.12.2018)
26. Ражников В. Г. Арт–педагогическая аналитика // Искусство и образование. – 2011.– № 2. – С. 148–156.
27. Ражников В. Г. Исполнительство как творчество // Советская музыка. – М., 1972, № 2. – С. 70–74.
28. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. – М., 1972. – Вып.7. – С. 3–46.
29. Раппопорт С. Х. О природе художественного мышления // Эстетические очерки. – М., 1968. – Вып.2. – С. 312–355.
30. Рубинштейн, С. Л. Бытие и сознание : о месте психического во всеобщей взаимосвязи явлений материального мира / С.Л. Рубинштейн. – Москва : АН СССР, 1957. – 330 с.
31. Славская А. Н. Личность как субъект интерпретации / А. Н. Славская. – Дубна : Феникс, 2002. – 239 с.
32. Смирнов, А. В. Интерпретация в музыке: исторический аспект / Научные исследования: от теории к практике. – 2015. – Т. 1. – № 4 (5). – С. 75–78.
33. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. / В составе БВЛ, серия вторая, т.118. – М.: Издательство «Художественная литература», 1976. – 768 с.
34. Фролкин В. А. Расширение понятия «исполнение» в современных условиях: междисциплинарный аспект. // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2012. – № 2. – С. 58–64.
35. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. 5–е изд. – СПб.: Лань: Планета музыки. – 2014. – 320 с.
36. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, Каф. междисциплинарных специализаций музыковедов. Изд. 2–е. – М.: ПРЕСТ, 2008. – 32 с.
37. Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. // Журнал Общества теории музыки. – 2014. – № 1 (5). – С. 20–42.
38. Холопова, В. Н. Теория музыкального содержания как наука. // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 15–25.
39. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции (4-5 декабря 2000 г., г. Москва). – Москва–Уфа, РИЦ УГИИ, – 2002. – С. 55–76
40. Циммерман Б. А. Интервал и время (1957). // Два эссе о музыке (в пер. А. Сафронова). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4012> (дата обращения: 2.12.2018).
41. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. / Чередниченко Т. Избранное. Составитель: Кюрегян Т. С. – М.: НИЦ «Московская консерватория». – 2012. С. 187–212.
42. Якупов А. Н. Коммуникативный универсум музыки. // Художественное образование и наука. – 2017. – № 4. С. 40–45.