

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ СТРАТЕГИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА И ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

*Работа представлена кафедрой теории и истории культуры.
Научный руководитель – доктор культурологии, профессор Э. В. Махрова*

Статья посвящена проблеме соотношения постмодернистской интерпретации текста и фортепианного исполнительства. Рассматриваются «участники» интерпретационного процесса в литературе (автор, текст, читатель) и музыке (автор, текст, исполнитель, слушатель).

The article depicts the comparison of postmodern interpretation of text to the art of piano performance. Participants of the interpretation process in literature (author, text, reader) and music (author, text, performer, and listener) are considered.

Интерпретация – одно из центральных понятий, использующееся в философии, семиотике, логике и других областях научного знания. Интерпретация в гуманитарном знании – это и «фундаментальный метод работы с текстами как знаковыми системами»¹, и «истолкование знаков и текстов, зафиксированных в письменном виде» (П. Рикёр)². Процедура интерпретации функционирует во всех сферах культуры, поскольку, как отмечает И. И. Евлампиев, «она практически тождественна процедуре придания смысла объекту культуры»³. Произведения искусства не только могут быть проинтерпретированы, но, более того, сами осуществляют «реинтерпретацию явлений жизненного мира»⁴, в результате чего произведения обретают качества уникальности, «становятся “священными” объектами, обладающими бесконечным внутренним содержанием»⁵.

В музыковедении понятие интерпретация широко используется при анализе исполнительских стилей, исполнительских школ. Интерпретация, являясь одной из фундаментальных проблем как философско-культурологических, так и музыковедческих исследований позволяет сопоставить результаты исследований, достигнутые в этих областях гуманитарного знания, выявить закономерности, им присущие,

сделав, таким образом, еще один шаг в развитии комплексного культурологического подхода в анализе искусства.

В интерпретационном процессе в литературе задействованы несколько «участников»: автор, текст, читатель. На протяжении многих веков главенствующая позиция автора и его текста была непоколебима. Одностороннее воздействие на читателя, по сути, оставляло его (воспринимающего) на периферии творческого процесса – сам процесс обращения автора к читателю имел просветительский характер⁶. Как пишет А. Генис, в западной цивилизации «искусство – плод труда великих одиночек. Романтическая концепция оставляла художника наедине с вечностью. Зритель тут, в сущности, посторонний, незванный гость»⁷.

Культ автора, выразившийся в приоритетном статусном месте гениальных и творческих личностей в обществе, отчасти подпитывался аналогиями с Создателем, Творцом. Как пишет А. Р. Усманова, «идея Бога как автора всего сущего явно или неявно вдохновляла традиционную историографию, литературоведение, искусство и другие сферы с присущим им культом творческих и гениальных личностей, создающих произведения и драматизирующих историю»⁸. Фигура автора выполняет важную для западной цивилизации функцию «ин-

дивидуализации в истории идей, знаний, литератур, равно как и в истории философии и наук»⁹.

В 1960-е гг. в западном литературоведении произошла смена «интерпретативных парадигм» (А. Р. Усманова), связанная с переосмыслением отношений «участников». «Рождение читателя» ознаменовало переход к постмодернистскому методу текстуального анализа. Новая парадигмальная установка снимает акцент с автора. Меняются отношения звеньев традиционной цепочки автор-текст-читатель. Новый художник, «соблазняющий нас тем, что зовет в соавторы, больше не певец, он – запевала»¹⁰. Дистанция между творцом и читателем разрушилась. Смерть автора явилась логичным следствием смерти Бога (Ф. Ницше).

Устранение автора как носителя «исходного» смысла, вытекающее из этого признание отсутствия этого смысла у текста привело к тому, что основной смыслопорождающей силой был объявлен читатель. Концепция «смерти автора» явилась выразителем новых постмодернистских приоритетов в интерпретационном процессе, выдвигающих идею «самодвижения текста как самодостаточной процедуры смыслопорождения»¹¹. Как выразился М. Фуко, «творение, задачей которого было принести бессмертие, теперь получило право убивать – быть убийцей своего автора»¹².

В музыкальной культуре второй половины XX века аналогичные тенденции прослеживаются в композиторском творчестве. Утверждение постмодернистской парадигмы (А. Шнитке, Л. Десятников), когда «цитата начинает как бы “управлять” автором», «текст “подчиняет” автора своей логике»¹³, приводит к размыванию авторского начала с его установкой на «художественный опус». Академическое исполнительство, в отличие от композиторского искусства, функционирует в русле классических парадигмальных установок: аксиоматичность установки на фигуру автора тщательно сохраняется. Традиционно принятые установки исполнителей на познание замысла автора, познание духа

произведения или эпохи посредством взаимодействия с нотным текстом при всей видимой разнице позиций сходятся в том, что автор – центр, первоисточник, дающий смысл своему произведению. Позиция того или иного исполнительского типа различается лишь степенью отдалённости от этого центра притяжения.

В связи с тем что в пространстве постмодерна «художественный текст предстаёт как интертекст, ризоморфная целостность, принципиально вариативная, незавершённая, открытая для толкований»¹⁴, исполнительская установка на автора как демиурга произведения оказывается неактуальной. Соответственно, неминуемо должен был появиться музыкант-исполнитель нового типа.

Материалом исполнительской интерпретации музыканта является произведение, для которого «характерна линейность и необратимость построения, хронологическая или иная последовательность развития»¹⁵. Барт «произведение» воспринимает «устаревшим, ньютоновским понятием»¹⁶, противопоставляя ему «текст», представляемый им понятием «современным, эйнштейновским»¹⁷. Приведение стратегии исполнителя в соответствие с постмодернистским видением искусства может состояться в преодолении замкнутости и линейности художественного «произведения», в процедуре децентрации смысловых центров, обусловленных маркированным притяжением силового поля автора, и обращении к «произведению» как к «тексту» (Р. Барт), уже представляющему собой «не эстетический продукт, а означающую практику»¹⁸. «Рождение исполнителя» постмодерна может состояться лишь с устранением композитора как центра музыкального мышления исполнителя, с осмыслением текста как «открытого произведения» (У. Эко), в котором потенциально аккумулируется *всё разнообразие* культурных смыслов. Соответственно, «предмет горячих споров – проблема необходимости стилиевой адекватности авторскому замыслу в исполнении»¹⁹, уступает место свободной *игре* исполните-

ля со смыслообразами, подобно идее деконструкции контекста Ж. Деррида, когда «любой элемент художественного языка может быть свободно перенесён в другой исторический, социальный, политический, культурный, эстетический контекст либо процитирован вообще вне всякого контекста»²⁰. Как отмечает И. Добрицына, комментируя тезис Ж. Деррида о принципиальной неопределённости любого смысла, «смысл анализируемого произведения (литературного в данном случае), всегда обусловленный контекстом самого произведения, вовлекается в игру со смыслами, извлекаемыми из безграничного контекста мировой литературы»²¹.

Исполнительская деятельность Глена Гульда, для которого внутренняя обоснованность концепции, а не буква нотного текста или авторского, эстетического стиля, стала критерием исполнительского искусства, представила стратегию «активной интерпретации» (Ж. Деррида) в фортепианном исполнительстве и обозначила типаж постмодернистского исполнителя. «Исполнительский плюрализм» (Б. Монсенжон) Гульда, «допускающий существование множества версий, в равной степени достойных, одного и того же произведения»²², даже, более того, обязывающий исполнителя или «заново сочинить музыкальное произведение, или найти себе другое занятие»²³, максимально сближает исполнительство с композиторским творчеством. Как сказал в интервью Гульд, «единственное, что может исполнитель, это найти новую точку зрения. <...> Совершенно бессмысленно, неинтересно повторять то, что уже есть. Зачем творить дубликаты?»²⁴. В ситуации, когда «разрушается прерогатива *монологического* автора на владение высшей истиной, авторская истина релятивизируется, растворяясь в многоуровневом *диалоге* точек зрения»²⁵. Следует отметить, что «утверждение свободной игры мира без истины и начала»²⁶ заостряет проблему выбора, встающую перед интерпретатором, заключающуюся в опасности бессмысленных, не сформированных творческой

волей исполнений, и предъявляет высокие требования к его способности «формирования собственной модели мира»²⁷ в трактовке.

Одной из важнейших задач современного исполнительства является возобновление утраченного контакта исполнительства с современной ему культурной средой, которая теперь «в контексте парадигмальной установки “заката метанарраций” <...> обретает децентрированный характер, утрачивая стабильность дифференциации на идеологически санкционированный центр и оппозиционно-еретическую периферию»²⁸. Пласт накопленных традиций, являющийся таким центром, не отрицается, но просто перестаёт быть таковым, ведь, «в отличие от модернизма, постмодернизм не борется с традицией, полагая, что в основе этой борьбы лежит имплицитная презумпция признания власти традиций, он отрицает саму возможность конституирования традиции как таковой»²⁹. Сохранение, однако, традиций как влиятельного компонента в исполнительском искусстве необходимо и обусловлено самой структурой произведений классической западно-европейской музыки, в направленности к целостности «опуса» которых проявляется самоидентификация западной музыки в «конечном замкнутом Ньютонском универсуме с его твердыми отчетливыми очертаниями, несокрушимо противостоящими ходу времени»³⁰.

Присутствие постмодернистского типа пианиста-интерпретатора нотного текста наблюдается сегодня в концертной практике. Однако, в отличие от «рожденного читателя» 1960-х годов, этот тип не стал ярко выраженной парадигмальной фигурой академического музыканта-исполнителя постмодернизма. Тезисы Г. Гульда, наметившие новый путь развития пианистического искусства, не были восприняты в качестве базовой основы построения нового пианизма. Отдельные исполнители, чье творчество может быть отнесено к академическому исполнительству постмодернистского типа, воспринимаются скорее фигурами

исключительными, нежели представителями искусства своего времени. Постмодернистский «отказ от нормативов и прочих ограничений и создание персональных или даже *разовых правил* ради сотворения произведения как *события*»³¹ не прижился в пианистическом искусстве. Такое положение дел объясняется доминированием в академической музыкальной среде позиции охранительного консерватизма, опираю-

щегося на традицию, признающей (с множественностью нюансов) главенство фигуры автора и, как следствие, приверженной установке стилевой адекватности. Однако выявление особенных черт, свойственных постмодернистскому исполнительскому типу, важно для построения современной типологии музыкально-исполнительского искусства и может помочь в дальнейших исследованиях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Микешина Л. А. Интерпретация // Культурология: XX век. Энциклопедия в двух томах / Сост. Е. Н. Балашова. Т. I. СПб.: Университетская книга; 000 «Алетейя», 1998. С. 263.

² Там же.

³ Евлампиев И. И. Два измерения интерпретации // Метафизические исследования. Вып. 1. Понимание // Альманах Лаборатории метафизических исследований при философском факультете СПбГУ, 1997. С. 138.

⁴ Там же. С. 151.

⁵ Там же.

⁶ См.: Усманова А. Р. Читатель // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 958.

⁷ Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени. Эссе. М.: Независимая газета, 1997. С. 213–214.

⁸ Усманова А. Р. Указ. соч. С. 958.

⁹ Фуко М. Что такое автор? Выступление на заседании Французского философского общества 22 февраля 1969 года в Колледж де Франс // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996.

¹⁰ Генис А. Указ. соч. С. 220.

¹¹ Можейко М. А. «Смерть автора» // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 771.

¹² Фуко М. Указ. соч.

¹³ Соколова И. В. Музыкальное становление как формирование новой парадигмы культуры // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы межд. конференции. СПб., 28-29 октября 1997 г.

¹⁴ Соколова И. В. Творчество и субъект в ситуации современности (философско-культурологический анализ). Автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб.: 2005. С. 17.

¹⁵ Силичев Д. Барт Ролан // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. С. 50.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Цит. по: Силичев Д. Указ. соч. С. 50.

¹⁹ Драч Н. Г. Стилиевые процессы в отечественном фортепианном исполнительстве второй половины XX века // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Материалы межд. конференции. Астрахань: 2006.

²⁰ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 26.

²¹ Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 27.

²² Монсенжон Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! М.: Классика-XXI. 2003. С. 12.

²³ Монсенжон Б. Указ. соч. С. 155.

²⁴ Монсенжон Б. Указ. соч. С. 154–155.

²⁵ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т, Екатеринбург, 1997. С. 13.

²⁶ *Можейко М. А.* Указ. соч. С. 771–772.

²⁷ *Дианова В. М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 2000.

²⁸ *Можейко М. Л.* «Мертвой руки» принцип // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпресссервис; Книжный дом, 2001. С. 459.

²⁹ Там же.

³⁰ *Орлов Г.* Древо музыки. СПб.: Композитор, 2005. С. 403.

³¹ *Добрицына И. А.* Указ. соч. С. 52.