

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
КАК ВОЗМОЖНОСТЬ «СОБЫТИЙНОЙ КУЛЬТУРЫ»**

Современная культурно-историческая ситуация – предмет раздумий исследователей в самых разных областях знаний: от социологии, культурологии до философской антропологии и т. д. Уникальность ее фиксируется сосуществованием множества разнохарактерных парадигм (философских, этических, художественных), общей чертой которых является подвижность возникающих моделей, их центробежность (устремленность к границам знания). Характерно, что обозначенная мобильность вовсе не мыслится как ущербность культурного пространства современности, напротив – как преодоление «паузы культуры». В контексте множества современных исследований небезынтересным, на наш взгляд, оказывается позиция Х. У. Гумбрехта. Осмысливая кризис современной гуманитаристики, он предлагает программу реанимации «событийной культуры», ядром которой должен стать феномен присутствия.

**Целью** данной статьи является опыт моделирования интерпретации в исполнительском искусстве и слушательском восприятии на основе концепции «событийной культуры» Х. У. Гумбрехта.

Система человеческих коммуникаций может строиться двумя способами. Если в одном случае мы имеем дело с некоторой наперед заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому, и константным кодом (в пределах всего акта коммуникации), то в другом – речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды.

Яркой особенностью эпохи XXI ст. являются как трансформация коммуникативных процессов, связанных с восприятием искусства и творческим самовыражением, так и появление новых форм. Например, М. Найдорф отмечает, что особенностью современного коммуникативного процесса является не просто наличие, наряду с устоявшимися четырьмя типами музыкально-коммуникативных систем (фольклорной, импровизационной, дилетантской, концертной), еще одной – массмедийной, но их активнейшее взаимопроникновение [8]. Процессу осознания современной коммуникативной ситуации по-

священы статьи и исследования О. Береговой [1], В. Щербины [13], О. Соколовой [10] и многих других авторов. Так, теория музыкальной коммуникации, сложившаяся в базовых исследованиях (от А. Моля до В. Медушевского)<sup>1</sup> в современном музыковедении<sup>2</sup> несколько изменяет вектор развития. Особенно важно подчеркнуть, что этот вектор направлен не столько на проблему «язык-речь» (например, в работах М. Бонфельда [2]), сколько на проблему «художественного общения».

Вослед М. Кагану, всесторонне изучавшему коммуникативную функцию искусства, Ю. Борев определяет общение как «интеллектуально-эмоциональную связь автора и реципиента, передачу последнему художественной информации, которая несет определенный взгляд на мир, художественную концепцию, устойчивые ценностные ориентации» [3, с. 160]. По его мнению, в пользу того, что это не просто коммуникация (как передача, трансляция), а общение свидетельствует наличие и прямой, и обратной связи. Музыковед Л. Опарик [9] вводит в коммуникативную систему музыки, наряду с обозначением субъектов коммуникативного процесса (традиционно – композитора, исполнителя и слушателя), таких центров коммуникативной структуры как «музыкальный текст», «музыкальный стиль», «музыкальный курс», «музыкально-исполнительское высказывание» и т. д.

Названные выше авторы, безусловно, стараются фиксировать изменчивость коммуникативных ситуаций современной культуры и высказывают достаточно убедительные аргументы в пользу той или иной коммуникативной ситуации. В рамках данной статьи нас будет интересовать не формы и даже не модели коммуникативных ситуаций.

---

<sup>1</sup> См.: «Теория информации и эстетическое восприятие» А. Моля, «Эстетика как философская наука. Лекция 17. Художественно-творческий процесс – производство искусства – художественное восприятие» М. Кагана, «Музыкальная жизнь и общественно-музыкальная коммуникация А. Сохора, «О психологии музыкального восприятия» Е. Назайкинского, «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» В. Медушевского и др.

<sup>2</sup> Укажем, что наиболее целостный взгляд на теорию музыкальной коммуникации представлен в исследовании А. Якупова [14], который оперирует собственным разработанным категориальным аппаратом. Важным для развития теории коммуникации в музыке оказываются исследования А. Черемисина [13], рассматривающего когнитивно-дискурсивную парадигму коммуникации, и Е. Береговой [1], развивающей теорию коммуникативных функций В. Медушевского.

Обращаясь к вопросам музыкальной интерпретации, её статуса в современных формах художественных коммуникаций, мы намеренно задаемся следующими вопросами: что должен (может) ожидать современный слушатель от исполнителя? Насколько важен для каждого из них личностный опыт, и можно ли моделировать исполнительскую концепцию в условиях существующих традиций? Насколько актуальной для современного слушателя является когнитивная (познающая) сущность музыкального искусства?

В поисках ответов на эти вопросы обратимся к исследованиям Х. У. Гумбрехта, профессора Стэнфордского университета, который на протяжении нескольких лет формулировал основные идеи «производства присутствия». Основной пафос его исследований направлен на реабилитацию эффектов чувственного, телесного присутствия, игнорирование которых делает наш опыт восприятия культуры в лучшем случае неполным, а в худшем – несостоятельным. То, что он называл «негерменевтическим литературоведением», было направлено на культурные измерения, возникающие из соотношения человеческого тела с вещами, которые его окружают и частью которых оно является, а не из «**актов атрибуции смыслов**» [4]. Автор, выступая против склонности современной культуры отвлекаться от «присутствия», против главенства толкования, пытается бросить вызов эпохе «присвоения значений» (культура присутствия против культуры значений – повсеместной практике гуманитарных наук). Все это позволило ему сформулировать основные законы «событийной культуры».

Итак, первый вопрос, который требует осмысления в контексте заявленной темы – что такое «событийная культура»? Х. У. Гумбрехт пишет, что обычно эти слова относятся к тем людям, которые стремятся обязательно попасть на «живые» концертные выступления или религиозные обряды, совершаемые под открытым небом, непременно из-за желания непосредственного *присутствия*. Данную мысль философ объясняет таким образом, что, скорее всего, это обусловлено «вопиющим недостатком присутствия в нашей повседневной жизни» [5, с. 56], и развивает её далее так: «Событийная культура может означать готовность к тому, чтобы с нами случались удивительные вещи, чтобы нас посещали внезапные интуиции и прозрения» [там же, с. 53]. Вот ключевой момент, воплощающий этическую парадигму того, что должно существовать в культуре, но не всегда осуществляется в силу нашей (слушательской, исполнительской) *не*-готовности к Событию!

Неожиданным образом концепция культуры как *события присутствия* коррелирует с концепцией культуры «как актуализации смыслового потенциала» С. Крымского<sup>3</sup> [7]. На это обращали внимание философы, занимавшиеся вопросами понимания. «Культура, – пишет Л. Баткин, – не “была”. Она всегда должна быть. Потому что оставленный смысл – отрезанный от дальнейших вопросов, не способный стать ответом на еще не заданные вопросы – это умерший смысл; между тем, смысл, родившийся однажды, умереть не может» [цит. по 7, с. 58].

Итак, процесс интерпретации как процесс моделирования, как «способ наложения одной системы на другую» (по формулировке С. Крымского [7]), насколько он должен стать «событийным»? Или иначе: в чем заключено «событие» интерпретации? Два ниже-следующих примера позволят приблизиться к ответам на эти вопросы. Это исполнения Станислава Нейгауза (реализованные в фильмах «Станислав Нейгауз» и «Живой голос души») и Франческо Аттести (исполнение на концерте, состоявшемся в рамках международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи-2011»).

Фильм «Станислав Нейгауз» решен в ключе беседы со зрителем, в ходе которой Вера Горностаева (пианистка, профессор МГК, ученица Г. Г. Нейгауза) делится своими воспоминаниями и создает портрет музыканта «высокой духовной культуры, удивительного благородства, обаяния, аристократизма и породы». Как человек, близко знавший С. Нейгауза, друг и коллега она считает, что «он ушел так рано, потому что фактически сжег себя: как В. Высоцкий, как О. Даль». «Он чувствовал в Шопене то, что очень редко могут передать – ностальгию, боль, которая владела Шопеном всю жизнь, – она была близка ему и он передавал ее в своей игре». Уникальность исполнения С. Нейгаузом произведений Шопена, по мнению рассказчика, в том, что он был «поэтом уходящей романтической культуры, который больше принадлежал веку девятнадцатому». Этот раздел фильма является прелюдией к просмотру записи, сделанной во Франции в 1966 году и содержащей исполнение С. Нейгаузом произведений Скрябина (этюд *cis-moll* и ноктюрн для левой руки) и Дебюсси (прелюдии «Менестрели» и «Феерверк»).

По поводу слов В. Горностаевой о том, что данная запись «не отражает полностью его сути, его личности за роялем» и уступает тем

---

<sup>3</sup> Неожиданность заключается в том факте, что оппозиционность «присутствия – означивания» всячески подчеркивается на страницах трудов Х. У. Гумбрехта.

ощущениям, которые она испытывала непосредственно на его концертах, у слушателя, не имевшего возможности прикоснуться вживую к магии С. Нейгауза, все же не возникает разочарования от увиденного и услышанного. Остается только догадываться о том, какой силой воздействия на зрителей обладал музыкант при непосредственном контакте. Однако даже эта запись презентует не только его уникальное дарование, но и дает почувствовать, услышать то, что составляет основу его исполнительского стиля.

Еще более остро «событие» от встречи с исполнением С. Нейгауза ощущается в фильме «Живой голос души»<sup>4</sup>. Кроме воспоминаний, в фильме присутствуют фрагменты хроники уроков С. Нейгауза, его репетиций с оркестром, некоторые записи молодых и зрелых лет, фрагмент фильма «Баллада» (а именно запись Четвертой баллады Ф. Шопена). Запечатлен внешний и внутренний вид дома в Переделкино, где С. Нейгауз провел большую часть своей жизни.

Режиссер применяет интересный прием слияния двух записей Второго скерцо Ф. Шопена разных лет в одну: первая часть скерцо представлена записью 1956 года, вторая – 1979 года. В результате получается еще одна – новая – интерпретация. Причем психологический эффект от такой подачи необычайно силен.

Думается, что представленные фильмы, несмотря на разницу авторских взглядов, демонстрируют общность подхода к анализу феномена Станислава Нейгауза. Во-первых, обоими авторами ощущалась необходимость комментария к исполнению; во-вторых, комментирование затрагивало область психологии его личности, судьбы, окружения. Это помогло уловить неповторимость нейгаузовского звукоощущения как стилевого качества, и каждый раз «узнавание» констант его стиля воспринималось как «событие». Среди наиболее ярких констант назовем следующие:

- особое отношение к звуку, созданию в каждом конкретном произведении *особого звукового образа*; утонченное, рафинированное звучание рояля, изысканное ощущение звукового колорита, краски;
- наличие специфических черт звуковой выразительности (по Е. Левитану), среди которых особенно выделяются *legato cantabile* («пе-

---

<sup>4</sup> Это более развернутая документально-художественная лента, содержащая воспоминания многих близких людей из окружения С. Нейгауза: Е. Рихтер, Б. Ахмадулиной, Г. Нейгауз, М. Нейгауз, А. Микиты, В. Воскобойникова, А. Золотова.

ние на рояле», *legato tenuto* (как речевая выразительность) и техника *leggiero* (как колористическая рояльная краска);

- интонирование виртуозных пассажей (выявление их мелодического содержания);
- преимущественно вокальная природа исполнительского интонирования (в результате чего глубокий контраст ощущается при смене ее на сферу инструментальную);
- неповторимое *tubato* – как живое дыхание музыкальной ткани, свое для каждого композитора – важнейшая составляющая исполнительской концепции произведения; в связи с этим – особое ощущение исполнительского времени;
- многоплановость («многоэтажность») звучания фортепианной фактуры, основанная на законах выравнивания звучности в разных регистрах инструмента и дифференцированности фактуры;
- *балладность* и *устремленность* как общие черты исполнительской драматургии, которые рождали уникальное ощущение от исполнения С. Нейгауза – словно «рожденного из-под пальцев»;
- *исполнение как Passion* – ключевое качество исполнительского звукоощущения Станислава Нейгауза и то самое, необъяснимое, личное, особенное, что чувствовалось всеми его современниками, в унисон утверждающими, что он «был не пианистом, но поэтом», и что создает ощущение *непреходящести* событийности.

Второй опыт подобного ощущения состоялся на концерте, который прошел в рамках международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи-2011». Итальянский пианист Франческо Аттести создал своим исполнением совершенно особенный «звуковой образ фортепиано». Первое, что было сказано о нем перед началом концерта и что настроило критически, стали слова его учителя, профессора Пертикарони: «Игра Ф. Аттести нетипична. Всё, что касается звучания, фразировки, интерпретации является результатом особого эстетического и музыкального восприятия, которое ставит его стиль исполнения вне всяких формальных и потребительских прогнозов». Слова насторожили, но и заинтриговали. И последующая музыка заставила поверить в их справедливость.

Первое же произведение – «Алегретто» Дж. Б. Пешетти – было исполнено в безукоризненном ритме, тонким, почти хрустальным звуком в верхах рояля и достаточно прозрачным, облегченным в базах. Еще более клавишинным был звук в Сонате Д. Скарлатти D-dur.

В «Вальсе» Дж. Верди пианист удивительно грациозно передавал пластику разнохарактерных тем, а в увертюре к опере «Севильский цирюльник» Дж. Россини (несмотря на немного странные темповые соотношения тем), демонстрировал темброво-полифоническое слышание оркестровой фактуры. Это была абсолютно постмодернистская концепция концерта, когда время Истории сжимается, и за полчаса слушатель осуществляет путешествие длиной в 300 лет.

Основной замысел пианиста заключался в следующем: весь концерт был объединен его собственным ощущением рояля как *инструмента «чистых» тембров и фортепианной фактуры именно как полифонической*. Как следствие, даже звучание во втором отделении романтического репертуара (Шопен, Лист) было достаточно непривычным, но в этом звучании была перспектива. Пианист абсолютно не боялся играть *неровно*, как и не старался покорить слушателей своей техникой, зато удивлял почти речевыми интонациями в шопеновских Вальсах и Мазурке a-moll, миниатюре Э. Сати и гениальных Танго А. Пьяцолы, так редко звучащих в чисто фортепианном тембре. Смогла ли стать для многих слушателей *событием* игра «вне всяких формальных и потребительских прогнозов»? Анализ самых разных отзывов после концерта показал, что впечатление было неоднозначным, спорным, но все же непрогнозируемо-окрыленным.

**ВЫВОДЫ.** Оба примера, достаточно разные по своим техническим воплощениям и художественным задачам, тем не менее, вполне подтверждают концепцию Х. У. Гумбрехта о необходимости «событийности» каждого акта культуры. Его подход к коммуникации (в современном ее существовании) предполагает отказ от присвоения значений в пользу вчувствования, ощущения и не просто эффекта присутствия, но непременно – его производства [4, с. 29], создаваемого в той или иной мере средствами коммуникации.

На наш взгляд, автором затронута глубочайшая проблема современного искусства. Ведь в великом множестве интерпретаций далеко не каждый раз слушатель получает бесценный и совершенно особый опыт «события встречи». Такая «событийность» в отношении исполнительства во многом утратила свою первозданность, но приобрела значение резонансности (особенно резонансными становятся интерпретации, в корне отличающиеся от академических). В приведенных примерах (между которыми разница более чем в 30 лет) интерес заключается в том, что «событие» интерпретации как актуализации



смыслового потенциала лежит, прежде всего, в области *звукощущения*, создания *особого звукового образа* инструмента. В соответствии с концепцией Х. У. Гумбрехта важно именно это – «производство присутствия», а уж затем – смысловая интенция (как акт «присвоения значений»).

Именно «события присутствия» должен ожидать современный слушатель от исполнителя для того, чтобы в коммуникативной практике актуализировалась когнитивная (познающая) сущность музыкального искусства.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Берегова О. *Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість?* / Олена Берегова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 388 с.

2. Бонфельд М. *Музыка: язык или речь?* / М. Бонфельд // *Музыкальная коммуникация : сб. научных трудов. – Проблемы музыкознания. – СПб. : РИИ, 1996. – Вып. 8. – С. 15–39.*

3. Боров Ю. *Эстетика : [учебник]* / Ю. Б. Боров. – М. : Высшая школа, 2002. – 511 с.

4. Гумбрехт Х. У. *Производство присутствия: чего не может передать значение* / Х. У. Гумбрехт. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 179 с.

5. Гумбрехт Х. У. *Что мы потеряли и что нам сегодня необходимо в гуманистаристике* / Х. У. Гумбрехт // *Койнонія : вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – Серія : Теорія і історія культури. – Філософія Іншого та богослов'я спілкування. – Спецвипуск № 2. – Харків-Київ : Дух і Літера, 2011. – С. 51–61.*

6. *Живой голос души [видеофильм]* / автор идеи и продюсер И. Лебле ; реж.-постановщик В. Быков, 2007.

7. Крымский С. *Экспликация философских смыслов* / С. Крымский. – М. : Идея-Пресс, 2006. – 236 с.

8. Найдорф М. *Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства [электронный ресурс]* / М. Найдорф. – Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/naid\\_osob.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/naid_osob.php)

9. Опарик Л. М. *Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03* / Лариса Миколаївна Опарик. – Львів, 2006. – 17 с.

10. Соколова И. В. *Музыкальное становление как формирование новой парадигмы культуры* / И. В. Соколова // *Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков [отв. ред. М. Уваров]. – СПб., 1997. – С. 146–153.*

11. *Станислав Нейгауз [видеофильм]* / автор идеи В. Горностаева. – ГТРК «Культура», 2005.



12. Черемисин А. Музыкально-коммуникативное событие : факторы формирования музыкального дискурса : дис. ... канд. филос. наук : спец. 24.00.01 / А. М. Черемисин. – Тамбов, 2004. – 162 с.

13. Щербина В. М. Комунікація в контексті діалогу культур / Віктор Щербина // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. – Київ, 2009. – № 1. – С. 80–86.

14. Якупов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации / А. Н. Якупов. – М., 1995. – 291 с.

**НИКОЛАЕВСКАЯ Ю. МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ВОЗМОЖНОСТЬ «СОБЫТИЙНОЙ КУЛЬТУРЫ».** Статья посвящена музыкальной интерпретации, которую автор анализирует через позиции концепции Х. У. Гумбрехта и его теории «событийной культуры». На примере интерпретаций С. Нейгауза и Ф. Аттести (как формы перевода всего прочувствованного, предчувствованного и понятого с метаязыка музыки на язык конкретных интонационно-пластических форм) рассматриваются модели «события встречи» в соответствии с константами исполнительского текста и исполнительского стиля.

**Ключевые слова:** интерпретация, событийная культура, коммуникативная ситуация.

**НИКОЛАЄВСЬКА Ю. МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК МОЖЛИВІСТЬ «ПОДІЄВОЇ КУЛЬТУРИ».** Стаття присвячена музичній інтерпретації, яку автор аналізує через позиції концепції Х. У. Гумбрехта і його теорії «подієвої культури». На прикладі інтерпретацій С. Нейгауза і Ф. Аттести (як форми перекладу того, що відчуте, передчуває і зрозуміло з метамови музики на мову конкретних інтонаційно-пластичних форм) розглядаються моделі «події зустрічі» відповідно до констант виконавського тексту і виконавського стилю.

**Ключові слова:** інтерпретація, подієва культура, комунікативна ситуація.

**NIKOLAYEVSKAYA YULIYA. MUSICAL INTERPRETATION AS POSSIBILITY «EVENT'S CULTURES».** Article is devoted musical interpretation which the author analyzes through positions of the concept of H. U. Gumbrecht and its theory «событийной культуры». On an example of interpretations of S. Nejcgauz and F. Attesti (as forms of transfer of all felt, had a presentiment and understood from a music meta language on language of concrete intonation-plastic forms) are considered models of «meeting event» according to constants of the performing text and performing style.

**Keywords:** interpretation, event-culture, a communicative situation.