

С. Я. ВАРТАНОВ

Саратовская государственная консерватория
(академия) им. А. В. СобиноваУДК
781.65:786.2

КОНЦЕПЦИЯ В ФОРТЕПИАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Воображение выше понимания.

А. Эйнштейн

Человечество живёт в мире интерпретаций. Истории целых государств переписываются заново, исходя из концепций новых правителей; в концепциях режиссёров разных стран по-своему интерпретируются пьесы классиков театра; концепция жизни каждого человека определяется его интерпретацией системы этических ценностей¹. Концепцией интерпретации таких природных феноменов, как свойства пространства и протекания времени, является теория относительности Эйнштейна, 100-летие которой недавно отметил мир.

Феномен индивидуальной исполнительской интерпретации музыкального произведения был осознан в эпоху романтизма в связи с деятельностью крупнейших исполнителей²; сегодня требуется его теоретическое осмысление.

Свои взгляды на явление фортепианной интерпретации сформулировал Сергей Рахманинов: «Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его *общую концепцию*, необходимо попытаться проникнуть в основной замысел композитора, сформировать *верное представление о произведении как едином целом*. Естественно, существуют и чисто технические трудности, которые следует преодолевать постепенно. Но до тех пор, пока исполнитель не сможет воссоздать основную идею сочинения в крупных пропорциях, его игра будет напоминать своего рода музыкальную мешанину. В каждом сочинении есть определённый *структурный план*. Прежде всего, его необходимо обнаружить, а затем выстраивать композицию в *той художественной манере, которая свойственна её автору*... [курсив мой. — С. В.]»³. Рахманинов ставит во главу угла именно концепцию, в чём он солидарен с И.-В. Гёте, также утверждавшим: «Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, всё сводится к концепции»⁴. Основные параметры *теоретической модели фор-*

тепианной интерпретации указал великий композитор-исполнитель Рахманинов. К ним стоит добавить ещё только один, блестяще подмеченный Б. Асафьевым в его характеристике игры Рахманинова: «*Ум осязания!*». Это поможет осознать самое важное: импульсы к фортепианной интерпретации не столько задаются абстрактными теоретическими представлениями, сколько возникают под руками пианиста во время игры.

Формирование концепции интерпретации фортепианного сочинения, таким образом, предлагается рассматривать как результат единства и взаимодействия четырёх различных по онтологическому статусу уровней текста:

I. Авторский Нотный Текст (АНТ) — графическая фиксация сочинения в фактуре, в которой композитор апеллирует к *пониманию* исполнителя.

II. Пластический Текст Интерпретации (ПТИ) — инструментальный фактор; «*ум осязания*»: поиск концепции в красочно-звуковых импульсах, исходящих от соприкосновения с клавиатурой.

III. Ментальный Текст Интерпретации (МТИ) — становление развёрнутой театрально-сюжетной концепции сочинения в *воображении* исполнителя.

IV. Акустический Текст Интерпретации (АТИ) — один из конкретных вариантов звукового воплощения исполнительской концепции сочинения.

Ключевым моментом избирается специфика музыкального и инструментального мышления пианиста-исполнителя в диалоге с произведением и инструментом в целостной системе интерпретации.

О СЮЖЕТЕ, ПРОГРАММЕ
И КОГНИТИВНОМ МЕТОДЕ

Процесс познания произведения искусства есть *длящийся диалог* между ним и познающей личностью⁵. Пианист-исполнитель вкладывает в интер-

претацию собственный *тезаурус*: личные качества — ощущения, знания, и умения, а также дух времени и отражение реалий жизни, чтобы переплавить всё в синтез концепции — сформулировать новое, индивидуальное знание. «Воображение выше понимания!» — в этой мысли А. Эйнштейн акцентирует внимание на двух полюсах восприятия. С одной стороны, детерминированное аналитическое мышление учёного, тяготеющее к *пониманию*, стремлению выявить, проследить закономерности. С другой стороны, — художественное *воображение* пианиста-интерпретатора, учитывающее изменчивые импульсы контакта рук с клавиатурой, поиски более совершенных средств воплощения тонких оттенков смысла. Первый тип отстраняется от личностного опыта; второй склонен абсолютизировать его.

Материал для изучения проблемы концепции в интерпретации даёт анализ театрально-сюжетных отношений в текстах сочинений, обусловленных восприятием пианиста-исполнителя. Программность и сюжетность — две стороны одной и той же проблемы отражения потребности автора и интерпретатора в одновременном сочетании компонентов имманентно музыкальной и внемузыкальной логики сочинения.

Программа в Сонате Бетховена op. 81a, посвящённой эрцгерцогу Рудольфу и его участию в военном походе, обозначена в названиях частей: «Прощание. Разлука. Возвращение»; композитор находит средства воплощения её «сюжета».

В отличие от программы, являющейся компонентом АНТ, *сюжетность* следует определить как совокупность способов внутренней организации текста. Выявление сюжетности — прерогатива исполнителя: таким образом он обретает целостность МТИ. Сюжетность редко становилась предметом музыковедческого анализа⁶, хотя это — универсальный принцип организации текстов. Ещё Аристотель полагал, что сюжет, «фабула есть основа и как бы душа трагедии», саморазвёртывающееся органическое целое, а Томас Манн говорил, что это — «история, которая сама себя рассказывает».

Сюжетность изначально присуща сценическим искусствам, сравнение сюжетности в музыке с нарративом не должно заслонять сути: генезис её восходит к «ощущению театра как модели всякого искусства» (Б. Пастернак). Сюжетность как проявление универсального механизма кодирования театральности способствует яркой визуализации слуховых представлений в музыке. Об

«абсолютной», «чистой» музыке говорить не приходится: любое движение музыкальной материи интерпретатор может наделять отражением собственных чувств и мыслей: их развитие, становление уже само по себе составляет сюжет.

Е. Назайкинский связывает сюжетность с драматической музыкой⁷. Универсальный характер сюжетности подчёркивает М. Арановский: «Феномен музыкальной сюжетности возникает тогда, когда элементы текста выстраиваются в определённую последовательность событий, ведущую к какой-то заранее намеченной цели... Подготовка, складывающаяся как постепенное накопление некоего качества, по сути, и обретает смысл музыкального сюжета. В принципе сюжетность может быть различной, но в любом варианте она способствует консолидации предложения как целостной единицы»⁸.

Декодирование сюжетности АНТ является прерогативой интерпретатора, при этом реализуется лишь один из вариантов, тесно увязанный с личностью интерпретатора и неизбежно имеющий индивидуальный характер. Вероятностное её восприятие противоречит однозначности, жёсткости регламента, что соответствует импровизационной природе исполнительского творчества. Об этом свойстве сюжетности пишет Ю. Лотман⁹. Л. Мазель призывает учитывать эффект её «смыслового мерцания»¹⁰. М. Арановский оценивает образование смыслов в интерпретации как акт, сравнимый по значению с рождением композиции: «Смысл рождается именно из сопоставления значений и потому не принадлежит ни структурам, ни тексту, он не поддается локализации. Он целиком является достоянием духовного мира воспринимающего. Это его вывод, его реакция, его интерпретация»¹¹. Вероятностная природа сюжетности также напоминает, что смысл интерпретации — плод индивидуального восприятия, как у Родена: «в искусстве важно не *что* делать или *как* делать, а *кто* делает».

Истинным поворотом в гуманитарном знании второй половины XX века стал *когнитивный метод*, представляющий общий подход к оценке явлений, предпосылки формирования единой методологической базы. Сердцевиной новых взглядов стало представление об универсальности понятия интерпретации, лежащего в основе разных форм познания и отражающего суть психологических механизмов, заложенных в структуре человеческого мышления. Было доказано,

что «проблема слухового восприятия — когнитивная, а не психо-акустическая»¹².

В исследовании фортепианной интерпретации когнитивный подход вписывается очень естественно: органическое единство *интерпретатора* и *интерпретации* — постулат исполнителя. Рассмотрение интерпретации как феномена, связывающего в единый узел философские, семиотические, музыковедческие дискурсы, позволяет оценить процессы смыслообразования в восприятии музыканта-исполнителя. Когнитивный подход утверждает паритет вербализованных и невербализованных знаний в сознании человека. Интерпретатор исходит из ресурсов собственного тезауруса: использует всю информацию, доставляемую первой сигнальной системой — тактильными ощущениями рук, зрительно-образными ассоциациями, пространственными представлениями слуха¹³.

Одним из центральных, основополагающих для когнитологии является понятие *концепта*. Концепт — это форма целостного «схватывания» смысла, «связывания высказываний в одну точку зрения на тот или иной предмет при определяющей роли ума»¹⁴, идеи. Это «свёрнутые и структурированные процессы в системе смысла, для которой допустим спектр разных путей развития»¹⁵. Для интерпретации музыки особенно важно, что концепт, в отличие от аналогичного по функции русскоязычного термина «понятие», «не столько „определяется“, сколько „переживается“ [курсив мой. — С. В.]»¹⁶.

Поясним выдвинутые теоретические положения примером, лежащим в основе интерпретации одной из самых драматических сонат Бетховена — «Аппассионаты».

КОНЦЕПТ «ВТОРЖЕНИЕ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ «АППАССИОНАТЫ» БЕТХОВЕНА

Рамки статьи не позволяют изложить все аспекты проблематики сюжетности¹⁷ в Сонате ор. 57. О судьбоносном, трагическом характере событий здесь говорит прежде всего постоянное употребление ритмоформулы мотива судьбы, который символизирует вторжение в жизнь высших сил, является знаком испытаний, присутствия непреодолимых обстоятельств. Обратимся к анализу концепта «Вторжение» и его роли в интерпретации «Аппассионаты» Бетховена, где он играет роль важного художественного приёма,

имеющего системообразующее значение в становлении сюжета инструментального произведения.

I. Авторский Нотный Текст (АНТ) — фактура

Бетховен, гений панорамного видения сочинения как вырастающего целого, заявлял: «Так как я сознаю, чего хочу, то основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу образ во всём его объёме, стоящим перед моим внутренним взором как бы в отлитом виде»¹⁸. Одна из самых драматичных сонат — «Аппассионата» поражает насыщенностью ремарок АНТ, свидетельствующих об импульсах, адресованных именно интерпретатору. «Я не пишу ничего необлигатного!» — любимое изречение композитора.

Особенно привлекает частое применение контраста: минимальная звучность *pp* вдруг сменяется максимальной — *ff*, при этом динамический приём постоянно сопровождается сменной фактуры, изменением ритмики. Нас интересует его концептуальное значение на уровне Сонаты в целом (единичные его проявления Л. Мазель оценивает как «взрыв»¹⁹, А. Аронов — как «динамическое вторжение»²⁰). Исключительная роль позволяет возвести его в ранг *концепта*, названного нами «*Вторжение*»: это способ, которым Бетховен достигает предельной выразительности²¹, ощущения не просто контраста, но — грани двух миров.

II. Пластический Текст Интерпретации (ПТИ) — двигательное воплощение

Огромное значение пластики в фортепианной интерпретации — ещё одно свидетельство театрального генезиса. О взаимодействии музыки и пластики пишет Р. Биттнер: «Музыка говорит с нами так же, как жесты: не вопреки тому, что она не обращается к слову, а как раз благодаря отстранению от слов. Пантомима обнаруживает смысл слова. Музыка же основана на обнаружении того, что „высказывается“ в пантомиме. Пантомима — пластическое дополнение слову, музыка — звуковое дополнение жесту»²².

Очевидно, в поисках соответствия между стихиями звука и жеста в интерпретации, нужно сопоставить два контекста: пластический ряд и соответствующий ему ряд музыкальный. *Концепт «Вторжение»* выступает в качестве модели всего комплекса двигательного-пианисти-

ческих приёмов; индивидуальные его проявления в каждом случае (секреты «пианистической кухни» заслуживают специальной статьи) подчинены общей идее. Эффект вторжения в психологическом плане требует от исполнителя умения подготовить мгновенную смену типа пианистического движения. Мелкая техника с типичным тончайшим ощущением кончиков пальцев в тихих звучностях при полной свободе руки сменяется крупной²³, — предусматривающей использование всех ресурсов «весовой игры» в звуковых максимумах.

III. Ментальный Текст Интерпретации (МТИ) — становление концепции

Сохранились свидетельства упоминания Бетховеном пьесы Шекспира «Буря» в связи с содержанием Сонаты ор. 31 № 2 (А. Шиндлер); К. Черни вспоминает высказывание автора — скорее об ассоциативном образе бури, нежели о пьесе — в ор. 57. Однако, например, С. Рихтер заявляет: «В творческом процессе ассоциация эта — у меня, во всяком случае — никогда не участвовала, и я думаю, что важна она скорее для слушателей, воспринимающих „Аппассионату“»²⁴. И всё же тема Шекспир — Бетховен не исчерпывается представленными в этих фактах аналогиями. Невозможно отрицать несомненную соизмеримость, близость творчества этих художников по духу, грандиозным масштабам и конфликтности коллизий.

Поскольку предлагаемая концепция интерпретации сюжета «Аппассионаты» исходит из концепта «Вторжение», его смыслообразующие свойства как основной пружины в конфликте проявляются на всех уровнях, во всех частях произведения. Несмотря на стихийную энергию выражения, ор. 57 принадлежит к совершенным образцам классического сонатного цикла, развитие в котором идет «пятью концентрическими кругами быстро увеличивающегося радиуса»²⁵.

Обозначим проявления концепта «Вторжение» на уровне целостного текста Сонаты и каждой из её частей.

«Appassionata», Allegro assai, I часть

Первый круг (или концентр) — ядро темы главной партии.

На замирающие переключки «мотивов судьбы» в терцовом изложении внезапно обрушивается лавина пассажа шестнадцатых стихийной силы (т. 13): *pp ritardando / f a tempo*.

Второй круг — главная партия в целом.

В сумеречное по окраске унисонное изложение темы крупными длительностями в одногласном изложении в диапазоне двух октав неожиданно врывается каскад неистовых аккордов, сгруппированных вместо триолей в двоичные ячейки (границы т. 16/17, 19/20): *pp legato / ff martellato*.

Третий круг — сонатная экспозиция.

В связующей теме «Вторжение» узнаваемо как динамический приём локального плана, *dinamica subita* (т. 26, 30): *sfp*. В побочной теме «Вторжение» напоминает о себе неожиданно резкими репликами «возражений» (грань т. 41/42): *p/f, sf*. Наиболее же показательным контрастным вторжением 2-й побочной: одногласно изложенные плавные нисходящие триоли буквально сметаются бурей «клубящихся шестнадцатых» (грань т. 50/51): *pianissimo legato / forte*. В заключительной теме вновь используются динамические приёмы (т. 61—63): *sfp*.

Четвёртый круг — вся первая часть цикла.

Разработка, особенно богатая событиями, также открывается приёмом вторжения. Замирающие аккорды в тесном расположении истаивающего мотива длинных нот в окончании экспозиции вдруг подвергаются агрессии. На этот хрупкий мир обрушивается шквал 1-й волны разработки (т. 78—93): *piano / forte*. Трансформации мотивов главной темы здесь перебрасываются из низкого в высокий регистр, мрачным фоном, олицетворяющим устрашающий разгул стихий, служат тремолирующие волнообразные фигурации шестнадцатых в крайних регистрах. После колоссальных динамических уровней зоны кульминации (авторские ремарки: *f, sempre piu f, ff, sempre Pedal pianissimo* (т. 135) доминантовый предикт наполняется тревожной пульсацией триольных репетиций барабанных басов. Реприза воспроизводит на новом витке все коллизии с участием приёма вторжения.

Новый, кульминационный уровень накала достигается при переходе от репризы к коде также с помощью приёма вторжения. В течение четырех тактов (235—238) угасание энергии мотивов ритмоформулы судьбы сопровождается почти полной остановкой движения. С начала коды (т. 239) те же мотивы судьбы в мощных аккордах буквально обрушиваются в ускоренном движении, яростно опровергая состояние рефлексии (грань т. 238/239): *piano, ritardando, diminuendo pp adagio, fermata / ff Piu allegro*.

Подобное «усиление» эффекта приёма вторжения за счёт добавочного темпового сдвига, увеличения скорости, многие пианисты проводят как сквозную идею интерпретации Сонаты. С. Павчинский пишет: «Представляется интересным упомянуть об истолковании первого Allegro С. Рихтером как о примере парадоксальнейшей интерпретации. У пианиста, в сущности, два темпа — очень умеренный в темах с более крупными метрическими единицами, что даёт образам налёт рефлексии, и весьма быстрый в движениях шестнадцатыми, звучащих с яростным натиском. Такой тип контрастности придает новое освещение всей концепции сонаты, конфликтное начало которой строится на сопоставлении скорбных размышлений с натиском стихийной бури»²⁶.

Пятый круг — циклическая форма в целом.

Уровень целого сочинения воспроизводит с участием приёма вторжения новые коллизии: если II часть — сфера отстранения от борьбы, то вторжение финала вновь переводит действие в драматическое русло; его венчает также вторжение неистовой коды — закономерный итог трагедийной концепции.

Andante con moto, II часть

Отметим особенности этой части цикла, резко контрастирующей с катастрофическими коллизиями крайних частей. Средняя часть — результат взаимодействия таких контрастных жанров, как строгий хорал, уводящий в сферы медитации, и арабески мелодических фигураций, постепенно расцветающие и исполненные чувства (авторские ремарки *piano e dolce* повторены трижды). С. Рихтер вспоминал слова Г. Нейгауза, сравнивавшего её с горным озером: «Это — очень точное и тонкое сравнение: действительно, я ощущаю в ней как бы таинственное мерцание звёзд, отражающихся в нём»²⁷.

Приём вторжения напоминает о себе в теме рядом признаков: внезапные превышения уровня активности динамическим акцентом, то есть, *forte*, относящимся к одному звуку (*sfp*, т. 5) или к краткой зоне (авторские ремарки *crescendo rinforzando*: т. 13–14). Такие динамические оживления рельефа есть в аналогичных зонах каждого из двух предложений в последующих четырёх вариациях.

Очень характерно завершение II части: в сферу созерцания, индивидуального мироощущения вновь вторгаются неостановимые стихий-

ные силы, требующие активных действий, участия в глобальных процессах. На затаённое окончание части в последнем такте снова обрушивается неожиданное (и столь ожидаемое!) вторжение «нервного» аккорда (грань т. 97/98): *piano — diminuendo — pp — fermata / ff secco, arpeggio fermata, attacca l'Allegro*, — открывающее путь финалу, его грозным, властным начальным аккордам *ff*.

Allegro ma non troppo, III часть

В отличие от I части здесь доминирует один вид фактуры — равномерные пассажи шестнадцатых. Фактурные формулы токкаты или этюда, присущие единому моторному движению, сплавляют музыку в монолит, сообщают постоянный высокий тонус энергии. Приём вторжения в таких условиях осуществить непросто. Его проекция, однако, узнаётся в рассыпанных на всём протяжении приёмах *dinamica subita (sf, sf/p)*, которые часто используют и добавочную энергию пунктиров. Вторжение здесь всё же присутствует (границы т. 95/96, 145/146, 287/288): *diminuendo / subito forte*.

На пике напряжения, при переходе к коде — главной кульминации всей Сонаты — автор снова прибегает к приёму вторжения (границы т. 315/316, 325/326): *piano/ff. sf*, который сопровождается последним, предельным увеличением скорости движения до *Presto*. После такой титанической мощи, невероятного накала стихийных вихрей коды, когда всё летит в бездну, вспоминается знаменитое высказывание: «Мысли Бетховена разрастаются далеко за пределы фортепианного выражения. Со звоном рвутся струны, и кажется, будто под руками демонического виртуоза рушится инструмент, который способен дать лишь отдалённый намёк на то, чего добивается от него звукотворческая воля. Сердито захлопывает Бетховен крышку рояля: „Он всё-таки остается несовершенным инструментом“»²⁸.

КОНЦЕПТ «ВТОРЖЕНИЕ» КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УНИВЕРСАЛИЯ

Но концепт «Вторжение» — драматическое столкновение человека с судьбой — не замыкается в области одного вида искусства. Он обладает ещё более широким, поистине универсальным спектром действия. Радиус его «вибрации» распространяется через конкрет-

ные произведения (трагедии, поэмы, стихи, музыкальные произведения), проецируясь на судьбу автора через его героя, сюжет и ряд сменяющих друг друга событий. «Концепты — это центры вибрации, каждый в себе самом и по отношению друг к другу. Поэтому в них всё перекликается, вместо того чтобы следовать или соответствовать друг другу. Концептам незачем быть последовательными. В качестве фрагментарных целых концепты не являются даже деталями мозаики, так как их неправильные очертания не соответствуют друг другу»²⁹.

Концепт «Вторжение», к примеру, присутствует в интерпретации судьбы Гамлета Шекспиром, «тень» Гамлета присутствует в различных сложносоставных композициях романа Пастернака, одного из самых блестящих переводчиков трагедии Шекспира.

Трагедия «Гамлет». Концепт «Вторжение»

Сюжет, построенный на проведении концепта «Вторжение» в нескольких *концентрических кругах быстро увеличивающегося радиуса*, мы находим не только в развёртывании трагедии Шекспира «Гамлет», но и в произведении автора, принадлежащего совсем другой эпохе, — в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Однако и здесь обнаруживается присущий концепту универсализм.

Шекспир. Принц Гамлет, наследник короны, свободный человек, его частная жизнь заполнена различными интересами: театром, Офелией. Автор не дает никаких поводов заподозрить его в интригах, связанных со стремлением к власти. Но происходит событие, поделившее его жизнь на две части — «до» и «после».

Высшие силы, волю которых олицетворяет тень отца, раскрывают принцу глаза на тайну убийства, обнажают преступные отношения самых близких людей. Его душа раскалывается надвое: безвозвратно утраченный мир прежней беззаботной жизни и — всё яснее осознаваемая идея долга, верность клятве отмщения за отца: *«А теперь девиз мой: / Прощай, прощай и помни обо мне. / Я в том клянусь»*. Эта трансцендентная идея в жизни Гамлета постепенно вытесняет всё остальное. Неожиданными вторжениями, сменой состояний обрисованы резкие переходы между настроениями мрачной рефлексии частного человека, с одной стороны, и яростной активности орудия мщения, — с дру-

гой, отражающие столкновения двух сторон в душе Гамлета.

В обнажённом виде проблема выбора между двумя противоположными стратегиями жизни пронизывает монолог Гамлета: *«Быть или не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль / Смиряться под ударами судьбы, / Иль надо оказать сопротивление / И в смертной схватке с целым морем бед / Покончить с ними?»*

Гамлет сделал свой выбор в пользу действия, схватки с судьбой. С этого момента темп развития трагедии стремительно нарастает — вплоть до гибели героя, осуществившего идею мести, гибели врагов ценой собственной жизни.

Новая структура того же концепта встречается у Пастернака.

Пастернак, великий поэт, осуществивший лучший русский перевод трагедии «Гамлет», в последней, 17-й части своего романа «Доктор Живаго» («Стихотворения Юрия Живаго») под № 1 поместил программное стихотворение. Оно написано как бы от лица актера, готовящегося к выходу на сцену в роли Гамлета и испытывающего сходное состояние борьбы двух начал в душе: желания повременить и необходимости действовать.

ГАМЛЕТ

Гул затих. Я вышел на подмостки.

Прислонясь к дверному косяку,

Я ловлю в далеком отголоске

Что случится на моём веку.

На меня наставлен сумрак ночи

Тысячью биноклей на оси.

Если только можно, Авва Отче,

Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый

И играть согласен эту роль.

Но сейчас идёт другая драма,

И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,

И неотвратим конец пути.

Я один, всё тонет в фарисействе.

Жизнь прожить — не поле перейти.

Концепт «Вторжение» как борьба двух состояний, составляющий суть этого образа, гораздо шире личной трагедии. Его можно узнать также в знаменитом библейском сюжете «Моления о чаше» Иисуса Христа. Богочеловек взывает к Богу-отцу: «Да минует меня чаша сия!» Ибо, как человек он слаб, страшится боли, но как Бог, сын Бога он должен по-

нять, принять и исполнить замысел высшей воли: взойти на Голгофу с крестом и быть распятым, чтобы искупить своими страданиями грехи всего человечества.

Тот же сюжет — в судьбе самого Пастернака, не отложившего только что написанный роман «Доктор Живаго» «в стол», но отдавшего его для публикации за рубежом (после многих безуспешных попыток напечатать в своей стране). Поэт, вероятно, не предполагал, не мог представить всех последствий этого гибельного шага, принесшего ему международное признание, Нобелевскую премию, и — травлю на родине, стойкую жизнь.

Каждому, наверное, знакомы в жизни моменты, когда, подобно Гамлету, человек мечется между выбором: рефлексия или действие? «Быть

или не быть»? Остаться честным человеком, но уклониться от вызова судьбы? Не ответить на вторжение высших сил, но судить себя потом судом совести? Или же принять вызов судьбы, смертельно рискуя жизнью, — оказаться под лучами прожекторов, под взглядами «биноклей на оси», стать достоянием публичного скандала и быть растоптанным?

Концепт «Вторжение», несомненно, относится к числу универсалий, он напоминает: великие творения — «Аппassionата» и «Гамлет» — становятся знаковыми символами человечества, ибо обращены ко всем и каждому. В этом — великая сила большого искусства, сочетающего космический уровень обобщения с предельной человечностью: каждый видит себя в нём словно в зеркале.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Трёх рабочих спросили: «Чем вы занимаетесь»? 1-й ответил: «Камни таскаю»; 2-й: «зарабатываю на существование для себя и семьи»; 3-й: «строю Шартрский собор!» Эта притча — иллюстрация к теории установки.

² Некто слышал исполнение «Konzertstück» Мошелесом (было сыграно прекрасно), но вскоре был ошеломлён: под руками Листа произведение совершенно изменилось: «Ваша трактовка перенесла меня в совершенно иные сферы!» Лист внимательно выслушал и ответил: «Мошелес — прекрасный артист, но то, что я делаю с этой пьесой — это совсем иное дело».

«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», — писал Антон Рубинштейн (Рубинштейн А. О музыке в России // Век. — 1861. — № 1. — С. 36. Цит. по: Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. — Л., 1967. — С. 338).

³ Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры («The Etudes», Philadelphia, 1910, Marz #3). Цит. по: Литературное наследие. В 3 т. Т. 3. — М., 1980. — С. 232.

⁴ Гёте И.-В. Собрание сочинений в 10 т. Т. 10. — М., 1980. — С. 427.

⁵ Бахтин М.: «Это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и контекста (вопрошающего, возражающего и т.п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль... Это встреча двух текстов — готового и создаваемого, реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов» (Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. — М., 1970. — С. 281).

⁶ Одна из работ: Рыжкин И. Сюжетная драматургия бетховенского симфонизма (Пятая и Девятая симфонии) // Бетховен: сб. ст. Вып. 2. — М., 1972. Существенное влия-

ние на формирование нашей концепции оказала также монография И. Барсовой (Барсова И. Симфонии Густава Малера. — М., 1975), посвящённая становлению интонационной фабулы.

⁷ Назайкинский Е.: «...сюжетности соответствует такой тип установки, когда инструментальное произведение предстаёт перед слушателем как обобщённая драма, развёртывающаяся вне его сознания, как театр идеальных действующих сил. Для драмы необходим определённый сюжет — относительно замкнутая последовательность жизненных событий, рассказ о которых создаётся композитором и воспринимается слушателем. Мир музыкального произведения воспринимается слушателем как становящийся, развёртывающийся у него на глазах, насыщенный событиями и действиями, вовлекающими в сопереживание. Сам слушатель может отождествлять себя при этом с действующими силами, с теми, кто „живёт“ и „движется“ в музыкальном космосе произведения ... он осознаёт себя зрителем, заинтересованным наблюдателем, перед взором которого чудесный мир произведения простирается в особом музыкальном пространстве и меняется в музыкальном времени. Слушатель чувствует себя в некоем музыкальном театре, на сцене которого разыгрывается правдиво-фантастическая пьеса» (Логика музыкальной композиции. — М., 1982. — С. 60).

⁸ Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойство. — М., 1998. — С. 326—327.

⁹ Лотман Ю.: «Это придаёт сюжетной структуре характер смыслового мерцания: одни и те же эпизоды оказываются композиционно не равными сами себе, то выступая в качестве сюжетных событий с определённым значением, то приобретая иную семантику, то вообще теряя качество события» (Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин, 1973. — С. 86).

Лотман Ю.: «Определённые исходные ситуации, их сцепление с последующими эпизодами, образующее данный конкретный сюжет — всё это будет для слушателя лишь осуществляемым с известной вероятностью выбором из некоторого

множества возможных в пределах ситуации» (Статьи о типологии культуры. Вып. 1. — Тарту, 1970. — С. 80—81).

¹⁰ Мазель Л.: «Произведения, подобные Полонезу-фантазии, позволяют поставить вопрос об особом рода сюжетности образно-музыкального развития, не связанной обязательно с программностью». Учёный выдвигает понятие: «обобщённый образно-музыкальный сюжет, допускающий „постановку“ многочисленных конкретных литературно-программных сюжетов, ни один из которых не окажется обязательным» (Исследования о Шопене. — М., 1971. — С. 172).

¹¹ Арановский М. Указ. соч. С. 337.

¹² Бергер Л. Эпистемология искусства. — М.: Русский мир, 1997. — С. 338.

¹³ Серебrenников Б. А.: «Органы чувств дают нам более богатую информацию о мире по сравнению с тем, что даёт нам язык. Ведь каждое понятие возникает из восприятия, а восприятие есть результат познания человеком предмета или явления в целостности, во всей совокупности конкретных свойств» (О материалистическом подходе к явлениям языка. — М.: Наука, 1983. — С. 135).

¹⁴ Неретина С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абельяра. — М.: Гнозис, 1995. — С. 141.

¹⁵ Делёз Ж., Гваттари Ф.: «Мы всюду обнаруживаем один и тот же педагогический статус концепта — это множественность, абсолютная автореференциальная поверхность или объём, составленные из некоторого числа интенсивных вариаций, неразделимо связанных между собой в порядке соседства и пробегаемых некоторой точкой, находящейся в состоянии парящего полета. Концепт — это контур, конфигурация, констелляция некоторого будущего события. В этом смысле концепты по праву принадлежат философии, так как именно она их вновь и вновь творит. Концепт — это, разумеется, познание, но только самопознание, и познаётся в нём чистое событие, не совпадающее с тем состоянием вещей, в котором оно воплощается. Всякий раз выделять событие из вещей и живых существ — такова задача философии, когда она создает концепты и целостности. Строить из вещей и живых существ новое событие, придавать им всё новые и новые события — пространство, время, материю, мышление» (Что такое философия? — СПб.: Алтейя, 1998. — С. 46).

¹⁶ Степанов Ю. Концепты. Тонкая плёнка цивилизации. — М.: Языки славянских культур, 2007. — С. 20.

¹⁷ Вартанов С. Феномен сюжетности, театральность и пластика в фортепианной интерпретации // Памяти М. А. Этингера: сб. ст. Вып. 3. — Астрахань, 2008.

¹⁸ Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben. — Leipzig, 1907. — Bd. 4. — S. 420. Из беседы с Людвигом Шлоссером, 1823 г. Цит. по: Проблемы бетховенского стиля. — М., 1932. — С. 315.

¹⁹ Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периода творчества // Бетховен: сб. ст. Вып. 1. — М., 1971. — С. 105.

²⁰ Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена // Об исполнении фортепианной музыки: сб. ст. / ред. Л. Баренбойм и К. Южак. — М.: Л., 1965. — С. 46.

²¹ Мазель Л.: «Важный выразительный эффект (более общий или более частный, но именно эффект, а не оттенок) достигается в произведении с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких или многих (часто даже всех возможных в данных условиях), направленных к той же цели и таким образом осуществляющих множественное и концентрированное воздействие» (Строение музыкальных произведений. — М., 1979. — С. 41).

²² Bittner R. Ein Versuch zur Sprachartigkeit der Musik / BzmH. — Regensburg, 1975. — S. 173–174.

²³ Вартанов С. Я. Аппликатура, движение и позиция в фортепианной игре // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1976. — Вып. 24; Он же. Аппликатура и позиционность в пианистических стилях конца XIX — первой половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1980.

²⁴ Рихтер С. Три ответа на вопросы о Сонате Бетховена ор. 57 // Пианисты рассказывают: сб. ст. — М., 1979. — С. 138.

²⁵ Мазель Л. Заметки о тематизме... С. 79. Здесь и далее в описании структуры сонатной формы «Аппассионаты» в её соответствии концентрическим «кругам» мы будем опираться на анализ, предложенный Л. Мазелем.

²⁶ Павчинский С. Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена // Бетховен: сб. ст. Вып. 2. — М., 1972. — С. 60.

²⁷ Рихтер С. Указ. соч. С. 138.

²⁸ Беккер П. Бетховен. Ч. 2. — М., 1913. — С. 3.

²⁹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Указ. соч. С. 35.

Вартанов Сергей Яковлевич

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры специального фортепиано
Саратовской государственной
консерватории им. Л. В. Собинова

