

Е. Д. Богатырева

**Исполнитель и текст:
к проблеме формирования исполнительской
культуры в музыке XX века**

Настоящая работа представляет собой продолжение размышлений над исполнительским искусством XX века, начало которому было положено выступлением на философском клубе 1994 года. В основе доклада лежало простое наблюдение: современное исполнительство включает ориентацию исполнителя не только на работу с авторским текстом, но заставляет учитывать весь комплекс существующих интерпретаций данного произведения. Можно сказать, что само исполнение отсылает не только к авторскому замыслу или индивидуальности его соавтора — исполнителя, но и к некоему безличному — исполнительской культуре вообще, например к «традиции» исполнения данного произведения, которая включает в себя как смысловой аспект произведения, так и способы его звуковой реализации. Так, исполнитель старинной музыки Ванда Ландовска показала, мы имеем две современные исполнительские «традиции» — так называемого аутентичного исполнения, которое следует «букве», и романтического, которое пытается передать «дух» этой музыки. Знаменитая музыкантша предлагает подойти к старинной музыке через «культурологический» анализ свободы и несвободы исполнителя, через понимание специфики исполнительского творчества в музыке ушедших эпох. Однако достижение этого понимания — не простая задача, она не сводится к построению умозрительного идеала, но как-то учитывает и реакцию современного слушателя, и в принципе недостижима без формирования у исполнителя его собственного ощущения исполняемой им музыки, *ощущения*, которое парадоксальным образом сочетает в себе уверен-

ность и неудовлетворенность так, как если бы исполнение каждый раз имело дело с чем-то одновременно далеким и близким, родным и чужим. Дело не только в том, что у современного музыканта нет такого серьезного «аргумента» в пользу подлинного звучания Моцарта, как запись исполнения его произведений самим композитором, так что он имеет дело лишь с современными интерпретациями, которые всегда только более или менее убедительны, но и в том, что, имея современный исполнитель такую запись, его вопросы остались бы прежними и, пожалуй, не в духе той культуры, к которой «принадлежали» эти произведения. Это прежде всего вопросы, касающиеся не только расшифровки текста, но и вопросы звуковой реализации, которая включает в себя сразу несколько аспектов, благодаря которым она становится интересной и востребованной для нового времени, нисколько не теряя при этом по существу. Обозначим их как следующее: перевод этой музыки на новый язык ощущений современного человека, который исходит не только из собственного опыта «тела» как последней данности, но и не из какой-то общей стихии «чувства жизни», поскольку последняя постоянно обнаруживает в себе какую-то недостаточность, как если бы само это чувство требовало какого-то искусственного погружения в «странное не свое», что делает какую-либо «общность» сомнительной, но, как показал Нанси, из решительного «разворачивания» «своего-чужого», «тела» в сторону внешнего, из его реальной обращенности вовне, которое можно было бы представить как «открытость», обретение *неравного* себе существования. В связи с чем по-новому будут звучать старые вопросы: не просто — как осуществляется исполнительская интерпретация, чем она является для произведения, в каком отношении находятся автор и исполнитель, в каком смысле мы можем говорить об авторстве исполнителя и отличается ли оно от авторства автора и чем, но — что «обеспечивает» автор, в чем состоит функция исполнителя, а также как «содержится» автор в предъявляемом автором же тексте и в «исполнительской практике»? Основным достижением предшествующего настоящей статье доклада бы-

ла попытка представить исполнительскую интерпретацию как особый — «исполнительский текст», отсылающий к другим текстам, одним из которых является собственно авторский. «Исполнительский текст» не сводится здесь только к интерпретации, то есть какому-то означиванию, но «образуется» на границе, на пределе исполнительского мастерства, то есть включает в себя собственно исполнительскую практику. Основной задачей данной работы будет попытка приблизиться к философскому осмыслению тех вопросов, которые выше нами уже были обозначены.

1.1

Было бы продуктивно увидеть за категорией «исполнительского текста» также особое — «современное» — состояние исполнительской культуры как *транскультуры*, то есть осознающей себя в пространстве межкультурной коммуникации и предстающей как открытая система уже не *меж*, но *транскультурного* потребления. Последствия такой открытости для музыкального искусства и искусства вообще застают себя в его пестроте и непредсказуемости, в многообразии путей и решений его задач, в возрастании роли различных объединений, школ, стилей, направлении (появлении у них особой регулирующей функции самого искусства или того, что под ним теперь понимается).

В исполнительском искусстве *транскультурность* современной «культурной» ситуации проявляется в том, что одно и то же произведение разыгрывается представителями самой разной культурной принадлежности. Пойдем от примера. Два музыканта — американец и русский — играют Чайковского. Ван Клайберн получает высшую оценку своего искусства. Все выглядит так, что конгениальность исполнителя композитору преодолевает культурные границы. Кажется, что проблема конгениальности, которая скрывает за собой проблему понимания, не имеет для своего решения каких-то серьезных отличий для представителей различных национальных культур как раз потому, что предлагает для своего решения, или обнаруживает собой, как раз

«транскультурную» модель функционирования и потребления самой музыки. Ее особенностью, как уже отмечалось, может выступить характер ее «данности»: исполнительский текст «помещен» в какое-то особое, назовем его «символическим», пространство, на которое можно указать как на пространство функционирования и взаимодействия самых различных культурных текстов, которое обнаруживается не просто как еще одна «культурная» данность, но выписывает тело транскультурного *символического* сообщества. Сразу оговоримся, что говорить о «теле» и его производных — «телесности», «телесном опыте», равно как и его символизации можно здесь только в связи с проблемой «письма», «текста», а также их «ощущения». Это значит, что нас должно заинтересовать не столько *расположение ряда* каких-то различных «культур» или «культурных» текстов как каких-то данностей друг по отношению к другу, но прежде всего обнаружение (заставание) ими себя в ситуации их «транскультурного» «сообщества» и осуществляемое через это «сообщество» понимание и пресуществление, что частично можно представить как межкультурную коммуникацию. Не следует путать такое «сообщество» с «общностью». Если говорить о последней, то здесь мы имеем дело с «общностью» неравных себе членов предполагаемого сообщества. Неравенство задается принципом открытости, порожденного ими самими, абсолютно «имманентного» им, с другой стороны, «неравность» самому себе возникает в самой вынужденности каждый раз оказываться перед лицом Другого, «отвечать» ему. Требование общности здесь, как показывает Морис Бланшо, есть свидетельство ее отсутствия. «Но если отношения между людьми перестают быть отношениями Того же к Тому же и предполагают образ другого как нечто неустранимое и в равенстве своем диссимметричное по отношению к тем, кто его рассматривает, то тем самым навязывается совсем иной вид взаимоотношений, влекущий за собой иную форму общества, которое вряд ли можно назвать «общностью». Можно выдвинуть, в связи с этим, новый лозунг современности: «культурность» как «субкультурность», поскольку такие культурные

«образования» XX века как субкультуры, по существу, «имеют» транснациональную «природу» или «сущность», образуя ее как локальную — «не-общую» — структуру, так что само искусство во многом может быть понято через его субкультурность. Субкультурность показывает своей открытостью также на очевидность той «структуры», которой она «держится» и которая позволяет ее членам ей «принадлежать»: дело не в изначальной символичности, но в способе, благодаря которому она делается символичной. Невозможно разучить язык субкультуры, не *производя* ее символического «тела», не включаясь в его жизнь, не становясь частью этой «жизни», которая была бы иной, если бы тебя там не было. Об этом «теле» — *там* — пока только известно, что это тело какого-то *символического* сообщества. Ясно, что твое присутствие в этом теле, точнее, этим телом не есть результат преодоления дистанции и рефлексии над ним, хотя таким и выглядит, но и не «случается» как *твое* воплощение в *этом* теле. Если это и воплощение, то в качестве Другого, точнее даже, в направлении к Другому, который оставаясь вечно трансцендентным, иным, тем не менее выталкивает меня из *моего* существования, буквально, «выводит меня из себя», порождая мной и во мне открытость, делая неравным самому себе, или, как можно сказать, выводит на границу неравного себе существования, которое, существуя, не может быть мной присвоено как мое, но, добавили бы мы от Жана-Люка Нанси, «выписано тело». Не может быть *это* — «тело» — сведено и к форме представления, которую мы могли бы с легкостью назвать — и успокоиться на этом — символической формой внутри и межкультурной коммуникации этого вот «культурного» сообщества с другим, таким же, оно само по себе не «есть» и в качестве того, что невозможно увидеть, к чему невозможно прикоснуться. Оно не идеально и не имеет глубины, которая его выталкивает, не становясь при этом лишь поверхностью.

1.2

Отличие символизма субкультурных образований от традиционного символизма как системы культурного потребления наряду с языковостью (см. об этом у Мамардашвили и Пятигорского) состоит в том, что он не различает эти два плана, так что ни один из них не может здесь выступить в качестве истока по отношению к другому, но последние проявляют себя через *ситуацию общения*, которая и есть процесс образования символа как еще *не бывшего*, хотя, возможно, и узнаваемого с поверхности, процесс, различающий эти планы только как «подходящее» образуемого здесь и теперь символического сообщества участников и творцов этого вот «культурного события».

Отсюда новое понимание контекста, равно как и текста. Они не есть какое-то предданное или получившееся, априорная форма чувственности или продукт, готовое образование, так что вхождение в это нечто невозможно через понимание соотношения его уже состоявшихся планов символичности и языковости, но всегда подвижны и не потому, что личностны, хотя личность во всем этом участвует и от нее зависят колебания и изменчивость символических значений, но потому, что *открыты* в своей обращенности друг на друга. Это обращенность «письма», которое только одно и выписывает невозможное «тело» символического («неописуемого») сообщества, письма, которое «сообщает» людей разных культур, причем само «сообщение» предстает как непредсказуемое свое, которое бы не сводилось только к известному социально-историческому или личностно-событийному опыту человека, но вело бы себя так, будто оно «одно» и является «плотью» этого мира, его «смыслом» и «оправданием».

1.3

Внешне все происходит так, будто исполнителю приходится определяться прежде всего в звучании, то есть конкретно в звуке и в организации звучания будущего исполнения. Надо сказать, эксперименты эпохи модерна, ран-

него и позднего авангарда, действительно, изменили наше представление о том, что является «музыкальным» искусством. Появление звукозаписи и применение различных технических средств расширило возможности музыкального звучания и способствовало рождению новых видов музыкального искусства, как электронная, компьютерная музыка. К «музыкальному» звучанию начинают относить то, что традиционно к нему не относилось, например шумы. Исполнительское искусство вынуждено самоопределяться, с одной стороны, на фоне различных музыкальных направлений и мод, но с другой — оно занято поиском «своего», отличного ото всего *звучания*, своего способа организации музыкального материала, что, как можно было бы предположить, сигнализирует о какой-то новой форме репрезентации того, что мы привыкли понимать как музыку. Остается, впрочем, неясным то, как «физика» звучания подлечит «музыкальной» символизации. Мы могли бы сказать, что «музыкальность» звучания нами распознается не столько потому, что оно непосредственно вводит нас в нечто, что опознается как музыка, то есть как *какая-то* эстетическая и художественная «реальность», но скорее потому, что оно *показывается* в том или ином «музыкальном стиле», который проводит абсолютную границу его различия. Ясно, что «музыкальное» звучание «требует» для своего опознания в качестве такового каких-то дополнительных процедур опознания, которое предстало бы как особая символическая условность нового символического кода — «риторика» и «грамматика» образуемого в ней «символа». Имеется в виду условность поверхности и глубины. Можно сказать и так, что *музыкальность* звучания, во-первых, не есть его значение, и, во-вторых, он ведет себя так, что возникает как бы «поверх» уже состоявшегося «музыкального» *значения* того же стиля, «музыкальность» которого здесь есть музыкальность культурной принадлежности, отсылка, перекодировки известных музыкальных явлений, текстов. Здесь мы застаем действие двух символических кодов: код принадлежности, в котором и которым образуется *то же* музыкальное сообщество и кода современности, опознающего

эти символические сообщества в их обращенности друг к другу. В этом смысле звучание мы могли бы назвать здесь «значением» стиля, что опять же не подразумевает простой процедуры означивания стиля, поскольку последний выписывает собой нечто, что в нем самом отсутствует, так что нельзя сказать, будто стиль «порождает» из «себя» это звучание или являет нам его и только его образ, но звучание сообразуется в нем с какой-то «своей», не вытекающей только из наглядности стиля «значимостью» принадлежности и соответствия. Этим обусловлена возможность перехода или кочевания звучания из стиля в стиль, этим объясняется такое гибридное образование в музыке XX века, как смешанный стиль. Обратим внимание на то, что процесс музыкальной символизации будет происходить нетрадиционным путем: не просто так, как если бы необходимо было бы создать еще один условный язык, который мог бы использоваться членами одного сообщества, а также понимание таких средств и перевод их во внутреннюю духовную жизнь индивида, но так, чтобы и образование и использование этого языка происходило через символическую по существу своему «смерть» основных участников этого вот — музыкального — события. В этом только контексте возможно говорить о «смерти» автора, равно как исполнителя и слушателя, превращение их в безличные *функции* выписываемого здесь и теперь текста, возможность, которую широко использовал музыкальный авангард XX столетия. Впрочем, не следует понимать безличность как то, что без *лица*, но без лица потому, что «реальное» «присутствие» этих участников, их символическая «общность», заставаемая здесь и теперь, невозможны без их символической «смерти», которая опять же не есть «смерть в общности», но похожа на «смерть в символе», который «дан» только в бесконечном к нему приближении, приближении, которое ускользает от всякого означивания, *имения*. «Объективность» игры задается не тем, что «субъект» из нее исключается, но тем, что каждый раз музыка должна быть пересоздана («переписана») в духе того «нового», что еще только должно быть выписано.

2.1

Попытаемся совершить невозможное — описать наше ощущение классически-романтического стиля исполнения изнутри его мифа о самом себе, то есть оставаясь, по возможности, в рамках его собственного языка самоописания. В нововременной парадигме исполнительского искусства, в рамках которой формируется классически-романтический стиль исполнительства, автор, исполнитель и слушатель выступают в роли *соавторов*. Их соавторство понималось как *передача опыта существования в музыке* от одного к другому. Когда мы говорим здесь о «существовании», мы подразумеваем, что у него есть внешняя и внутренняя форма самореализации. Оно не только пассивно *располагается* в каком-нибудь готовом пространстве и времени, но и активно *переживается*, то есть самоопределяется и во внутреннем хронотопе. Сам опыт эмпиричен и аналитичен. Его эмпирика обнаруживает внутреннюю *предрасположенность* существования к такому двуединому расположению, его аналитика позволяет проявить и увидеть эту форму во всех ее индивидуальных особенностях как конструкцию. На чем была основана «передача» музыкального опыта существования в нововременном искусстве? На предполагаемой «общей» точке бытия — априорной формы музыкального события — точки, которая «внутри» и которая выносится во «вне» постольку, поскольку предполагает в себе тождество одного и другого, их «связь» полагается этой общностью. Это тождество фиксируется как общее «состояние сознания», передаваемое в терминах общей «настроенности», «аффекта», «родства души» и т. п. Эта общая точка есть точка общей субстанциональности, основное место встречи или уж, точнее, совпадения автора, исполнителя и слушателя как существ, причастных одной единой — «божественной» — природе. «Божественной» — здесь не метафора, не оговорка, но то неперемное условие их понимания, а также ощущения и самого феномена авторства, из которого явно или неявно исходит нововременное творчество. Человек творит по отношению к «первой» — «божественной» — «вторую

природу», но «делает» он это потому, что «имеет» родственную Богу субстанцию, делающую его самого существом богоравных способностей. Собственно, и само «человеческое» равенство есть зеркальное отражение богоравности. Задумавшись, разве не на признании этого мистического человеческого «равенства» основана претензия исполнителя играть Моцарта за Моцарта, Дебюсси за Дебюсси и даже перед Дебюсси? Впрочем, даже здесь было бы уж очень упрощенно понимать «дело» Автора, а вслед за ним и Исполнителя, и Слушателя как «дела» по сотворению дополнительной — второй, третьей и т. д. — «природы», по сотворению того, что подчас называют словом «культура». Последняя сотворяется, сотворяя. Однако обратим внимание на то, что собственно «совпадение» и «передача» происходят в точке, а не в какой-то развитой структуре самосознания, во-первых, и в точке *индивидуации*, во-вторых. Поскольку эта мистическая точка есть точка индивидуации, то выходит, что уже в ней заложена *суть отличия, разной* «природы» человеческого, которая познается теперь уже как *отношение*, и не только как абстрактное отношение божественной природы к тварной, но и как конкретное отношение тварных к божественной. Последняя, кстати сказать, выступает также как сотворенная природа, то есть натуральным образом, причем и тварность/божественность твари, и человечность/божественность человека определяются через нее «равным» образом, в отношении, которое в дальнейшем будет манифестировано как *индивидуальное различие существования*.

2.2

Таким образом, передача опыта существования осложняется здесь уже тем, что она происходит через индивидуальное различие существования, которое есть одновременно *отношение причастия и начала творения*. Можно сказать, что здесь каждый раз заново творится и мир, и человек на каком-то новом сверхразумном и сверхчувственном основании *чего-то* или *кого-то*, наделенного явной чрезмерностью существования, опознаваемого нами как чрезмерно большое и чрезмерно малое, «символом» которого и окажется точка

индивидуации. Эта точка была открыта и зафиксирована барочным сознанием. Ее «возникновение» можно проинтерпретировать, с одной стороны, реакцией на крайности человеческого проявления и в целом — на разорванность и противоречивость сознания и мироощущения барочного человека, с другой — сжатие до точки, всегда готовой тем не менее утопить в себе все рациональные построения классицизма, не есть просто укрощение строптивой психеи человека, за чем скрывается в том числе отказ понимать последнюю как «структуру» «порядка», зеркально воспроизводящую космический порядок, но и манифестация «разрыва» между человеком и миром: они перестают быть «понятными» друг для друга, их, казалось бы, нерушимая связь грозит распасться. Попытку удержать и зафиксировать эту «связь» находим в философской аналогии барочной точки — в монаде Лейбница. С другой стороны, его понятие «складки» мистифицирует наличие этой связи, находя темные и светлые, открытые и скрытые стороны когда-то обозримой поверхности, так что целое, которое и есть общее, в том числе и подразумеваемое в самой точке различия, более невозможно увидеть, к нему можно только стремиться, полагая как недостижимый во времени идеал. Точка индивидуального различия есть не что иное, как точка разрыва, в котором мир и человек обнаруживают себя по отношению друг к другу как вечно другое, потустороннее, оборачиваясь лишь поверхностью своего лица, буквально оказываясь перед *лицом* друг друга. Если эта точка индивидуального различия еще здесь и манифестирует тем не менее свою связь с общим, под которым начинает пониматься общее культуры, времени, нации и т. п., то эта «связь» обнаруживается здесь как *символическая связь*, связь, готовая в каждый момент распасться в силу неуловимости и самого этого общего, которое отчуждается от самой жизни, «законы», «права» и «обязанности» которого символичны и изменчивы. Вплоть до XX века мистическая точка никак не структурируется ни в философии, ни в искусстве, но определяет собой построения как классического рационализма, так и классического искусства. Она является априорным условием философско-

го мышления, задает ему, если можно так выразиться, *форму напряжения*, являясь магнитом или «первоначалом» классической мысли, ее внутренней формой и непроявленным «центром». Относительно нее классический рационализм и выстраивает свои «системы», несмотря на всю свою амбициозность, когда относит обнаруживаемое благодаря точке «присутствия» *иное* к необъяснимому, низшему, чувственному, смутному роду познания, все несовершенства которого и призван выправлять разум. Впрочем, гениальные попытки намеренного существования в иррациональном застает уже в романтизме. Неслучайно музыка здесь будет ощущаться наиболее адекватной формой такого «существования», «органом» философии. Аналогичные процессы, независимо от философии, находим и в самом искусстве. Кстати сказать, классическая, равно как и романтическая философия, не есть философское осмысление опыта искусства того времени, она есть «философия искусства», разумея под последней специфическую форму или способ существования самой философии (вот он символический двойник искусства!), само-сознанием которой и будет заниматься вся последующая за романтизмом философская культура.

2.3

Можно предположить, что классически-романтический стиль исполнительского искусства обязательно будет включать в себя как саму точку, так и задаваемую точкой *напряжения силу сжатия* как основное условие протекания музыкального времени и развертывания музыкального пространства. «Ясность» и «простота» классического стиля исполнения прямо пропорциональна силе сжатия какого-то не проявленного, пока «личного», «внутреннего» существования субъекта, но не отказ от него, а только подчинение надличному, которое здесь всегда идеально и статично, которым явится само произведение, причем само это надличное, его целостность, конституируется напряжением, исходящим из точки сжатия личного присутствия. Соответственно, романтическое исполнение будет отличать от классического только «свобода», но не столько в проявлении личного, сколько

лишь в его отпускании, благодаря чему классическая структура «откроется» всем ветрам индивидуального¹ «произвола».

Любопытно, что для XX века эта борьба — согласие личного и надличного будет восприниматься в другом ключе как противостояние «личного», под которым понимается жизнь, ее живое протекание, впрочем, постоянно расслаивающегося на образ и существование, и «наличного», мира конечного, «мертвых» вещей, отчужденного, неистинного существования и т. п., и реализовываться в хайдеггеровской паре «бытия» и «сущего».

3.1

В связи с этим хочется остановиться на такой важной категории, как *время*, определяющей категории классического и романтического искусства. Оно предощущается как время *переживания*, поданного в категориях вечности и изменчивости и понятого как *личная* форма самоопределения индивида во внутреннем опыте существования. Само переживание осознается как музыкальное событие. Под событием здесь понимается прежде всего *событие изменения*, по отношению к которому происходящее получает свой Вид и Временную структуру. Можно ли само происходящее определить как Временную форму? Отчасти любое творение есть и начало времени, но переживание времени возможно только в связи с изменением, при этом неважно, показывается ли последнее как длительность или как прерывность. И длительность, и прерывность есть проявления временно-

¹ Я намеренно «путаю» здесь личное и индивидуальное, поскольку в рассматриваемой культуре они не различены. В то же время нельзя не заметить, что изменился сам состав индивидуального: под последним понимается какое-то более сложное образование, нежели врожденное качество — природой божественного или человеческого — мира. Последние для романтика «идеальны», они всегда есть то, с чем соотносится их конкретная, историческая идентичность или, точнее, изменчивость. Индивидуальность включает в себя понятия развития, становления, изменения, которые происходят в связи с существованием, то есть изменчивостью, мира особого — мира культуры, национальное и историческое своеобразие которой романтики ощущают так остро.

сти, его модусы. Для нас здесь будет интересно то, что время *кажется* основным конституирующим принципом музыкального исполнения, что как бы понятно, но принципом, включающим в себя отношение этого исполнения с временной структурой музыкального произведения, что тоже понятно, но не очень, поскольку требует соотнести, а значит, прежде и различить индивидуальное время исполнителя и автора, что непросто. Собственно, что понимается в данном случае под индивидуальным временем? Открытие последнего не есть только открытие уникальности своей жизни, данности мне ощущать ее через свое тело как свою жизнь. Это открытие есть одновременно и выход или даже выброс себя из своей внутренней жизни вовне и предполагает познание не только своего, но и чужого, и своего как чужого. Исполнитель «работает» не только со «своей», но и с «чужой» данностью, данностью показа поверхности и глубины, мнимость или условность которых можно попытаться устранить через понятие телесного самоощущения. Фокус исполнения состоит не только в том, что время автора и время исполнителя должны каким-то образом совпасть, но также и в том, что время автора дано исполнителю через другое *наличное* — произведение автора, то есть через наличное чужого, к которому обращена моя «собственная» наличность. Впрочем, эта наличность *произведения* не очевидна, она не может быть сведена к голому субстрату бумаги и записи на ней. Уже в момент опознания последней как *музыкальной* записи мы вписываем ее как *имеющуюся* во что-то, что явилось ее косвенной причиной и ее основной функцией, что сделало ее *такой*. Даже исходя из этого замечания, наличность нотного текста может быть понята как нечто, что *поимело* свое «существование» как сообщение Одного и Другого, что являет себя как место их символической встречи, на котором этим сообщением пишутся «законы» их *символического сообщества*, которое, в свою очередь, выписывает символическое «тело» или «жизнь» того сообщества, которому они *имеют намерение* принадлежать (последнее может пониматься предельно широко, никак не совпадая по сущности, как традиция, культура, стиль, школа, метод, направ-

ление и т. д.). Таким образом, нотный текст делает *налицо* сообщничество автора и исполнителя, сохраняя при этом их отношения близости-дальности. С одной стороны, на их предполагаемом сообществе и будут строиться все возможные процедуры понимания или правила раскрытия *наличного* — текста, образуя ту или иную его физиогномию (интерпретацию), с другой — в самом своем выписывании *лицо* такого «сообщества», которое и есть его безличное письмо, не имеет или теряет то, что подлежит означиванию. Любопытно, что проблема понимания, которая впервые актуализируется в романтизме, как-то связана в нем с потерей индивидуального своего в пользу такого чужого символического, в котором мы будем заставлять «другое» индивидуальное — поверхности, а не глубины, индивидуальное соблазна.

3.2

Собственно, проанализированная выше структура *наличного* как граница касания в том числе и чужой телесности, реализуемой в тексте, есть не что иное, как показ микроструктуры основного культурного мифа², который назовем *мифом принадлежности* и который использует уже «мифология» XIX века, «переводя» его на язык самоописания, на язык письма. Этот миф реализуется на фоне окончательной профессионализации исполнительского искусства — факт далеко еще не оцененный современным музыковедением. Обратим внимание на то, что выделение исполнительского

² Культурный миф есть не что иное, как миф индивидуальности. Он одновременно предполагает появление таких «культурных» индивидуальностей, как автор, слушатель, исполнитель, и совпадает по времени с появлением письменности, задающей отчуждающую форму передачи «общего» культурного опыта членов одной культуры, передачи, в которую встраивается избыточная для архаического мифологического сознания процедура перевода с одного языка на другой. Задача «культурного» мифа состоит в том, чтобы восстанавливать утраченное в мифе архаического сознания единство теперь уже «культурного» тела. Любопытно, что те, кто призван восстанавливать утраченное, как бы не замечаются самим сообществом, да и они долго не претендуют на это так, как если бы само их существование подрывало это единство или содержало в себе угрозу разлада.

искусства в особый род деятельности сопровождалось романтизацией (читай, культурной мифологизацией) его «дела». Исполнитель предстает **наряду** с композитором как теургическая личность, как вдохновенный проводник и глашатай иных миров. С другой стороны, миф об исполнителе, как видим, никак не отменяет мифа об авторе как первом творце исполняемого произведения. Этот миф жив до сих пор и проявляется в том, что очень часто автора и само произведение уподобляют тому тексту, который он пишет. Эту культурную привычку разбивают многие «сочинения» современных авангардистов, которые отрицают в том числе и такого «феноменального» автора, который «неочевидно» «присутствует» и «принадлежит» «своему» материальному продукту. Текст есть «карикатура» на автора. Это ощущали уже в барокко. Автор изначально есть мифическая фигура своего труда, «мифическая» потому, что он тот, кто «пишет», повторимся, что он выписывает при этом не только миф о самом себе, но и миф того сообщества, к которому намерен принадлежать или с которым, наоборот, хочет «разорвать» все «связи». В этом его *намерении*, которое со всей очевидностью проявляется в последнем для нас столетии, как нам кажется, и есть залог *транскulturности* современного состояния искусства, о чем мы говорили выше. Последнее подтверждается не только теми случаями, когда рукописи не имеют аутентичную авторскую редакцию и вообще какую-либо редакцию, содержащую указания к исполнителю, но даже и там, где мы ее имеем, можем ли мы говорить о том, что исполнитель достаточно корректен и что перед нами не очередной миф о Моцарте, Шопене или Скрябине, равно как и о самом исполнителе³? На языке мифа это звучит как проблема адекватной передачи авторского замысла. Послед-

³ Впрочем, не следует воспринимать мифологизацию авторского и исполнительского творчества со знаком минус. Так происходило. В этом состояло своеобразие символической жизни западной культуры. Исполнитель до сих пор выступает от *лица* автора, причем не только затем, чтобы подчеркнуть этим свою «вторичность», хотя к «автору» он будет апеллировать даже тогда, когда исполнение обнаруживает в себе значительные расхождения с тем, что мы находим в самом тексте. Именно таким способом —

нее оказывается делом не простым и, собственно, в идеале недостижимым. Сколько исполнителей, столько и версий одного только Моцарта мы имеем. Другое дело, что во многом мифическая фигура автора окажется необходимым и достаточным принципом ограничения возможностей исполнительского произвола, хотя даже в наиболее аутентичных вариантах исполнения и прочтения остается неясным основание, на котором можно говорить здесь о *присутствии* авторского начала?

Двусмысленность исполнительского авторства усиливается, но не опровергается и тем, что в романтическую эпоху начинается линия «авторского» исполнения музыки, проявившейся в появлении авторских исполнительских редакций и авторских школ. До XIX века это почти не фиксировалось, хотя сам нотный текст можно представить первой формой такой авторской исполнительской редакции, направленной на то, чтобы что-то сохранить, и передать, и озвучить. Современные изыскания по барочной музыке указывают на то, что способы ее исполнения были заданы традицией исполнения тех или иных музыкальных фигур, правилами артикуляции, которые, в свою очередь, были ограничены возможностями инструментария того времени. Исполнитель «знал», как их играть, не испытывая нужду в дополнительных авторских ремарках. С другой стороны, не было еще так развито исполнение чужого, тем более претенденты попадания произведения в чужую культуру были довольно редки. Бах всю жизнь провел в Германии и писал свои клавирные сочинения для учеников, не подозревая о будущем мировом признании. Это обернулось для последующей жизни его сочинений как большими достижениями, так и большими потерями. Потерями, поскольку ко времени «открытия» его музыки как для

в структуре вышеуказанного мифа — он только и возможен на сегодняшний день как исполнитель классической и романтической музыки, а также любой — не своей — музыки. На столкновении и противостоянии двух мифов об Авторе и Исполнителе, разрешаемых в до сих пор живучем принципе «говорить не от себя, но по-своему», оказалось возможным появление исполнительских редакций барочной музыки, а также и самой классики.

его соотечественников, так и для всего остального мира традиция исполнения музыки барокко была утрачена, так что здесь мы имеем дело не просто с гениальными интерпретациями этой музыки, но сами эти интерпретации должны рассматриваться как грандиозные мистификации: через структуру мифа об авторе и исполнителе будет осуществляться исполнение барочной музыки в XIX и XX столетиях. Само требование адекватной передачи авторского замысла также должно прочитываться как мифологическое требование. Рассмотрим пути реализации этого мифа в XX веке.

3.3

Выше была затронута важная для всего исполнительского искусства XX века тема звучания. Последнее выделяется в основной эстетико-стилистический момент исполнения, через который будет происходить «узнавание» классики в музыкальных потоках нашего времени. Действительно, музыкальное самосознание исполнителя XIX века не озабочено звучанием как своей первоочередной задачей. Оно уже начинает выделяться в качестве индивидуальной составляющей манеры исполнения, но только XX век положит звучание в качестве основного требования к индивидуальному стилю и стилю вообще. Проблема звучания оказалась как-то соотнесена с проблемой касания. Исполнитель «прикасается» к тому же нотному тексту двойным касанием: он видит его глазами и через прикосновение к инструменту. Собственно, его еще реально не озвученное — зримое — касание есть уже телесное видение, то есть созерцание нотного текста всегда активно, оно не остается в сфере интеллигибельного, но рождает известные телесные ощущения, связанные с направлением и темпом движения, плотностью фактуры, ее способом изложения, нюансировкой, ритмической пульсацией — всем тем живым пространством будущего исполнения, по отношению к которому и в котором располагается исполнитель. Его глаз ощупывает вещь, его руки готовы воспроизвести то первоначальное чувство, которое они извлекли из простого осматривания текста. Эта «готовность» есть не что иное, как готовность к выписыванию символи-

ческого тела. Собственно, глаза здесь явятся щупальцами пальцев, а зрительный образ — той самой вещью, на которую будет реагировать вся телесная организация музыканта, пробуждая ее к действию. Еще не прикоснувшись к инструменту, он уже знает, как это играть. Разумеется, если он это умеет делать, то есть если ему доступен шифр будущего телесного действия. Последнее замечание вводит такую важную категорию исполнительского искусства, как образование. Заметим, что образование музыканта включает в себя возможность быть определенным телом, способным *адекватно* среагировать на то, что предлагается композитором. Это «тело» культурное, оно задается той культурой, к которой принадлежит музыкант, во-первых, и только во-вторых, оно личное, причем культурная телесность до сих пор проявляла себя как эта вот телесность, а значит, она как-то включала в себя особенности индивидуального развития на правах культурного допущения.

Впрочем, возможность «быть» культурным телом хотя и идет через «развитие» природного телесного ощущения, однако именно «природа» направляет это «развитие», выступая его необходимым и достаточным ограничением. Эта реакция уже в первом приближении, как мы уже отметили, выглядит как сложный процесс считывания и перевода видимого в звучащее, дискретного в континуальное, прерывности материального в непрерывность чувства, с одной стороны, с другой — она есть не что иное, как выбор из предлагаемых культурой возможностей одного единственного решения, *подходящего* как телесной организации музыканта, так и исполняемой им музыке. С одной стороны, по выражению Вагнера, исполнитель должен иметь «инстинкт» на исполняемое им произведение, с другой — «подходящее» не есть то же самое, оно, возможно, и состоится только как направление к другому. Когда композитор сетует на то, что современные ему исполнители не «понимают» то, что играют, он констатирует, чаще всего не осознавая, впрочем, этого, разрыв, потерю общего, выступающего как разлад между исполнителем и автором. Можно понимать под этим разрыв некогда единого поля понимания, быть может, единого куль-

турного опыта тела, помогающего осуществлять это понимание, что называется, «без слов». Это общее тело, где одно переходило бы в другое или одним составлялось прежнее, как если бы мы имели одну на всех ткань, которую бы бесконечное множество раз могли бы складывать, не теряя ничего от ее целостности. Разумеется, речь шла бы о потере существования, которое есть существование какого-то общего на всех *тела в символе*, который «очевиден» для членов одного символического сообщества. Разрыв между исполнителем и автором есть не что иное, как разрыв ткани символического сообщества, болезнь его тела. Композитора перестают понимать его слушатели, поскольку он производит не это общее, «здоровое» тело, но тело больное. Можно сказать, что исполнитель, располагаясь между двумя «полюсами» — композитора и слушателя, — не только восстанавливает их культурное «единство», но и обнаруживает всю невозможность исполнения этой задачи. «Подобающее» скрывает за собой отсутствие присутствия. Два взаимоисключающих требования — анонимности и соавторства, — проистекающих из двойственности положения автора в нововременной культуре, определяют функцию исполнителя. Поскольку автор не только выражает в своем творчестве единство этой культуры, но и задает это единство в возможности ее преступления, разрыва, постольку исполнитель — единственный гарант ее целостности. Он тот, кто исполняет символический танец шамана, восстанавливая, утраченное в результате вторжения автора, культурное единство, одновременно обнаруживая всю его неисполнимость. Требование Вагнера к общности есть неисполнимое требование. Композитор требует, чтобы его не приспособляли к тому, что есть, не переименовали, но понимали как отдельное, уникальное, исходя из различия, неравности его тому, что могло бы его как-то обозначить. Иначе говоря, требование инстинкта на автора скрывает в себе на самом деле требование различия, так что основной задачей исполнителя в XX веке будет не приспособление произведения автора ко вкусам и привычкам публики, но скорее приспособление восприятия публики к новой музыке. Это приспособление идет в XX век

через намеренный разрыв, через болезнь сообщества, через отказ от установки на моментальное понимание. Этот вывод не опровергает и такие опыты сотрудничества исполнителя и композитора, которые находим в таких случаях, как работа Дебюсси с Маргерит Лонг или композиторов XX века с дирижерами, исполняющими их музыку, а также факт более тесного, «природного» сотрудничества в примере с Сулимой Стравинским. С одной стороны, здесь еще застаем попытку опереться на природу и на культуру, но, с другой — во всех этих примерах мы находим уже тип композитора, пишущего не заботясь о «проблемах» исполнителя, не знающего подчас даже всех возможностей инструментария исполнителя, технических хитростей его дела и полагающегося скорее на авторитет и изворотливость последнего в озвучивании своих произведений. И если Дебюсси, занимаясь с Маргерит Лонг, как кажется, дает ключ исполнителю к пониманию его произведений, то это на самом деле такой ключ, которым он сам не владеет вполне. За изречением Дебюсси, что музыке нельзя обучить, или в безразличии Стравинского (его известное изречение: «Мне-то что, если не все кретины играют мою музыку?») стоит не столько мистика музыки, сколько утверждение воли автора, производящего все — от человечества до природы (и даже Бога) без остатка, до конца, как закона для той же музыки. Как скажет Бланшо: «...это и есть внешне безобидное начало самого зловещего тоталитаризма». Для нас важно здесь то, что начало понимания есть начало ощущения того композитора, к которому прикасаешься, ощущения, которое раскрывает его индивидуальную мифологию, точнее, воссоздает *эффект* письма его индивидуальности. Этот эффект есть все и ничего. Сам по себе он не есть *ни действие, ни претерпевание, ни понятие, ни интуиция*, как сказал бы Нанси. Развитие исполнительской техники связано с необходимостью преодоления тех сложностей, которые задает исполнителю композитор. Совершенствование технического арсенала исполнителя никак не должно здесь противопоставляться «природе», «непосредственности», но есть само требование «природы», только теперь уже «индивидуальной», к своему правильному прочтению. По признанию Лонг,

долго не решавшейся приступить к исполнению музыки Дебюсси, его занятия помогли ей усвоить прежде всего его индивидуальную технику, что разбило, заставило упасть «стену», некогда отделявшую ее от этой музыки. С другой стороны, их совместный опыт не только привел к появлению «традиции» исполнения музыки Дебюсси и явился моделью работы исполнителя с музыкой любого автора — будь то Шопен или музыка барокко, этот опыт пролил свет на некоторые не осознаваемые до тех пор проблемы исполнительского искусства. Сотрудничество композиторов с исполнителями заставляет самих композиторов задумываться над теми «законами», которые они устанавливают. Поэтому «дух нового», который мы застаем в музыке последних двух столетий, особенно последнего, и во имя которого она пишется, есть дух эксперимента, «дохождения до сути» музыки и собственных оснований творчества. Отличие XX века от предшествующих эпох не в открытии и встраивании в творчество структуры авторской саморефлексии, не только в открытии какого-то нового «диалога», но в том, что в своем обращении к автору исполнитель начинает «исходить» из неизвестного не-общего, в которое уходит, и которым движется, и которым, быть может, оказывается, выписывается само существование современного искусства.