

сознании и произведении. Уровни творческой деятельности могут быть различными: низкий уровень связан с тем, что из произведения «вычерпываются» только его чувственные или текстовые слои, а высокий – когда эти слои выступают средствами выявления смысловой культурной принадлежности найденного художественного образа, смыслового переживания эстетических эмоций. Произведение рождает эстетические реакции не потому, что в его структуру специально заложена последовательность или иерархическая конструкция «стимулов», а потому, что культурные «правила», по которым оформляется произведение, предполагают определенные способы «прочитывания» структурных и содержательных сторон произведения, их понимания и осмысления. Следует отметить и многообразие операций, выполняемых субъектом при обращении к разным уровням произведения и к их интеграции: в чувственном отражении осуществляется активный поиск через «отзывы тела», через построение движений; при выполнении операций с текстом произведения активизируется семантическая сеть, обеспечивая доступ к содержаниям памяти (Мартиндейл), при определении смысловой наполненности произведения – «симультирование» содержания произведения, обращение к культурным образцам и др.

Изложенный подход используется нами при преподавании музыкальной психологии в вузах Ханты-Мансийского автономного округа – Югры и верифицируется в ряде эмпирических исследований, результаты которых будут представлены в докладе.

ТВОРЧЕСТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ

А. В. Григорян

Пермский государственный институт искусства и культуры, Пермь

На пороге творческих свершений XXI века интерпретатор отождествляется с автором, являясь проводником между автором и внимающим, связующей нитью во вселенной. Он выступает и как познающий и как создатель, он и над всем и в процессе, оставаясь лишь в роли посредника. Но самое поразительное, что и автор XXI века выступает как интерпретатор. Эпоха расшифровки текстов, попытки разглядеть во всем подтекст, не оставляет права за художником выражать свои мысли прежними средствами, он сам втянут в процесс игры, и, как бы интерпретируя свое собственное творчество, проявляет себя иносказательно.

Отказ от прямой передачи содержания в искусстве выражается и как своего рода протест перед всем, что может дать ему неверное толкование. Такая кодировка защищает свое собственное интимное пространство от недопонимания, автор заведомо ложно пульсирует гротеском, скрывается за иронией или сложным языком, доступным к пониманию лишь собратьям по мысли и духу. И все же не автор, и не интерпретатор (коим является и интерпретирующее произведение – исполнитель, актер, философ, литератор и тот, кто становится интерпретатором в процессе непосредственного восприятия – читающий, слушающий, внимающий) задают содержание произведению.

В процессе творчества возникает некий сгусток творческой энергии, который уплотняясь, образуется в самостоятельную духовную реальность. «...чем внимательнее вслушиваешься, – говорил Альфред Шнитке, – тем точнее угадываешь ту музыку, которая уже живет своей жизнью где-то в глубинах подсознания». С момента своего зарождения эта духовная реальность отделяется от своего создателя и продолжает свое творение или развитие бесконечно, видоизменяясь и обрастая новым содержанием, более того, она начинает выражать смысл не всегда совпадающий с тем, который вкладывал в произведение автор. Содержание произведения искусства есть нечто постоянно создающееся. Ни одно творение на протяжении своей исторической эволюции не остается тождественным самому себе. О. Кривцун пишет: «Парадокс художественного познания в том и состоит, что для передачи смыслов, лежащих на поверхности, необходимо художественное пересоздание действительного мира, когда на художественной территории знакомые вещи и явления вступают в непредсказуемые отношения». Потому ни одна отдельно взятая интерпретация не может быть признана канонической, всякое толкование имеет право на истинность. Именно в этом суть творчества интерпретации, в этом сама суть творчества – произведение продолжает свое творение.

М. Равель писал: «Я не прошу, чтобы меня интерпретировали, мне достаточно, чтобы меня играли». Этим замечанием композитор дает понять, что в нотах уже все написано, что надо лишь следовать точному прочтению музыкального текста. Однако это невозможно. Сколько самых соvestливых исполнителей будут играть его музыку, столько же будет различных интерпретаций. И это вовсе не означает, что самая точно отражающая нотный набор исполнительская версия сможет передать содержание произведения, но именно та, в которой будет раскрыта глубина содержания – будет названа убедительной.

Конечно, существует возможность очень близко подойти к задумке автора, например, в совместной работе автора с исполнителем его про-

изведения. И все же лишь приближенно. Дело не только в том, что личность интерпретатора вносит свою психико-эмоциональную, духовную окрашенность в прочтение текста, но и само произведение выбивается из под руки создателя. Получив собственную жизнь, произведение искусства получает в придачу собственную волю. Вступая в своеобразные отношения с познающим, оно открывается в единственно доступной для него форме. «Каждый воспринимающий поэзию, музыку, – пишет Шопенгауэр, – должен сам обнаружить заложенную в искусстве мудрость, и каждый извлечет из искусства столько, насколько богат потенциал его собственной природы».

Идеал художника-интерпретатора, по Оскару Уальду, не признает «тех упрощенных художественных явлений, в которых смысл сводится к какой-то одной идее и которые оказываются выпотрошенными и ненужными, едва эта идея высказана, – такой критик ценит в искусстве все, что обладает богатством фантазии и настроения, блеском воображения и красотой, делающей небезосновательной любую интерпретацию, а вместе с тем ни одну интерпретацию не признающей как окончательную», в качестве интерпретатора критик-художник «вкладывает в произведение не меньше, чем черпает из него», а свои мысли по поводу прочитанного «способен воплотить в форме не менее законченной, а может быть, и более замечательной», сделав «красоту еще прекраснее, еще совершеннее, потому что она у него предстанет по-новому выраженной» (Уальд, 1993).

Интерпретатору как соавтору отведена двойная роль – исполняющего обязанности автора и связующего между текстом и аудиторией.

Как автор, воссоздавая, переживая в творческом процессе исполнения рождение художественного произведения, интерпретатор подобен проводнику между вселенной (сознанием) и творением. Я имею в виду тот акт, который находится за пределом человеческого сознания, но который непременно присутствует в моменте творчества – некая ведомость в этом тайном процессе. Как известно, Моцарт никогда не делал исправлений. Он писал так, как будто ему кто-то диктовал, а он записывал музыкальный текст на бумагу, подобно стенографированию.

Платон, который первый дал толкование самого творческого процесса (в диалоге «Ион»), считает, что в момент творчества поэт находится в состоянии исступления, им движет не выучка или мастерство, а божественная сила. Поэт «может говорить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка... Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе». рассу-

ждает подобным образом и Плотин: происхождение прекрасного возможно только благодаря «эманации» – истечению высших смыслов.

Процесс творчества, по мнению Юнга, испытывает сильное воздействие бессознательного начала, силу инстинкта, «ключ к которой обычная сознательная воля сама найти никогда не в состоянии». И чем больше исполнитель – интерпретатор отдается этой силе, тем ближе он к содержанию произведения искусства. В подобное состояние человек входит в минуты подавленности. Необходимым условием возникновения катарсиса Платон считал присутствие в художественном переживании противоположных чувств – подавленности и возбуждения.

Что же происходит? В подобные минуты собственное волеизъявление исполнителя подавлено, его тело «разблокировано», сняты психические и, как следствие, физические зажимы, его внутренний слух следует естественным законам Вселенной. На примере музыки можно описать этот процесс так: музыкант входит в особое состояние, близкое медитативному, в котором его тело полностью отвечает музыке, он погружается в текст, одновременно, будучи отстраненным слушателем, наблюдателем этого процесса и его активным участником. Эмоциональные всплески проявляются естественно, без излишней суетливости, способствуя выражению образной стороны произведения.

В восточных творческих школах высшим назначением искусства считается проникновение в подлинную природу вещей, истинная красота состоит в перевоплощении, в переходе одной формы в другую. Японский художник Судзуки пишет: «Кисть выполняет работу независимо от художника, который лишь позволяет ей двигаться, не напрягая свой ум. Если только логика и рефлексия встанут между кистью и бумагой, весь эффект пропадет. Это закон *сумиэ*... [*сумиэ* – рисунок тушью на тонкой рисовой бумаге, который выполняется без всякой предварительной подготовки. – С. Г.]. Смысл *сумиэ* – заставить дух изображаемого предмета двигаться по бумаге. Каждый мазок кисти должен пульсировать в такт живому существу. Тогда и кисть становится живой...» Вымышленное должно соответствовать «духу вещей». Станиславский на занятиях актерского мастерства повторял: «Не надо что-то чувствовать, действуйте, и чувство придет само».

Проблема переживания и его художественного воссоздания – одна из главных проблем психологии творчества. Посредством автора (здесь интерпретирующий тождественен предмету или физическому телу, через которое проявляется некая самостоятельная духовная реальность) творение проявляет себя, оживает, перерождается и трансформируется каждый вновь прочитанный раз.

Своим опытом сценического переживания делится Елена Образцова: «Больше всего я люблю прислушиваться к непосредственным душевным импульсам, возникающим в той или иной сценической ситуации. И действовать сообразно им. Тогда образ выходит живым, полнокровным. И уже не я через «рацио» властвую над ролью, а она надо мной. Только так, по-моему, и рождается сценическая Правда» (Цыпин, 1994). Эта непроизвольная активность – тонкое балансирование между интенцией собственного сознания и природой произведения. Если же исполнитель слишком активен, если его гораздо больше, чем интерпретатора, то его собственное «Я» заглушает волеизъявление автора и текста. Художественное произведение принимает неестественное выражение.

Безусловно, воздействие произведения искусства зависит не только от содержания или свойств самого текста, но и от характера восприятия его интерпретатором. Выступая в роли связующего звена между текстом и аудиторией, интерпретирующий должен уметь преобразовывать импульсы, посылаемые художественным произведением, в собственное интимное переживание. Одно из главных состояний творца – способность и потребность жить в вымышленных ролях, постоянное единение с образом, его духовной аурой. По мнению Канта, художественно-ценное зависит от духовного потенциала субъекта, от его способности «разжечь» в самом себе безграничную чувствительность. Основополагающую роль при этом играют индивидуальное воображение и фантазия интерпретатора, способные создавать в вымысле живые образы и их психико-эмоциональные движения. Чем искренней исполнитель переживает и «срастается» с образом, чем больше достигается поэтичность образа, тем в большей мере он способен заразить внимающего или аудиторию. «Слушатель всегда сочувствует оратору, говорящему с чувством, – пишет Аристотель в своем трактате «Риторика». Увлекательнее всего те поэты, которые переживают чувства того же характера. Волнует тот, кто сам волнуется, и высказывает гнев тот, кто действительно сердится».

То, что выступает как «интерпретация» во многом выражается инстинктивно и всегда субъективно. Непременно любое творческое прочтение должно считаться с внутренними законами текста, с содержанием, которое предстоит открыть интерпретатору, он должен также увидеть и прочувствовать мысль автора, его состояние. Но в любом случае, будучи честным в отношении текста, уважая намерения композитора, интерпретатор как соавтор, как творческая личность, прежде всего, выражает себя, свой внутренний мир. В процессе творчества он выходит за пределы себя. Творчество есть процесс самопревышения.