

Ирина Арнольдовна Скворцова
iskvor@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор, декан научно-композиторского факультета, заведующая кафедрой истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, член Союза композиторов России, заслуженный работник культуры Российской Федерации

Irina A. Skvortsova
iskvor@mail.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Professor, Dean of the Scientific and Composition Faculty, Head of the Department of Russian Music History of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory, Member of the Union of Russian Composers, Honored Worker of Culture of the Russian Federation

Интерпретация и «открытая форма»: сходство и различие (на примере симфоний Чайковского). К 185-летию со дня рождения композитора

Аннотация

Статья посвящена феномену «открытости формы» в произведении искусства. Впервые теория открытого произведения была высказана Умберто Эко. Знаменитый философ, писатель и эстетик рассматривал это качество относительно художественной литературы. Проекция данного понятия на музыку переводит проблему в дополнительную плоскость трактовки текста: проблему интерпретации и исполнительства. На примере некоторых эпизодов Второй и Пятой симфоний П. И. Чайковского исследуется особенно характерное для творчества композитора свойство «открытости формы».

Ключевые слова

Умберто Эко, открытая форма, симфонии П. И. Чайковского, интерпретация

Для цитирования

Скворцова И. А. Интерпретация и «открытая форма»: сходство и различие (на примере симфоний Чайковского). К 185-летию со дня рождения композитора // Журнал Общества теории музыки. Выпуск 4 (декабрь 2025). С. 26–32.
<https://doi.org/10.26176/otmroo.2025.52.4.003>.

Interpretation and “Open Form”: Similarities and Differences (using Tchaikovsky's symphonies as an example). On the 185th anniversary of the composer's birth

Abstract

The article describes the phenomenon of “open form” in a work of art. For the first time, the theory of an open work was expressed by Umberto Eco. The famous philosopher, writer, and aesthetician considered this quality in relation to fiction. The projection of this concept on music

translates the problem into an additional plane of interpretation of the text: the problem of interpretation and performance. Using the example of some episodes from P. I. Tchaikovsky's Second and Fifth Symphonies, the article examines the feature of "open form", which is particularly characteristic of the composer's work.

Keywords

Umberto Eco, open form, P. I. Tchaikovsky's symphonies, interpretation

For citation

Skvortsova, Irina A. 2025. "Interpretation and 'Open Form': Similarities and Differences (using Tchaikovsky's symphonies as an example). On the 185th anniversary of the composer's birth." Zhurnal Obshchestva teorii muzyki / Journal of the Music Theory Society no. 4 (December): 26–32. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/otmroo.2025.52.4.003>.

Как известно, концепция «открытой формы», «открытости произведения» принадлежит итальянскому ученому — философу, специалисту по семиотике и средневековой эстетике, историку литературы, писателю и публицисту Умберто Эко. Еще в 1958 году он выступил на XII Международном философском конгрессе с докладом «Проблема открытого произведения», в котором впервые поставил проблему художественной открытости, понимаемой в рамках феноменологии и герменевтики как «открытость полю возможностей» [9, 25]. Размышляя об Умберто Эко, Ю. М. Лотман неслучайно назвал его «одним из самых бурлящих кратеров вулкана современной интеллектуальной жизни Италии» [5, 468]. В 1967 году в книге «Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике» Умберто Эко излагает теорию иерархичности художественной открытости, и понятие «открытая форма» начинает широко употребляться в эстетике, распространяясь на все виды искусства [9, 10]. Итальянский ученый совершенно справедливо утверждал, что «...каждое произведение в своей внешней завершенности содержит бесконечное множество возможных «прочтений» [9, 94].

Любое произведение искусства обладает двумя параметрами: *завершенностью*, так как оно как текст, конечно, таким образом завершено; и в тоже время *открытостью* — не только автор, поставив точку, может мыслить и фантазировать дальше, но и читатель-слушатель, воспринимая текст, также вкладывает в него свои смыслы. Каждое произведение искусства, даже в том случае, если оно создано «в соответствии с явной или подразумеваемой поэтикой необходимости», в сущности, остается открытым. Открытость проявляется в художественном произведении как «допустимость бесконечного ряда возможных его прочтений, каждое из которых вдыхает в это произведение новую жизнь в соответствии с личной перспективой, вкусом, исполнением» [9, 94].

Проблематика открытости, осмысленная сквозь призму незавершенности произведения и комплексного понятия «художественная открытость», призванного отразить ситуацию полилога с участием художника, произведения искусства и зрителя, рассматривалась и в отечественной литературе: [1], [2], [3], [4], [5], [6]. Музыка имеет особую предрасположенность к открытости формы. «Допускающая свободу интерпретации звукового образа, она является благодатной почвой для выявления характерных особенностей "открытого произведения"» [8, 49].

Безусловно, между концепцией «открытого произведения» Умберто Эко и искусством интерпретации существуют как точки соприкосновения, так и различия. Расхождения этих понятий прежде всего зиждутся на разности типов самих произведений. В своих суждениях Эко апеллирует не к классическим «закрытым» произведениям, в которых автор строго регламентирует характер восприятия, а к опусам современных авторов, в которых «открытость», вариативность формы предполагается изначально, как в алеаторике.

Между тем понятие открытости безусловно коррелирует с интерпретацией. Произведение искусства не имеет единственно верного прочтения, а предлагает несколько возможных интерпретаций. В этой связи читатель или зритель становится соавтором, дстраивая смысл в зависимости от своего опыта, культуры и контекста.

В отличие от литературного произведения в музыке предполагается *звуковая форма* художественного произведения, звучащая форма. Но, чтобы музыкальное художественное произведение зазвучало, необходим интерпретатор, то есть исполнитель. Музыка — интерпретируемое искусство. На каждом этапе или смысловом уровне возможна своя интерпретация; по меньшей мере, их две: авторская концепция и исполнительская (интерпретаторская) концепция со своими акцентами в авторской версии. Возникает своего рода створчество *композитора и исполнителя*. Рассмотрим этот феномен на музыкальном материале.

Каждое музыкальное произведение, чтобы быть услышанным, должно быть сыграно. Необходим посредник между авторским текстом и его воспроизведением. Им может быть и сам композитор. Вспомним, например, Й. Гайдна, который, будучи на службе у князя Эстерхази, дирижировал собственными симфониями. Или С. В. Рахманинова — нередко он был первым исполнителем своих фортепианных или — как дирижер — симфонических сочинений. Но чаще всего исполнителем является не автор, а музыкант, который интерпретирует произведение, воспроизводит текст.

Интерпретации могут быть разными, так как интерпретатор и сама интерпретация варьируют смысл текста. Этот факт еще в большей степени подтверждает открытость текста, который способен модифицироваться в той или иной интерпретации. Итак, возможность создания разных интерпретаций является проявлением открытости текста. Одни тексты могут способствовать большей свободе интерпретации, другие — в меньшей степени обладают этим качеством. Скажем, А. Н. Скрябин, по воспоминаниям Л. Л. Сабанеева, мог несколько раз подряд играть одно и тоже свое произведение, например, Прелюдию, и каждый раз — по-разному [7, 313]. Но в данном случае Скрябин — автор. Многократно исполняя одну и ту же пьесу, он несколько меняет первоначальный текст. Возможность воспроизводить текст по-разному подчеркивает его «открытость».

Говоря о композиторах и текстах, в той или иной мере зависимых от интерпретации, остановимся на П. И. Чайковском. Это одно из характерных свойств творчества Чайковского, в частности, его симфоний. Данное качество характерно для многих композиторов. Для кого-то в большей степени, для кого-то — в меньшей. Когда симфонии Чайковского исполняют зарубежные дирижеры, многое в их интерпретациях звучит не так заостренно, более слажено, без экстатических, крайне эмоциональных кульминаций; производит несколько иное художественное впечатление по сравнению с трактовками отечественных дирижеров, к примеру, Е. Ф. Светланова или Е. А. Мравинского. Конечно, сам текст симфоний Чайковского — абсолютное совершенство, но дирижер — интерпретатор, и волен что-то усилить, подчеркнуть, а что-то — оставить на втором плане.

Во многом это происходит потому, что для П. И. Чайковского очень важны исполнительские ремарки: темп и агогика, артикуляция и динамика, то есть, особенности

произнесения текста. Его произведения, по преимуществу те, которые содержат классицистские стилизации, испещрены артикуляционными подробностями.

В симфониях Чайковского очень важна интерпретация. От нее зависит художественное впечатление, сила художественного воздействия. Все это свидетельствует об открытости формы Чайковского. Она открыта прежде всего к множественным интерпретациям. Рассмотрим сказанное на примерах.

Вторая часть Второй симфонии Чайковского, как известно, представляет собой легкий, изящный марш. Он заимствован из уничтоженной композитором оперы «Ундин». Это классицистская стилизация, в исполнении которой чрезвычайно важным является следование авторскому темпу, штрихам. Если исполнять эту часть с движением и точно следовать штрихам, эффект легкости, изящества усиливается, а игровые черты, характерные для стилизации классицистской модели, становятся еще более выразительными. Если же исполнять медленнее, стилизация нивелируется.

Сравнение трактовок Г. Н. Рождественского и Е. Ф. Светланова обнаруживает существенную разницу темпов. Рождественский исполняет Симфонию намного быстрее, максимально акцентирует внимание на штрихах и артикуляции, подчеркивая стилизацию классицистских черт. Светланов исполняет почти вдвое медленнее и сглаживает классицистские черты, не стремясь выделить штрихи как основное средство выразительности в данном сочинении.

Конечно, те или иные интерпретации не влияют на саму суть этой музыки — изящный маршик не становится похоронным маршем. Но изюминка пропадает. То есть фактор темпа и артикуляции имеет большое значение. Это и есть пример открытости формы по Умберто Эко, когда сам текст предполагает многообразие трактовок или, иначе говоря, многообразие интерпретаций.

Теперь обратимся к Пятой симфонии Чайковского. Несмотря на беспрецедентную популярность, Пятая симфония — довольно загадочное произведение. Сам композитор отзывался о ней неоднозначно: в письмах друзьям он писал поначалу, что считает свое сочинение неудачным — излишне пестрым, неискренним и даже отталкивающим. Но спустя несколько месяцев, после исполнения симфонии в Гамбурге, он изменил отношение к своему сочинению, признав, наконец, его достоинства.

Пятая симфония — пример особой открытости текста, в котором изначально заложено многообразие смыслов. Самый главный вопрос заключается в трактовке коды финала, где победно звучит основная тема, так называемая «тема рока». Чья это победа, роковых сил или человека над судьбой? Трагический это конец или триумф, и если это триумф, то чей, человека или судьбы? Почему возникают такие вопросы?

Победоносно-торжествующее звучание темы рока в коде финала открывает широкое поле возможностей и даже противоположных исполнительских трактовок. Подчиняется ли тема рока общей радости? Оказывается побежденной, или это победа — торжество рока? Сравним коды финала симфонии в исполнении двух великих дирижеров: Е. А. Мравинского и Е. Ф. Светланова. Светланов берет более медленный темп. В его интерпретации кода исполняется довольно сдержанно и воспринимается как утверждение заданной трагической коллизии; характер более затушеванный, тема рока звучит без напора, как трагическая данность.

В интерпретации Е. А. Мравинского Симфония наделяется несколько иными смыслами. Кода финала исполняется более подвижно, строго, подчеркивается ритмическая составляющая; в музыке присутствует сдержанный героизм, но нет надрыва. Таким образом, финал звучит стремительно и победно. Но чья эта победа?

В интервью, посвященном концепции Пятой симфонии Чайковского, Е. А. Мравинский подробно останавливается на финале так: «Финал — страшный. Не склонен думать, что он воспринимается как победный праздник. Финал не есть победа над всем, над чем можно победить. Этот мажор страшный. Не апофеоз. Пятая симфония не победный праздник. У некоторых есть некая сентиментальность. Не должно быть произвольного *rubato* и должно понятой пресловутой импровизационности. Пятая симфония — это трагизм и единство пульсов. Неумолимость движения и кованная форма. Здесь нет блеющего страдания. Есть здесь слезы, но кровавые слезы».

Однако финал и кода звучат у Мравинского все-таки победно и триумфально. Озвученный в интервью взгляд расходится с характером представленной интерпретации. Победный характер финала Симфонии в исполнении Мравинского побуждает использовать эту запись во время значимых культурных мероприятий. Так, например, именно его версия, прозвучала во время зажжения Сергеем Шиловым и Олесей Владыкиной — победителями Паралимпийских игр — Паралимпийского огня в 2014 году. Музыка Чайковского прозвучала как символ победы российских спортсменов.

В этом же ключе — как героическое преодоление — трактуется финал Пятой симфонии и в короткометражном фильме Константина Лопушанского «Соло» (1980). Фильм повествует об исполнении этой симфонии в блокадном Ленинграде. В финале фильма кода симфонии в интерпретации Мравинского воспринимается героически, как победа над горем, над войной, как торжество силы человеческого духа.¹

Подведем итог. Многогранностью характера финала Симфонии, многозначностью музыкального текста, открытостью формы П. И. Чайковский создает прецедент для множественных трактовок данного сочинения. Говоря словами Умберто Эко, композитор в своем творении задает «открытость полю возможностей».

¹ В основе сюжета — один день из жизни музыканта-валторниста в блокадном Ленинграде. Вечером ему предстоит исполнить Пятую симфонию Чайковского. Вокруг царит голод, холод, с утра ему хочется есть, а есть нечего. Вдруг он вспоминает, что в его старом доме, разрушенном бомбой, в буфете сохранилась маленькая банка с рисом. И он бредет по заснеженному Ленинграду, оборванный и голодный, к этому дому, поднимается по разрушенной лестнице в свою квартиру, открывает буфет, а банки там нет. В отчаянии он бредет назад, вечером — концерт. И вдруг он встречает группу военных, которые зовут его в баню. Герой попадает в эту баню. Там он согревается, что-то даже ест и вновь приобретает человеческий вид. А вечером, чистый и сытый, в концертном костюме, он исполняет в зале победно звучащую Пятую симфонию П. И. Чайковского.

Литература

1. *Бахтин М. М.* К вопросам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 255–256.
2. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности / Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 122–280.
3. *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 280–337.
4. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. 423 с.
5. *Лотман Ю. М.* Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы: детектив. Книжная палата. 1989. С. 46
6. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. 448 с.
7. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000. 391 с.
8. *Сиднева Т. Б.* «Открытое произведение» Умберто Эко и проблема границы в искусстве // Актуальные проблемы высшего музыкального образования №5 (21), 2011. 44–49.
9. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
10. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004. 538 с.

References

1. Bakhtin, Mikhail M. 2003. “K voprosam metodologii estetiki slovesnogo tvorchestva. I. Problema formy, soderzhaniia i materiala v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [On Questions of Methodology of the Aesthetics of Verbal Creation. I. The Problem of Form, Content and Material in Verbal Artistic Creation].” In *Sobranie sochinenii v 7 tomakh* [Collected Works in 7 Volumes]. Vol. 1, edited by Sergey G. Bocharov, 255–256. Moscow: Russkie slovari. (In Russian).
2. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1979. “Avtor i geroi v esteticheskoi deiatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity].” In *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creation], 122–280. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
3. Bakhtin, Mikhail M. 1975. “Problema soderzhaniia, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The Problem of Content, Material and Form in Verbal Artistic Creation].” In *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics], 280–337. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
4. Bakhtin, Mikhail M. 1979. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
5. Lotman, Yuriy M. 1989. “Vyhod iz labirinta [Exit from the Labyrinth].” In Umberto Eco, *Imia rozy: detekti* [The Name of the Rose: A Detective Novel]. Moscow: Knizhnaia palata. (In Russian).
6. Lotman, Yuriy M. 1970. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Artistic Text]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
7. Sabaneev, Leonid L. 2000. *Vospominaniia o Skriabine* [Reminiscences about Scriabin]. Moscow: Klassika-XXI. (In Russian).
8. Sidneva, Tat'iana Borisovna. 2011. “‘Otkrytoe proizvedenie’ Umberto Eco i problema granitsy v iskusstve [‘Open Work’ by Umberto Eco and the Problem of Boundaries in Art].” *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniia* [Topical Issues of Higher Music Education], no. 5 (21), 44–49. (In Russian).
9. Eco, Umberto. 2004. *Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoi poetike* [The Open Work: Form and Indeterminacy in Contemporary Poetics]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt. (In Russian).
10. Eco, Umberto. 2004. *Otsutstvuiushchaia struktura. Vvedenie v semiologiiu* [The Absent Structure: Introduction to Semiology]. Saint Petersburg: Simpozium. (In Russian).