

1192
А. И. МУХА

Процесс
композитор-
ского
творчества



Академия наук Украинской ССР
Институт искусствоведения, фольклора и этнографии
им. М. Ф. Рыльского

А. И. МУХА

Процесс композитор- ского творчества

(Проблемы и пути исследования)

Киев
«Музична Україна»
1979

Предлагаемая работа представляет собой оригинальную попытку охарактеризовать процесс композиторского творчества в его многогранности, сложности и целостности. В качестве основы и ориентира для теоретических обобщений принято профессиональное композиторское творчество в его традиционном смысле. Автор стремится наметить пути дальнейшего углубленного изучения упомянутого процесса в единстве его идеологического, социального, производственного, психологического, педагогического, музыкально-теоретического аспектов.

Рецензенты:

И. Ф. Ляшенко, доктор искусствоведения, профессор,

М. М. Скорик, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств УССР

М $\frac{90101-225}{203(04)-79}$ 188—79 4905000000

© Издательство
«Музична Україна», 1979

ПРЕДИСЛОВИЕ

Исследование процесса композиторского творчества в наши дни приобретает весьма актуальное значение для современного музыкознания и композиторской практики в целом. Ведь в проблемах социальной обусловленности, психологии и технологии (в широком смысле слова) музыкального творчества своеобразно фокусируются многие наиболее острые и спорные тенденции развития всей современной музыкальной культуры. Между тем, именно эти проблемы наименее изучены музыкальной наукой.

Конечно, имеется огромный эмпирический материал, прежде всего — многочисленные (пока что разрозненные) высказывания выдающихся композиторов о своей творческой работе. Существует богатая и разнообразная музыкально-теоретическая литература, есть множество исследований, в которых так или иначе затрагиваются вопросы музыкальнотворческого процесса. Но, как правило, освещение таких вопросов носит попутный характер. Даже те редкие труды, в которых специально рассматриваются особенности творческого процесса некоторых выдающихся композиторов или детально анализируется их работа над каким-либо отдельным произведением, не всегда решают проблему в ее обобщенном смысле. Различные же специальные музыкально-теоретические дисциплины характеризуют развертывание музыкальной мысли композитора лишь с одной стороны, в одном аспекте.

Тем временем в литературоведении, психологии, философии, кибернетике уже предпринимаются все более настойчивые попытки представить процесс творчества

(художественного или научного) в его совокупном, комплексном, системном плане вплоть до создания соответствующих абстрактно-теоретических «моделей». Стремясь к такой цели, представители упомянутых наук нередко обращаются и к опыту музыкального творчества, истолковывая его со своих профессиональных позиций. Не следует забывать и о том, что в современных условиях противоборства двух миров, двух идеологий, двух культур, в обстановке развертывания научно-технической революции при общей эволюции музыкальной жизни, культуры и быта нуждаются в уточнении, защите или пересмотре почти все прежние традиционные музыкальные понятия и представления.

Таким образом, изучение процесса композиторского творчества упирается в разработку специальных вопросов методологии и методики исследования, в выяснение его проблем и путей. Задача эта, разумеется, чрезвычайно трудна, но она выдвигается самой жизнью, самим развитием музыкальной культуры.

Предлагаемая читателю работа является одной из первых попыток такого рода в нашем музыкознании, и этим определяются ее достоинства и пробелы. На наш взгляд, уже одно то, что ее автору удалось разработать применительно к музыкальному искусству достаточно убедительную и стройную систему категорий и понятий, обеспечивающих комплексное изучение проблемы, позволяет положительно оценить его труд.

Проблема композиторского творчества рассматривается автором всесторонне, с учетом важнейших идеологических, социальных, психологических, собственно музыкальных и других факторов. Обобщая накопленный в области изучения музыкального творчества материал, А. И. Муха стремится выработать прежде всего общее направление комплексного изучения творческого процесса по отношению к сфере профессиональной композиторской практики. Весьма плодотворной является исходная

методологическая посылка автора, сформулированная следующим образом: «Трудно рассчитывать на подлинные, хотя бы и относительные, успехи в исследовании творческого процесса, если механизмы поиска в музыке так или иначе отделять от направления этого поиска, от его содержания, ибо в зависимости от того, что ищет композитор, в известной степени меняется и то, как ищет композитор, и наоборот» (с. 29).

С этой точки зрения в работе А. Мухи особое значение приобретают выяснение условий, в которых происходит процесс композиторского творчества, характеристика его важнейших предпосылок. Оригинально разработана тема «Основные слагаемые механизма творческого акта».

Нельзя не отметить изобилия и разнообразия материала, привлекаемого автором для рассмотрения поставленных вопросов в связи с актуальными проблемами современной музыки. А. И. Муха аргументированно, с диалектико-материалистических позиций критикует ряд реакционных буржуазных концепций о природе творческой личности, творческого процесса и результата, раскрывает ущербность упрощенных метафизических подходов к искусству и его ценностям, порочность авангардистского нигилизма. Он также затрагивает ряд дискуссионных вопросов, уточняя свои позиции, полемизируя с отдельными положениями и высказываниями советских ученых. Все это придает рекомендуемой читателю работе глубоко теоретический характер.

В заключение несколько слов об авторе. Антон Иванович Муха — старший научный сотрудник отдела музыкознания Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского Академии наук Украинской ССР, кандидат искусствоведения. Его перу принадлежат монография «Принцип программности в музыке» (К., 1966) и ряд других исследований. А. И. Муха — воспитанник Киевской консерватории, член Союза композиторов СССР, автор ряда музыкальных произ-

ведений (симфонии, концерта для скрипки с оркестром, балета «Мечта», сонаты для фортепиано, романсов, музыки к театральным постановкам, телепередачам, научно-популярным и мультипликационным фильмам). А. И. Муха тесно связан с творческой и общественной деятельностью многих художественных коллективов, организаций и учреждений. Таким образом, вопросы творческой деятельности композиторов ему близки и понятны.

Разумеется, предлагаемая читателю работа не может полностью охватить и с предельной стройностью согласовать все аспекты столь сложной и во многом загадочной проблемы процесса композиторского творчества. Ряд вопросов нуждается в специальной углубленной разработке, по некоторым другим неизбежны дискуссии. Но здесь важны каждый шаг, каждое усилие и каждая свежая мысль. В этом отношении следует приветствовать творческую и научную инициативу автора, чья работа, надеемся, окажется интересной и полезной для практики советской музыкальной культуры.

Доктор искусствоведения, профессор
Н. М. Гордийчук,
доктор философских наук, профессор
Н. В. Гончаренко.

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И МЕТОДОЛОГИИ

О МЕСТЕ, ЗАДАЧАХ И ИСТОКАХ КОМПЛЕКСНОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Исследование процесса композиторского творчества, будучи специальной научной проблемой с более или менее строго очерченным кругом задач, является частью общей проблемы художественного творчества и, далее, частью всеобщей проблемы человеческого творчества вплоть до абстрактного логико-философского истолкования сущности творчества как такового. Поэтому будет уместным пользоваться вначале совокупным обобщенным понятием творчества с последующей его дифференциацией и конкретизацией.

Путь движения от абстрактного к конкретному имеет свои преимущества, считается ныне правомёрным и перспективным [125], и мы принимаем его в качестве одного из исходных принципов исследования.

При самом поверхностном взгляде на историю и состояние изучения данного вопроса бросается в глаза, во-первых, многовековое настойчивое стремление человечества постичь природу творчества, во-вторых, исключительно бурный, поистине глобальный взрыв интереса к данной проблеме, начавшийся с середины XX века. Такой интерес особенно закономерен для первой страны социализма, где, как известно, многообразное живое творчество миллионов выступает основным фактором коммунистической общественно-экономической формации и развития культуры, где трудящиеся, как отмечал

Л. И. Брежнев, «стали активными участниками культурной жизни, творцами духовных ценностей» [12, с. 580].

Это характерно для всех стран реального социализма.

«Мы вступили ныне в такую фазу, — пишет польский философ Я. Кучинский, — когда творчество призвано стать одним из решающих факторов развития, и этому в условиях социализма будет содействовать научно-техническая революция. Ныне уже не только идея овладела массами, но и они сами как общность являются уже коллективным субъектом творческого процесса» [134, с. 119].

Отсюда понятны чрезвычайная важность задачи изучения закономерностей человеческого творчества во всех его проявлениях, емкость, сложность и качественно новый уровень этой проблемы на данном этапе, наконец, ее отчетливо выраженная партийность. Ибо, кроме естественной общей эволюции условий жизни, опыта, знаний, представлений и т. п., в современном мире идет острейшая идеологическая борьба двух противоположных социально-экономических формаций, которая неизбежно накладывает свой отпечаток на истолкование закономерностей природы человеческого творчества и целей их практического применения, в том числе в области искусства и литературы. Разное социально-идеологическое содержание привносится и в понятие научно-технической революции, этого знаменательного явления второй половины XX века.

Научно-технический прогресс, кроме всего прочего, действительно стимулировал многогранное исследование проблем творчества, глубокое обобщение значительного фактического материала, накопленного за предыдущие периоды, уточнение и пересмотр ряда традиционных теоретических представлений. Создание электронно-вычислительных машин (ЭВМ) явилось свидетельством больших успехов математики, логики, кибернетики и других наук, пылливой инженерно-технической мысли, что, в свою очередь, открыло новые заманчивые перспективы.

Определенное отставание у нас в области исследования природы человеческого творчества (в первую очередь научного), некогда отмечавшееся советскими учеными [59, 90], ныне активно преодолевается. Весомый вклад в изучение творческого процесса — научного и художественного — внесен видными советскими психологами. Продолжается углубленная разработка отдельных аспектов в трудах известных советских философов, социологов, кибернетиков, эстетиков, литературоведов, искусствоведов, представителей естественных, точных и технических наук. Активизируется научно-исследовательская мысль в странах социалистического содружества. С начала 70-х годов происходит заметный количественный и качественный сдвиг в исследовании данной проблемы.

Кропотливое специализированное изучение отдельных фактов, явлений, закономерностей, касающихся природы творчества, в рамках столь же отдельных научных дисциплин и направлений сохраняет известный положительный смысл. Однако не менее важны попытки комплексного рассмотрения вопроса, обобщения, осмысления, систематизации, увязывания полученных разрозненных результатов — на все более высоких ступенях теоретического абстрагирования. «Новые возможности для плодотворных исследований как общетеоретического, фундаментального, так и прикладного характера, — подчеркнуто в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии, — открываются на стыке различных наук, в частности естественных и общественных. Их следует использовать в полной мере» [9, с. 72].

С этой точки зрения наивысшей, идеальной ступенью было бы создание единой целостной теории творчества. В начале XX века такую идею по-своему отстаивал русский инженер и психолог П. К. Энгельмейер [226], говоря об «эврологии, или всеобщей теории творчества». С середины XX века сходная идея утверждается на основании новых достижений современной науки в работах

советских психологов (А. А. Братко и др. [70], В. П. Зинченко и др. [112], М. Г. Ярошевского [230] и других), призывающих преодолеть экспериментальный и эмпирический подходы. Появляются и соответствующие специальные исследования (например, монография Я. А. Пономарева [185]), отрабатываются специальные понятия типа «эвристика как наука о творческом мышлении» (В. Н. Пушкин [186]), «психология мышления» (А. В. Брушлинский [72]). Однако здесь еще остается много дискуссионных моментов [163 и др.].

Г. С. Альтшуллер полагает, что «эвристические механизмы высших порядков не могут быть открыты — их нет. Но они могут и должны быть созданы» [41, с. 46]. Поэтому он предлагает отказаться от традиционной эвристики и разрабатывать теорию изобретательства, развивать научную методологию творчества.

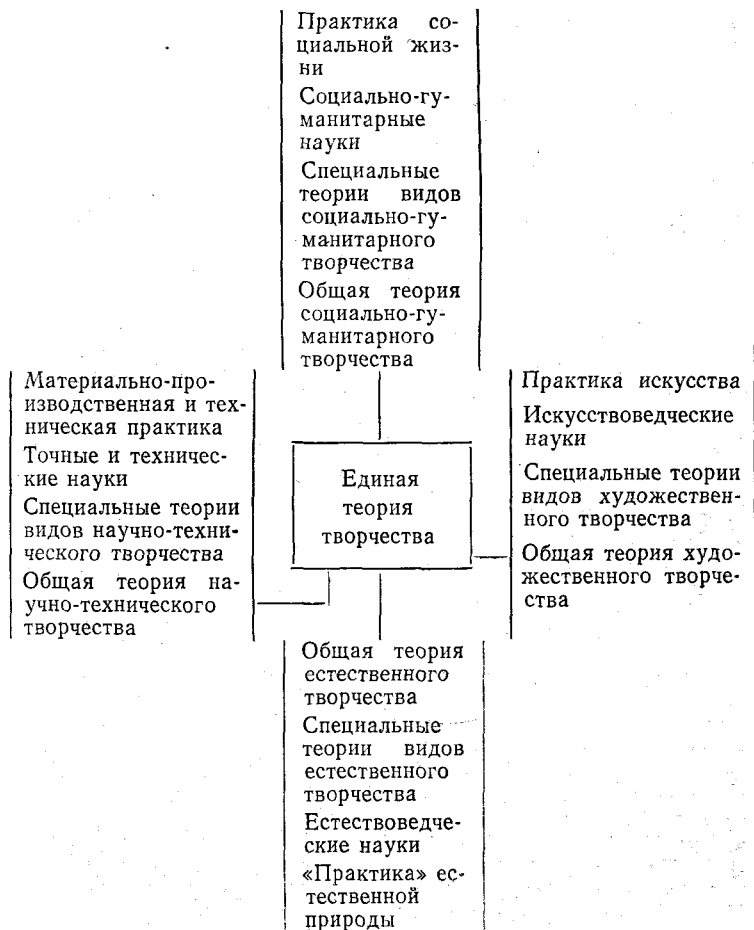
Создание единой универсальной теории творчества, методологической основой которой явился бы диалектический и исторический материализм в его подлинно глубоко, марксистско-ленинском смысле, усматривается на базе развития междисциплинарных концепций творчества [см. 199]. Одной из таких концепций, видимо, может и должна быть общая теория художественного творчества¹.

Последняя, в свою очередь, предполагает разработку специальных (общих) теорий применительно к частным видам творчества — литературного, музыкального, изобразительного, архитектурного и т. п.

Задачи эти чрезвычайно актуальны, поскольку — как указывалось на XXIV и XXV съездах КПСС — роль литературы и искусства особенно возрастает на современном этапе [9, с. 78—79].

¹ Попытка создания такой теории — на иной методологической основе — предпринималась, например, Кантом [см. 49]. В наши дни предлагаются различные модели художественной деятельности [27, 114, 190, 209 и др.].

Соотношение условно расчлененных сфер практики, укрупненных групп наук и соответствующих теорий творчества можно представить наглядно следующим образом:



Подчеркнем, что здесь между всеми сферами практики, между совокупностями отдельных наук, между их специальными и общими теориями творчества вплоть до единой теории творчества существуют опоясывающие и перекрестные, прямые и обратные, явные и скрытые взаимосвязи, взаимопроникновения, взаимодействия. Иначе говоря, наличествуют многообразнейшие силы: центростремительные, движущие мышление человека от практики творчества через ее обобщение в специальных теориях к наиболее общей теории, и центробежные, диктующие возвращение от теории к практике. Силы эти неравнозначны по своей специфической важности и определенности, они различны и по своему уровню.

Как видно из приведенной таблицы, место частной научной дисциплины, связанной с изучением процесса композиторского творчества, должно находиться в ряду специальных теорий художественного творчества, а именно — в сфере теории музыкального творчества (творческого процесса), обобщающей и в какой-то степени предвосхищающей творческую практику. Можно представить себе и соотношение научных дисциплин, ближе или дальше отстоящих от задач исследования процесса композиторского творчества¹.

Специальных (общих) теорий частных видов художественного творчества, можно сказать, пока нет (ближе всех к созданию такой теории подошло литературоведение).

¹ Естественно, что одно из первостепенных мест здесь будет принадлежать психологии, общей и специальной. Теория музыкально-творческого процесса может и должна опираться на фундаментальные положения, разработанные крупнейшими представителями современной советской психологии, в частности Б. Г. Ананьевым, П. К. Анохиным, Н. А. Бернштейном, В. П. Зинченко, А. Н. Леонтьевым, В. Н. Мясищевым, Б. М. Тепловым, К. К. Платоновым, С. Л. Рубинштейном, О. К. Тихомировым, Д. Н. Узнадзе, А. А. Ухтомским, М. Г. Ярошевским, на ее богатый и многообразный опыт.

ние), хотя необходимость в них весьма ощутима, например, в архитектуре [170]. Каким же основным задачам призваны отвечать упомянутые теории? Здесь, очевидно, нужен дифференцированный и комплексный подход.

Применительно к музыке, на наш взгляд, ядром проблемы является выяснение внутреннего, психологического механизма творчества (как создается); наряду с этим следует учитывать особенности субъекта творчества (кто создает), его цели, мотивы, интересы, потребности, задачи (зачем, почему создает) в свете конкретных социально-исторических обстоятельств (когда создает), с точки зрения условий и предпосылок разного рода. Нельзя пренебрегать и спецификой творческих результатов (что создается) ¹.

В определенном смысле теория музыкальнотворческого процесса смыкается с соответствующими разделами «музыкальной» психологии, с так называемой психологией музыкального творчества. Их обычно поэтому попросту отождествляют. Чешский музыковед И. Поледняк уместно уточняет этот вопрос, помещая в графу «Психологические проблемы музыкального творчества» параграфы, касающиеся общей теории творчества и художественного творчества, психологии творческого художественного процесса, художественной личности, специфических аспектов сочинения и исполнения музыки, творчества как музыкально-педагогической категории. Другие проблемы, не менее важные для выяснения природы творческого процесса, вынесены автором в самостоятельные графы [411].

Как видим, при такой постановке вопроса в рамках психологических проблем музыкального творчества логично могут быть рассмотрены и другие, строго говоря,

¹ Такая постановка вопроса основана на развитии и расширении известной позиции П. К. Энгельмейера.

не психологические проблемы — философские, эстетические, социологические, музыкально-теоретические и др. с привлечением соответствующих методик и кадров. Но, с другой стороны, все подобные вопросы могут рассматриваться и в рамках теории музыкального творчества (творческого процесса) под эгидой и в интересах музыкознания, с точки зрения музыканта вообще и композитора в частности. Именно такой подход и лежит в основе данной работы.

Справедлива мысль А. А. Чернова, что наиболее эффективный вариант лежит посередине, между этими двумя позициями [384, с. 71], то есть на стыке взаимно согласованных усилий психологов и музыкантов-профессионалов¹.

Итак, теория процесса музыкального творчества, включая в себя в качестве главенствующего психологический (личностный) аспект, предполагает и другие сопутствующие аспекты — социологический (производственный), социально-психологический, гносеологический, идеологический, педагогический, музыкально-теоретический, культуродинамический и др. В каждом конкретном случае один из таких аспектов может даже возыметь преобладающее значение, но с точки зрения исследователя художественного творчества он должен оставаться именно аспектом, а не переходить в некую отдельную всеобъемлющую науку, имеющую свои особые задачи. Здесь мы согласны с позицией Ю. И. Суровцева относительно социологической проблематики в искусствознании [209].

Вопрос об определении научного статуса отдельной дисциплины сложен и дискуссионен, даже если речь идет

¹ В свое время (20-е годы) отмечалось, что «и для психологии существенна теория музыкального искусства. Некоторые психологические исследования не нужно было бы производить или нужно было бы производить в другой форме, если б соблюдалась разумная экономия и принимались в расчет данные, которые могут быть установлены музыкальной наукой». [238, с. 5.]

о таких достаточно развитых науках, как эстетика или кибернетика [206, с. 54; 62, с. 10—11]. Тем более это проблематично для специальной теории музыкально-творческого процесса, которая еще только создается.

Возможности создания удовлетворительных теорий частных видов художественного творчества, в том числе музыкального, обеспечиваются, с одной стороны, общетеоретическими разработками, с другой стороны, развитостью данной отрасли искусствознания в ее специфичности, и, наконец, уровнем связей со смежными дисциплинами и науками.

«Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения, разумеется, была и остается его идейная направленность», — указывалось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду КПСС [9, с. 80]. Поэтому прежде всего следует подчеркнуть роль источников, определяющих философско-методологическую, мировоззренческую идейно-политическую направленность исследований. Это — богатое и плодотворное наследие К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, это — труды их предшественников, соратников и продолжателей. Это — партийные документы, связанные с вопросами культурного строительства в СССР, материалы XXV съезда КПСС, статьи в партийных и государственных печатных органах, в которых находят глубокое отражение актуальные проблемы теории и практики современности, обобщается опыт и намечаются пути развития всех сторон материальной и духовной жизни советского общества.

Важное ориентирующее значение имеют труды, освещающие современные проблемы философии, социологии, психологии, лингвистики, прочих гуманитарных, а также естественных и технических наук. Более специализированную роль играют работы, освещающие общие вопросы искусства и культуры, в том числе пути изучения процесса художественного творчества как такового, структуры и динамики этого процесса.

Советское литературоведение и искусствоведение в этом отношении имеют прочную методологическую основу — марксистско-ленинскую философию и эстетику, располагают солидными теоретико-историческими исследованиями, богатым документальным материалом и определенной методикой его изучения [см. 43, 108, 157, 219, 324 и др.]. С середины 60-х годов, после определенного перерыва, стали появляться работы, авторы которых вплотную подходят к комплексному и системному изучению художественного творчества как процесса и которые в большей степени отвечают современному уровню знаний.

Из числа трудов общеэстетического плана выделяется, например, исследование А. Н. Илиади «Природа художественного таланта» [115], в котором внимательно рассматривается многообразие граней творческой натуры, учитывается специфика различных видов искусств, в том числе музыки. В книге Е. С. Громова «Художественное творчество (опыт эстетической характеристики некоторых проблем)» [91] благодаря обращению к опыту кино и других искусств также преодолеваются традиционный «литературоцентризм» и некая абстрактность подхода, предлагается свежий перспективный ракурс рассмотрения проблем творчества. В работе П. М. Якобсона «Психология художественного творчества» [399] последовательно раскрываются социально-исторические основы творческого процесса, рассказывается в общих чертах об этапах создания художественного произведения, об основных закономерностях этого процесса. Автор затрагивает, в частности, особенности музыкального творчества. Ряд важных аспектов освещается в монографиях Г. Л. Ермаш «Искусство как творчество» [105] и «Творческая природа искусства» [106], в том числе: объективное и субъективное, цель в художественном творчестве, его силы и компоненты, динамика творческого процесса, характеристики творческой сути художественного произ-

ведения, художественного познания, искусства в целом. Интересные соображения высказаны в работах Б. С. Мейлаха, С. Г. Петрова, Б. М. Рунина и других видных литературоведов.

Важную методологическую роль в уточнении путей исследования процесса художественного творчества сыграли в 60—70-х годах книги и статьи известных советских эстетиков, искусствоведов, литературоведов — М. Н. Афасижева, Ю. А. Барабаша, Ю. Б. Борева, А. Г. Егорова, В. П. Иванова, М. С. Кагана, Ю. А. Лукина, Н. Т. Федоренко, М. Б. Храпченко и ряда других. Определенный вклад в эту область внесли и такие авторы, как С. Д. Безклубенко, Н. В. Гончаренко, А. Т. Гордиенко, Л. Т. Левчук, В. И. Мазепа, В. А. Роменец.

Конечно, чрезвычайно много ценного можно почерпнуть, прежде всего, в высказываниях о своем труде у выдающихся практиков искусства и литературы. Например, семитомное собрание высказываний «Мастера искусств об искусстве» [22] — превосходное подспорье для исследователей художественного творчества. Своим богатым опытом поделились также многие писатели и поэты [см. 58, 88, 138, 154, 156, 166, 168, 175, 201, 220].

Музыкознание, в наиболее емком содержании этого слова, представляет собой сложную систему различных научных ответвлений — от узкоспециальных до промежуточных (интердисциплин) с постепенным переходом в другие области знания [см. 322, 414].

Известно, что в музыке издавна существует — едва ли не в наиболее развитом виде среди прочих искусств — традиционная, расширяющаяся система специальных научных и учебно-методических дисциплин. Это, прежде всего, общая история музыки и теория музыки, включающая частные дисциплины: элементарную теорию музыки, акустику, сольфеджио, гармонию, полифонию, учения о мелодии, ритме, метре, анализ музыкальных форм, оркестровку и т. п. Это также исто-

рия и теория отдельных музыкальных жанров, музыкального исполнительства и т. п. Здесь в более или менее тесной связи с прошлой и современной творческой практикой выясняются и утверждаются нормы, правила, закономерности музыкального профессионального искусства. Эти выводы дополняются данными музыкальной фольклористики, изучающей народное музыкальное творчество.

Эволюция музыкального быта, творчества, исполнительства, слушательских вкусов и т. п. освещается и в работах более общего плана, вплоть до критикопублицистических. С этой сферой тесно соприкасается музыкальная социология, не получившая еще, правда, достаточного оформления в качестве самостоятельной дисциплины. Непосредственно соотносится с ней и более развитая музыкальная эстетика, по традиции тяготеющая к философскому рассмотрению искусства, к теоретико-гносеологическому анализу ведущих принципов, стилевых направлений музыкального творчества. В сфере изучения процесса музыкального творчества эстетика соприкасается с музыкальной психологией, в которой пока более углубленно освещены вопросы формирования музыкальных способностей и особенности слушательского восприятия.

Следует отметить, что промежуточные гуманитарные научные дисциплины (музыкальные эстетика, социология, психология, критика — как «движущаяся эстетика») так или иначе должны опираться (и обычно опираются) на данные специальных, собственно музыковедческих дисциплин, на достаточное знание музыкальной технологии, и все они — на практику музыкального искусства. Без такой, явной или подспудной, опоры они в значительной мере теряют свою содержательность, убедительность, обязательность применительно к анализу процесса музыкального творчества, в лучшем случае переходя как некий довесок соответственно в сферы общей философии,

истории, социологии, психологии, публицистики. С другой стороны, отрыв научно-методических, частных музыкальных дисциплин от совокупности других гуманитарных наук, от практики во всеобъемлющем ее смысле слова чреват опасностями догматизма, застоя, формально-школярского, узко-цехового подхода к многогранным по своей природе явлениям музыкального искусства.

Можно было бы назвать и другие, нередко лишь контурно намеченные дисциплины, такие, как, с одной стороны, психофизиология восприятия и творчества, музыкальная терапия, гигиена профессионального труда, с другой стороны — вопросы организации музыкального производства, его социально-экономические и правовые аспекты. Особые, уже отдаленные научные дисциплины и направления образуются на стыках музыкознания с математикой, физикой, электроникой, кибернетикой, механикой, техникой и т. п.; явно или подспудно такие связи стимулируются и практическими потребностями со стороны самой музыкальной культуры, например, задачами усовершенствования акустики концертных залов и театров, опосредующей технической аппаратуры для записи, воспроизведения, трансляции музыки, улучшения традиционных и изобретения новых музыкальных инструментов.

Таким образом, существует либо подлежит разработке немало дисциплин и соответственно работ, которые так или иначе связаны с определенными аспектами творческого процесса в музыке. Это справедливо и по отношению к «синхронному» аспекту, в том числе с позиций сегодняшнего дня, и по отношению к диахронному последовательно-историческому аспекту, от древнейших истоков до прогнозов на будущее.

Функциональная роль той или иной дисциплины в исследовании процесса композиторского творчества раскрывается в ее связях по горизонтали и по вертикали.

В первом случае движение идет как бы по замкнутому внешнему кругу, на уровне конкретных обобщений. Вот приблизительная схема:

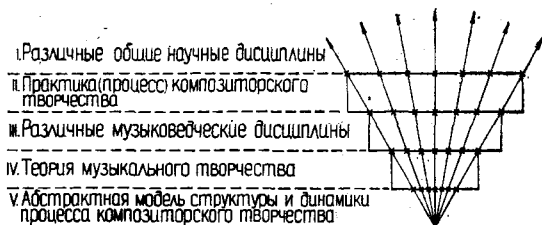


В этой цепи условным исходным звеном является композитор, центральным — творческий процесс, итоговым — музыкальное произведение. Вся же данная система связей действует в условиях более общей среды (жизни, эпохи, конкретной социально-исторической практики), образующей в итоге метасистему.

Естественно, что ограничиваясь анализом философско-эстетического смысла и психологического механизма творческого процесса, мы получаем хотя и правильные, но слишком абстрактные и не специфично ориентированные выводы. Эти выводы можно уточнить, лишь обращаясь к анализу соседних — исходного и итогового звеньев, а в конечном счете — жизни как таковой. При этом чем полнее и глубже будут изучены структура и функция крайних звеньев (композитор, музыкальное произведение), тем более конкретное, четкое представление мы сможем получить о структуре и функции центрального звена (творческий процесс). Во всех названных случаях мало подходить лишь с самой очевидной единственной точки зрения. Необходима их взаимодополнительность.

Вертикальная конусоподобная схема раскрывает движение научной мысли по принципу дедукции (естественно, предполагая и обратное движение по принципу индукции).

Наглядно она будет выглядеть примерно так:



При всей специфичности итоговой модели процесса композиторского творчества она, благодаря наличию в ней стабильных абстрактных элементов психологического, философского, логического, системного свойства, естественно, стыкуется с моделями творческих процессов иного рода. Таким образом, здесь также осуществляются выходы в самые различные, самые отдаленные области знания и живой практики, и, тем самым, совершается благотворная взаимовыгодная циркуляция знаний, опыта, идей.

Что же должно лечь в основу специфической теории музыкального творчества? Каким путем двигаться к конечной цели—созданию абстрактной (но содержательной!) модели процесса композиторского творчества? Прежде всего привлекает внимание первичный материал — свидетельства самих композиторов о процессе работы над тем или иным произведением. Сразу же будет уместно сделать несколько оговорок.

Во-первых, композиторские свидетельства эффективны лишь в том случае, если автору (не говоря уже об уровне его дарования и профессионализма) свойствен высокий уровень понятийно-логического, в известной степени абстрактного мышления да и просто красноречия: можно знать, уметь и желать больше, чем уметь высказать. Во-вторых, мнение одного, отдельного композитора подчас не свободно от субъективных пристрастий разного рода и, следовательно, необходимо сопоставление мне-

ний разных композиторов, более того, нужен выход за пределы этих мнений. В-третьих, существенные моменты могут и ускользать от внимания композитора, временно не проявляться в данном, отдельном опыте, сохраняясь лишь в потенциальном или сложно опосредованном виде. Эти моменты касаются как «подсознательной», интимнейшей неосознаваемой сферы мышления [187, 204, 228], так и «надиндивидуальной», «сверхсознательной» (К. С. Станиславский) или «надсознательной» (М. Г. Ярошевский) сферы, чутко и неуловимо отражающей и предвосхищающей изменения социально-художественной атмосферы. Словесные высказывания («Мысль изреченная есть ложь!») в таких случаях могут подчас увести и в сторону от истинного существа дела [145, с. 122]¹.

Все вышесказанное отнюдь не умаляет исключительной научной весомости композиторских самоотчетов и размышлений, если за ними стоит яркая, талантливая, тем более гениальная, личность во всеоружии мастерства, опыта, психологической зоркости, разносторонности, включая владение словом, если автор-практик живо интересуется специальными теоретическими проблемами.

Богатейший плодотворный материал в этом смысле представляют мысли выдающихся композиторов о творчестве, изложенные в их литературных работах, выступлениях, статьях, письмах, дневниках, записных книжках, лекциях и т. п. Достаточно в этой связи назвать таких композиторов прошлого, как Моцарт, Бетховен, Берлиоз, Шуман, Лист, Вагнер, Гуно, Григ, Верди, Глин-

¹ С этой точки зрения несовершенным представляется предложенный американскими кибернетиками У. Рейтманом и М. Санчесом метод изучения творческого процесса. Они отыскиали композитора, который согласился описать им процесс своей работы при сочинении фуги. Затем в течение нескольких месяцев исследователи стенографически подробно фиксировали все, что говорил или проигрывал им композитор. На этой основе была составлена программа для ЭЦВМ [см. 70, с. 205—207].

ка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Рубинштейн, Чайковский, Танеев, а из более близкого нам периода — Малер, Дебюсси, Равель, Скрябин, Глазунов, Рахманинов, Метнер, Сац, Стравинский, Онеггер, Хиндемит, Шимановский, Казальс, Эйслер, Копленд, Бернштайн, Сешиз. Наблюдениями и размышлениями по этому поводу поделились и советские композиторы — Прокофьев, Шостакович, Глиэр, Дунаевский, Хачатурян, Ревуцкий, Книппер, Хренников, Кара Караев, Соловьев-Седой, Щедрин, Андрей Петров и многие другие. Источником важных сведений являются воспоминания современников (например, В. В. Ястребцева, М. Лонг), жизнеописания композиторов, характеристики их облика (книги Р. Роллана, Я. Ивашкевича, М. Шагинян, А. Эйнштейна и др.). Специфический интерес представляет воссоздание их реальных или вымышленных образов в художественной литературе (К. М. Вебер, М. Горький, Т. Манн, К. Паустовский, Р. Роллан, С. Цвейг, К. Чапек и др.). Известны также попытки, правда, менее успешные, отразить творческий процесс в художественных кинофильмах о композиторах. Интересна инициатива создания цикла телеочерков.

Обильный, но уже специализированный материал содержится в многочисленных историко-аналитических исследованиях, посвященных отдельным композиторам. Как правило, авторы не ограничиваются разбором завершенных произведений и определением стилевых черт, а затрагивают и особенности творческого труда, включая анализ как окончательных, так и подготовительных вариантов сочинений с более или менее развернутой характеристикой творческого и человеческого облика композитора, социально-художественной обстановки времени. В этой связи можно было бы назвать в советском музыковедении целый ряд очерков и капитальных монографических исследований, начиная с трудов Б. В. Асафьева [235 и др.]. Специальное научное направление

здесь образуют такие работы, как развернутая статья «Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова» А. А. Гозенпуда [256], музыкально-теоретическое исследование «Иван Сусанин» Глинки» Вл. Протопопова [341], труды Н. Л. Фишмана, новейшие работы М. Г. Арановского, В. М. Блока, А. И. Климовицкого и др.

Соответствующие наблюдения, выводы рассеяны и в общетеоретических исследованиях мелодики, ритма, лада, гармонии, полифонии, оркестровки, формы, музыкальной драматургии, специфики и путей развития отдельных музыкальных жанров, чистых и прикладных, синтетических видов искусств, национальных школ и т. п. [236, 238, 247, 258, 272, 273, 280, 293, 294, 303, 304, 310, 333, 350, 354, 366, 368, 378, 379 и др.].

Трудно перечислить всех авторов таких работ. Можно лишь указать на то, что временами «эвристические» моменты, вопросы психологии творческого процесса в них вырисовываются довольно отчетливо, например, в книгах Б. В. Асафьева, В. А. Васиной-Гроссман, Л. А. Кулаковского, Х. С. Кушнарера, Л. А. Мазеля, В. В. Медушевского, Е. А. Ручьевской, М. Е. Тараканова, М. Д. Тица, Ю. Н. Тюлина, Б. Л. Яворского и многих других. Так, в работе Л. А. Мазеля «Вопросы анализа музыки» [304] особо обосновывается подразделение творческого замысла в музыке на два типа.

Вопросы творческого процесса нередко затрагиваются также в критико-эстетической литературе — в монографиях, статьях, обзорах, выступлениях В. Д. Днепров, В. Г. Лукьянова, Ю. В. Малышева, Ал. В. Михайлова, Н. Л. Очеретовской, С. Х. Раппопорта, А. Н. Сохора, Т. Н. Хренникова, А. А. Фарбштейна, Н. Г. Шахназаровой и многих других.

В трудах исторического плана попутные характеристики творческого процесса даются преимущественно с точки зрения музыкально-социологических факторов и в

свете музыкально-теоретических проблем своего времени. Таковы, например, исследования В. Д. Конен о Перселле, Монтеверди, Ю. В. Келдыша о Рахманинове, И. Ф. Бэлзы о чешской музыке, Н. А. Герасимовой-Персидской, Н. М. Гордийчука об украинской музыке. Потомки стараются бережно сохранить и учесть каждую деталь внешнего и внутреннего окружения, в котором работали композиторы [377, 396 и др.]. Интересную попытку дать систематизированную музыкально-психологическую характеристику творческого процесса стилевой эпохи барокко представляет статья Н. Зейфас. Расширенное капитальное исследование этой темы содержится в книге Петера Бенари «Немецкое учение о композиции XVIII века» [см. 278, с. 333—334].

Монографии и статьи Б. М. Теплова, Г. Н. Кечхуашвили, А. Г. Костюка, Е. В. Назайкинского, связанные прежде всего с психологией музыкального восприятия, способны содействовать разработке вопросов и музыкально-творческого процесса¹.

Некоторые моменты творческого процесса применительно к современной музыке фиксируются в специальных монографиях и статьях, посвященных отдельным композиторам и, шире, отдельным жанрам и видам музыкального искусства, в том числе синтетическим [см., напр., 235, 243, 257, 263, 271, 283, 288, 316, 337, 358, 364, 380, 385]. Обильно такой материал представлен в критико-публицистических выступлениях, где выделяются, например, стремления дать некие обобщенные «единомomentные» зарисовки «механизма творчества» в массовых песенных жанрах в советской [21, 252] и в зарубежной [267] музыке. Нередко любопытные подроб-

¹ Хотя работы известного психофизиолога П. В. Симонова [202, 203, 204] затрагивают вопросы других видов художественного творчества, они, в силу своих глубоких обобщений, ценны и для музыкантов. Отметим также выступления психиатра Вл. Леви [135, 136], прямо вторгающиеся в область музыки.

ности, фактические сведения содержатся в газетно-журнальных очерках, беседах с композиторами, интервью и т. п. Уже самая начальная попытка упорядочения такого материала значительно повышает его ценность [34, 279, 335, 336, 352, 395 и др.].

Сейчас в музыкознании нет еще достаточно разработанной систематизации или хотя бы простого обобщенного описания, пусть традиционными средствами, специфических особенностей труда композитора (в собирательном смысле слова), характеристики условий, факторов, стимулов и этапов протекания творческого процесса, в то время как существует немало обобщающих работ такого типа в литературоведении [44, 57, 127, 155, 167, 219 и др.]. Такую задачу отчасти ставят, но, естественно, не могут выполнить в полном объеме два ценных учебника по композиции — М. Ф. Гнесина [255], Е. И. Месснера [312] и до сих пор остающаяся уникальной работа О. А. Евлахова «Проблемы воспитания композитора» [265], а также ряд статей и разделов в книгах, где подобные вопросы затрагиваются лишь косвенно, например, — заключительный раздел «Композитор и его труд» в книге польского психолога Я. Вершиловского [415].

Более щедро представлен материал, связанный с вопросами формирования и идейного воспитания композиторской личности. Правда, у нас это чаще всего — статьи в журналах и газетах, в лучшем случае — в сборниках. Из монографических исследований можем назвать работы болгарского ученого Дим. Христова «Композиторское и общественное сознание» [402], а также венгерского музыковеда Б. Сабольчи «Артист и его публика» [см. 278, с. 261].

Существенной предпосылкой для продвижения вперед в изучении природы творчества является внешняя координация усилий представителей различных отраслей знания: философов и социологов, психологов и кибернетиков, педагогов и искусствоведов. Сделаны надлежащие

шаги в организационном объединении, закрепившем прежние эмпирические традиции связей. Роль такого центра по праву принадлежит Комиссии комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры Академии наук СССР (председатель — профессор Б. С. Мейлах). Комиссией издана серия научных сборников [19, 29, 31, 33, 38 и др.], проведен ряд совещаний и симпозиумов. К сожалению, здесь наиболее инертными длительное время оставались музыканты. Так, например, в первом комплексном сборнике статей «Содружество наук и тайны творчества» [31] из 427 советских и зарубежных источников к музыке относилось лишь 18, т. е. меньше 5%. К тому же часть из них имела случайный характер, специальной работы не названо ни одной.

Между тем, за рубежом и у нас появилась довольно обширная литература в виде не столько обобщающих трудов, сколько разработок частных вопросов, где отдельные технологические аспекты музыкального творчества (но не сам процесс) исследуются в прикладных целях математики, кибернетики, логики, эвристики [36, 111, 406]. Попутно возникло своего рода прикладное истолкование некоторых проблем музыкальной эстетики [30, с. 200—215; 83, 92] вплоть до появления так называемой математической эстетики, или киберэстетики [см. 410, 371]. Широкий резонанс вызвала проблема машинной музыки, поначалу не принимавшаяся всерьез. Впоследствии выяснилось, что вопросы ее, связанные с идеей создания «искусственного интеллекта», не столь уж просты как в теоретическом (гносеологическом), так и в практическом (социальном) отношении и требуют обстоятельного анализа [18, 19, 26, 62, 63, 99, 112, 145, 159, 171, 177, 211, 212, 222, 318, 320, 372 и др.].

Не отвергая априори возможности использования опыта кибернетики и других наук в исследовании процесса художественного творчества и трезво оценивая

нынешние успехи, нередко ложно толкуемые, следует считать первостепенной задачей целенаправленное применение опыта специальных и смежных гуманитарных наук [103, с. 142—149, 159]. В частности, по отношению к музыке главными условиями успешного продвижения в данном вопросе представляются корректность постановки научных задач и объективная оценка полученных результатов в соответствии с предварительными ограничениями, тщательная выверенность формулировок ведущих понятий и терминов, учет актуальности качественного (оценочного) аспекта в музыке, ее способности и обязанности правдиво и впечатляюще отражать действительность, ибо между музыкальным произведением вообще (то есть продуктом музыкального, а не какого-либо иного творчества, — и только) и талантливым, ярким произведением существует, хотя подчас и относительная, но тем не менее принципиальная разница. Эта разница не поддается (во всяком случае, сейчас и в ближайшем будущем) точному количественному безличному вычислению, но, как правило, достаточно четко и точно может схватываться целостным музыкальным «чутьем» подготовленного слушателя, настроенного на непредвзятое восприятие. Слушатель естественным образом откликается на искренность живого чувства, глубину мысли, красоту и содержательность форм, образуемых сочетаниями звуков, и столь же чутко (практически моментально) реагирует на фальшь чувств, скудость мысли, холодные ремесленнические изыски, неумелость и т. п. Слуховое восприятие, конечно же, детерминировано и ограничено конкретными социально-историческими и субъективно-психологическими факторами, оно подвержено эволюции, но все это не исключает, а предполагает возможность достаточно адекватного постижения объективного содержания музыки, ее художественного уровня.

Соответственно различаются и разные идеологические тенденции в процессе самого творчества. Снова напра-

шивается вывод: трудно рассчитывать на подлинные, хотя бы и относительные, успехи в исследовании творческого процесса, если механизм поиска в музыке так или иначе отделять от направления этого поиска, от его содержания. Ибо в зависимости от того, что ищет композитор, в известной степени меняется и то, как он ищет, и наоборот.

С этой точки зрения не могут удовлетворить, например, многие работы современных зарубежных авторов, где под видом изложения общетеоретических основ композиторского творчества пропагандируется какое-то частное музыкально-технологическое направление. Известно, что множество существовавших пособий и руководств по композиции (Н. Дилецкого, Кванца, А. Б. Маркса и др.) обычно фактически совпадало с обоснованием господствующих общетехнологических принципов теории, гармонии, полифонии. Но со второй половины XX века все чаще (начиная с работ Шенберга, Веберна, Мессиана) в качестве таких руководств выступает характеристика своей, индивидуальной манеры, порой сомнительной, как в ряде работ, рекламирующих авангардистские эксперименты Кейджа, Штокгаузена, Кагеля и др.

Антидиалектичность, откровенное или слегка прикрытое враждебное отношение к реалистическому искусству, к методу социалистического реализма, демонстрируемое реакционными буржуазными искусствоведами — это особый вопрос. Другое дело — невольные заблуждения и ошибки, которые могут проявляться и в социальной среде иного рода, поскольку связаны с внутренней сложностью и противоречивостью методов исследования.

Формально принимаемый комплексный подход в не меньшей степени, нежели социальный, требует преодоления некоторых заложенных в нем опасностей для музыки, обычно не существенных для ученых-немузыкантов. Нельзя, думается, закрывать на это глаза. О специфических сложностях особого рода, связанных с комплексным

подходом, хорошо сказано в рецензии Б. Мамонтова на второй выпуск сборника «Музыкальное искусство и наука» [307].

Совместное освещение проблемы специалистами разных областей знания уже входит в практику, подчас приводя к положительным результатам. Но можно полагать, что комплексный подход вовсе не заключается исключительно во внешней координации усилий представителей различных областей знания. Плодотворными в этом смысле остаются попытки специалистов изнутри расширять круг своих интересов, более последовательно и целеустремленно изучать и использовать в своей области опыт, методику и достижения других отраслей знания. Известный риск недостаточно глубокого и недостаточно последовательного освоения чужих знаний в целом искупается возможными приобретениями. Конечно, здесь решающую роль приобретает масштабность личности, глубина и разносторонность знаний. Именно этим объясняется, что академик-психолог Б. М. Теплов обнаружил тонкое понимание специфики музыки в своем труде «Психология музыкальных способностей» [365], а академик-музыковед Б. В. Асафьев проявил себя компетентным психологом в своей классической работе «Музыкальная форма как процесс» [236], в оригинальной по замыслу статье «Слух Глинки» [233] и других работах.

В советском музыковедении сложились уже достаточно устойчивые традиции широкого охвата явлений, эффективно противостоящие отживающей традиции замыкания в узкие рамки цеховой специализации. Известно немало значительных работ многосторонне эрудированных историков, эстетиков, теоретиков музыки, в которых глубоко анализируются проблемы содержания и формы, интонации, музыкального образа, восприятия, реализма и народности в музыке, связи с фольклором и ряд других кардинальных проблем.

Вряд ли подобные вопросы не имеют отношения к освещению творческого процесса в его собственно психологическом смысле. Напротив, они неизбежно пересекаются, стыкуются, взаимопереходят друг в друга, временами стремясь вобрать в себя и даже подменить собою весь смысл понятия творческого процесса.

На наш взгляд, однако, специфической и актуальной задачей в данном отношении ныне является создание особой теоретической модели именно музыкальнотворческого процесса, которая была бы достаточно полной и определенной, вырастающей из обобщения достижений практики и теории искусства и позволяющей проверку и уточнение ими ее структуры. В то же время модель эта должна быть достаточно абстрактной, широкой, обобщенной, не теряя своей содержательности, чтобы не сводиться лишь к преобразованию частного случая, отдельного эмпирического наблюдения. Конечно, те или иные ограничения истоков неизбежны. Поэтому представляется целесообразным для начала избрать область профессионального композиторского творчества реалистической ориентаций, говоря словами В. Д. Конен, «европейской оперно-симфонической традиции [288]. В будущем территориально-хронологические, чисто условные границы, естественно, могут и должны расширяться, предполагая в идеале изучение процесса музыкального творчества в его полном, исчерпывающем объеме.

Развернутых специальных работ, в которых был бы обобщенно, с системных позиций охарактеризован процесс композиторского творчества как таковой, на достаточно широком уровне, где были бы проанализированы особенности структуры и динамики этого процесса, пока

нет¹. Строго говоря, можно назвать лишь две статьи, приближающиеся к этой цели и как бы дающие направление развитию будущих фундаментальных исследований.

Прежде всего назовем статью «Некоторые наблюдения над процессом музыкального творчества» безвременно скончавшегося талантливого ленинградского музыканта А. А. Чернова [384]. В статье привлекают оригинальность и свежесть концепции, живость изложения, широта подхода, острота мышления. Автор касается взаимоотношений композитора и психологической науки, специфических особенностей музыкального искусства. Используя накопленные наблюдения и пользуясь аналогиями, автор стремится «описать, хотя бы с некоторых сторон, механизм музыкального творчества в целом и некоторые его разновидности» (с. 77).

А. Чернов набрасывает здесь достаточно цельную картину. Вместе с тем, в силу объема статьи и ее жанра, близкого к лекции, многое в ней, естественно, могло быть затронуто лишь бегло или вовсе не войти в текст. Открытым остается главный вопрос: в какой мере некоторые из введенных автором понятий и терминов («правила игры», «правила движения», «плотность упаковки событиями» и т. п.) могут быть приняты советским музыкознанием (или психологией музыкального творчества) в качестве бесспорных, точных, научных, а не метафорических, вспомогательных.

Целый ряд метких наблюдений, представлений, умозаключений, содержащихся в статье, помогает уяснить особенности творческого мышления композитора. Некоторые из предложенных терминов, например, «фигура» как обозначение «огромного числа музыкальных ресурсов», подразделение ассоциаций на «внешние, имманент-

¹ Этим требованиям не отвечают в достаточной мере и работы западных музыковедов, отнесенные к данной теме составителями сборника «Зарубежная литература о музыке» [278, с. 268—272].

ные, стилевые, жанровые», «самозадание» как исходный пункт всякого творческого процесса (точнее, акта) и другие могут оказаться весьма полезными и перспективными. Однако, на наш взгляд, при решении столь емкой, сложной темы, как процесс композиторского творчества, целесообразно в максимально возможной мере использовать многообразный опыт, накопленный музыковедением и смежными науками, сопоставляя, увязывая, обогащая те или иные находки, выводы, положения различных авторов.

В докладе «К вопросу о структуре творческого процесса» известного музыковеда М. Г. Арановского [231], привлекает уже само направление исследования. Автор предлагает вместо обычных «горизонтальных» схем, отображающих психологические стадии творческого процесса, «вертикальную» схему, представляющую механизм музыкального мышления как иерархическую структуру взаимодействующих компонентов. В системе музыкального мышления как «системе порождения» он различает четыре подсистемы: исторически отобранный набор звуков, средства временной и пространственной (высотной) связи звуков для образования микроструктур, средства соединения микроструктур в макроструктуры (формы), функционирование целого (жанр). Два высших уровня системы — жанр и форма — трактуются как своеобразные порождающие модели произведения; в некоторых случаях функцию «пускового механизма» выполняют программа, словесный текст или сценарий. Творческие открытия с этой точки зрения возможны, если функцией порождающей модели становится репрезентация внемusicalного, нового и актуального содержания. Возникающие таким образом замысел, творческая концепция служат своеобразной эвристической моделью уникального характера. Условно различаются этапы формирования эвристической модели (а также творческого механизма) и этап реализации.

При всех достоинствах данной схемы, она, думается, неполно отображает структуру творческого процесса. В ней выпадают такие важные моменты, как система эстетических критериев, она обособлена от структуры творческой личности. Вертикальную схему, видимо, следует не противопоставлять горизонтальной, а, напротив, сочетать с нею. Коротче говоря, используя этот опыт, нужно испробовать и другой путь, вырабатывать более широкий, всесторонний подход к изучению структуры и динамики творческого процесса. В частности следует учитывать многоликость некоторых понятий того же жанра.

В последующей работе «Мышление, язык, система» [232] М. Г. Арановский стремится развить свои положения, дать им более широкие и углубленные обоснования. Большое внимание уделено автором вопросам системности музыкального языка, семантики его значащих единиц, функций музыкального мышления и т. п. В заключение приводится принципиальная схема функционирования уровней музыкального мышления, во многом уточняющая важные моменты музыкального (композиторского) творчества. Вместе с тем при такой, в общем, правомерной постановке вопроса, как нам кажется, появляются определенные пробелы: место композиторской личности уже полностью занимает система музыкального мышления как таковая с ее продуктивной деятельностью; к порождающим моделям, обладающим «определенным семантическим потенциалом, взаимодействующим с экстрамузыкальными стимулами», относятся жанр и форма (структура), музыкальный язык, в то время как неясной остается роль, скажем, стилевых, эстетических (качественных), мировоззренческих установок (ориентиров). Во всяком случае, это уже несколько иное направление исследования.

Проблема изучения закономерностей творческого процесса в музыке многообразна, многопрофильна, по сути,

необъятна. Здесь возможны и необходимы самые различные, опробованные и неожиданные, подходы, способы, аспекты, уровни, срезы. Соображениями такого рода и обусловлено подчеркнутое внимание к общетеоретическим, методологическим, методическим, терминологическим вопросам в данной работе, особенно в ее первом разделе. Представить целостную картину и выделить из нее отдельные слагаемые, образующие специальный предмет исследования, всегда трудно, а в данном случае, ввиду фактической неразработанности проблемы, — особенно. Автору представлялось целесообразным, наоборот, попытаться как-то свести, увязать результаты множества нередко глубоких, но разрозненных, частных исследований других авторов, по возможности полнее и объективнее учесть их достижения. Вместе с тем, хотелось выбрать и заострить лишь наиболее актуальные и наименее освещенные в специальных работах, подчас дискуссионные моменты, попутно высказать по ним свое мнение, определить позицию, не останавливаясь на общепринятых и общеизвестных положениях.

Основной целью работы, предлагаемой читателю, является предварительная наметка некоторых вех будущей общей теории музыкального творчества, суженно представленного на данном этапе как творчество профессиональное, композиторское в его традиционном европейском смысле. Этой цели призваны служить начатые в первом разделе обзор литературы, определение научного статуса, места и роли теории музыкального творчества, исходных методологических принципов и понятий, а также сравнительная характеристика социально-производственного аспекта композиторского творчества. Принципиально важным дальнейшим условием выработки оптимального изучения музыкально-творческого процесса является, на наш взгляд, системноструктурный

анализ¹ композиторской личности, иначе говоря, определение ряда внутренних предпосылок и условий, необходимых для полноценной творческой деятельности. Наконец, предпринимается попытка, после предварительной характеристики некоторых особенностей музыкального произведения как такового, набросать, пусть эскизно, приблизительно, обобщенно-теоретическую модель процесса композиторского творчества, согласовав его структурные, динамические и функциональные аспекты.

Разумеется, все это может явиться, в лучшем случае, лишь приближением к постижению сложности природы творческого процесса в музыке, и здесь, как говорится, не только отдельные удачи, но и просчеты могут играть известную положительную роль. В полном же объеме, сочетающем широту охвата и глубину проникновения в суть проблемы, задача исследования музыкальнотворческого процесса может быть решена лишь совместными усилиями музыковедов и их коллег — психологов, социологов, эстетиков, философов при взаимодействии с учеными разных специальностей, при неизменной опоре на живую практику — критерий всякой истины.

О РОЛИ НЕКОТОРЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ И ОБЩЕНАУЧНЫХ ПРИНЦИПОВ В ИЗУЧЕНИИ ПРОЦЕССА МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

В данной работе попутно затрагиваются те или иные общие вопросы методологии, имеющие отношение к исследованию музыкальнотворческого процесса. Но некоторые из них целесообразно рассмотреть несколько подробнее. Среди таких важнейших методологических и

¹ Заметим, что структурный анализ и структурализм — это разные понятия согласно установившемуся взгляду в советской науке.

общенаучных принципов выделяются теория отражения, партийность, исторический материализм, диалектика, включающая принцип процессуальности познания, целостный и системный подходы.

Разумеется, все они широкоизвестны и безоговорочно приняты передовым советским музыкознанием, им иногда посвящаются специальные исследования, например, сборник статей «Учение В. И. Ленина и вопросы музыкознания» [37]. Однако, во-первых, названные принципы прежде всего подвергаются систематическому, вольному или невольному, искажению в буржуазном искусствоведении и эстетике, поэтому снимать их с повестки дня вряд ли стоит. Во-вторых, последовательное корректное проведение даже хорошо известных в общих чертах таких принципов применительно к столь деликатной и малоизученной области, как музыкальнотворческий процесс, связано еще с немалыми трудностями. Во всяком случае, перед автором данной работы возникла необходимость прояснить или акцентировать некоторые моменты, четче определить свою позицию.

1. Ленинская теория отражения в свете достижений современной марксистской науки подразумевает принципиальную возможность правдивого и адекватного (при этом сложного, противоречивого) познания субъектом объективной действительности. На этой основе утверждаются прогностическая (опережающая) и творческая возможности познания и ценностного освоения действительности, связанные с их активностью, избирательностью, целенаправленностью [6, 7, а также 42, 46, 54, 96, 97, 112, 114, 124, 140, 141, 173, 203, 205, 211 и др.].

Советские эстетики и философы вместе с учеными стран социалистического содружества ведут последовательную борьбу с противниками ленинской теории отражения, с извращением ее сущности. Однако вопросы эти очень сложны, тем более, что требуется не повторение общеизвестных истин, а творческое развитие науки. По-

этому некоторые выводы в глубоких, свежих по мысли выступлениях советских ученых представляются проблематичными и требуют уточнений.

Так, в статье Р. А. Зобова и А. М. Мостепаненко [113] встречаются такие утверждения: «То, что в произведении искусства составляет его сущность, не имеет никакого аналога в действительности; наоборот, то, что является изоморфным с этой действительностью, играет лишь вспомогательную роль» (с. 23); «произведение искусства является источником существенно различной информации для разных людей, эпох и т. п.» (с. 24). Именно на этом акцентируют философы, обосновывая «информационную неопределенность художественного произведения». Но, во-первых, известно, что художник, действительно склонный достаточно свободно (но не безгранично!) трансформировать (не деформировать) внешний облик жизненного прообраза, озабочен тем, чтобы как можно правдивее, точнее передать его сущность: реальный Эгмонт и образ симфонической увертюры Бетховена вообще представляют собой явления разного порядка, но в своей героической идеальной сущности они едины, аналогичны. Во-вторых, субъективные ассоциации при восприятии так или иначе должны согласовываться с объективным содержанием и характером произведения; они (в музыке) находятся «в зависимости от жестких границ качества музыкального переживания» [85, с. 96].

Различия в истолковании произведения слушателями разных эпох обусловлены, кроме субъективных качеств восприятия, объективной многогранностью, многослойностью художественного содержания; при этом «не все стороны произведения прошлого актуальны в новое время». Таким образом, произведения искусства «соотносятся не только с жизнью, отражением которой они являются, но и с новой, изменившейся жизнью» [104, с. 83, 81].

В советском музыкознании вопрос об отражении действительности, поставленный в общей плоскости, всегда

решался положительно. Авторы неизменно отстаивали принципиальный смысл теории отражения, заостряя те или иные ситуационные моменты [205, 235, 359 и др.].

Но, собственно, даже И. Стравинский, казалось бы, отвергавший мысль о преобразении природы в искусстве, отмечал, что «вещественный мир, несомненно, преломляется в музыке или олицетворяется в ней. Я просто хочу сказать, — с завидной прямоотой признавался композитор, — что не понимаю сути процесса отражения или трансформации, того, как это происходит» [362, с. 80].

Думается, что тот или иной ответ на вопрос об отражении действительности в музыке применительно к конкретной творческой практике решающим образом зависит от качества отражения. Суть дела определяется тем, что и как, на каком уровне отображает и перевоплощает в своем произведении д а н н ы й композитор, стремится и способен ли он создать музыкальные образы, которые зажили бы «самостоятельной жизнью», в которых ярко и оригинально была бы воссоздана правда жизни, сложность и красота человеческой души.

И здесь, кроме идейной направленности как важнейшего условия, кроме развитости эстетического и этического начала (совести художника-гражданина) и профессионального опыта, пожалуй, решающую роль играет уровень одаренности. «Настоящий талант встречается редко. Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние», — подчеркнул Л. И. Брежнев в Отчетном докладе XXV съезду КПСС [9, с. 80].

Принцип отражения помогает глубже понять природу музыкального творчества, особенности внутреннего процесса композиторской деятельности. Так, мысль об активности отражательного процесса, о своеобразном уподоблении [140], при котором глаз как бы ощупывает зрительный объект, видимо, можно распространить и на область музыки. Здесь ухо, как орган мозга, выведенный

наружу, тоже как бы тянется к звуковому объекту, настраивается на него, ощупывает его. Иначе говоря, слуховое восприятие по своей природе активно, а такая природа есть результат его многовекового развития в процессе социально-исторической практики.

Отсюда — первоочередная роль активного внутреннего слуха в процессе композиторского творчества (от истоков замысла до воплощения последнего), причем природные предпосылки такой активности слуха должны быть разработаны и усилены сообразно растущим требованиям, предъявляемым к профессиональному композитору. Думается, что созидательная, организующая роль внутреннего слуха вообще как инструмента творческого воображения является одним из важнейших эстетико-психологических критериев и факторов реализма в музыке, в то время, как в искусстве модернизма и авангардизма наблюдается гипертрофия внемузыкальных моментов (создание композитором увесистых литературных трактатов, прилагаемых в качестве программы к инструментальному произведению; изготовление партитур, предназначенных для рассматривания, а не для оркестрового исполнения; демонстрация случайных хаотических звучений, просто шумов или жестов и т. п.).

Конечно, какая-то доля непредвиденности, неожиданности реального звучания всегда остается в силе для любого композитора. Даже в самой добросовестной интерпретации хорошо известного произведения обнаруживаются некоторые новые исполнительские нюансы, предусмотреть которые композитор не может и не должен; собственно в этом и прелесть музыки. Уместны подчас и островки импровизации, сознательно предусмотренные автором.

Однако известно, что в воображении талантливых композиторов музыка, прежде чем лечь на нотную бумагу в виде мертвых знаков, представала, как правило, в максимально возможной полноте и точности реального зву-

чания, специфичным целостным образом (отражением) действительности, ориентированным на столь же целостное восприятие.

2. Из двуединства отражаемого и отражающего в процессе отражения вытекает, во-первых, возможность познания (реализуемая в процессе активной деятельности мышления), во-вторых, возможная достоверность, содержательность, предметность, объективность познания. Согласно формулировке В. И. Ленина, «человеческое мышление по природе своей способно давать и дает нам абсолютную истину, которая складывается из суммы относительных истин» [6, с. 137]. Нет оснований считать исключением из этого правила творчество как объект познания.

Следует, вместе с тем, предостеречь и от избыточного оптимизма тех, кто, видимо, полагает, что если не сегодня, то завтра будет раскрыта, до конца исчерпана природа творчества, и уже сейчас стоит прикинуть эффективность такого успеха. Думается, что творчество, интуиция — не менее сложные явления, чем электрон с его неисчерпаемой природой. Они познаваемы, но их познание бесконечно, тем более, если говорить о сугубо теоретическом познании.

Исследователь проблемы творчества неминуемо сталкивается с такой общей ситуацией, когда «наука в своем движении возбуждает едва ли не больше вопросов, чем разрешает. И в этом смысле не важен предмет изучения: Марс ли, живая клетка или психология коллектива (или природа музыкального творчества. — А. М.). Поверхностные вопросы сменяются более глубокими, приблизительные ответы уступают место точным, а конца познанию нет и не будет» [128]. Может быть, поэтому интригующий ореол таинственности вокруг «непознаваемых» явлений в итоге даже более продуктивен, приковывая к себе внимание исследователей, возбуждая их интерес, энергию, настойчивость, нежели преждевременное, слиш-

ком ясное понимание проблем, питающее призрачное самообольщение. Известно, что задачи, решение которых вначале казалось совсем близким делом, обнаруживают неожиданные большие сложности [171, с. 15]. Во всяком случае, мнения типа: «Долг нашего музыкознания — до конца раскрыть тайны песенной мелодии» [26, с. 312] приемлемы лишь в качестве романтического призыва, но не строгого научного убеждения [см. 372, с. 156].

Однако, сомнение в ближайшей возможности или — более того — признание невозможности решить какую-либо проблему силами данной науки, используя данную методику, теорию, аппарат, отнюдь не означает признания вообще непознаваемости такой проблемы, не означает уступок идеализму и т. п.

3. Практика показывает, что самые специфические, тончайшие эстетико-теоретические, психологические, технологические нюансы современного музыкальнотворческого процесса так или иначе сопряжены со злободневными идеологическими и социологическими аспектами творчества, с различным социальным и, в конечном счете, классовым истолкованием генезиса, смысла, функций, целей и перспектив творчества. В. И. Ленин, призывая «усвоить себе и переработать» завоевания зарубежных специалистов своего времени, одновременно предостерегал, что нужно при этом «уметь отсечь их реакционную тенденцию, уметь вести свою линию и бороться со всей линией враждебных нам сил и классов» [6, с. 364]. Это предостережение чрезвычайно актуально для нашего времени, о чем было сказано на XXV съезде КПСС [9, с. 73].

Требование партийности, обязанности становиться на сторону передовой, прогрессивной демократической идеологии, морали, этики, эстетики приобретает свое особое звучание в обстановке борьбы двух культур. Современное искусство, в том числе музыкальное, его практика и теория развиваются под знаком противостоя-

ния двух непримиримых творческих систем и методов—социалистического реализма и буржуазного модернизма, в частности авангардизма¹, буржуазного, несмотря на его мнимую антибуржуазную направленность [295].

Следует, конечно, учитывать, что авангардизм — очень пестрое, неоднородное, противоречивое явление, конгломерат различных течений, направлений, школ. К авангардизму порой огульно и без достаточных оснований в свое время причислялись и художники, проявлявшие определенную неустойчивость идейно-эстетических взглядов. Сложность борьбы с авангардизмом (а в нем есть и умеренные ответвления) заключается в том, что он, как пустоцвет, паразитирует на теле живого дерева музыки, спекулирует на действительных проблемах ее развития, обновления, обогащения. Поэтому так трудно бывает отделить новаторские поиски, художественно честные намерения от нетворческих, эпигонски-бесплодных, если не шарлатанских, акций. Трудности анализа и оценки имманентных вопросов эволюции музыкально-творческого процесса и общей эволюции человеческого познания неизмеримо умножаются в связи с привходящими социально-идеологическими моментами. Но требование различать тонкое мерцание оттенков в пестрой панораме современной музыки не означает, что не нужно или невозможно отличать цвета. Окрашенность определенного рода наглядно проступает, например, в ряде последних зарубежных изданий даже справочного характера.

Определенные ошибки и недочеты встречаются, однако, и в работах советских авторов, порой даже весьма квалифицированных. Об этом, в частности, упоминалось на специальном V пленуме правления Союза композито-

¹ Мы здесь не касаемся таких проявлений упадочной культуры, как поп-музыка и другие, более обнаженные в своей антигуманистической сущности (об исключениях — разговор особый).

ров СССР [16]. В некоторых статьях, посвященных анализу зарубежной музыки XX века, подчас ощущается несколько абстрактная трактовка сил, обусловивших проявление авангардистских течений [266], наблюдаются попытки объяснить это с позиций исторической необходимости [315], признать в качестве одного из правомерных музыкальнотворческих видов XX века [288], а то и популяризировать их вне критической оценки [261]. Не менее сложные задачи встают перед композиторами в их непосредственной творческой практике.

Конечно, музыка имеет свою, относительно самостоятельную логику и историю развития. Этой логикой — скорее интуитивно (надсознательно), чем сознательно — руководствуется в своих творческих поисках композитор, ее стараются выявить музыковеды — историки и теоретики. Однако все это не отменяет активного воздействия на музыку общих художественно-эстетических, и шире — идейно-социальных и классовых факторов.

Кстати, поэтому, прежде чем решиться использовать в другой обстановке, с другими идейно-эстетическими целями какое-либо чужеродное новое формальное средство, прием, ту же додекафонию, сериальность, алеаторику — такое использование отнюдь не исключается¹, — подчас приходится долго очищать заимствованные средства, приемы от накипи чуждых — скрытых или явных — идеологических ассоциаций и связей, включать их в новую систему музыкального мышления. Эта побочная вспомогательная задача издавна решается как музыковедами — теоретиками и историками, так и композиторами в нашей повседневной творческой практике. Однако не каждый прием, не каждое средство допускают такое очищение (например, нам категорически чужды

¹ Можно было бы назвать немало удачных (как и неудачных) примеров новейших, некогда одиозных формальных приемов в советской музыке наших дней — от Р. Щедрина, Андрея Петрова, А. Бабаджаняна до Л. Грабовского, И. Карабца, Е. Станковича.

акты абсурдного музыкального вандализма, как бы ни были они «новы» сами по себе).

Таким образом, освоение нового в музыке, откуда бы оно ни исходило, связано не просто с факторами времени как такового (в хронологическом смысле) или с факторами истории (в отвлеченном смысле). Оно связано с деятельностью людей в системе многообразных социальных отношений, в динамической обстановке острейшей классовой борьбы, требующей от советских музыкантов и стойкости, и гибкости. В этом смысле типично высказывание крупнейшего композитора современности А. И. Хачатуряна: «Меня всегда привлекают творческие эксперименты, новации. И, наверное, если того потребуют художественная задача, мысль, я готов обратиться к открытиям композиторов этого (авангардистского) направления. Но внутренняя сущность их теорий, отрицание всего, что связано с основными законами музыкального письма, ради погони за призрачной новизной, отказ от основы основ музыкальной речи — от народных корней — мне, советскому художнику, чужда: это один из способов забыть о широкой аудитории и писать лишь «для крошечного кружка эстетов» [375].

4. Руководствуясь диалектическим подходом, следует обратить внимание на преодоление однобокости, на необходимость наиболее полного охвата различных факторов творческого процесса в их глубокой закономерной взаимосвязи [7, с. 178 и др.]. Конечно, познание бесконечно, и в его процессе обнаруживаются новые и новые стороны, подчас весьма существенные. Кроме того, иногда приходится делать сознательный упор на какой-либо одной из сторон, в то время, как другие просто подразумеваются. Поэтому односторонность может подчас проявиться невольно, в частном случае, даже вопреки желанию автора.

Так, если верно, что «эстетика реалистического искусства направлена против идеализации, приукрашивания

жизни» [370, с. 134] (ведущих к ходульности, ложному пафосу), то не менее верно, что искусству вредит и очертание действительности, преувеличение реальных масштабов и возможностей зла, принижение сил добра, неверие в гуманизм [76]. Признание того, что прекрасное может быть предметом и непосредственного отражения в искусстве (тем более в музыке), ни в коей мере не снижает потенций реализма, а, напротив, высвобождает их; реализм и романтизм отнюдь не исключают друг друга. Все дело только в том, что непосредственно, достоверно изобразить прекрасное, вопреки ходячему предрассудку, очень и очень трудно, для этого нужен большой талант, умная вера в людей, глубокое постижение жизни. Необходимо также преодолевать односторонний подход к трактовке функций искусства, бороться с принципиальным сведением его к той или иной отдельной функции. В наши дни весьма показательна и отрадна попытка учесть многообразие функций и аспектов искусства как целостной системы [27, 32, 120, 158].

Диалектический подход предусматривает необходимость учитывать динамику явлений, отражаемую в их слепках-понятиях. Нужно обращать внимание, говоря словами Гегеля, на их «внутреннюю пульсацию самодвижения и жизненность». Комментируя данную мысль, В. И. Ленин подчеркивает: «Обычное представление схватывает различие и противоречие, но не **переход** от одного к другому, а *это самое важное*» [7, с.128]. Крайние точки такого перехода в понятиях обычно и фиксируются как узкий и широкий смыслы понятия. В первом случае понятие отражает достаточно сформировавшееся, сложившееся, а также определенное, очерченное представление о явлении, предмете, феномене; во втором случае понятие, указывая на генезис целого или элементов явления, на его факторы, динамику и направленность самодвижения, выступает в роли теоретического принципа. Именно такой подход позволяет, нам кажется,

преодолевать противоречия, возникающие при исследовании проблем реализма, эстетического, народности, программности и т. п. С этой точки зрения учитывается узкое и широкое толкование ряда понятий, ведущих в данной работе, например, — «творческий процесс», «музыкальное произведение», «композитор».

Целесообразно обратить внимание и на следующий момент. «Всесторонняя, универсальная гибкость понятий, гибкость, доходящая до тождества противоположностей, — вот в чем суть. Эта гибкость, примененная субъективно, = эклектике и софистике. Гибкость, примененная объективно, т. е. отражающая всесторонность материального процесса и единство его, есть диалектика, есть правильное отражение вечного развития мира» [7, с. 99]. Так, с помощью субъективистской гибкости понятий и изощренной софистики авангардисты пытаются приравнять к музыке и шуму, и молчание, и «новые модели поведения». С другой стороны, догматическая жесткость понятий мешает вовремя разглядеть ценные черты нового в сложной картине современной музыки.

Принципиально важной для правильного освещения процесса музыкального творчества является опора на диалектический закон отрицания отрицания: диалектика развития как поступательного движения по спирали связана не только с отбрасыванием и преодолением содержания предыдущего этапа, но и с удержанием его жизнестойких элементов и преобразованием их в новых условиях.

Существуют два противоположных представления о движении и развитии музыкального творчества. До известной степени они оба правомерны, так как отражают разные стороны единого процесса, но, взятые в отдельности, могут сталкиваться, доходя до антагонизма. Первое представление можно назвать **с т а д и а л ь н ы м**, согласно ему каждое новое творческое открытие (от от-

дельного приема до технологической системы, стиля) автоматически заменяет и отменяет предыдущие. Другое представление можно назвать органическим: новое открытие дополняет старые, вступает с ними в новые непредвиденные связи, обогащая целое. Первое представление жестко-авторитарно и тяготеет к утверждению каждой новой стадии, общеобязательной моды в искусстве, второе — демократично и допускает сосуществование различных ответвлений (в рамках общей системы творческого мышления). Отдавая предпочтение «органическому подходу», трудно согласиться с Т. Адорно, что только «новая» музыка имеет теперь право на существование [см. 278, с. 540], тем более, что новой музыкой именуют и различные виды не-музыки.

В кругах авангардистов признаком хорошего тона считается отвергать, якобы во имя прогресса, именно и в первую очередь, передовые интеллектуальные, этические и эстетические традиции классического западноевропейского искусства XIX века и частично XVIII века, то есть наивысшие достижения буржуазно-гуманистической культуры. Однако некоторые эстетико-философские традиции реакционного толка того же XIX века (например, теорию Ганслика, концепции Шопенгауэра, Ницше и т. п.) авангардисты принимают, и весьма охотно, не страшась прослыть отъявленными традиционалистами. Не менее активно их интерес, как бы определяемый бегством от капиталистического общества [102], направляется в сторону теории и практики искусства доклассических эпох, включая наиболее архаичные, и, тем более, — искусства внеевропейских, древнейших культур. Относительно советского искусства ими тенденциозно выделяется период первых послереволюционных лет до начала 30-х годов с подчеркиванием наиболее противоречивых, если не откровенно чуждых ему явлений.

Разумеется, опыт доклассического и архаического, европейского и внеевропейского искусства и опыт 20-х

годов заслуживает изучения и переосмысления с точки зрения задач нашей эпохи, на новом, высшем уровне [25]. Но это отнюдь не означает полного отказа от сохранения и развития высших достижений классического реалистического искусства.

5. Давнее понятие целостности в наши дни приобретает актуальное методологическое значение как важнейшая диалектическая категория.

Комментируя мысль Гегеля, В. И. Ленин выделил **«цельность, совокупность моментов действительности, которая в своем разворачивании оказывается необходимостью»**. Разворачивание всей совокупности моментов действительности $NB =$ сущность диалектического познания» [7, с. 141].

Современной философией целое в конечном счете определяется как форма выражения сущности, а всякий исследуемый объект — как целостная система. При этом органическое целое рассматривается как внутренняя связь частей, как их единство, не сводимое к сумме, вследствие чего целое обладает некоторыми специфическими чертами, не выводимыми из свойств составляющих это целое частей [100, с. 165—173]¹.

Отмечается также «исторически подвижный характер представлений о целом, обнаруживающийся лишь в критические моменты развития науки; тогда приходится подчас кардинально перестраивать казавшиеся очевидными исходные предпосылки исследования, либо даже специально конструировать исходное представление о

¹ Этот момент, кстати, чрезвычайно важен для понимания принципиального отличия человеческого мышления от «мышления» машинного. Академик Тодор Павлов пишет: «Не арифметическое, а диалектическое целостное качество объективно-реальных вещей вообще может быть отражено — и отражается — как и идеальное (психическое, субъективное) только в человеческом мозгу и через человеческий мозг, взятый в его биологической, социальной, психической и логической интегральности (или целостности)» [172, с. 13].

целом» [227]. Актуальность такого момента становится все более очевидной и в частном вопросе — в исследовании процесса композиторского творчества. Дело не только в том, что в наши дни в различных социальных условиях в обстановке научно-технического прогресса музыкальное искусство приобретает резко выраженные отличия способов своего существования, функций, целей, средств. Расширяется спектр истолкований значения и смысла многих исходных понятий, таких, как творчество, художественное произведение, композитор, мелодизм, тональность, музыкальная форма и т. п.

В общем понятии целостности различаются, прежде всего, «объединение, синтез определенных компонентов, а также наличие нового, своеобразного качества, характерного только для данного случая и служащего обоснованием для выделения данной целостности». Термины «новые качества» и «целое» предлагается поэтому считать эквивалентными [220, с. 44]. Думается, что и это имеет важное методологическое значение для теории и практики музыкального искусства, в том числе для понимания направленности и содержательности творческого процесса. Действительно, нередко бывает, что даже обильное привлечение новых разнородных элементов в музыку не переводит ее в новое качество; здесь сочетание элементов, лишенное органической связи, не производит целостного впечатления, не воспринимается как что-то новое. И, наоборот, один-два тонких качественных (то есть существенных) штриха могут заставить по-новому проявиться музыкальный образ во всей его убедительности и полноте.

Существуют, как известно, относительные градации чисто качественных характеристик, даже таких, как одаренность. Тем не менее, если дело касается качества, то тут как раз нецелесообразно жестко отграничивать и фиксировать какой-то этап, рубеж, единицу отсчета (как при количественном подходе). Существенный смысл

качества заключается именно в подразумеваемом внутреннем движении — беспредельном, неограниченном — к идеалу, к совершенству: «качественный» в то же время означает «высококачественный», иначе говоря, — направленный, движущийся к превосходной степени. Попытки выработать незыблемый, твердый, безличный количественный эталон художественного качества неизбежно терпят крах.

Ю. С. Орфеев и В. С. Тюхтин [171], внимательно проанализировав пути обоснования и построения искусственного интеллекта, делают вывод об одной из наиболее типичных методологических ошибок. Заключается она в том, что «познание закономерностей мыслительной деятельности человека и ее моделирование сводятся к формулированию системы правил (алгоритмов), согласно которым эта деятельность совершается, и к разложению этих правил на элементарные операции, воспроизводимые машиной» (с. 121) ¹.

Этот критический вывод вполне согласуется с позицией музыкантов, оспаривающих перспективность попыток найти некие абстрактные (стабильные, конечные) закономерности построения художественного произведения, познав которые удастся моделировать и тем самым постигать тайны творческого процесса. Еще Б. В. Асафьев в свое время напоминал, что «какая-то всеобщая, а вернее, абстрактная музыкальная техника существует только в учебниках, а живая прикладная техника искусства всегда субъективна у всех больших мастеров», если под техникой понимать «не характерные для той или иной эпохи преходящие ремесленные навыки, а технику, определяющую язык и стиль музыки» [235, с. 120].

¹ Достойно сожаления, что, по сути, эта же методологическая ошибка лежит в основе рассуждений автора работы (между прочим, рассчитанной на массового читателя), призванной осуществить критический анализ некоторых буржуазных концепций искусства [198].

В «Эстетике» Гегеля, гениально обобщившей и чутко предвосхитившей великие достижения реалистического искусства, сказано об этом с предельной четкостью: «Художественное творчество не является формальной деятельностью по созданным правилам. В качестве духовной деятельности оно должно черпать из собственного богатства и ставить перед духовным взором более богатое содержание и более многосторонние индивидуальные создания, чем те, которые могут быть предусмотрены правилами. В лучшем случае эти правила, поскольку в них содержится нечто определенное и практически полезное, могут найти применение в совершенно внешних сторонах художественного творчества» [79, с. 32].

6. По определению В. Г. Афанасьева, **системность** предмета — одна из самых важных сторон его качества. Системный подход также **системен**. Для всестороннего познания системы нужно изучить прежде всего ее внутреннее строение, то есть установить, из каких компонентов она образована, каковы ее структура и функции, а также силы, факторы, обеспечивающие ее целостность, относительную самостоятельность. К системе, как указывает ученый, относятся не только объекты, процессы, которые принимают прямое, непосредственное участие в создании свойств системы. Внешние по отношению к данной системе образования (другие системы социального и природного порядка), с которыми система связана сетью коммуникаций, составляют ее среду. Существует также исторический аспект системы [47, с. 98].

Исходя из этого, мы, предпринимая попытку системного анализа, предлагаем исследовать не только собственно психологический субъективный механизм процесса композиторского творчества (как создается), но и в какой-то мере другие аспекты, характеризующие среду, в которой протекает данный процесс. Как созидание, так и восприятие художественного произведения изначально предполагает эмоциональную установку — осознанную и

неосознанную — на неделимость, целостность впечатления, на захваченность действием. Если мы охватываем движение, то есть взаимосвязь (прямую, обратную, перекрестную) всех существенных компонентов (реальной или предполагаемой, создаваемой) системы, значит мы воспринимаем систему как целостную, как процесс, в действии: лишь процесс, действие системы в целом, ее самодвижение [141а, с. 92] способны дать какой-то новый результат, привести к новому качеству.

Всякое выхватывание компонентов из общей связи либо всякий предварительный монтаж компонентов системы связаны с остановкой ее самодвижения и поэтому чреваты ошибками в оценке данной системы как целого. Не случайно важнейшей составной частью процесса творчества служит — наряду с подбором и отбором элементов будущей музыкальной формы — мысленное проигрывание в воображении всего целого и находимое таким образом более гармоничное правильное соответствие элементов.

Эмоция — и в жизни, и в искусстве — непосредственно связана с действием, с поступком, сливается с ним, рассудок же опосредованно предвещает и сопровождает действие, поступок. Музыка по самой ее природе свойственны эмоциональность, действенность, целостность, что не исключает элемента рассудочности, аналитичности, созерцательности¹. Практики искусства, люди непосредственного творческого действия, «бытия в искусстве», а не рефлексии по поводу искусства, обычно отрицательно относятся к аналитическим поискам «законов художественности» и к отягощенности «излишним знанием». По-

¹ Как бы упреждая нынешние споры о природе музыки, Верди писал: «Преобладание в искусстве элемента размышления — признак упадка искусства. То есть это значит, что когда искусство превращается в науку, получается нечто нелепое, не являющееся уже ни наукой, ни искусством. Стараться — хорошо. Перестараться — плохо!» [249, с. 487].

казательно, как герой романа К. Федина «вдруг задумался над излишним знанием. Надо ли действительно знать, как делается искусство?.. Не напрасно ли биться в поисках законов искусства? Они не существуют. Они воплощены в действии. Если искусство действительно, оно закономерно. Если оно мертво для восприятия, какой закон сможет его оживить?» [214, с. 319]. При всей категоричности и абстрактности этих слов в них есть, нам кажется, большая доля истины. Есть она и в такой мысли: «Тайна творчества! Можно познать тайну контрапункта, изучить музыкальную форму, отлично разбираться в том, что составляет науку гармонии, ритма, а тайна творчества непостижима, она лежит за пределами этих правил» (подчеркнуто нами. — А. М.) [386, с. 90].

Никакого агностицизма в таких взглядах нет. Есть лишь признание того, что многоаспектная система творческого (композиторского) мышления, имея свои особые, относительно самостоятельные закономерности своей структуры и развития, закрепляемые в форме произведений, является частью более общей системы — художественной культуры (народа, нации, человечества); она, в свою очередь, является составной частью метасистемы социально-исторической жизни человечества. Под воздействием не только чисто музыкальных, но и внемузыкальных факторов и происходит непрерывное корригирование целостного облика и характера элементов системы музыкального мышления в его конкретности и определенности.

Касаясь некоторых методологических вопросов в их отдельности, мы так или иначе затрагивали их взаимосвязь. И это неизбежно, поскольку выделить какой-либо вопрос методологии можно лишь сугубо условно, под тем или иным углом зрения, не претендуя на исчерпывающий анализ, обращая внимание на некоторые актуальные, по мнению автора, моменты.

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ВЕДУЩИХ ПОНЯТИЙ ТЕОРИИ ПРОЦЕССА МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Целесообразно предварительно рассмотреть — пока что кратко — некоторые понятия, ведущие для данной работы: «композитор», «творческий процесс», «музыкальное произведение». Речь идет не о разъяснении традиционного смысла этих общеизвестных и общеупотребляемых понятий, а о необходимом определении, то есть ограничении их смысла и, таким образом, о необходимой конкретизации. Эта задача тем более важна, что в наше время возникают и новые, в том числе спорные, ошибочные трактовки данных понятий.

ТВОРЧЕСТВО: НОВИЗНА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ

Под творчеством, согласно энциклопедическим формулировкам, понимается деятельность человека, заключающаяся в создании новых, имеющих общественное значение, материальных или духовных ценностей в какой-либо отрасли производства, науки, искусства и т. п. Под музыкальным творчеством соответственно подразумевается сочинение музыки (композиция), вид художественной деятельности; предпосылками последней служат природный талант, художественное мастерство, профессиональное образование, жизненный опыт, социальная зрелость, воображение, вдохновение [394, с. 505—506].

Учитывая особенность ситуации, сложившейся сейчас в современной музыке, целесообразно подчеркнуть следующий актуальный момент. Именно установка на создание подлинных (с точки зрения передовой марксистско-ленинской эстетики) художественных ценностей, а не просто создание нового (как подчас в обиходе трактуют смысл творчества), служит, по нашему мнению,

водоразделом между современным искусством социалистического реализма, — с одной стороны, и буржуазного модернизма, включая его крайние проявления, — с другой. Разумеется, творчество в целом немислимо без открытий нового и в области содержания, и в области формы, и в области языка; реализм — искусство новаторов. Однако абсолютизированная, возведенная в культ новизна, оторванная от традиций прошлого, от критериев художественной ценности, призванная подменить собой этот критерий, неизбежно заводит в тупик, что и доказывается опытом буржуазно-модернистического искусства [132, с. 174, 451—452; 50, 84, 87, 95, 262, 276, 295, 388].

Конечно, и сами критерии художественной ценности подвержены изменению, развитию, уточнению. Они испытывают на себе влияние новых идейно-социальных тенденций и технических открытий, а в равной степени тенденций, обусловленных развитием искусства как относительно самостоятельной сферы общественного бытия¹. То, что в одних социально-исторических и культурных условиях считалось даже нарушением и отрицанием основ музыки, в других принимается как закономерная ступень в обогащении музыки, в расширении ее границ; примеров тому немало — от Палестрины до Прокофьева [см. 281].

¹ Так, известно, что «после широкого распространения фотографии максимально адекватное изображение натуры постепенно перестало служить одним из основных критериев художественности картины. Это предъявило новые требования к живописи и толкало ее к более интенсивным поискам специфики как содержания, так и средств его выражения». [48, с. 114]. Думается, что и распространение опытов по кибернетическому моделированию музыкальных произведений будет способствовать эволюции художественно-эстетических критериев. Например, может резко упасть эстетическое значение последовательно проведенной стилизации или демонстрации каскада приемов музыкальной техники и, наоборот, еще более повыситься роль правды эмоционального переживания.

Однако относительность критериев художественной ценности далеко не безгранична, не абсолютна. Различия в истолковании специфических задач музыкального искусства также относительны, они не должны и не могут исключать ядра музыки, ее первичной специфики: направленности на слуховое восприятие.

Бесспорно, что этого слишком мало для того, чтобы судить о художественно-эстетических качествах музыки; нужна еще отсутствующая в приведенной выше формулировке система конкретных художественных критериев. Однако названных данных уже достаточно хотя бы для того, чтобы определить, относится ли предлагаемое новое к области музыки или нет.

Так, можно оставить в стороне утверждение о возможности существования «видимой музыки, воспринимаемой с помощью зрения» [251]. Проверка такого утверждения — дело будущего. Сейчас оно пока выглядит метафорой.

Разумеется, неприемлемо определение западногерманского публициста: «Всякое событие, устроенное с намерением творить музыку или признанное за таковое, является музыкой» [см. 132, с. 172]. Даже будучи освобожденными от несвойственных им расширительных признаков, качеств и форм проявления, понятия «музыка», «процесс музыкального творчества» (или просто, для краткости — «творческий процесс», «процесс творчества») остаются достаточно широкими и многогранными. Применительно к данной работе понятие «творческий процесс» включает различные стороны, предпосылки, стимулы и факторы собственно композиторской деятельности (в соответствии с подразумеваемым объемом понятий «композитор», «автор», «творческая личность», «талант» и т. п.); затрагиваются также, однако более косвенно, взаимосвязи с исполнительством и восприятием музыки.

В более узком смысле понятие «творческий процесс» приближается к понятию единичного творческого акта и в конце концов отождествляется с ним, выражая направленность композиторского труда на создание специфического продукта — музыкального произведения. Здесь, в системе такой деятельности различаются и вырисовываются определенные структурные элементы и динамические этапы — от возникновения первоначального импульса и вынашивания замысла — до завершения работы над произведением и последующим (фактическим или потенциальным) отторжением его от автора.

Существенной составной частью профессионального музыкального творчества является выбор наилучшего варианта из ограниченного или бесконечного круга возможных, возникающих в спонтанном, импровизационном процессе. В идеале отобранный автором вариант музыкальной формы в целом или мельчайшего ее элемента должен быть и новым, и художественно ценным по сравнению с предыдущими образцами. Гармоничное решение этого вопроса зависит, помимо прочих причин, от возможностей, объективно заложенных в творческом методе и, соответственно, в предмете, материале, языке той или иной системы творчества, принятой автором. Неисчерпаемость беспрерывно обновляющейся реалистической (в широком смысле) творческой системы обусловлена прежде всего ее предметом отражения — жизнью во всей ее полноте, изменчивости, во всем многообразии, богатстве человеческих чувств, образов, идей.

Реалистический метод, предполагающий известную преимущество в трактовке материала и языка музыки, опору на культурные традиции прошлого и вместе с тем — органичную связь с современностью, устремленность в будущее, обеспечивает композитору выработать свой ярко индивидуальный стиль, внести свой оригинальный вклад в общую сокровищницу искусства и тем самым в благородную задачу эстетического воспи-

тания человека. Здесь художественные, исторически сложившиеся каноны (традиции) реализма играют важную роль в дальнейшем прогрессивном развитии искусства, нацеленного на освоение новых, актуальных задач современности¹.

Если абсолютизация нового способна выражаться в нигилистическом отрицании всей предшествующей культуры, всех традиций и опыта, то абсолютизация канонизированного хорошего ведет к застою, загниванию и омертвлению искусства. В этом случае перед композитором возникает соблазнительная мысль: не прилагая особых усилий, заимствовать готовое из арсенала общепризнанных ценностей и выдавать его за свое. Но слушатель может тогда и отвергнуть такие копии, предпочитая обращаться прямо к оригиналу.

Здесь, как и в других местах, мы сознательно заостряем внимание на крайних случаях, чтобы нагляднее показать возможное различие противоречивых тенденций. В повседневной же практике творчества внутренние противоречия тоньше, деликатнее, труднее уловимы. Но они существуют, и это главное! Решение неизбежно возникающей перед каждым композитором альтернативы: «новое» или «хорошее» всегда трудно, но особенно осложняется оно в периоды определенных переломных ситуаций в искусстве и жизни, в периоды выработки новых канонов, традиций. Так, в наше время, по выражению Л. А. Мазеля, классическая тональность и связанные с ней закономерности гармонии перестали быть чем-то

¹ Интересные соображения о роли канонов (по своей сути противоположных понятию штампа) высказывает Г. С. Померанц [184]. По мнению автора, торжество штампа преодолевается за счет спонтанного творчества, за счет возникновения новых канонов из непосредственного переживания целостности жизни. Характерное для китайского буддизма чань (и японского дзэн) отрицание всех канонов (традиций) культуры и создание собственных мистических антиканонов близко модным на Западе авангардистским течениям XX века.

само собой разумеющимся — «аксиомами музыки», возникают иные типы музыкально-высотной организации; при этом автор справедливо возражает против недооценки значения тональности и тональной гармонии для современной музыки и ее дальнейшего развития [303, с. 5, 17]. В целом ряде выдающихся произведений XX века так или иначе сохраняются связи с тональной системой, что дает основания говорить не о кризисе, а о метаморфозе [413].

Самоценность нового, место и масштабность применения тех или иных находок не всегда могут сразу же гармонично соотноситься с понятием художественной ценности. Нередко необходимым бывает некоторый срок для осмысления находки, психологического и эстетического привыкания к ней и, главное, удачного поиска художественной целесообразности применения этой находки. Так, приемы додекафонии, сериальности, сонористики, конкретной и электронной музыки могут эффективно применяться и в реалистическом искусстве — то ли для усиления образного контраста по отношению к мелодическому началу, то ли для создания удачного фона в прикладных жанрах¹. В некоторых кинофильмах уместнее музыкальный фон, не отвлекающий внимания от текста и изображения, нежели мелодическая яркость и выразительность. Но, в конце концов, правомерны и попытки радикально переосмыслить те же додекафонные приемы для создания мелодий, несущих положительное начало. Главное в творческом поиске — его идейная направленность. Что касается частных, то предубежденность в таких вопросах нежелательна, нужна известная

¹ «Сегодня, — говорит Андрей Петров, — например, я применяю приемы сонористики или элементы алеаторики, когда речь идет о таких эмоциональных состояниях, как смятение, страх, ужас, растерянность... Ну, а если мне надо убедительно выразить эмоции положительные, то, думается, здесь особенно уместны мелодичные, песенные в своей основе вокальные линии» [332, с. 16].

выдержка и осмотрительность, даже терпимость — только не односторонняя (нетерпимостью и агрессивностью отличается как раз авангардизм) [278, с. 552, 554 и др.] и, разумеется, не относящаяся к пропаганде откровенно враждебной идеологии.

КОМПОЗИТОР И МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Под композитором мы подразумеваем человека, способного создавать и реально создающего музыкальные произведения (их исполнение и дает музыку). Иначе говоря, отмечаем его функцию. Подписывая музыкальные произведения своим именем, он выступает в качестве их автора (соавтора — применительно к творчеству в синтетических видах и жанрах искусства). Таким образом, композитор и автор выступают здесь как понятия тождественные. Обычно вне оговорок в данной работе речь идет о композиторе-профессионале нашей страны и нашей эпохи, о композиторе — приверженце искусства социалистического реализма, что не мешает в других случаях применять этот термин в более широком смысле.

В качестве основных характеристик обобщенного понятия личности композитора выступают: особая (творческая) музыкальная одаренность (слух, память, чувство ритма и т. п., позволяющие претворять свои идеи, переживания в музыкальных образах), комплекс характерных психологических предпосылок (впечатлительность, наблюдательность, воля и т. п.), достаточная профессиональная подготовка (музыкальная эрудиция, композиторские навыки), наличие идейно-социальных установок, художественно-эстетических убеждений и т. п. В этом смысле синонимами понятия «композитор» выступают понятия «талант», «художник», «мастер», «деятель искусства», «творческая личность», «творческая индивидуальность» и т. п.

Полный исчерпывающий охват структуры личности композитора вряд ли достижим, так как он требует учета все новых и новых черт, присущих реальным личностям, все большей и большей детализации и конкретизации этих черт. Поэтому можно говорить лишь о возможности установления относительного объема данной структуры с помощью объединения отдельных черт в условные, обобщенные группы. В эти группы должны войти (или, по меньшей мере, подразумеваться в них) не только чисто специфические элементы, но и неспецифические. Дело в том, что выделить в чистом виде композиторское из структуры реальной личности весьма сложно и притом не всегда нужно.

Так, многие из выдающихся советских композиторов в то же время являлись или являются крупными общественными и музыкально-общественными деятелями, блестящими исполнителями, профессиональными дирижерами, маститыми педагогами, глубокими теоретиками, большими учеными, яркими критиками, страстными публицистами, настойчивыми пропагандистами музыки. Иногда они совмещают творчество с работой в театре, киностудии и т. п., имеют постоянную другую профессию, причем не только гуманитарную, но и техническую. Считать, что вся эта побочная деятельность не имеет отношения к композиторскому творчеству, было бы неверно¹. Многогранность и своеобразие реальной личности композитора, его место и роль в определенной среде, несомненно, отражаются — с большей или меньшей степенью опосредования — на реальном творческом процессе, следовательно, и на его конечном результате — музыкальном произведении.

Понятие «композитор» решающим образом связано с понятиями «творческий процесс» и «музыкальное произ-

¹ Само собой разумеется, все это не может вытеснять и подменять собой основного смысла понятия: композитор прежде всего тот, кто пишет музыку. На практике такие подмены, однако, имеют место.

ведение»¹. Все они взаимодополняют и взаимообъясняют друг друга, образуя в своей совокупности единую систему. Понятие «композитор» обычно не используется применительно к фольклорной музыке, поскольку ее характерным свойством является шлифовка первоначального напева (автор которого остается неизвестным) усилиями многих поколений трудового народа; здесь творческий процесс растянут на определенный длительный срок и композитором выступает народ как собирательное понятие, как обобщение определенных социальных и национальных признаков. Если же имя первоначального автора песни, прочно принятой народом, становится известным, ничто не мешает назвать его как композитора. Правда, здесь иногда трудно определить реальный вклад автора, чем и вызывается нынешнее противоречивое отношение к самодельным композиторам.

С другой стороны, понятие «композитор» теряет полноту своего смысла в искусстве импровизации, поскольку в последнем творческий процесс (точнее, творческий акт), напротив, спрессован, сжат до сиюминутности, принципиально ограничен созданием случайного, ускользающего от контроля и внимания единичного варианта. Собственно композиторское, профессиональное творчество связано с поисками, отбором и закреплением наилучшего варианта в качестве завершенного и зафиксированного музыкального произведения, даже если, в конечном счете, это связано с оценкой и принятием стихийно созданного единичного варианта. Импровизация в таких случаях выступает лишь одним из аспектов и этапов творческого акта [см. 342, 409]. Аналогично этому не может претендовать на полноту понятия творчества другая его часть — отбор, расчет, конструирование, а вычислитель — человек или машина — на звание композитора в подлинном смысле этого слова.

¹ При всей очевидности этой истины ее тоже подчас приходится отстаивать [см. 416].

Исторический путь формирования понятия «композитор», то есть появления лиц, занимающихся профессиональной композиторской деятельностью, выглядит более или менее известным и изученным. Значительно сложнее представить себе как перспективы его развития, так и правомерность данного понятия применительно к «новейшей музыке». Здесь многое зависит от ответа на вопрос, что считать музыкальным произведением и процессом музыкального творчества. Легче дать ответ (отрицательный) в тех случаях, когда, например, теоретики и практики авангардизма вообще отвергают сам принцип художественного произведения как такового [392], либо музыкальным произведением без тени юмора считают то, что таковым не является. Понятие «композитор», по существу, отрицается также в последовательно алеаторической системе, с чем соглашаются и ее сторонники, хотя их и возводят в сан величайших композиторов (?) нового времени [388, с. 295].

Думается, что определенная точность в решении некоторых спорных моментов терминологии может быть достигнута, если принять разделение современных искусств на традиционные (музыка, живопись, театр и т. п.) и технические (фотография, кино, телевидение, электронная музыка, и т. п. [207]), конечно, при условии, что сохраняются общие существенные признаки искусства.

Критерии оценки идейно-художественных качеств музыкальных произведений связаны с особенностями художественного мировоззрения, метода, стиля, присущими данному автору, его окружению, эпохе в целом. Требования, выдвигаемые перед содержанием музыкального творчества теорией и практикой искусства социалистического реализма, хорошо известны, они конкретны и весомы, отражая в себе как актуальность социальных задач, так и современный уровень развития искусства. В данном же случае целесообразно подчеркнуть некото-

рые черты, исходные для признания музыкального произведения таковым в принципе¹.

Музыкальное произведение должно иметь достаточную (пусть относительную) внутреннюю завершенность (не равнозначную внешней), упорядоченность и цельность музыкальной формы, чтобы тем самым отличаться и от импровизации, и от эскиза, и от фрагмента произведения; иначе говоря, должна существовать известная отграниченность нотного текста². Его духовное содержание должно быть воплощено в такой материальной форме или зафиксировано такими средствами условной записи, чтобы, даже будучи отторгнуто в своем дальнейшем бытии от личности композитора, оно могло с достаточной степенью соответствия быть воспроизведено исполнителями и воспринято слушателями. Произведение должно быть в достаточной мере оригинальным по концепции и оформлению, представляя собой противоположность прямому заимствованию, повторению, плагиату, иначе говоря, соответствовать современному представлению об авторском праве. Его существование должно быть внутренне необходимым и оправданным; иначе говоря, предполагается, что в нем достигнут определенный уровень идейно-художественного качества, наличествует определенная самостоятельная эстетическая ценность, либо, по меньшей мере, оно соответствует своему предназначению (в прикладных, синтетических жанрах).

¹ Проблема определения многогранного понятия музыкального (и шире — художественного) произведения привлекает многих исследователей [см., например, 82, 104, 129, 150, 189, 236, 289, 291, 310, 315, 342, 343, 366, 372, 374, 392, 404, 405, 406, 410].

² «Критерий отграниченности текста как существенная часть проблемы целостности произведения искусства входит в круг вопросов, стоящих сегодня в центре внимания художественной мысли» [см. 280; 129].

Творчество профессионального современного композитора в конечном счете выражается в том или ином материальном закреплении духовного по своей природе идейно-эмоционального содержания. Какая бы прекрасная, самобытная и совершенная музыка ни звучала в воображении композитора — а это изначальная форма ее внутреннего реального инобытия — музыка не существует до тех пор, пока она не проявлена во внешнем бытии, то есть, пока она не записана в системе условных нотных знаков на бумаге, либо не прозвучит — до или после графической записи — в живом исполнении в виде последовательности акустических звучаний; последние, в свою очередь, могут быть переданы по радио или записаны на магнитной пленке, в видеозаписи и т. п. Возможно, что в будущем техника, используя «язык» биосигналов, позволит сразу переводить воображаемые звучания в реальные, слышимые. Но существо композиторского труда, если он сохранится, от этого не изменится: неосызаемые духовные музыкальные образы на определенной стадии должны представлять в некоем материализованном, овеществленном виде.

Путь музыки к ее непосредственному адресату — к слушателю — так или иначе лежит через исполнение. При этом принципиальный смысл исполнительства как специфического способа реализации и актуализации музыкального произведения — сообразно ее звуковой временной природе — не меняется в зависимости от способа, обстоятельства и «субъекта» исполнения. Так, в данном смысле, не имеет значения, будет ли произведение сыграно — для себя или для аудитории — самим композитором, профессиональным исполнителем или рядовым слушателем, если он владеет инструментом; будет ли перед нами живое единичное исполнение или воспроизведена запись предварительного исполнения на пленке, грам-

пластинке; наконец, будет ли это исполнение музыки или мысленное ее озвучивание с помощью развитого внутреннего слуха при зрительном чтении нотной записи.

Наиболее впечатляющей и естественной остается традиционная форма донесения музыки до слушателя средствами непосредственного концертного исполнительства. Однако в последнее время все большее распространение получают средства предварительной технической записи, «консервирующие» единичное исполнение, либо немедленная трансляция музыки. В связи с этим немаловажную роль в смысле творческой обработки звуковой информации ныне приобретает искусство звукорежиссера как промежуточной сотворческой фигуры между исполнителем и слушателем. При этом электроакустическая передача рассматривается не как пассивное отображение, а как активное конструирование звукового поля [216, с. 154—155]. Во время синхронной трансляции музыки звукорежиссер может действительно влиять на облик произведения, выделяя в нем те или иные голоса, тематические узлы, тембровые нюансы, стереофонические эффекты (в скором будущем и эффекты квадрофонии), динамические оттенки, а при записи может отбирать наилучшие варианты. В некоторых случаях он в содружестве с композитором может вторгаться и в вопросы драматургии, монтажа музыкальных «кадров».

Со временем роль звукорежиссера, очевидно, еще более усилится. Тем не менее считается, что «при дальнейшем прогрессе техники копирования самоценность аутентичного акта исполнения в художественном отношении полностью сохранится, и чем совершеннее будет техника воспроизведения, тем более тонкие нюансы исполнения будут улавливаться и цениться в непосредственном восприятии» [81, с. 233]. Акт такого концертно-исполнительского воссоздания музыкального произведения — поскольку существо последнего реализуется и актуализируется лишь в живом звучании — есть творческий

процесс; и это в не меньшей степени творчество, нежели акт первичного композиторского творчества¹.

Г. Коган, страстно и справедливо заостривший ныне внимание на этом вопросе, пришел даже к мысли, что «еще вопрос, какое творчество (композиторское или исполнительское) — более творчество, больше соответствует этому наименованию». И поскольку композиторство здесь трактуется как переложение звуков, рожденных человеческими переживаниями, в мертвые нотные звуки, предлагается считать, что «нотный текст вообще не есть музыкальное произведение, не есть оригинал (в той степени, в какой им является картина или скульптура)» [26, с. 345].

Правда, при этом приводится немало оговорок и предостережений о необходимости тщательного предварительного изучения нотного текста и недопустимости его явного искажения. И все же в некоторых принципиальных моментах позиция Г. Когана требует уточнения. Прежде всего, выводы, сделанные из практики солиста-виртуоза (могущего притом отличаться чисто композиторскими данными), не совсем правомерно распространять на исполнительство вообще. Ибо если исполнитель-солист может позволить себе достаточно свободное (хотя бы в отношении темпов) обращение с нотным текстом, то участники многочисленного коллектива оркестрантов или хористов, оставаясь исполнителями, должны, как известно, строже относиться к тексту, стремиться к его единому прочтению². Солист в этом смысле может быть приравнен к дирижеру, как исполнителю, имеющему

¹ Вопрос: творчество ли музыкально-исполнительский процесс — положительно решается, судя уже по заголовкам ряда работ [242, 343, 404], не говоря о содержании этих и других работ [328, 367 и др.].

² Особенно сложна, иногда драматична в этом отношении судьба оперного произведения. Среди выступлений по этому поводу см. 286, 331.

больше полномочий и свободы в трактовке нотного текста.

Суть полемики фактически коренится в следующем: должно ли исполнительское творчество совершаться в рамках композиторского нотного текста (в рамках, довольно условных и свободных) или оно изначально предполагает выход за рамки предложенного текста, вплоть до создания оригинальной исполнительской редакции, транскрипции, парафраза и т. п.: ведь крупнейшие исполнители нередко обладают и композиторским дарованием. Удовлетворительный ответ, конечно, можно дать лишь при конкретных условиях. Общий же ответ может звучать так: коль скоро в наше время существует подразделение на композиторство и исполнительство, значит, оба этих рода деятельности не адекватны, их следует различать в теоретическом смысле, хотя они на практике могут сближаться и взаимопроникать друг в друга.

«В известном смысле,— указывает Л. Мазель,— исполнительство является необходимым продолжением работы композитора, но продолжением в иной плоскости. Факт такого продолжения отнюдь не означает, будто композитор намечает общие контуры произведения, создает некий эскиз, завершить который призван исполнитель... Нет,— акцентирует ученый,— созданное автором тщательно продуманное, отделанное и законченное во всех своих деталях произведение (а не просто ноты, текст. — А. М.) есть художественная ценность, обладающая вполне определенной структурой» [26, с. 26]. Поэтому, дополним, композитор-автор имеет не только моральное, но и юридическое право подписывать произведение своим именем, распоряжаться им как своей собственностью до выхода в свет, получать вознаграждение за свой труд; он имеет право протестовать против субъективистских исполнительских трактовок или переделок, искажающих смысл его произведения. В конфликтных ситуациях выразителем интересов автора, сов-

падающих с интересами общества, может выступать также музыкальная критика и публицистика. Но умышленное противоборство исполнителя автору либо наоборот — это, конечно же, ситуация ненормальная. Во всяком случае, в традиционной музыке существовала и существует неписаная обоюдная этика отношений между исполнителем и композитором, проблематичная в авангардистском творчестве [404].

Мнение композитора о свободе и границах творческой инициативы исполнителя может подчас носить случайный, субъективный характер, но считаться с ним все-таки нужно. Существуют объективные критерии — стиль и жанр данного произведения, в зависимости от которых то ли расширяются, то ли суживаются возможности исполнительской свободы. Так, одно дело — романтическая импровизация, другое — классическая fuga. Нельзя не учитывать и факты возможной несоразмерности творческих дарований, опыта и знаний конкретного автора и столь же конкретного исполнителя. Поэтому абстрактные рассуждения здесь мало что могут дать. Истина же, как всегда, лежит где-то посередине, между Сциллой академически-бесстрастной щепетильности и Харибдой тщеславного произвола (вернее, — выше их, над ними).

С этой точки зрения вполне убедительна критика бытующих на Западе объективистских представлений о произведении как абсолюте, не подлежащем интерпретированию, и, с другой стороны, — субъективистских представлений о принципиальной незаконченности композиторского произведения и вытекающей отсюда центральной роли исполнителя [289].

Достоинства композиторства и исполнительства как видов творчества лежат в разных плоскостях, связанных воедино. Да, произведение реально живет, когда оно звучит, когда оно исполняется, но для этого оно должно быть вначале создано композитором, а в итоге восприня-

то слушателем¹. Таким образом, композиторское творчество является первичным, исполнительское — центральным, слушательское — итоговым. Это наглядно отображается и в известной схеме триады субъектов творческого процесса: композитор — исполнитель — слушатель и аналогично в схеме их функций: создание — исполнение — восприятие.

При всей общности этих функций и их носителей в наше время им свойственна и определенная автономность, специфичность, устойчивость. Собственно, благодаря этому их и можно было графически изобразить в приведенной выше схеме как некие постоянные статичные величины. Но последние могут и должны рассматриваться также динамически, как движущие силы и этапы процесса музыкального творчества (в широком, социальном смысле слова).

В рамках названной триады однонаправленно движется, трансформируется, варьируется и образно-эмоциональное содержание музыки как реального (звучащего) феномена и, соответственно, — смысл самого теоретического понятия о музыкальном произведении. Это, в частности, дает возможность наметить такие предварительные этапы истолкования музыкального произведения как динамичной идеально-материальной системы. Согласно схеме С. Х. Раппопорта [189, с. 20] следует различать: идеальное состояние произведения в сознании композитора (автора произведения); материальное (знаковое) состояние произведения в нотной записи, составленной композитором; идеальные состояния произведения, сформированные в сознании исполнителей под

¹ Согласно одной из удачных формулировок, музыкальное произведение есть определенное единство авторского текста (а это не нотная запись, а сама музыка) и стремящейся к бесконечности суммы исполнительских интерпретаций и слушательских восприятий его [291, с. 58].

воздействием нотного текста; материальные (знаковые) состояния произведения в акустических процессах исполнений; идеальные состояния произведений, сформированные под воздействием исполнений в сознании слушателей (потребителей искусства) каждого из актов исполнения.

Приведенная схема представляется достаточно полной, поскольку можно пренебречь другими возможными состояниями произведения, как бы побочными (например, музыковедческий эквивалент описания музыки) или вспомогательными (подобно технико-акустической записи) на пути его однонаправленного движения.

Однако желательно заострить внимание на крайних состояниях, от исходного до конечного, какие может принимать музыкальное произведение в его предельно широком смысле. В исходном состоянии произведение есть факт индивидуального сознания и не более. Поэтому оно может даже не быть реализованным в каком-то материальном виде, подвергаясь опасности бесследного исчезновения. В конечном же состоянии музыкальное произведение становится фактором коллективного, социального сознания, достоянием культуры, быта, истории. Оно приобретает новую, подчас неожиданную и даже непредставимую для автора, независимую от него сущность и форму своего бытия, оно наполняется новым смыслом, новыми ассоциациями, новым значением, вбирая и накапливая все богатство исполнительских трактовок, слушательских восприятий, оценок, пристрастий, социально-культурных функций.

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ВИД ДУХОВНОГО ПРОИЗВОДСТВА

Производственный подход к искусству широко распространился в 20-е годы¹, но был надолго дискредитирован вследствие проявившейся тогда вульгарно-социологической его трактовки [150].

На современном этапе производственный аспект музыкального творчества пока что почти не рассматривался в плане общетеоретического исследования, несмотря на то, что в общеэстетической литературе марксистский взгляд на художественное творчество как производство художественных ценностей находит свою разработку [39; 196]. Актуальность такого аспекта осознана применительно к синтетическим видам искусств — например, кино [56], театру [15; 20; 153]. Мы не ставим своей задачей подробное изучение сложного многогранного комплекса проблем, связанных с производственным аспектом музыкального творчества. Этого вопроса мы касаемся лишь постольку, поскольку он позволяет уяснить пути постижения тайнств творческого процесса.

Целесообразность теоретического подхода к композиторскому творчеству как виду предметного производства диктуется желанием определить место и роль этого творчества в реальной, лишенной всякой мистификации, сфере общественного музыкального производства. Исследуя различные этапы и компоненты данной сферы, можно получить возможность яснее и полнее представить себе факторы, так или иначе влияющие на ход творческого процесса. Для исследователя, который руководствовался бы исключительно методом самонаблюдения или даже объективным музыкально-психологическим анали-

¹ Показательно полемичное утверждение В. Маяковского: «Поэзия — производство. Труднейшее, сложнейшее, но производство» [154, с. 116].

зом творческого сознания, некоторые потенциально важные факторы творческого процесса могут ускользнуть из поля внимания, ибо подобные факторы подчас временно, в рамках конкретной ситуации, не обнаруживают себя, не становятся актуальными либо вообще не могут быть осознаны и восприняты непосредственно.

Итак, профессиональное творчество в его единстве духовного (мотивационного) и материального (предметного) начал можно рассматривать как особый вид и этап специфического производства, внешней целью которого является создание особого рода продукции — музыкальных произведений. После поступления в сферу сбыта (исполнитель—слушатель) они переходят уже к объективному, независимому от автора существованию и способны даже, обладая художественной ценностью и приобретая потребительскую стоимость, в определенных условиях становиться товаром. И действительно: музыкальные произведения, объективно существующие в виде авторской рукописи, полиграфических изданий, грампластинок, исполняемые в платных концертах и т. п., могут представлять собой особого вида товар, что и обуславливает соответствующую экономическую политику и правовые нормы в данной области.

Однако известно, что «в социалистическом обществе произведения литературы, науки и искусства не используются как товары. Они передаются авторами издательствам, киностудиям и другим социалистическим предприятиям не для извлечения прибыли, а для организации широкого использования произведений. Задача авторского права состоит в том, чтобы обеспечить как можно более широкое распространение произведений литературы, науки и искусства, которые служат построению социалистического и коммунистического общества. Для авторского права социалистического государства характерен принцип сочетания интересов автора и интересов всего общества. Интересы общества занимают ведущее место,

но это ни в коей мере не означает, что социалистическое авторское право не охраняет прав и интересов авторов. Оно охраняет права именно авторов — творцов произведения, причем прежде всего личные права авторов, а не каких-либо иных лиц, как в капиталистическом обществе» [65, с. 12].

Такой подход к искусству, отличный от капиталистического, в несравненно большей степени отвечает сущности искусства, природе свободного человеческого творчества. Маркс, критикуя буржуазную печать, которая «опускается до уровня про м ы с л а», отмечал: «Писатель, конечно, должен зарабатывать, чтобы иметь возможность существовать и писать, но он ни в коем случае не должен существовать и писать для того, чтобы зарабатывать... [1, с. 76]. Конечно, печать существует также и как промысел, но тогда она является уже не делом писателей, а делом типографов и книготорговцев» [1, с. 77]. И еще определеннее: «Писатель отнюдь не смотрит на свою работу, как на с р е д с т в о. Она — с а м о ц е л ь» [1, с. 76].

Разумеется, при всех условиях так или иначе будет проявлена социальная природа искусства, поскольку сама сущность человека, по Марксу, является «совокупностью общественных отношений». Это особенно отчетливо выступает в музыкальном творчестве, тем более профессиональном.

Музыка по своей сущности, кроме элемента самовыражения, предполагает чье-либо восприятие, определенный общественный резонанс. В этом смысле важно, насколько широко и органично осознанные и неосознанные стремления композитора, созидającego музыку, совпадают с интересами, потребностями, идеалами слушателя, всего народа, общества. Но здесь уже вступает в силу конкретно-исторический фактор общественного строя.

Художественная и экономическая политика по отношению к искусству в капиталистическом и социалисти-

ческом обществах диктуется принципиально различными соображениями и различна по содержанию. Это не исключает некоторых совпадений, касающихся формализованной схемы производства вообще как такового.

Прежде чем отметить отличия музыкального творчества как специфического вида производства от собственно производства (имея в виду производство товаров потребления, то есть группу Б), попробуем обрисовать примерную схему последнего, обращая преимущественное внимание на черты сходства с процессом художественного творчества. Нужно оговориться, что это будет именно схема, со всеми недостатками, присущими каждой схеме. Она будет отличаться еще одним условием, — связь между потребностью и деятельностью рассматривается с точки зрения цикла: потребность — деятельность — потребность. По определению академика АПН СССР А. Н. Леонтьева, такой подход соответствует домарксистскому (материалистическому) представлению о сфере потребностей как основной. Наоборот схема цикла: деятельность — потребность — деятельность отвечает марксистскому пониманию потребностей и является фундаментальной также и для психологии [1416, с. 66].

Однако для решения частной задачи, вероятно, можно в качестве исходного момента избрать потребность, поскольку, как оговаривает А. Н. Леонтьев, конечно, в этом есть своя правда [1416, с. 66; см. также 2, с. 245]. В данном случае можно пока не останавливаться на вопросе о генезисе самих потребностей и о различных их аспектах, а принять их как условную предварительную точку отсчета (как абстрактную предпосылку деятельности, превращаемую далее в результат деятельности) [1416, с. 65]. Ниже предлагается схема производственного процесса, то есть процесса производства предметной продукции (оставляем в стороне производство потребностей, воспроизведение в предметах человеческой сущности).

При первом же взгляде выделяются следующие основные группы компонентов, в своей совокупности представляющие собой элементы целостной структуры, звенья и фазы единого производственного цикла.

1. Движущие силы производства. Исходной точкой отсчета представляется общественная потребность в определенной продукции, порождаемая развитием производства, находящая отражение в целенаправленности трудовых и организационных усилий человека (коллектива). При этом потребность в данной продукции связана с принципиальной возможностью ее производства и в свою очередь диктует поиски путей ее реализации. Производимая в надлежащем количестве продукция должна отвечать достаточно стабильным и одновременно внутренне устремленным к непрерывному повышению качественным критериям ее полезности и ценности, что предполагает выработку соответствующих мер и способов контроля. Свое конкретное воплощение движущие силы производства получают в производственном задании (плане, заказе, программе, установке), адресованном человеку-исполнителю, производственному коллективу.

2. Условия и предпосылки производства. Главным условием является наличие и соответствующая расстановка квалифицированных способных кадров, специалистов различного профиля. При этом нужны их моральная и материальная заинтересованность в производстве, постоянное совершенствование их теоретического и практического опыта. Необходимо, с другой стороны, материальная база предприятия (помещение, станки, инструменты), налаженность связей с источниками сырья и энергии. Нужны также определенный режим труда, всемерная координация элементов структуры производства.

3. Производственно-технический цикл. На начальном этапе ведутся конструктивные поиски замысла будущей модели продукции. Выясняется сама возможность практической реализации идеи, обсуждаются и отбираются ее варианты, учитываются критерии формы, качества, себестоимости, наличие сырья, соответствие планируемых сроков выполнения задачи реальным.

Предварительный технологический этап связан с изготовлением и анализом опытного варианта (образца) продукции, от чернового до окончательного, с возможной коррекцией первоначальной идеи, вплоть до отказа от нее и поисков новой. Далее, по образцу принятой модели производится выпуск партии намеченной продукции. Этот этап связан с оперативным внутренним техническим контролем за качеством выпускаемой продукции. В случае ее полной непригодности возможно даже, прекратив производство, возвратиться к начальному этапу.

4. Реализация и оценка продукции. Готовая продукция направляется по назначению в места сбыта ее потребителю (если выпускается полуфабрикат, то он проходит этап доработки на другом предприятии). Параллельно с этим осуществляется реклама новой продукции, ведется изучение ее спроса и оценки потребителем, на этой основе исследуются вкусы и потребности последнего. Все эти данные обобщаются вышестоящими органами руководства и планирования; ими же осуществляется материальное и моральное стимулирование предприятий, координация их деятельности, обмен опытом и т. п. В итоге формируются новые повышенные критерии и плановые задания, возобновляющие движение производственного цикла.

Нетрудно проследить аналогии, возникающие при сравнении данной схемы всякого производства с музы-

кальным производством в целом и с композиторским в частности. Действительно, и в музыке побудительной силой ее возникновения, мотивом творчества является та или иная потребность (в конечном счете общественная), возникающая и находящая предметную наполненность в процессе творческой деятельности, [1416, с. 65], отражающаяся в субъективной цели направленности эмоционально-волевых, трудовых и организационных усилий композитора. Потребность эта связана с принципиальной возможностью создания данного музыкального произведения и с соответствующими творческими поисками. Предполагаются максимально возможный высокий уровень идейно-художественного качества произведений и соответственно выработка мер и способов их оценки (критериев) и контроля. Творческая потребность, по своей природе социопсихологическая, подчас выражается и в форме внешнего заказа, литературной программы, осознанного плана, темы, идеи, а не только в виде стихийного внутреннего эмоционального импульса, отражающего субъективную психологическую установку.

Такого же типа аналогии прослеживаются и в других отношениях. Основным условием создания музыкальных произведений является наличие одаренных квалифицированных композиторских кадров, правильное приложение их усилий в соответствии с природными склонностями и творческими пристрастиями, моральная и материальная заинтересованность в творчестве, непрерывное совершенствование их теоретических и практических знаний. Необходимыми являются внешние, материальные предпосылки: наличие удобного места для работы, музыкального инструмента, нотной бумаги и т. п. Нужно «сырье» — достаточная насыщенность творческого сознания комплексом глубоких и разнообразных музыкально-интонационных связей и впечатлений, уже проявившихся или могущих

проявиться в виде музыкально-тематических заготовок всякого рода. Подчеркнем также, как бы это ни казалось очевидным, необходимость простой физической энергии, здоровья, сил для начала и успешного завершения любого, тем более крупного художественного произведения. Необходим достаточно организованный, постоянный режим творческого труда, более или менее гармоничное сочетание всех фаз и этапов творческого процесса — от вынашивания замысла до окончательного оформления рукописи.

Конструктивно-технологический аспект производства может быть сопоставлен с непосредственным творческим актом. Здесь композитор, подобно сотрудникам конструкторского бюро какого-либо предприятия, вначале тщательно обдумывает (по крайней мере подвергает интуитивному анализу) идею-замысел будущего произведения с практической точки зрения. Он прикидывает, хватит ли у него сил, энергии и опыта для успешного завершения намеченной работы и насколько весомым будет конечный художественный эффект в сопоставлении с затратой творческой энергии. Композитор учитывает, достаточно ли у него уже сейчас заготовлено музыкального материала¹, сколько его еще понадобится, сможет ли он уложиться в намеченный срок [244, с. 95—97].

Предварительно уясняется совокупность-система специальных критериев (хотя бы в самом общем виде), каким должно удовлетворять будущее произведение, затем намечаются стиливая окраска, характер образов, жанр, форма, длительность звучания, состав исполнителей и т. п. Испытываются далее различные варианты решения творческой задачи. При этом непосредственно про-

¹ Исключительное внимание на такие подготовительные работы, предвещающие сочинение, обращал, например, Танеев [383, с. 172—173].

дуктивная творческая фантазия сталкивается с чувством внутреннего контроля как за качеством самого «строительного материала», так и за качеством создаваемой конструкции-формы: произведение многократно проигрывается в воображении автора, осуществляющего «саморедактуру». Законченное произведение композитор нередко показывает вначале близкому окружению, доверенным лицам, членам микросреды, которые выносят предварительную оценку со стороны.

После того, как завершённое произведение сдается заказчику или представителям сбыта художественной продукции (концертной организации, издательству, радио, телевидению и т. п.), оно как самостоятельный феномен, отделенный от автора, подвергается тем же перипетиям, что и обычные продукты. Дальнейшая судьба произведения зависит от исполнительских трактовок, от его распространения в среде потребителей, от его пропаганды, от его оценки художественной критикой, слушателями, официальными органами. Вырабатываемые на такой основе, обогащаемые и конкретизируемые общие художественные критерии и требования стимулируют впоследствии начало новых этапов музыкального творчества. Можно было бы найти и другие сходные моменты, например, явление морального старения продуктов производства и творчества, роль факторов моды и т. п. Но все это требует специального глубокого исследования, что не входит в задачи данной работы¹.

Разумеется, процесс музыкального производства, его объективный продукт и его создатель — композитор отличаются специфичностью своих характеристик. Прежде всего, здесь в качестве единицы производственного предприятия, «завода, вырабатывающего счастье» (Маяковский) выступает одно лицо — композитор, если речь идет собственно о музыке, а не о разного рода

¹ Частично эти вопросы затрагивает Ю. В. Перов [178].

синтетических видах искусств. Следовательно, он единолично совмещает в себе множество функций, которые в обычном предприятии выполняет большой коллектив. В связи с этим и потребность в создании произведения может поступать не только извне, в качестве постороннего заказа, но и возникать изнутри, в силу внутреннего, подчас даже неосознаваемого импульса, как потребность в самовыражении. Более того, трудно ожидать создания полноценного художественного произведения, если подсказанные извне заказ, программа, идея не будут прочувствованы, пережиты и выражены композитором как нечто сугубо личное, близкое, если в произведении не будут в той или иной степени отражены черты индивидуального творческого облика самого композитора. Ему, как и художнику, поэту, следует писать лишь тогда, когда он, собственно, не может не писать, когда он обуреваем охватившим его миром значимых образов, идей, переживаний, настроений, эмоций¹.

В то же время автор должен уметь заставить себя творить, преодолеть известный страх перед возможной изнурительной тяжестью и длительностью творческого труда, победить свою физическую и психическую инертность усилием воли, мобилизовать все свои явные и скрытые ресурсы. Между беспечным дилетантским намерением: «А не сочинить ли мне что-нибудь» и между жестким профессиональным требованием: «Я, а не кто-нибудь другой должен в предполагаемый срок создать именно это, совершенное и нужное, вдохновенное произ-

¹ Признание внутренней потребности к творчеству само по себе не требует обязательного, осознанного объяснения побудительных мотивов творчества. «С таким же успехом — писал Г. Малер, — я могу разъяснить, «зачем» я живу, как и «зачем» я творю... Когда я произвожу на свет сочинение, я люблю узнавать, какие струны оно заставляет звучать в «другом». Но объяснить себе — «почему» — я и сам не умею и от других не дождался объяснения» [305, с. 168].

ведение» — значительная дистанция¹. Выражается она в особо глубоком истолковании понятия творческой установки, противоречиво сочетающей утверждение и отрицание заданности творческого намерения.

Конечно, личное, заинтересованное отношение к труду в определенной степени может и должно присутствовать в любом виде производственной деятельности, если речь идет о социалистическом предприятии. Однако пока что особенности творческого отношения к труду наиболее явно и непосредственно выступают именно в сфере художественной деятельности. Самовыражение, самораскрытие творческих потенций композитора и связанная с этим значительность доли отрадного личного успеха вместе с тем усугубляют и долю личной ответственности автора за качество данного произведения. В случае успеха создатель личного музыкального «продукта» выигрывает больше, нежели производитель обезличенного иного продукта, в случае неуспеха первый, наоборот, проигрывает больше второго и прежде всего морально, психологически.

Всем художникам хорошо знакомы связанные с особенностями их труда крайности психологических состояний: от разочарования, депрессии, отчаяния до неописуемо светлой радости, ликования, блаженства.

Совмещение многогранных производственных функций в одном лице подчас не ограничивается чисто творческой (композиторской) сферой: автор может сам исполнять и пропагандировать свою музыку, писать к ней аннотации, переписывать и размножать свою нотную рукопись, организовывать свой концерт и т. п. Однако это уже особые, в данном смысле не показательные

¹ Г. Эйслер возмущался тем, кто, ожидая вдохновения, пребывал в бездействии: «Чепуха! — в гневе восклицал он. — Солидный музыкант или писатель должен суметь дать именно то, что в любой момент потребуется. Причем на самом высшем художественном уровне» [263, с. 16].

случаи, поскольку они связаны с выходом за пределы процесса композиторского творчества. Такая работа успешнее может быть передана другим лицам и организациям.

Сложнее обстоит дело с оркестровкой произведения: здесь решающими являются степень и вид соучастия другого лица. С. Прокофьев, феноменальный знаток оркестра, мог поручать другому лицу простое расписывание партитуры согласно четким подробным указаниям в авторском клавише. Это одно дело. И совсем другое дело, когда автор мелодии (возможно, прекрасной) вынужден прибегать к услугам безымянного гармонизатора и аранжировщика, тем самым выдавая чужой творческий труд за свой.

Выдающийся советский композитор-песенник И. О. Дунаевский недаром рекомендовал творческой молодежи «в первую очередь усвоить, что творческий процесс неделим: нельзя чтобы сочиненную композитором мелодию-сырец «оформлял», «гримировал», «раскрашивал» оркестровкой приглашаемый со стороны специалист. Это является абсолютно ненормальным и недопустимым» [385, с. 9, 10].

Как правило, не оправдывают себя различные, вполне легальные формы совместного соавторства типа распространенных в 20—30-е годы «производственных коллективов и бригад». Это лишний раз было доказано в попытке создания «коллективных кантат» в конце 40-х — начале 50-х годов на Украине: при соединении разных стилевых манер, навыков, темпераментов в музыке неминуемо возникала эклектика¹.

Если «музыкальное предприятие», персонифицированное в облике композитора, представляется ведущим, первичным по отношению к исполнительским предприя-

¹ Одним из последних веяний западного авангардизма является гальванизация идеи «группового творчества» и связанная с этим ликвидация личностного начала в музыке [см. 416].

тиям (солисты, хор, оркестр), хотя испытывает на себе и их воздействие, то по отношению к сотрудникам — поэту, режиссеру, балетмейстеру и т. п. композитор выступает то ли равным, то ли подчиненным лицом — предприятием. Современные оперный театр, киностудия, телестудия — это в полном смысле слова мощные многопрофильные производственные комбинаты, вступающие в деловые отношения, не лишённые товарно-финансовых сторон, с композитором. И здесь композитор, при всей специфической независимости своей деятельности как самовыражения, вынужден считаться с творческими предложениями и требованиями руководства этих комбинатов и других творческих сотрудников, не говоря уже о сроках и прочих моментах, официально закрепляемых в договоре.

Впрочем, самые тесные творческие связи здесь лишены, однако, прямолинейности и жесткости координации, характерной для подлинно производственных предприятий, объединяемых в тресты, главки, комбинаты. Если данную завершённую оперу отказался поставить один театр, ее может поставить другой, причем через неограниченный промежуток времени (вплоть до столетий), в другой стране и эпохе, в других условиях. Музыка И. С. Баха, например, получила вторую полноценную жизнь лишь спустя столетие после смерти композитора. Такая ситуация объясняется специфичностью музыкальной продукции, вариантною истолкования ее идеального содержания, условно закрепляемого в практически неизменной нотной записи.

Коренное отличие художественных идей вообще, музыкальных в частности от товаров и от сообщений, заключается в том, что «подарив или продав свои идеи другим людям, автор не только ничего не теряет, но даже приобретает, он прочнее овладевает этими идеями» [162, с. 96].

Существуют и другие принципиальные отличия. Творчество — и в содержании, и в форме — предполагает выражение стремления к идеалу, к совершенству. Во главу угла целей художественной деятельности ставится достижение наивысшего качества произведений, их уникальности, самобытности, неповторимости. Конечно, количество тоже важно. Но «вал» стандартной продукции искусству категорически противопоказан; десятки плохих симфоний не могут заменить одной хорошей. Другое дело, что единичный образец произведения впоследствии может быть размножен техническими средствами в тысячах и миллионах адекватных экземпляров, что первичный вариант произведения со временем может звучать в различных исполнительских интерпретациях, в различных оркестровках, аранжировках, транскрипциях.

Решающими исходными критериями оценки художественного произведения являются уровень его фактических идейно-эстетических качеств, способность выполнять возлагаемую на него совокупность функций. А это генетически связано с внутренними, скрытыми характеристиками протекания творческого процесса: был ли композитор одержим идеей своего произведения, насколько глубоко он ее прочувствовал и пережил, в какой степени был подготовлен в целом как художник-мастер-гражданин к превращению этой идеи в выразительной совершенной форме, иначе говоря, сколько затратил на это творческой энергии.

Можно предположить существование такого закона: качество художественного произведения (а в определенных социальных условиях и эффект отдачи) прямо пропорционально количеству творческой энергии, затраченной на его создание¹. И если даже большой, опытный

¹ Аналогичная по сути мысль развивается Е. Бломквистом: «Закономерен и вывод, что по отношению к искусству термин «эффективность» означает не наименьшие, а наибольшие затраты исходного продукта — богатства личности художника» [64, с. 4].

мастер вознамерится облегчить и ускорить процесс творчества, он сможет сочинить заурадное, если не вовсе неудачное произведение. С этой точки зрения сомнительна перспектива прогресса музыкального творчества за счет его машинной автоматизации [83].

Для производства музыки предлагаемое кибернетиками ускорение и облегчение творческого процесса действительно благо. Но творчество, сохраняя черты производства, все-таки остается творчеством, и настоящий художник не упрощает и не облегчает себе задачу [156, с. 292]. Сопоставим две ситуации: Бетховен мог, поставив чужую пьесу вверх ногами, взять оттуда несколько нот для темы и тут же создать на этой основе вдохновенную импровизацию. Но композитор мучительно и настойчиво искал темы для своих симфоний, о чем свидетельствуют его записные книжки, он усложнял свою задачу, ощупью пробираясь к «непредсказуемой неизбежности». Идеальная программа и реальная музыка создаются в процессе единой деятельности.

Конечно, степень продуктивности автора связана и с масштабами его таланта: чем значительнее талант композитора, то есть чем плотнее концентрация в нем творческой энергии, тем эффективнее его творческий труд; если один, несомненно талантливый, композитор может создать за свою жизнь единственный шедевр, то другой способен создать десятки. Гениальную личность можно смело уподобить особым типам звезд, обладающим, как утверждают астрономы, фантастической сверхплотностью заключенного в них вещества и, следовательно, колоссальным количеством скрытой в нем энергии. Кроме таких, есть в художественном космосе и звезды меньшей величины, и звездные ассоциации, и естественные спутники, и холодные, остывшие тела, и туманности.

Сложность судьбы и подчас трагедия композитора заключается в том, что масштабность и эффективность затрат его творческой энергии не допускают точного

количественного измерения, а приблизительная оценка связана с фактором времени и привходящими обстоятельствами.

Для слушателя должна остаться незаметной предварительная черновая работа, чтобы возникала иллюзия непринужденного и легкого развертывания музыкальных событий. Словно бы и не труд это, а игра. И чем талантливее композитор, тем ярче именно такое впечатление от его произведений, между тем как продукция бесталанного автора отталкивает своей вымученностью, тяжеловесностью. Но «действительно свободный труд, например, труд композитора, вместе с тем представляет собой дьявольски серьезное дело, интенсивнейшее напряжение» [4, с. XXIII]. Здесь уже ничего общего с легкой игрой, досужей забавой быть не может.

Есть основания предполагать, что в искусстве будущего — как и сейчас — со всей необходимостью сохранятся композиторство и другие виды творчества, как труд, как профессия, требующая не только природных задатков, но и высокой квалификации, школы, постоянного самосовершенствования, а это требует всей жизни без остатка, мобилизации всех сил человека. Стало быть, труд этот по самой сути не может носить характера лишь некоей разрядки, развлечения или формы отвлечения от другой, основной специальности, не может быть сведен к массовой самодеятельности в отрицательном смысле этого слова. Об этом убедительно напомнил академик А. Г. Егоров [103, с. 71—74]. Между тем упрощенные представления о природе художественного творчества, о его будущем, ныне не редкость.

Труд композитора нуждается в определенной технической оснащенности (так, полезным может оказаться уже существующий магнитофон, возможное устройство по автоматическому переводу акустических звучаний в графическую запись и наоборот, множительный аппарат). Что же касается автоматизации процесса творчест-

ва, высвобождения от чисто механических и формальных моментов, то здесь возникают большие сложности и технического характера, и методологического, ибо музыкальное творчество — это единый комплекс взаимосвязанных идеологических, психологических, эстетических, технологических аспектов, отражение композитором целостной жизни в целостных художественных образах и его личностного отношения к действительности, к музыке.

Если функционирующая в обществе сложная, многогранная, разветвленная система музыкального производства (или шире — музыкальной культуры) подлежит изучению со стороны прежде всего социологических дисциплин, то композиторское творчество как подсистема этой общей системы, как сфера проявления личностного начала предполагает в качестве важнейшего психологический в самом широком смысле слова ракурс изучения, включающий в себя и собственно психологический (внутренний), а также — идеологический, культуродинамический, и технологический ракурсы. Мы не можем и не должны устраниваться от анализа различного рода материальных факторов, воздействующих на процесс музыкального творчества, но все объективные факторы, все внешние воздействия неизбежно преломляются в субъекте, в личности композитора, этом высшем интегрирующем начале, исходной целостной единице, движущей силе творческого процесса.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО И КОМПОЗИТОРСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ КОМПОЗИТОРСКОЙ ЛИЧНОСТИ

НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ

Разноплановые факторы, определяющие как природу, так и проявления творческих способностей, психологи, руководствуясь марксистско-ленинским подходом, делят на три группы: 1) природные задатки и индивидуальные особенности, определяющие формирование творческой активности, 2) все формы влияния социальной сферы на развитие и проявление творческих способностей, 3) зависимость развития креативности (творческих проявлений) от характера и структуры деятельности [45, с. 7; 107, с. 166—167]. Внутренние и внешние факторы, не будучи тождественными по своей природе, взаимообуславливают друг друга.

«Таланты создавать нельзя, но можно создавать культуру, почву, на которой особенно успешно они произрастают», — указывал Г. Г. Нейгауз [326, с. 63]. Правда, он тут же говорил о загадках, которые задает нам природа, не поддающаяся учету, «всегда полная сюрпризов и неожиданностей». Такой дух осторожного оптимизма нам представляется особо уместным в разговоре о развитии творческих способностей.

Творческая натура как таковая сохраняет свою относительно замкнутость, независимость. Воздействуя же разновременно на различные слагаемые творческой натуры (деликатно, терпеливо и целенаправленно), можно изменять и качество творческой личности в целом. Ныне справедливо утверждается общий вывод о том, что идея о плановой и быстрой перестройке личности — вредная иллюзия, так как подменяет задачи подлинные задачами эфемерными, вымышленными. «Остается один выход: вообще не принимать человека за «объект». Старый принцип односторонней «лепки» человека из некоего пассивного материала оказывается несостоятельным. [122, с. 196—197].

Почти все современные психологи в той или иной степени признают, что биологические — органические, наследственные, врожденные и т. п. — особенности играют определенную роль в психическом развитии человека, и в частности в развитии его способностей. Мнения разделяются в вопросе о том, в какой мере наследственные задатки специфически и непосредственно определяют формирование способностей [35, с. 84]. Так, была оспорена мысль о возможной передаче наследственных признаков талантливости в зависимости от соотношения возрастов родителей [152]. Отвергаются произвольные утверждения реакционеров о том, что различия умственных способностей у разных социальных и расовых групп населения передаются по наследству [213, с. 108]. Не является обоснованной мысль о том, что «дети наследуют профессии родителей в силу естественного влечения. Более важными оказываются социологические факторы. Ныне гуманитарные и естественные науки все более становятся уделом женского труда. Но каковы бы не были причины этого явления, общество вряд ли устроит подобная перспектива, и оно может изменить такое положение» [223].

Если не все, то, по крайней мере, советские психологи полностью согласны с тем, что выполнение всех массовых видов человеческой деятельности в принципе доступно любому человеку, лишенному органических дефектов.

Принцип единства сознания (вообще психики) и деятельности, разработанный советскими психологами, означает, что способности не только проявляются, но и формируются в ходе деятельности — учения, игры, труда и т. п. В отличие от собственно способностей задатки не столько формируются, сколько именно проявляются в процессе деятельности данного индивида, изначально существуя в качестве ее внутренних предпосылок до и независимо от нее и лишь потом (вторично) изменяясь и преобразуясь под ее влиянием в ходе дальнейшего психического развития [35, с. 104—105].

Действие субъективно-психологических факторов неотделимо от социологических факторов. Так, давно замечено, что в «периоды сравнительно ровного течения общественной жизни созревание таланта бывает как бы несколько замедленным» [160]. Напротив, бурный подъем общественной деятельности как бы требует ускоренного развития таланта и активно ему содействует. Важен и общий уровень художественной жизни в той или иной стране, в ту или иную эпоху.

Советская педагогика, — как подчеркнул Д. Б. Кабалевский, — считает, что «музыке как профессии следует, разумеется, обучать детей, имеющих отличные музыкальные способности и особое к музыке влечение (в этом смысле музыка не отличается от любой другой профессии), но общее музыкальное воспитание должно распространяться абсолютно на всех детей» [24, с. 25].

Советские музыканты-теоретики Б. Л. Яворский и Б. В. Асафьев еще на заре Советской власти подчеркивали важность развития в детях творческих начал. Б. Л. Яворский предлагал вводить в программу школьных курсов элементы творчества и с этой целью приви-

вать детям навыки музыкального сочинительства. Ценность последнего он видел не в самих результатах, а в процессе овладения музыкальной речью. Б. В. Асафьев призывал активизировать слушание музыки, обращая главное внимание на процессуальность. Приобщения всех, а не избранных детей к «композиторству», по его мнению, можно достичь методами: а) импровизационного расцвечивания и варьирования мелодии, подобно тому, как это делается в устной народной традиции, б) сочинения мелодии к понравившемуся тексту [24, с. 150—154].

В наше время широкую известность получили методы раннего развития музыкальных творческих способностей детей, предложенные школами З. Кодая (его ведущие принципы: активность ребенка, пение, родной музыкальный язык) и К. Орфа (введение специального музыкального инструментария, речевые упражнения, сочетание музыки и ритмических движений, элементарный музыкальный театр). Большой плодотворный опыт накоплен и советскими педагогами, особенно в наших прибалтийских республиках, Одесской музыкальной школе, куда принимали всех желающих дошкольников, а также в ряде других школ.

Процесс специального обучения музыканта вообще, композитора в частности, связан уже с отбором учащихся по специфическим признакам, суммируемым в понятии музыкальной одаренности или, как просто говорят,— музыкальности.

Следует отметить, что в сложный теоретический вопрос о музыкальности ныне внесена необходимая ясность. В. Мясищев и А. Готсдинер [321] акцентируют на факторе целостной личности, подчеркивая потребность в восприятии музыки и процесс переживания: именно это формирует важнейший комплекс психической активности — избирательное отношение индивида к художественным явлениям. Авторы выделяют также основные

показатели музыкальности и главные характерные способности.

Музыкальность как одна из сторон личности выступает потенциалом, а музыкальная деятельность — процессом, будучи взаимосвязанными и взаимодействующими категориями. Структура музыкальности представляется как своеобразный динамический синтез отдельных способностей, характерологических особенностей и свойств личности. «Только специфическим сплавом этой одаренности, — заключают авторы, — фантазией, работоспособностью, волевыми качествами, общей культурой и многими другими факторами обеспечивается исключительно высокий уровень великих художников» [321, с. 85; см. также 75, с. 94—110].

При всей специфичности органичного музыкального дара, который развивается как бы самопроизвольно, не допуская форсирования и нажима, он поддается целенаправленному умелому воздействию и за счет внешних факторов. Расширение сети и улучшение работы специальных государственных музыкальных школ-интернатов для особо одаренных детей, увеличение количества общедоступных музыкальных школ, кружков и студий, совершенствование деятельности среднего звена — музыкальных училищ, в которых уже особенно нужно заботиться о подготовке композиторской смены, укрепление теоретико-композиторских факультетов в консерваториях, обеспечение их особо авторитетными талантливыми педагогами высшей квалификации, направление талантливых выпускников-композиторов в аспирантуру при лучших консерваториях страны, прикрепление их к наиболее выдающимся педагогам, семинары, лекции, творческие встречи, организуемые по линии Союза композиторов и т. п. — все это важнейшие практические факторы, способствующие формированию композиторских кадров, расширению их идейно-художественного кругозора и повышению профессионального мастерства.

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ПРЕДПОСЫЛОК В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ И ОБУЧЕНИЯ

Эффективность перечисленных выше факторов упирается в решение ряда предварительных социологических, психологических и педагогических проблем. Необходимо научиться как можно ранее распознавать условия и формы проявления ярких природных задатков и склонностей, обеспечивать своевременное и полное выявление музыкально одаренных детей, независимо от их места жительства и других обстоятельств, действительно и бережно помогать естественному формированию музыкальных способностей и склонностей ребенка, подростка, юноши.

Существующая подчас практика «натаскивания» даже одаренного ребенка, не говоря уже о детях со средними музыкальными способностями, себя не оправдывает. «Внешние факторы сами по себе ничего не решают, если одновременно не начинают действовать могучие внутренние личностные факторы» [141 а]. Воспитывать композитора значит прежде всего воспитывать характер человека, желающего по своей воле, в силу своего призвания стать музыкантом, композитором; это значит также учитывать и по мере возможности создавать условия, благоприятствующие формированию специфических предпосылок — способностей¹.

В этом смысле трудно переоценить роль условий, в которых оказывается ребенок с первых месяцев жизни²,

¹ Композитор М. Фрадкин рассказывает, что в детстве он, обладая музыкальными данными, упорно не хотел учиться в музыкальной школе и в конце концов пошел в техникум, а окончив его, пошел работать на фабрику. Участвовал в художественной самодеятельности не столько как музыкант, сколько как режиссер. Лишь попав в Ленинградский театральный институт, он по настоянию дирекции начал учиться музыке [335]. Такой путь в музыку далеко не единичен.

² По мнению педагогов наиболее удобным периодом для начала

до рождения. Здесь исключительно большое, пожалуй, решающее место принадлежит семье и всему, что окружает ребенка в грудном, ясельном возрасте и в последующие годы, вплоть до школы.

Многие, если не все, из будущих композиторов в самом раннем детстве слышали музыку, например, песни в кругу семьи, в окружающем повседневном быту, а то и сами принимали какое-либо участие в домашнем музицировании. Л. Н. Ревуцкого, например, обладавшего с детства абсолютным слухом, родители и гости, любители пения, нередко просили дать тон для настройки.

Слушание музыки в самом раннем детстве, начиная с колыбельных песен матери, конечно, играет большую роль для подсознательного воспитания интонационного слуха, ладового чувства, для развития музыкальности. При этом важное значение имеет качество звучащей музыки, которая окружает ребенка и сказывается на формировании его музыкального вкуса [338, с. 26]. В наше время необычайно расширилась сфера влияния песни, поэтому необходимо готовить ребенка и подростка к встрече с песней, не только с народной или классической, но и с эстрадной. Здесь открывается большой простор для исследовательской деятельности социологов, эстетиков, психологов и педагогов-музыкантов. В частности, нужны углубленные теоретические разработки проблемы музыкального вкуса, которая часто затрагивается в выступлениях музыкально-публицистического плана.

развития слуховой впечатлительности являются второй-третий месяцы жизни ребенка. Программой воспитания в детских дошкольных заведениях, утвержденной коллегией Министерства просвещения СССР, предусматривается музыкальное воспитание младенцев от двух до шести месяцев и от шести месяцев до одного года. Однако указывается, что нет еще даже приблизительной методики, с помощью которой можно было бы воздействовать на музыкальное развитие ребенка до его появления на свет [309, с. 22—23], возможное, по мнению С. Прокофьева [338, с. 26].

Особенно важно, как уже упоминалось, развитие самостоятельных творческих потенций ребенка. Пение, хоровое и сольное, игра, танцы, участие в самостоятельном детском театре пробуждают и активизируют дар мысленного перевоплощения и музыкальное воображение, это обязательное условие композиторского творчества, атрибут таланта. В сочетании со слушанием различной хорошей музыки в концертах, по радио и телевидению, с посещением музыкальных и драматических спектаклей, с заучиванием на память мелодий развиваются такие качества, как образно-музыкальное мышление, музыкальная память, внутренний слух, ощущение музыкальной формы, музыкальной драматургии и т. п.

Разумеется, музыкальные способности, стимулируя развитие общих способностей (этот факт уже научно доказан), сами обогащаются и совершенствуются за счет общих способностей, за счет впечатлений от окружающей жизни. Так, помимо музыки, чтение книг, ознакомление с изобразительным искусством, слушание стихов, рассказов и, в особенности, сказок, просмотр кинофильмов (особенно мультипликационных) и телепередач способствуют раннему развитию фантазии, ценнейшей способности мечтать, вызывать в воображении самые смелые, неожиданные и причудливые образы, ассоциации, представления. Казалось бы, излишне доказывать эту мысль, банальную с точки зрения вчерашнего опыта, но в наши дни она почему-то нуждается в доказательстве [39, с. 127].

Парадоксальным может показаться и то, что детей, занимающихся музыкой среди прочих искусств, нужно... учить л ю б и т ь м у з ы к у (для будущего композитора, кстати, это особенно важно). Между тем и сейчас не так уже редко можно встретить музыканта, по сути, равнодушного к музыке, к ее подлинной красоте, смотрящего на нее как на ремесло, дающее заработок.

Не менее распространенный недостаток, отмеченный еще Б. В. Асафьевым, заключается в визуальном, а не слуховом подходе к музыке, поскольку сознание таких музыкантов воспитывалось преимущественно на зрительном чтении и представлении нот, на комбинировании последних как абстрактных знаков и символов музыки, а не как живых интонаций. Сухость, узость, формальность такого мышления превращает композиторов и музыковедов по названию в «чистых теоретиков» — схоластов, глухих к живому интонационному бытию музыки. Ущербен и сугубо «литературный» подход к музыке, ведущий к навязыванию ей произвольных программ и сюжетов.

Источником важнейших для композитора эстетических качеств служит природа. Любовь к ней надо воспитывать с раннего детства (в наш урбанистический век на этом приходится специально заострять внимание). Природа развивает чувства наблюдательности, чуткости к «музыке жизни», к ее красоте, гармоничности, выразительности. Не менее, если не более важным условием является регулярное, интенсивное нефункциональное общение с людьми, обучение доброте, которая, по мнению В. А. Сухомлинского, является основой морального здоровья человека, корнем его душевной красоты. Все это обогащает и развивает личный эмоциональный опыт, вызывает интерес к людям, к их жизни, учит сочувствию, со-переживанию, со-действию. Впоследствии, применительно к музыке, это сообщает ей драгоценнейшие качества — общительность, душевность, прямоту чувств, искренность и содержательность, спасает музыку от превращения ее в субъективный код, шифр, холодную стилизацию, в формальные экзерсисы и т. п. Музыка — любая — создается для людей. Композитор без слушателей — как бы ни был важен для него момент самовыражения в творчестве, — печальное зрелище¹.

¹ На это обращают внимание кинорежиссер С. Бондарчук [66], писатель С. Антонов и многие другие.

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И САМООБРАЗОВАНИЕ

Трудно переоценить роль, которую для композитора, особенно в начальный период, играет длительное и постоянное творческое общение с талантливыми музыкантами разных возрастов, профилей, направлений, а также с образованными, оригинально мыслящими людьми самых различных гуманитарных профессий, поэтами, художниками, философами и т. п. В наше время немалое значение приобретает и творческое общение с представителями научно-технической интеллигенции.

Л. Н. Ревуцкий в свое время напоминал о важности некоторых практических мер по искоренению индивидуализма в композиторском мышлении. Так, индивидуальные занятия в Киевской консерватории проводились в присутствии хотя бы небольшой группы коллег-студентов. (Это, пожалуй, стало правилом в советских учебных заведениях искусства.)

Педагоги же на своем уровне обменивались опытом работы, обсуждали общие вопросы. Большое значение имеет оперативное и качественное исполнение студенческих произведений в стенах консерватории и за ее пределами с последующим доброжелательным, но откровенным обсуждением творчества молодежи. Этой цели служит и система рационально организованных конкурсов. Дух здорового соревнования служит могучим стимулом повышения творческой активности молодежи [346, с. 30—32].

Постоянным сопутствующим фактором совершенствования профессионального композиторского мастерства является глубокое изучение музыкальной литературы и систематическое ознакомление с новинками. При этом весьма плодотворны различные способы постижения творчества: самостоятельное музицирование соло и в ансамбле, чтение партитур, посещение концертов и репетиций музыкально-драматических представлений, слушание музыки в записи или по радио и т. п.

Исключительно важным является самостоятельный неформальный опыт длительных прочных контактов композитора как исполнителя со слушателями — до консерватории и после нее. Почти все известные композиторы имели предварительные навыки непосредственного общения с аудиторией.

Большое значение имеет свободное владение музыкальным инструментом, в первую очередь — фортепиано. «В прежнее время, — указывал Н. А. Римский-Корсаков, — хороший композитор был и хорошим виртуозом, а это одно другому помогает» [255, с. 31, 198]. Игра на фортепиано (в крайнем случае, на другом инструменте), чтение с листа служат важнейшим фактором выработки и совершенствования внутреннего слуха как первоочередного условия композиторской деятельности. «Все, что не слышимо внутренним слухом, — фальшь», — подчеркивал Н. Метнер [313, с. 527].

Но чрезмерная, однобокая привязанность автора к фортепиано может отрицательно сказаться на развитии творческой фантазии, ограничить ее рамками пианистического мышления. О необходимости для композитора преодолеть в себе пианиста говорил в частности Г. Малиер — сам превосходный пианист. «Мы все теперь исходим от фортепиано, тогда как старые мастера ведут свое происхождение от скрипки и пения», — писал он [305, с. 75]. Немаловажную роль играет непосредственное пение в хоре. «Мое приобщение к музыке пришло через хор. Пение в хоре захватило меня, затронуло какие-то глубинные внутренние струны» — вспоминает Р. Щедрин [395, с. 6].

Курс композиции для начинающих, как курс технологии музыкального искусства, предполагает глубокое освоение ряда специальных дисциплин. Е. И. Месснер [312] относит к ним в первую очередь сольфеджио (как наиболее действенный способ развития внутреннего музыкального слуха) [329], элементарную

теорию, гармонию, полифонию, курс анализа музыкальных форм, инструментовку. При этом Р. М. Глиэр подчеркивал первоочередную роль гармонии; Л. Н. Ревуцкий, кроме того, обращал внимание на необходимость овладения вариационным методом развития материала и различными методами динамизации музыкального изложения, на выработку внутреннего модуляционного чутья; профессор Киевской консерватории Н. Н. Вилинский придавал большое значение органическому усвоению принципов контрапункта строгого стиля. Конечно, перечень наук и аспектов может быть расширен, уточнен, переакцентирован, он должен также быть, по словам Л. Н. Ревуцкого, органически связан с дисциплинами историко-теоретического цикла, а также с циклом общественных наук.

В последние годы предлагается ввести особый курс вокального сочинения еще с училища, расширить курс инструментоведения за счет новых инструментов и составов (С. С. Слонимский), обогатить опыт самостоятельного преподавания композиции (Ф. Г. Арзаманов) [250]. При всей относительности содержащихся в узкоспециальных дисциплинах норм, рекомендаций, указаний, основанных на теоретическом обобщении устойчивых явлений предшествующей творческой практики, усвоение таких данных обязательно для приобретения основ композиторской техники в ее традиционном смысле. Это положение приобретает особую значимость в наше время, отмеченное появлением множества различных техник, как уже частично апробированных, так и экспериментальных, вплоть до весьма сомнительных.

Думается, что ознакомление начинающих композиторов с новейшими техниками может предприниматься не вместо традиционной техники, даже не наряду с ней, а лишь после нее. Ибо музыкальное учебное заведение призвано давать достаточно стабильные основы знаний, не поддаваясь веяниям моды, сохраняя непрерывную

связь с традициями в их подлинном жизнотворном смысле [см. 250; 345, с. 102 и др.].

Конечно, наше бурное, насыщенное культурной информацией время вынуждает предельно уплотнять период освоения традиционных, исторически сложившихся норм техники. Поэтому, вероятно, правы те, кто предлагает перенести центр внимания на подготовку такого рода в средние музыкальные заведения. Правда, здесь возникает много своих, еще неясных проблем хотя бы в отношении целесообразности ранней специализации по композиторскому творчеству¹. Но, безусловно, плодотворна установка советской педагогики: максимально увязывать курсы специальных и общих музыкально-академических дисциплин с проблемами и достижениями современной творческой практики, в том числе с проблемой естественного закономерного обогащения традиционной технологии как частным вопросом профессионального композиторского мастерства. Это не имеет ничего общего с пропагандой авангардизма.

Высокий профессионализм — неотъемлемое требование, предъявляемое к композитору вообще, к современному — в особенности [см. 316]. Нельзя не согласиться с Андреем Петровым в том, что профессионализм в искусстве не есть нечто раз и навсегда сложившееся, что критерии, которые мы предъявляем к мастерству художника, все время повышаются и многое в композиторской технике, что раньше отличало только выдающихся мастеров, сегодня превратилось в норму. Усложнился арсенал средств гармонии, колоссальный скачок сделан в оркестровке, расширились и обогатились сферы интонационная, ладомелодическая, ритмическая, в частности за счет освоения музыки Азии, Африки, Латинской Америки, родились новые жанры, стили, направления.

¹ В отличие от дореволюционного времени в советских консерваториях занятия по композиции начинаются с первого курса, и это не вызывает возражений.

Таким образом, понятие композиторского профессионализма в наше время стало более емким [334].

Огромно значение крепкой профессиональной школы для становления индивидуальности молодого композитора. Основательная слуховая и теоретическая подготовка, изучение тонкостей технологии, подчиненной глубокой идейно-художественной цели и системе эстетических критериев, усвоение плодотворного предшествующего опыта, традиций, все то, что входит в понятие академической школы, представляет собой прочный фундамент, на котором впоследствии развиваются творческие способности композитора. Недостаток своевременного глубокого образования восполнить очень трудно. Во всяком случае, это требует большой дополнительной затраты сил, энергии, времени. Большинство известных композиторов имели в свое время счастье общаться с крупными мастерами-педагогами и во многом обязаны им своими успехами в творчестве. Итоговые достижения и трудности роста отдельного композитора, равно как и сообщества творческих индивидуальностей, как правило, прямо зависят от исходного уровня пройденной ими профессиональной школы.

Впрочем, школа (в академическом, официальном смысле) может дать многое, но не все. В худшем случае она может даже обезличить творческую индивидуальность стихийно яркой личности; самоучка может стать гениальным композитором и вне прямого общения с педагогами. Научить сочинять музыку невозможно. Это всегда отлично понимали и сами педагоги. Существуют также различные типы индивидуальностей учащихся, многообразие форм становления таланта и путей его совершенствования. М. Ф. Гнесин, в частности, указывал на нежелательность поспешного нажима на некоторых одаренных студентов, если они обладают своеобразной идиосинкразией к систематизированному учению, иначе говоря, к планомерному, рациональному постиже-

нию традиционных схем. Он же советовал осторожно подходить к ранним недостаткам молодого композитора, поскольку не исключено, что они впоследствии могут превратиться в достоинства оригинальности, и наоборот [255, с. 191—206]. Так, по мнению Л. Н. Ревуцкого, шероховатый музыкальный язык может быть преобразован в свежие оригинальные гармонии, растянутость формы, длинноты — в широкое дыхание, сухие машиноподобные метро-ритмические приемы — в активную энергетику музыкального изложения [346].

Понятие школы, как известно, имеет и другой аспект, означающий определенное оригинальное идейно-стилевое направление в музыке, основанное выдающимся композитором, упроченное и расширенное усилиями его преемников-учеников и последователей. В свою очередь, в каждой из последующих, отпочковавшихся педагогических школ существуют свои отличия и нюансы, обусловленные прямыми и опосредствованными влияниями.

Важным условием в данном случае остается наличие живой преемственности довольно однородных традиций в отличие от разнородных влияний выдающихся фигур прошлого на кристаллизацию стиля композиторов новой эпохи. И подобные разнородные, разностилевые влияния на молодого композитора не просто неизбежны, но обязательны. Во всяком случае, композитор в своей зрелой практике может отказываться от тех или иных стилей и направлений, но он должен их изучать и знать.

Специальные музыкальные задатки и способности — слух, память, чувство ритма и др., как и общие данные, не всегда бывают представлены в одинаково совершенном, гармоничном виде. И здесь уже многое зависит от целей и намерений человека, от его способности осознавать свои недостатки и бороться с ними [254, с. 309; 312].

Упорное самообразование, тяга к знаниям, постоянная работа над собой, влюбленность в музыку и настойчивые поиски своей темы в искусстве,

своего пути — это при всех прочих условиях является решающим признаком и условием развития композиторского таланта. Слабого препятствия останавливают, сильного — закаляют. При всем том важно умение выработать стратегию и тактику своего стремления к цели, чувствовать дальние и ближние цели. Нужно самокритично относиться к себе и своим успехам, трезво оценивать и рассчитывать свои возможности, при надобности, однако, перешагивая через самого себя. Нагрузка должна неизменно возрастать.

Гуно специально выделял роль трудных задач для проверки призвания, а также роль внимания и прилежания для успешного продвижения в творчестве [260, с. 35, 37]. Писатель Сергеев-Ценский отмечал одну резко бросающуюся в глаза особенность творческой личности: она всю жизнь растет, идет от простого к сложному, берет для решения задачи, одну труднее другой, и не изнашивается, не стареет. Убить ее могут только болезни, психические или телесные [201, с. 223]. Уточним, что, видимо, указанная особенность есть не только итог развития творческой личности, но и предпосылка превращения ее в таковую.

Большое значение имеет стабильный режим труда, самоорганизованность и самодисциплина. Важно уметь ценить каждую секунду рабочего времени. Впрочем, нужна и способность эмоционально «переживать» время, растворяться в нем, останавливать в своем сознании его течение, его «прекрасные мгновенья». Мнимая праздность, *dolce far niente*, воспетые Пушкиным, по сути являются необходимым этапом творческого процесса. Этот скрытый подсознательный этап, видимо, связан с подведением итогов проделанного труда для выдвижения нового, оригинального замысла, свободного от логической предвзятости, от инерции предшествующих работ.

М. Шагинян убеждает, что «И человеку нужны паузы, «траты попусту», перерыв в действии... Мы совершаем гигантские ошибки узкого бюджета времени, где не учтено простора для мышления» [220 в. с. 197—198].

Общеизвестна и бесспорна, — по крайней мере, в наше время, — мысль о вдохновении как важнейшей предпосылке творчества в самом возвышенном и глубоком его понимании. Творчество, не отмеченное хотя бы малейшим проблеском вдохновения, вырождается в холодное ремесленничество, в производство вымученной безотраднo-унылой продукции. «Всякое настоящее искусство, — утверждает С. В. Рахманинов, — зиждется на вдохновении; детали, конечно, существуют и должны развиваться, но только для того, чтобы дополнять и выражать само вдохновение» [345, с. 98]. Вдохновение психологически обычно связано с предчувствием, зарождением и оформлением определенного творческого замысла, с возникновением особого рода музыкального настроения, знакомого деятелям всех искусств и вообще поэтическим натурам [44, гл. X, § 2].

Однако «вдохновение — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых», — писал еще П. И. Чайковский. По словам художника И. Грабаря, композитор убеждал: «Вдохновения нельзя выжидать да и одного его недостаточно: нужен прежде всего труд, труд, труд. Помните, что даже человек, одаренный печатью гения, ничего не даст не только великого, но и среднего, если не будет адски трудиться. И чем больше человеку дано, тем больше он должен трудиться... Вдохновение рождается только от труда и во время труда» [89, с. 83—84]. «Важен непрестанный труд — и, конечно, вдохновение», — считал Д. Д. Шостакович [393]. «Труд я ставлю на первое место, — говорит Кара Караев. — Конечно, спонтанное вдохновение может навестить и иногда навещает, но оно само является результатом творческого процесса, когда преодолеваешь мозговую лень. Понима-

ете, можно часами сидеть за работой и все-таки какой-то якорь будет приковывать вас к упрощенным решениям. Это инерция мысли, которую художник должен победить во что бы то ни стало. Так вот, вдохновение это и есть предельное напряжение, мобилизация всех сил, преодоление сопротивления материала, так сказать, в однократный момент» [279, с. 17].

Творческий процесс в самом широком смысле и конкретный творческий акт предполагают наличие сильной воли. Однако сама по себе она не возникает и ничего не решает. По выражению режиссера К. Ирда, главной силой, мобилизующей нашу волю, есть страстное желание достичь того, что мы очень любим [116, с. 88]. На этой основе и способна сформироваться глубокая личная тема большого общественного звучания, которая и отличает всякого крупного художника [138, с. 48], ибо рождение такой темы есть открытие чего-то важного, волнующего множество людей, того, что каждым замечалось и чувствовалось как свое, но что подметить и выразить мог только талантливый художник, причем подметить не со стороны, не внешне, а пережив и прочувствовав в себе. «Искусство нельзя придумать, как нельзя придумать биографию», — тонко подмечает художник Ю. Пименов, и он же напоминает о жизненно важных для советского художника требованиях — чувстве современности, стремлении к новаторству [182]. Применительно к музыке конкретизирует эту мысль Т. Н. Хренников: «Очень важно запечатлеть свежие звуковые приметы нашего удивительного времени, подметить и передать в звуках то новое, что рождается в жизни нашего народа. Тогда музыка не будет мертворожденной» [352].

Предусмотреть все факторы и условия развития яркой творческой индивидуальности, пожалуй, невозможно. «Путь всякого художника, говорит Р. Щедрин, — не лежит в точно и заранее определенном русле. Здесь чре-

звычайно важен спонтанный момент. В каждом отдельном случае появляется жажда решить ту или иную задачу каким-то новым, неизвестным ранее путем, появляется азарт освоения непривычного. А цели диктуются самой жизнью, богатством накопленных впечатлений, сменой их... Опыт накапливается с каждым предыдущим шагом, воображение ведет нас в будущее. Вот это соотношение воображения и опыта и является движущей силой творческой эволюции» [395].

КОМПОЗИТОР И СОЦИАЛЬНО-ТВОРЧЕСКАЯ СРЕДА

Более чем за полвека существования советской музыкальной культуры сформировалось новое, емкое и обаявающее представление о композиторе, талантливой личности, наследнике духовных ценностей, которые накопило человечество, строителе новой социалистической культуры, гражданине-мастере-художнике. Традиционные, исторически апробированные факторы формирования композиторской индивидуальности были существенно обновлены и обогащены. При этом сказывается как стихийное, повседневное, прямое и подспудное влияние всей окружающей обстановки, всех экономических, политических, культурных событий, факторов, перемен в нашей стране и за ее пределами, так и сила определенных организованных форм воздействия, легче поддающихся вычленению и учету.

Так, выработке у композитора стройной системы художественного мировоззрения, твердых коммунистических убеждений способствуют: теоретическая (общая и специальная) подготовка в системе учебных заведений, творческих семинаров, дискуссий, самообразования и т. п.; личное практическое участие в деятельности творческих, музыкально-общественных и общественных организаций; непосредственная музыкально-творческая дея-

тельность, в той или иной степени отражающая эстетические идеалы и потребности развитого социалистического общества. Утверждение этих идеалов и потребностей, как известно, особенно важно и сложно в связи с острой идеологической борьбой на современном этапе.

В эпоху эффективного развития средств массовой информации неизмеримо расширяется диапазон воздействия искусства на слушателя. Потому небезразлично, каким по своей качественной идейно-эстетической определенности будет данное воздействие. Советские композиторы призваны с неизменно высоким чувством ответственности относиться к своему творчеству, к его идейно-художественной направленности и действительности. Кроме того, их долг и право — оказывать общественно-творческое влияние на деятельность организаций и учреждений, ведающих практическими вопросами музыкального воспитания, образования, исполнительства и пропаганды музыки.

В социалистическом обществе исторически сложился новый тип объединения музыкантов-профессионалов. Это — Союз композиторов СССР. Создание в 1932 году по решению ЦК ВКП(б) Союза композиторов имело неоценимое благотворное значение для развития советской музыки. Старейший русский композитор М. М. Ипполитов-Иванов в свое время писал по этому поводу: «После многолетнего беспризорного существования наша композиторская семья наконец-то получила право на самостоятельное существование. Со времени основания А. Н. Островским общества драматических писателей и композиторов, которое впервые приняло на себя охрану авторских прав композиторов, прошло немало времени, пока убеждение в необходимости самостоятельного существования властно не потребовало отделения композиторов от драматургов, что и состоялось в 1932 г.» [274, с. 154].

Предметом особого внимания творческих организаций является всемерное укрепление органичной связи деятелей искусства с жизнью страны, народа. Этой задаче служат проводимые в широких масштабах поездки композиторов, вместе с исполнителями и лекторами, на крупные стройки, в совхозы и колхозы, учебные заведения, воинские части и т. п. Проводимые там авторские концерты, творческие встречи и отчеты композиторов, шефство над коллективами художественной самодеятельности, не говоря о неофициальных личных, прямых или опосредствованных контактах со слушателями — все это позволяет автору полнее и точнее представить себе духовные запросы современника. Со своей стороны, слушатели охотно высказывают пожелания и оценки творчества лично композитору или в письмах на радио, в прессу, в концертные организации. Как система подобные явления — новые в музыкальной жизни — несравнимы по своей масштабности, регулярности и содержанию ни с аналогичными явлениями в деятельности отдельных классиков прошлого, ни с практикой современной музыкальной жизни капиталистических стран.

За послевоенные годы значительным размахом отличается развитие теоретического, исторического, эстетического музыкознания. Это, конечно, не могло не сказаться положительным образом на композиторском творчестве, на более углубленном понимании актуальных задач современности и перспектив эволюции музыкального искусства в целом, его жанров, форм, языка — в частности.

Неизмеримо возросла общественная роль, действенность и ответственность музыкальной критики. В специальном Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» [14] было подчеркнуто значение ведущих принципов и критериев, которыми должна руководствоваться наша критика, перед всей музыкальной общественностью были выдвинуты серьезные про-

блемы, связанные с активизацией всех звеньев профессиональной критики.

Коммунистическая партия и советское правительство оказывают разностороннюю помощь и поддержку Союзу композиторов СССР. Они постоянно заботятся об улучшении материальных условий творчества композиторов и музыковедов. От имени партии и правительства деятелям искусства присуждаются высшие премии, награды, почетные звания. Государственные консерватории обеспечивают подготовку квалифицированных кадров. Деятельность всех звеньев музыкальной культуры (производства, пропаганды, информации, воспитания и т. п.) осуществляется при широкой помощи и участии Советского государства. В Конституции (Основном Законе) СССР [10] гарантируются все необходимые условия и права для свободного развития разносторонних творческих способностей советского человека [см., в частности, статьи 20, 27, 47].

Все это подчеркивает общественную значимость художественного творчества, налагая на деятелей искусства благородные и почетные обязанности по нравственному и эстетическому воспитанию народа. Интересы социалистического общества и советского художника полностью совпадают. Следовательно, не возникает и почвы для антагонистического конфликта между личностью и обществом, который очень хотелось бы видеть буржуазным идеологическим стратегам.

Большие завоевания и высокие идеалы советского общества: чувства коллективизма, интернационализма, социалистического патриотизма, подлинного, коммунистического гуманизма, верности прогрессивным, революционным традициям, творческий, новаторский подход к жизни, оптимистическое ее восприятие — все это накладывает свой отпечаток и на психологию советского композитора, и на его эстетические и культуродинамические представления. Кроме того, это, естественно, ска-

зывается и на эмоционально-интуитивном восприятии и интеллектуальном осмыслении общих перемен в материальной обстановке и духовном климате новой эпохи — XX века. Сказанное не исключает того, что в музыкальной жизни, как и в прочих сферах жизни советского общества, подчас возникают известные противоречия, объясняемые всей совокупностью конкретных реальных факторов. Задачи идейно-патриотического, морально-этического и профессионального воспитания музыкантов, всей художественной интеллигенции сохраняют всю свою актуальность.

Глубинные потенциальные преимущества советского композитора не всегда своевременно раскрываются и осознаются. Но они убедительно реализуются в творчестве талантливейших представителей советского искусства, заключаясь в способности вместе со всем народом откликаться на значительные события общественной жизни, ощущать свою причастность к дыханию планеты. В этом отношении традиции классиков XIX века унаследованы и подняты на новую высоту. Вместе с тем советскому композитору свойственно (хотя это тоже не всегда своевременно осознается) бережное, чуткое внимание к тончайшим нюансам духовного мира личности. Ибо к личности он подходит как к неповторимой индивидуальности, как к цели, а не средству социального развития, как к творчески преобразующему началу, а не безличному винтику общественного механизма. Советский композитор утверждает красоту нового мира, он выступает полноправным наследником и продолжателем благородных традиций культуры прошлого.

«Социалистическая культура, — отмечает Л. И. Брежнев, — вбирая в себя все лучшее, прогрессивное из того, что создало или создает человечество, обогащает внутренний мир людей, делает их жизнь ярче, интереснее. Она помогает лучше понять смысл нашего труда, нашей борьбы, величие наших целей» [11, с. 75].

Советские композиторы видят высокое призвание своего искусства в том, что оно должно активно способствовать формированию человека коммунистического общества, выражать волю, чувства и мысли миллионов людей, служить средством их эстетического воспитания.

КРИТИКА РЕАКЦИОННЫХ КОНЦЕПЦИЙ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

О ТЕНДЕНЦИЯХ ДЕНДЕОЛОГИЗАЦИИ

Велики трудности максимально полного охвата различных, взаимосвязанных сторон реальной творческой личности. Столь же сложны задачи неизменного учета многообразия аспектов в теоретической модели этой личности. Поэтому мы и ограничиваемся беглым акцентированием наиболее показательных и специфических сторон, понимая, что подобная схема отнюдь не исчерпывает всего жизненного богатства оригинала. Однако такой подход, хотя бы выраженный столь пунктирно, представляется несомненно более плодотворным, оправданным и перспективным, нежели принципиальное сведение многогранного понятия «композитор» к какой-либо одной его стороне. Причем это порок не только и не столько теории, сколько — и это чрезвычайно важно — практики, показательный для западного модернистского искусства.

Нельзя, например, согласиться с тем, что композитор оказывается (или изображается) сугубым технологом, принципиально далеким от всякой идеологии и политики, или чистым «идеологом», беспомощным в профессиональном отношении и бесцветным в духовном смысле.

Достаточно длительный отрыв технологии композиции от идеологических аспектов творчества тормозит и ус-

ложняет развитие композиторской индивидуальности, заводит ее в тупик. И общество, и сам автор несут при этом известные издержки. Это тем более досадно, что в наш век — поставим вопрос шире и острее — противопоставление музыки идеологии является обывательским анахронизмом и совершенно несостоятельно с теоретической точки зрения.

Идейность музыки связана, в первую очередь, с выражением, соотношением, раскрытием тех или иных чувств, эмоций, настроений, переживаний, которые совсем не требуют однозначной словесной конкретно-предметной расшифровки. «Идея в музыке выражается через чувства. Поэтому, когда советская музыка оказывает благотворное нравственное воздействие на слушателей, когда она воспитывает в них моральные качества строителей коммунизма, она тем самым выполняет и свою идейно-воспитательную задачу» [357, с. 26].

Естественно, что степень и способ конкретизации идейного смысла музыкального произведения зависят от целого ряда факторов: вида, жанра, темы произведения и т. п., наконец, от характера самого замысла [319]. В одном случае уместна прямая, заостренная публицистичность музыкального высказывания, в другом предпочтительнее чисто эмоциональное, опосредованное, подспудное воздействие музыки на слушателя. Попытки рапмовского толка насаждать вульгарно-прямолинейное истолкование идеологических функций музыки получали, как известно, решительный отпор со стороны советской музыкальной общественности, хотя рецидивы такого рода подчас возникают снова. И дешевая конъюнктурщина, и аполитичность (неизбежно мнимая) — несовместимы с теми высокими задачами, которые поставлены перед советскими музыкантами партией и народом.

Если соединение музыки с передовой идеологией по своей направленности — дело прогрессивное, и весь вопрос заключается в том, чтобы эту связь осуществлять

умело, органично, с учетом специфики данного искусства, его жанра и стиля, то разъединение музыки и передовой идеологии — это уже затея, реакционная по своей сути, независимо от того, как совершается такое разъединение — умело или неумело. Говоря иначе, есть разные стратегии и разные тактики. И здесь, прежде всего, целесообразно заострить внимание на вопросе стратегии — разной для социалистического и буржуазного искусства. Ключевым моментом для определения существования стратегии является отношение к человеку и человеческому.

Прокофьев не боялся повторять: «Композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу. Он должен украшать человеческую жизнь и защищать ее. Он прежде всего обязан быть гражданином в своем искусстве, воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему. Таков, с моей точки зрения, незыблемый кодекс искусства» [338, с. 254—257]. Высказанные великим композитором нашей эпохи взгляды лежат в основе незыблемого кодекса всего советского искусства, которому прямо или косвенно противостоит кодекс реакционного буржуазного искусства. Все мы являемся свидетелями того, как почти спустя четверть века после приведенного высказывания Прокофьева мощная капиталистическая индустрия распространила гигантскую массу музыки, которая «чернит человека, отупляет, оглушает его».

Прежде всего это касается развлекательной, песенной и танцевальной, так называемой, популярной (сокращенно — «поп») музыки с ее частными стилевыми течениями. В ней наблюдается открытое развязывание низменных зоологических инстинктов, воспеваются агрессивность, жестокость, цинизм, разгул секса, всевозможная патология, утверждается эпатирующая «новая модель поведения». Здоровые явления, связанные с народной музыкальной основой, с прогрессивными идеями

(например, искусство Пита Сигера и других) тонут в этом мутном потоке. Внешне хаотичная необозримая сфера «коммерческой» музыки тем не менее контролируется и умело направляется в русло утверждения идеологических ценностей капиталистического общества [см. 94, 267, 295, 400].

Сложнее выглядит вопрос с серьезной музыкой, где в свою очередь, идет борьба разных тенденций. Есть заблуждения субъективно честных, подчас крупных музыкантов, не находящих выхода в условиях капиталистической действительности. И есть заблуждения иного рода, связанные с тенденциозным противопоставлением идеологического и технологического в пользу второго либо с вульгарной «политизацией» искусства [95].

При этом всячески раздувается миф о политической «ангажированности» музыкантов социалистических стран и заодно принижается их значение, игнорируется решающий вклад музыки социалистического реализма в сокровищницу современной культуры. На Западе лицемерно сокрушаются об отсутствии свободы творчества в СССР и в социалистических странах, имея в виду естественное противодействие общественности попыткам насаждения «поп-культуры», авангардистских крайностей или распространения клеветнических измышлений. Однако трубадуры буржуазной эстетики упускают из виду, что не только в странах социализма такие акции встречают противодействие, но и (пусть менее эффективное) со стороны здоровых сил музыкальной общественности капиталистических стран.

Мы уже не говорим о том, что музыканты, по характеру своей деятельности являясь представителями идеологического фронта, бывают силой обстоятельств и убеждений втянуты в горнило современных классовых битв.

Можно сказать, что в наши дни создается некий единый фронт реакционных сил, борющихся против культуры. И не только против музыкальной культуры социа-

листического реализма, предоставленной творчеством советских композиторов, но и против высших проявлений демократической культуры в буржуазном обществе прошлого, прежде всего XIX века [50, 84, 95, 164]. Разница лишь в способах, методах и масштабах такой борьбы [121; 240, с. 53, 295, 296, 388 и др.].

О ТЕОРИЯХ ИНФАНТИЛИСТСКОЙ ПРИРОДЫ ТВОРЧЕСТВА

Выше упоминалось о неправомерности новомодного отказа от психологического личностного фактора, открывающего дорогу «машинному творчеству». Не менее ошибочной является абсолютизация психологического начала, в силу чего композитору якобы не нужна ни идеология, ни технология. Художник в таких случаях охотно трактуется в буржуазной традиционной и современной науке то как дитя, то как невротик, то вообще как психически или физически ненормальный человек.

Заметим, что связи между определенными особенностями психики ребенка и творчески одаренного человека (художника) несомненно существуют. Более того, они должны существовать, если под этими элементами подразумевать такие, например, как свежесть восприятия, острая наблюдательность, эмоциональная непосредственность, яркая образность представлений, любознательность, богатая фантазия [168]. Добавим сюда полноту мироощущения, избыток духовных и физических сил, неисчерпаемую внутреннюю «энергию постижения», пренебрежение плоской утилитарностью интересов, тягу к искусству. Подобные, далеко не исчерпанные данным перечнем достоинства присущи каждому нормальному ребенку, и они в известном смысле должны были бы сохраниться и развиваться у каждого нормального взрослого человека. Иначе говоря, качества эти сами по себе не являются специфически детскими. Только в силу ес-

тественных условий они постепенно убывают, и только в силу определенных ненормальных социальных условий в буржуазном обществе могли сформироваться якобы неизблемые, но фактически искаженные, временные представления о качествах истинно взрослого человека. Духовный мир последнего должен якобы ограничиваться сугубо прозаическими утилитарными интересами и производственными функциями и находиться в полном соответствии с якобы извечными, общепринятыми в данной классовой среде взглядами, правилами, условностями, вкусами, ритуалами.

С этой конформистской точки зрения не только пора детства, но и пора отрочества, юности, пора кипения сил, романтического восторга, изумления и тревоги перед миром, впервые раскрывающимся для постижения, когда каждый чувствует себя поэтом, также представляется неким отступлением от нормы.

Выработался устойчивый предрассудок снисходительно-презрительного отношения и к детской игре, и к романтическим порывам юности, и к искусству взрослых как несерьезному занятию, баловству из роскоши; унылый духовный и физический аскетизм, напротив, приобрел ореол святости, высшей мудрости.

Отголоски таких представлений подчас звучат и в нашей среде. Но они решительно противоречат всему укладу и духу современности, кипучему динамизму социалистической действительности, пафосу научно-технической революции. Возникает необходимость пересмотреть некоторые обветшалые традиционные представления. Начать с того, что ныне утверждается большее доверие к молодости, к ее творческим способностям, что, с другой стороны, изменяется духовно-философская переориентация людей в старости¹. Речь идет также об изменении

¹ См. 176; 194; 220 в, с. 212—213 и др. К слову сказать, активными долгожителями может похвалиться и советская музыкальная культура. Столетний рубеж перешагнули, например, Герой Социалистиче-

отношения к ребенку вообще, а не к отдельным «вундеркиндам», в сторону большего уважения к его мыслительным способностям. Растет и признание искусства как жизненно необходимого фактора в кристаллизации духовного мира человека, в становлении и укреплении его нравственных начал, в формировании мышления вообще. И здесь намечаются плодотворные точки соприкосновения. Так, «способности человека к структурированию, к выявлению порядка в природе, способствуют в детском возрасте игра, у взрослого человека — искусство» [165, с. 77].

Наличие некоторых общих, но отнюдь не тождественных, черт в психике ребенка (и даже подростка, юноши), с одной стороны, и взрослого человека-художника, — с другой, не дает оснований для некоторых выводов, имеющих хождение в западной социологии, психологии и педагогике. Так, идея извечного, чуть ли не биологического конфликта поколений, «воинствующей инфантильности» (Ю. Каграманов), тем более, если она искусственно распространяется и на социалистическое общество, — в основе своей ложна и затемняет социальную, классовую подоплеку конфликтов.

Несостоятелен и взгляд на творчество как проекцию детских качеств на жизнь взрослого [93]. Во-первых, сами дети приобщаются к творчеству не вопреки взрослым, а благодаря им. Во-вторых, отличительной особенностью творчества зрелого, сформировавшегося человека является сознательный выбор цели и настойчивое стремление к ее достижению. Такая целенаправленность отсутствует в детском творчестве [93; 158, с. 3].

Видимо, целесообразно подчеркнуть еще один, более важный отличительный аспект. На основе богатых разносторонних знаний и опыта, которыми располагает

ского Труда, народный артист СССР Станислав Филиппович Людкевич и заслуженный деятель искусств Грузинской ССР Николай Иосифович Шарабидзе.

взрослый, он способен острее и глубже ощутить культурно-социальные потребности своего века и ответить на них своим творчеством. Маленький Моцарт, в самом раннем детстве начавший сочинять музыку, был действительно чудом природы, но подлинный новаторский вклад в музыку он смог внести значительно позже. Многие гениальные музыканты (например, Бетховен) вообще проявили себя по-настоящему намного позже, когда смогли выработать свой самобытный стиль. Так что с инфантилизмом творчество не имеет ничего общего. Искусственное же сближение творчества взрослого и ребенка способно отвлечь внимание не только от культуродинамических проблем, ощущаемых каждым зрелым сформировавшимся композитором, но и от проблемы социальной ответственности за свое творчество.

Известный антрополог, профессор Я. Рогинский, опровергая идею о человеке будущего как взрослом ребенке, выдвинул ряд убедительных аргументов. Во-первых, по его мнению, совсем не очевидна тесная связь между морфологией (строением тела) и характером церебральных людей, то есть обладающих детоподобным типом черепа. Инфантильная психика иногда наблюдается и у людей иной конституции. Единственный твердый вывод, который удалось ученому сделать из серии опытов: церебральный тип обладает большей эмоциональной ранимостью по сравнению с атлетондным типом. Никаких других типических различий не выявлено. Во-вторых, среди выдающихся людей прошлого, как можно судить по результатам проведенных им исследований, представлены примерно одинаково все морфологические типы, как церебральные, так и нецеребральные. В первых есть свои преимущества и недочеты [191], как, очевидно, и во вторых.

Нынешние влиятельные буржуазные идеологи готовы с христианским всепрощением отнестись к художникам, если они, как дети, не ведают, что творят, ибо та-

кой инфантилизм, подлинный или наигранный, полностью устраивает властителей общества потребления.

О ТЕОРИЯХ НЕВРОТИЧЕСКОЙ И ПАТОЛОГИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ ТВОРЧЕСТВА

Обзор и критика этих традиционных теорий, издавна распространенных в буржуазной науке, даны в книге М. Арнаудова «Психология литературного творчества» [44]. Автор приводит ряд высказываний якобы о наличии прямой связи между одаренностью и патологией. Вариации на эти темы возникают и в наши дни. Канадский ученый К. Домбровский выдвигает парадоксальное утверждение, что «невроз является доказательством внутреннего богатства человека, проявлением здоровья и больших творческих возможностей» [180]. Жизнь и деятельность выдающихся личностей подвергаются психоаналитическим исследованиям [408].

Распространяется также взгляд о перспективном значении наркотиков, включая сильнодействующие новые (типа ЛСД), как творческого стимула. Такой взгляд, отметим сразу же, сопряженный с весьма своеобразным истолкованием содержания и функций искусства, призван как бы уравнивать художников и наркоманов. Но в состоянии наркотического опьянения даже действительно одаренный художник, используя, кстати, прежний и нормальный опыт, способен создать в лучшем случае миниатюру. Кроме того, в подобных случаях возможная активизация подсознательной продуктивной деятельности достигается, очевидно, за счет ослабления чувства внутреннего контроля и сознательной оценки творимого с позиций идейной направленности, художественного вкуса и мастерства. Тем самым нарушается относительная гармония творческого процесса, что соответственно

сказывается на художественном качестве результата. Мы уже не говорим о том общеизвестном факте, что употребление наркотиков и других допингов ведет к постепенной деградации и гибели личности.

Следует обратить, прежде всего, особое внимание на существенные изъяны методики, принятой для доказательства версии о гениальности как патологии. Сторонниками такой методики игнорируются подлинно великие люди со здоровой психикой, с нормальным образом жизни, насколько можно судить об этом теперь, хотя судя по новейшим статистическим исследованиям, их не меньше, а больше, чем больных людей [194, с. 207]. В то же время в разряд гениальных произвольно, пачками зачисляются не очень известные, а то и просто неизвестные личности, страдавшие, если доверять авторам, психическими расстройствами либо специфическими болезнями (туберкулез, подагра, сифилис и т. п.), не говоря о всяческих странностях. «Гениальность» такого рода приобретает даже значение своеобразного отличительного атрибута высшей расы или сословия. У Ч. Ломброзо — автора книги «Гений и сумасшествие» в качестве гениев выступают почти сплошь итальянцы; англичанин Г. Эллис, по свидетельству Б. Ф. Сергеева [200, с. 22] изучил 1300 (!) гениальных соотечественников, среди которых многие болели туберкулезом или подагрой. «Подагра издавна считалась болезнью привилегированных, — информирует далее Б. Ф. Сергеев, — ею страдали римские патриции. Особое распространение она получила у англосаксов. Славяне ею болеют значительно реже. Предрасположенность к подагре передается из поколения в поколение. Многие старинные английские роды отмечены ее печатью... Индусы ею не болеют» [200, с. 21—22].

Методологическая ущербность таких обобщений, чреватых далеко идущими опасными выводами, очевидна. Однако чаще приходится сталкиваться с двойственностью, уклончивостью позиции, когда обвинение прямо

вроде бы и не доказывается, даже оспаривается, а подозрение остается. Такое впечатление производит глава «Искусство и невроз» в книге Г. Гарднера [403]. И в нашей литературе порой встречаются допущения типа: «Не исключено, что корреляция между талантливостью и какими-то отклонениями от нормы в поведении человека в самом деле существует» [152]. Между тем, проблематично и двойственно само понятие норм. Мы полагаем так: коль скоро за норму принимается некий средний уровень проявления способностей, то талант, превышающий этот уровень, является ненормальным. Однако — со знаком плюс, то есть свидетельствует о положительной ненормальности, точнее — сверхнормальности, в отличие от отрицательной ненормальности больного человека¹.

Косное представление о нормах поведения нередко провоцируется косностью эстетических вкусов (и наоборот). Г. Берлиоз, вынесший немало насмешек от рутинеров, писал: «Очень много людей смотрели на меня, как на безумца, потому что я видел в них детей или же простаков. Любая музыка, отклонявшаяся от узкой дорожки, протоптанной изготовителями комических опер, непременно считалась этими людьми на протяжении четверти века музыкой сумасшедшего. Шедевр Бетховена (девятая симфония) и его величайшие сонаты для фортепиано остаются для них творением безумца» [239, с. 735].

Логично, что если гениальность приравнивается к безумию, то возникает соблазн прослыть гением, симулируя ту или иную ненормальность [174]. В наше время таких случаев предостаточно.

При всем при том авторы теорий о связи творческой одаренности с неврозом подмечали (пусть не всегда и не

¹ Подобного взгляда придерживается и Вл. Леви [136, с. 274].

совсем правомерно) действительные отдельные факты, однако сделали из них неправильные выводы и обобщения. На наш взгляд, главная методологическая ошибка здесь заключается в смещении причины (творческий труд) и следствия (невроз).

Всякое творчество, особенно творчество, отмеченное высокой интенсивностью и целенаправленностью, связано с колоссальной затратой строго направленной энергии—нервной, психической, нередко и физической. «Представь себе,—писал Г. Малер одному из своих адресатов,—такое большое произведение, что в нем действительно отражается весь мир: становишься, так сказать, только инструментом, на котором играет вселенная... В такие минуты я больше не принадлежу себе. Создатель такого произведения терпит страшные родовые муки, и нужно, чтобы прошло немало часов, прежде чем в его голове все уляжется, придет в порядок и потом забродит. В эти часы и становишься рассеянным, погружаешься в себя, умираешь для внешнего мира» [305, с. 183].

Исследователь музыкальных автографов А. Н. Скрябина делает вывод о работе «чудовищного напряжения, доступного лишь гениальному созданию» [245]. Это подтверждает и современница, лично знавшая композитора, отмечая его «напряженную одержимость одной идеей, причем эта идея имела грандиозный, мировой размах»; видимо, следствием явилось то, что «в жизни он был почти ребенком» [317].

Трудности работы над крупным произведением подчас порождают чувство страха, которое приходится преодолевать композитору, пока идея произведения не увлечет его полностью [260, с. 18; 264, с. 60, 85]. Беспокойство подобного рода знакомо представителям всех видов творческого (да и не только творческого) труда при обращении к новой сложной работе.

Понятно, что при определенных условиях (особая сложность или даже непосильность задачи, отсутствие достаточной гибкости психики и силы воли, позволяющей включать и отключать продуктивное внимание) возникающее напряжение и перенапряжение нервной системы ведет к ее истощению, и, следовательно, к неврозам различного рода.

Колоссальное духовное и физическое напряжение, вызываемое решением творческой задачи, так или иначе превышающей обычные, нормальные возможности человека, влечет за собой соответственную меру усталости — вплоть до состояния полнейшей опустошенности, депрессии, апатии. Тягостные ощущения, усугубляемые сознанием несовершенного выполнения замысла или того, что законченное произведение не находит достойного общественного признания, могут приводить к затяжным творческим кризисам, а в отдельных случаях и к срывам психики. Поскольку же каждый выдающийся деятель, каждый талант находится на виду у общественности, возникает соблазн неправомерных обобщений¹. Но точно так же хорошо известно, что многим композиторам разной степени одаренности были свойственны достаточно уравновешенный образ поведения, гармоничность мышления и психики, а это находилось во взаимной обусловленности с организованностью их режима творческого труда, быта, высоким уровнем композиторской техники, с характером творческих задач и т. п. Назовем, например, из более близких по времени — Н. А. Римского-Корсакова и — что очень показатель-

¹ Еще Бетховен не без оснований возмущался: «Какого только благородства не требуют от настоящего артиста и, разумеется, не без основания! Но, с другой стороны, с какой легкостью позволяют себе иные люди самые что ни на есть беспардонные выпады против нас» [240, с. 186—187].

но — тех, кто так или иначе имеет отношение к его школе: И. Ф. Стравинского, Н. А. Мясковского, С. С. Прокофьева, Р. М. Глиэра, Б. Н. Лятошинского, Л. Н. Ревуцкого и др. Так, судя по воспоминаниям секретаря Стравинского, трудно было бы приписать выдающемуся композитору XX века (и долгожителю) какие-либо синдромы, кроме «обычной» гениальности [284]. Образцовым во многих отношениях представляется облик С. С. Прокофьева [338]. Но и И. О. Дунаевский, который постоянно жаловался на свою перегруженность, усталость, беспорядочность образа жизни, отмечал, во-первых, свое отменное физическое здоровье, дарованное ему природой, во-вторых, «обычность» психики: «Я вполне нормальный человек, хочу быть и оставаться им во всем... Я столь же ненормален, сколь бывают ненормальными и бухгалтеры, и дворники» [264, с. 60, 73, 75, 83 и др.].

Следовательно, не невроз способствует творческому труду, а, напротив, творческий труд чреват издержками в виде невроза. Кстати, длительная интенсивная творческая деятельность в области искусства вызывает появление и ряда других общих профессиональных заболеваний (болезни ушных органов, сердца, желудка, головные боли и т. п.), не говоря уже о таких специфичных, как растяжение рук у пианистов, баянистов, скрипачей, как заболевание горла, несмыкание связок у вокалистов.

Подавляющая часть творческого труда представляет собой перманентный внутренний мыслительный процесс, невидимый для глаза. «Внешние события жизни музыканта ничего не говорят. Он живет внутренней жизнью» [305, с. 186]. На поверхность же выходят не специфические моменты. Некоторые из них (физиологические) можно зафиксировать и точно измерить, например, кривую биотоков мозга, пульс сердца, химический состав крови и т. п., некоторые (моторные) можно увидеть невооруженным глазом. Что это дает? В какой степени это способствует успехам в понимании психологии (и эсте-

тики, и философии, и технологии) творчества? Здесь нужно быть осторожным с выводами. Другое дело, что экспериментальные наблюдения могут способствовать прогрессу в понимании физиологического механизма человеческого мышления вообще [см., например, 211, с. 104].

Так, трудно переоценить уже имеющиеся достижения в области физиологии мозга (данные о кодировании слов в электрических импульсах в мозгу) и ближайшие перспективы (создание все более полного архива кодов самых различных слов) [60].

Возможно, что аналогичные данные могут быть получены и применительно к образованию музыкально-семантических связей. Все это способствовало бы более глубокому пониманию философско-эвристических вопросов творческого мышления.

Отдельно следует остановиться на творческом процессе во сне обычном или гипнотическом. В результате специальных опытов показано, что в наиболее глубоких стадиях гипноза удавалось успешно выделять и развивать способности к различным видам творческой деятельности (рисованию, шахматам), в том числе к музыке. Это, по меньшей мере, свидетельствует «о существовании баланса между неосознанным и сознательным в психике человека и о возможности влиять на этот баланс, даже достаточно активно управлять им с психологической точки зрения» [187]. Однако пока неизвестны достигнутые таким путем яркие и стабильные творческие успехи. Более перспективным представляется совершенствование педагогической методики обучения.

Столь же, если не больше, ограничены возможности создавать музыку в обычном сне. Мелодия, которая звучит в сознании дремлющего автора как нечто восхитительное, на поверку оказывается, если ее удастся запомнить и записать, довольно бледной и ординарной. Исключение составляют случаи, когда во сне возникает

идея долгожданного решения заранее поставленной творческой задачи. Но эта идея, в принципе, может появиться когда угодно и где угодно. Такое явление знакомо как ученым, так и художникам: видимо, во «сне забываются способы, которыми пытались решить задачу до этого. Для поиска же плодотворной идеи, для прорыва в новое, неведомое необходима, как пишет Л. Брэгг, непредубежденность, готовность отбросить прежние идеи и начать все сызнова в совершенно ином направлении: нужно преодолеть некую окостенелость, негибкость мышления, нежелание взглянуть на предмет свежими глазами» [73, с. 80—84].

Следует подчеркнуть, что признание произведения или его автора гениальным, понятие «гениальность» неправомерны вне учета социальных критериев, а по отношению к искусству — вне художественных, в частности культуродинамических критериев. Почему, скажем, Чайковский, сжигал свои ранние произведения, которые теперь восстанавливаются по оркестровым голосам и исполняются? Почему он трижды переделывал увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта»? Подобные первостепенные для характеристики личности творческие проблемы, очевидно, имеют и психологический аспект, но не решаются ни с помощью бытовых наблюдений, ни с помощью методов физиологии, психологии, клинической медицины. Будучи эстетико-социологическими по своей направленности, связанные с профессиональной этикой, они лишь в этом качестве неотделимы от чисто психологического естества композитора.

Различные отклонения от нормы, неврозы, рассеянность, одиночество и т. п. сами по себе отнюдь не являются свидетельством талантливости композитора. Совершенно справедлив взгляд на творчество как выражение здоровья и на здоровые как предпосылку продуктивно-

го творчества [44]¹. Это же соответственно относится и к характеристике результатов творчества. Искусство не только эффективно воздействует на психику человека, но абсолютно необходимо для здоровой жизнедеятельности общественного организма; функции современного искусства и в общественном организме уподобляются функциям нервной системы [158, с. 108].

Особого широкого разговора потребовал бы вопрос о социальных факторах невроза подлинного или мнимого (типа «болезни» Чацкого). Если общество и его искусство поражены болезнью, но не замечают или скрывают ее, то всякая попытка вскрыть это, всякое желание оздоровить такое общество и искусство, противопоставить ему новые идеалы, нормы, стремления встречает противодействие и расценивается как проявление ненормальности. И здесь уже личные качества критиков не играют роли.

Дополним, что подлинный или мнимый невротизм может вызываться не только классово-социальными причинами, но и кризисами мировоззрения в более широком смысле. Так, горестная скорбь Петрарки, баловня судьбы, объясняется тем, что «первый автор Возрождения был потрясен ослепительной дисгармонией бытия», при которой «вся прелесть жизни обращается в печаль для человека, приговоренного к утрате, к исчезновению» [148]. Соответственно подобными же общими причинами, усугубляемыми конкретно-историческими факторами, объясняются ноты скорби Берлиоза, Чайковского. В новых условиях на этой почве выросла уже целая философия современного экзистенциализма. Ее упадническим выводам решительно противостоит марксистско-ленин-

¹ Творчество, талант людей, сочетающих в себе черты невротизма и творческого горения, реализуются, как подчеркивает академик АПН СССР А. В. Петровский, — «не благодаря, а вопреки их неврозу, с которым они борются, который им мешает, который им так трудно победить» [180].

ская философия, утверждающая бытие как деяние, как творческое прогрессивное преобразование мира.

То, что невроз может быть не только врожденным, но и приобретаемым, поддается разумному объяснению уже с точки зрения условий деятельности. Композитор, получивший заказ извне или от себя, «изнутри» (в данном случае это равнозначно), сталкивается с целым роем творческих проблем, нередко противоречивых, взаимоисключающих, находящихся в различной степени соподчинения. Решая их, подгоняемый сроками, он в то же время зачастую не может уйти от обилия других творческих проблем и вопросов разной важности и сложности, вплоть до мелких будничных забот. Вот это столкновение проблем и служит возможным источником срывов психики. Но «возможный» отнюдь не означает «обязательный» или «неизбежный». Здесь многое зависит от врожденных или выработанных психологических качеств (твердость воли, решительность, настойчивость характера, крепость организма, пластичность психики), от уровня профессионализма и от других моментов (эмоциональный подъем, внимание критики, публики, близость темы складу натуры, посильность решения задачи и др.), от внешних условий труда, в частности, наличия надежной защищенности от шума, этой серьезной опасности для современного человека.

Если бы было проведено специальное исследование творческих судеб хотя бы тех, кто официально занимался на композиторских факультетах консерваторий (а кроме них, многие шли к заветной композиторской деятельности другим путем), мы могли бы получить точную цифру отсева. Но и без такого исследования можно заверить, что отсеявшихся много (между прочим, как невротиков, так и вполне нормальных лиц). Разумеется, следует совершенствовать работу по отбору кандидатов на композиторский факультет и добиваться, чтобы процент отсева двигался к нулю, но это особая проблема.

Здесь же следует подчеркнуть специфические внутренние сложности, возникающие перед человеком в процессе творческой деятельности, и в связи с этим неизбежность отсева части лиц.

Человек, желающий быть художником, творцом, должен быть способным преодолевать сопротивление неблагоприятных обстоятельств, преодолевать собственную слабость, непоследовательность, всевозможные соблазны и искушения, при случае чем-то жертвовать. Сколько, в принципе, существует уважительных, серьезных причин, позволяющих объяснить и оправдать творческое бездействие, отказ от повседневных занятий! Сколько дарований не нашло в себе силы и возможности вырваться из круговорота мелких бытовых хлопот, либо просто не поспевало за темпом развития искусства! «Талант развивается из чувства любви к делу, возможно даже, что талант — в сущности его — и есть только любовь к делу, процессу работы» [88, с. 126].

Разумеется, художник, запертый в «башне из слоновой кости» скоро выдохнется, будет обескровлен. Чем больше разнообразных, ярких жизненных впечатлений — тем лучше. Но когда они переполняют душу художника, переплавляются в художественные впечатления, когда возникает замысел и появляются первые наброски будущего произведения, — человек остается наедине с собой, «вне мира», и перед ним во весь рост встает задача борьбы за качество. Принцип такой борьбы довольно прост: нужно отбрасывать все «не это» и оставлять лишь единственное «это». Сложность только в том, чтобы умудриться найти, интуитивно почувствовать, если не осознать логически, каким и где должно быть «это» и не позволять себе подменить искомое пусть даже лучшим, но «не этим» [см. 351, с. 57; 279, с. 17]. Не позволять ни при каких обстоятельствах!

В этой борьбе автор остается сам на сам со своей художественной совестью; произведения еще нет, оно

еще только создается, но оно уже беспощадно противостоит своему создателю, «требует» хорошего, высшего качества, чего бы это ни стоило автору. Если автор не справляется с такой задачей, произведение ему впоследствии «мстит», и лучший способ избежать этого — отправить неудачный вариант в корзину или запрятать в архив. Такой поступок требует мужества, силы воли и трезвости мысли. М. Рeger на склоне лет пришел к поучительному выводу: «Нужно многое, очень многое из своих сочинений уничтожать в течение жизни. Я бы дорого дал за то, чтобы многие мои сочинения не были напечатаны» [387, с. 100]. Аналогична мысль Грига: «Я только очень желал бы, чтобы этот квартет, да и многое другое, написанное мною в эти годы, было предано сожжению. Как на грех мне не удалось его уничтожить» [259, с. 64].

Здесь, в частности, возникает художественно-этическая проблема допустимости последующей «реабилитации» потомками произведения, которое автор пытался уничтожить или над которым сознательно прекращал работу. Эта проблема приобретает специфический привкус в свете современных претензий на сочинение музыки силами ЭВМ за Шопена или Дунаевского. Естественно, что такая акция была бы безопасной, поскольку ни Шопен, ни Дунаевский физически уже не в состоянии защитить свое имя и право. Но корректна ли она?

Живущий автор может подчас в какой-то мере воздействовать на оценку его произведения и организационно, и опосредованно, используя авторитет своего имени. «Гипноз» имени известного живого или покойного автора входит как дополнительный фактор в оценку художественного произведения. Но со временем значение «фактора имени» снижается, и решающую роль приобретает объективное качество произведения. Поэтому только через самоотверженный труд на благо качества произведения, на достижение высшей степени его совершенства талантливый автор может завоевать прочное

общественное признание, он может ощутить и личное счастье творчества, испытать величайшее наслаждение — вкусить радость победы после испытанного неимоверного отчаяния.

К АНАЛИЗУ СТРУКТУРЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ЛИЧНОСТИ

КОМПОЗИТОРСКАЯ ЛИЧНОСТЬ И ЕЕ МИРЫ

Исследование структуры композиторской личности естественно предполагает вычленение и анализ неких частных, отдельно взятых элементов (типа широких категорий: талант, мастерство, мировоззрение либо более узких, специфических — как чувство ритма, ладовое чувство и т. п.). Однако на этом пути возникают известные методические и методологические трудности. Дело в том, что фактически (и при теоретическом анализе это надо учитывать) субъектом музыкального творчества выступает личность во всей ее целостности, что в творчестве — и в истоках, и в непосредственном творческом акте, и в произведении как реальном результате — в той или иной мере и форме отражается весь человек, во всем богатстве и противоречивости его природы, многообразии связей с окружающим миром¹.

Поэтому, кроме вычленения элементов, нужно анализировать — или хотя бы подразумевать — их связь по отношению к целому и характер образуемого ими целого. Трудности и расхождения методологического порядка связаны здесь с определением границ действия (и состава, характера) двух взаимосвязанных сфер целостной личности: биологического или социального, внутреннего или внешнего, унаследованного или приобретаемого.

¹ С теоретической точки зрения структура личности предстает в спятом виде как структура ее творческого мышления.

Заметим, что границы, о которых идет речь, на практике оказываются довольно размытыми; это не линии, а скорее спектры, зоны, где одно незаметно и постепенно переходит в другое, в итоге резко отличное.

В научной литературе до недавнего времени наблюдался известный перекося в сторону социально-гносеологического освещения творческой деятельности, в то время как психофизиологическое и психологическое оставалось в тени. Справедливо отмечает М. П. Блинова, что, например, проблема изучения музыкального творчества в свете науки о высшей нервной деятельности является нетронутой целиной [241]. И в этом смысле появление ее работы свидетельствовало о положительном сдвиге в науке.

Психофизиологическое интересует музыкантов в данном случае не само по себе, а как действенный фактор творчества. И такая постановка вопроса вполне правомерна.

Опыты ученых показывают, что музыка, воспринятая слушателем, вызывает у него самые разнообразные физиологические реакции: изменяет ритм дыхания и сердцебиения, химический состав и давление крови, воздействует на деятельность мышц, влияет на зрачковый рефлекс и вибрацию кожи, изменяет электрическое сопротивление на отдельных участках кожи, активизирует пищеварительные процессы и т. д. и, конечно же, сказывается на реакциях нервной системы. Причем доказано, что, например, на работу сердца оказывает одинаковое влияние не только непосредственное звучание музыкальных мелодий, но и воспоминание о них, их мысленное воспроизведение, так называемое пение про себя [144, гл. II]. Отсюда напрашивается обратный вывод, что композитор, представляющий себе будущую музыку в процессе творчества, соответственно перестраивает свой организм и что такая перестройка сказывается на характере создаваемой музыки.

Особенности музыки издревле использовались для исцеления от различных недугов и заболеваний, для целенаправленного воздействия на организм [144, гл. VI; 412]. (Правда, воздействие музыки не всегда оказывает благотворное влияние на человека и на всякий живой организм вообще. Разрушительное воздействие на органы слуха, присущее некоторым направлениям современного эстрадного творчества типа «рок-музыки», становится сейчас серьезной социальной проблемой). Во всяком случае, магическое воздействие музыки на слушателя отнюдь не относится к выдумкам досужих дилетантов и невежд.

В последнее время стало известно, что музыкальный ритм воздействует на живой организм уже на молекулярном уровне. Пока в опытах молодых ученых С. Э. Шноля и А. А. Замятнина (1972 г.) речь шла только о восприятии. Но, как подчеркивает научный обозреватель, Е. Кнорре, — «разве отображение тех или иных ритмов в произведении искусства не является выражением их творца, выражением индивидуальности художника? Пусть эти ритмы он вкладывает в произведение совершенно бессознательно, иначе быть не может, но они неумолимо обусловлены внутренними ритмами его организма, а следовательно, не исключено, что именно в них заключены секрет эмоционального воздействия, секрет индивидуальности творческой личности» [126].

Итак, в процессе музыкального восприятия и, тем более, творчества фактически участвует весь человек, вплоть до каждой его молекулы. Но это не значит, что решительно каждая, любая черточка облика данного индивида изначально обуславливает особенности природного дарования, всегда отражается на течении творческого процесса, закрепляется в его результате — музыкальном произведении.

Конечно, те или иные психофизические и анатомические особенности могут быть более или менее важными и актуальными для человека уже в силу своей объективной

природы (конституции, функции). У музыкантов, например, наблюдается значительное развитие височных извилин мозга, в особенности слева, а также поперечной извилины, в некоторых случаях лобных долей мозга; повышенная чуткость — реактивность слуховых анализаторов [241, с. 10—13]. Упомянутые невидимые факторы служат предпосылками для проявления очевидной музыкальности человека. При этом благоприятными считаются и наглядные признаки, например, длинные и тонкие пальцы, как бы предназначенные для будущего пианиста или скрипача, прекрасно развитые легкие — для исполнителей на духовом инструменте, высокий рост — для контрабасиста и т. п., не говоря уже об особой развитости голосовых связок — для певца. Еще важнее и актуальнее то, «насколько осознаны, использованы и развиты эти данные в своем значении и качестве для личности и на уровне личности». Ибо «одни и те же особенности человека могут стоять в разном отношении к его личности». [141 а, с. 89].

«В современной марксистской психологии отвергается взгляд на личность как продукт простого переименования биологического (влияние наследственности) и социального (влияние среды) факторов. Еще менее может удовлетворить сведение факторов, формирующих личность, к какому-то одному источнику». Реальным базисом личности человека является, по формулировке А. Н. Леонтьева, — «совокупность его общественных по своей природе отношений к миру, но отношений, которые реализуются; а они реализуются его деятельностью, точнее, совокупностью его многообразных деятельностей..; взятые сами по себе, в абстракции от системы деятельности, они (процессы и особенности человека) вообще ничего не говорят о своем отношении к личности» [141а, с. 96].

Применительно к нашей теме личность, таким образом, трактуется как деятельная творческая натура. Поэтому о личности композитора можно говорить лишь

постольку, поскольку она реализуется в музыкальном творчестве, а творчество возможно лишь постольку, поскольку оно связано с раскрытием творческих потенций личности. При этом сущность, содержание, генезис личности не сводимы ни к внутреннему незыблемому «я» композитора, ни к отражению внешнего мира. Считать, что все содержание будущего произведения автор черпает лишь из себя, столь же бесплодно и беспочвенно, сколь представлять, что данное содержание возникает и образуется извне, из жизни, вне личности автора, вне его деятельности.

Творческую личность¹ окружает, формирует, подвергает своим воздействиям безграничный, сложный, динамичный реальный мир, но в силе остается и другое: «внутреннее (субъект) действует через внешнее и этим само себя изменяет» [141а, с. 95]. Внешний событийный макромир (метасистему), мир потенциально значимый и весомый для творческой личности, частично преобразуемый в процессе различного рода деятельности и преобразующий личность самое, можно представить себе прежде всего в виде совокупности таких миров (систем, сфер): мира социальной жизни, мира естественной природы, мира искусства и культуры (техники, науки и т. п., иначе говоря, мира «вторичной природы»). К этому же ряду следует добавить особый мир, выступающий то прямо, то иносказательно, в виде внешнего объекта художественного наблюдения, переживания: мира человеческой души.

Каждый из этих взаимосвязанных миров тоже бесконечно велик, сложен, многообразен, составлен из своих подсистем, имеет свои внутренние связи и сцепления. Миры эти неравнозначны уже по своему первоначальному смыслу. Однако (независимо от такой разнозначности)

¹ То есть личность, стабильно занятую деятельностью в области художественного (музыкального) творчества.

для конкретного художника определенной исторической эпохи обычно выступает на первый план какой-либо один из названных миров. Одного захватывают сложные напряженные коллизии социального бытия, другого привлекает природа с ее вечными тайнами и красотой, третий живет в мире художественных ассоциаций, легенд, поэтических грез, четвертый исследует тайники внутреннего «я», пятого интересуют тонкие музыкально-технологические детали. На этой основе сформировались и формируются соответствующие «материки» искусства — его образно-тематические сферы, жанры, стилевые направления, принципы и приемы изложения материала и т. п. Однако дифференциация подобных образований весьма относительна и в достаточной степени условна. Незыблемых пограничных знаков и линий в музыке между психологизмом или картинностью, общественными или личными настроениями нет и быть не может.

Творческие данные композитора, которые при характеристике единичного творческого процесса можно рассматривать как изначальные, по своему генезису и по конечным качествам также не совпадают механически, соответственно с тем или иным из названных нами миров. Надо, однако, признать, что каждый из перечисленных миров, видимо, внес и вносит свою лепту в развитие творческих данных, наличных у композитора к моменту условного начала творческого акта. То или иное соотношение подобных факторов придает различный отблеск граням дарования конкретного автора. Умаление или выпадение какого-либо фактора соответственно сужает диапазон таланта композитора¹.

При этом нужно отметить, что разнообразные воздействия подобных внешних миров на становление и раз-

¹ Конкретизация этих обобщенных положений заняла бы слишком много места и все-таки оставила бы впечатление неполноты. Надеемся, что читатель сможет восполнить самостоятельно неизбежные пропуски в цепи доказательств.

витие таланта актуальны постольку, поскольку они избирательно отражаются, закрепляются и при надобности оживляются в памяти художника, в его «суверенном» творческом сознании, поскольку они становятся его личным достоянием, преобразуясь затем во внутренние, личные «омузыкаленные» факторы его живой целостной деятельности. Исследователь процесса музыкального творчества неизбежно сталкивается с тем, что, как отмечает М. Г. Арановский, «трудно определить ту грань, где идея или чувство (из общих, внемузыкальных) переходит в музыкальную идею или музыкальное чувство. По-видимому, продолжает он, в психике композитора этот переход происходит настолько быстро, что практически неразличим. Композитор мыслит специфически музыкальными содержательными категориями» [231]. Это не исключает, на наш взгляд, присутствия в психике и неспецифических категорий — как общих, внемузыкальных идей и чувств, так и внеличных представлений «ультраспецифического», формально-технологического порядка; музыкальная идея-чувство занимает, таким образом, промежуточное положение между этими крайними категориями. Соответственно этому промежуточна и музыкальная интонация, тяготеющая, с одной стороны, к своему первоисточнику — социально и биологически детерминированной интонации как таковой, с другой стороны, — к конечному результату — интонации как мельчайшему конструктивно-смысловому элементу музыкальной формы.

Внутренний мир художника, являясь своеобразным отражением воздействия названных объективных миров, в то же время характеризует личность художника в целом, в проявлениях его самостоятельной творческой силы, в его роли субъекта. Этот личный мир «я» художника способен, таким образом, не только сливаться в своей предметной сущности с породившими его внешними мирами, питаться их соками, быть кровно с ними связан-

ным, но и противостоять им. Каждый художник-музыкант лично ответствен за музыку эпохи и за эпоху в целом, за прошлое, настоящее и будущее музыки.

СИСТЕМА ПРЕДПОСЫЛОК-ХАРАКТЕРИСТИК КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Творческие данные, представляя собой динамическое и органичное единство внешнего и внутреннего, могут рассматриваться как конечные характеристики композиторской личности в целом, как исходные условия, как максимально обобщенные предпосылки для нормальной, то есть полноценной творческой деятельности. Попробуем представить их в виде неких укрупненных групп (подсистем).

К группе психологических предпосылок-характеристик творчества относятся биологические, общепсихологические и музыкально-психологические природные данные. Ими, в конечном счете, объясняются присущие композитору естественные потребности и способности в раскрытии и передаче другим своих сильных, ярких переживаний средствами музыки.

Группу идеологических предпосылок-характеристик составляют наличные у автора близкие ему социальные, философские, художественные, этические идеалы, идеи, взгляды, убеждения. Ими автор и стремится — сознательно или несознательно — заразить других, пытается защитить, утвердить, распространить свои убеждения средствами своего искусства.

В группу технологических предпосылок-характеристик входят профессиональные знания, ремесленные навыки, практический композиторский опыт. Это весь наличный арсенал технических средств, приемов, способов, который может быть применен для решения творческой задачи. Техническое мастерство в ходе своего пополнения, оттачивания, совершенствования может

становиться настолько богатым, интересным, насыщенным, что вызывает естественное желание продемонстрировать его и во всем своем «самоценном» блеске. Недаром в музыке так ценится виртуозность, фактурная изобретательность. Существует и жанр этюда как такового.

Художественно-эстетические предпосылки-характеристики охватывают образно-ассоциативную сферу композиторского мышления, способность воспринимать явления окружающей действительности с позиций музыканта-художника. Отсюда — жгучая потребность донести до других эстетические качества и эстетическую оценку этих явлений, раскрыть их гармонию или дисгармонию, симметрию или асимметрию, передать их возвышенно-прекрасную, трагическую или комическую сущность, воссоздать мир по законам красоты, в его образно-художественном преломлении.

Целесообразно выделить в качестве отдельной группы культуродинамические предпосылки-характеристики. Речь идет о присущей одаренному композитору способности к пониманию и интуитивному ощущению внутренней, относительно самостоятельной логики и тенденций развития здоровых традиций искусства (и культуры в целом). На этой основе формируется внутренняя потребность: вложить свой, новый, необходимый, «недостающий» кирпичик в необъятное здание музыки, вечно создаваемой общими усилиями поколений. Вне такого подхода творчество теряет свой подлинный (положительный, необходимый и оправданный) смысл, в конце концов представляя как беспомощное косное эпигонство, подчас граничащее с прямым плагиатом, как производство безликой штампованной продукции «на злобу дня», либо, с другой стороны, как бесцельное, лженоваторское оригинальничанье, как гримасы обывательского «самовыражения».

Следует также отметить важные предпосылки-характеристики, вытекающие из природы музыкального

искусства и соответственно определяющие характер творческих данных и специфику композиторского труда. Это — потенциальная направленность творческого воображения на исполнительство и на слушательское восприятие. Привычка талантливого композитора мыслить не только за себя, но и за предполагаемого исполнителя, и за слушателей становится его второй натурой¹. «Исполнительское» и «слушательское» в таких случаях не противопоставляются «композиторскому» (в его же сознании), а выступают вторым «я» композитора: писать музыку — значит, само собой предполагать и ее исполнение, ее слушание. Наличие таких органических предпосылок в творческом даровании композитора не мешает в определенных случаях сознательно предусматривать конкретный вид исполнения и даже личность исполнителя, так же как и ориентироваться на известную группу слушателей, на определенный тип аудитории.

Автор здесь может, требуя глубокого осмысления содержания своего произведения, ставить перед исполнителем и конкретные задачи. Например, дает возможность исполнителю показать красоту и градации звука в кантилене, блеснуть виртуозной техникой в пассажах, скачках, достичь какого-то особого эффекта и т. п. Точно так же автор, не ограничиваясь ожиданием чисто эмоционального отклика слушателя, может, не впадая в вульгаризацию, поставить перед ним более определенные задачи. Например, вызвать у него образные ассоциации программного характера, натолкнуть на глубокое, более

¹ «Я стараюсь использовать все до единого средства, которые только есть в моем распоряжении, чтобы абсолютно все достигало ушей слушателя так же, как оно звучит для моего внутреннего слуха», — писал Г. Малер [305, с. 470]. Одно из важнейших достоинств музыки П. Чайковского Б. В. Асафьев усматривал в ее последовательной направленности формы на восприятие [234].

или менее конкретное идейное обобщение, заинтересовать какой-то деталью, приемом и т. п. Подспудное ощущение и приобретаемые знания касательно специфики исполнительства и закономерностей слушательского восприятия способны естественно, без нажима переходить из области природных данных и общих предпосылок творчества в ранг особых психологических стимулов.

Названные предпосылки, отражая качества творческих данных автора, характеризуя его творческое лицо, перевоплощаются в те или иные объективные показатели стиля произведения. Так, психологические предпосылки характеризуют меру одухотворенности, общительности, естественной эмоциональности, «музыкальности» автора в момент работы над произведением и закрепляются в соответствующих качествах этого произведения. Идеологические предпосылки соответственно определяют меру социальной, политической, философской, идейно-эстетической зрелости автора, отраженной в образной направленности его произведения.

Технологические предпосылки сказываются на уровне композиторского профессионального мастерства (в узком смысле слова), достигнутого в данном произведении. Художественно-эстетические предпосылки раскрываются в критериях художественного вкуса, красоты и совершенства образного воплощения содержания. Культуродинамические предпосылки связаны с критериями актуальности, современности, оригинальности творческого мышления композитора, отраженными в его произведении.

«Исполнительские» предпосылки выявляют уровень понимания композитором проблем исполнительства как с художественной, так и с технической стороны. Расчет на исполнение, если за ним стоит знание и ощущение исполнительства, обуславливает степень выигрышности, интересности законченного музыкального произведения для исполнителей. Важное значение имеет и фактор удобства исполнения, «исполнимости» произведения. Правда, это

требование не абсолютно: бывает, что технические трудности, прежде казавшиеся непреодолимыми почти для всех выдающихся виртуозов (как случилось с первым фортепианным концертом П. И. Чайковского), со временем оказываются подвластными и заурядным исполнителям¹. «Только глубина и напряженность симфонического мышления движет музыку и — пусть даже ценой насилия над инструментами — открывает перед ней новые горизонты. Техника приспособляется» [235, с. 224]. Однако неоправданные трудности могут оказать плохую услугу произведению.

Особые «слушательские» задатки, свидетельствующие о глубоком понимании композитором природы музыкального восприятия, являются залогом того, что все задуманное композитором в области музыкальной формы и драматургии может быть с максимальной степенью соответствия донесено до слушателя и воспринято им. Б. В. Асафьев, обративший внимание на это обстоятельство, указывал, что даже не все выдающиеся композиторы прошлого владели способностью направлять музыкальную форму на восприятие. Просчетами в этом отношении и объясняется, в конечном счете, прохладное отношение исполнителей и публики к некоторым произведениям, хотя последние обнаруживают свои великолепные достоинства при специальном анализе их партитур. Речь здесь, очевидно, идет не о простой консервативности или избирательности вкусов слушателя, а именно о недостаточном внимании автора к некоторым сравнительно устойчивым закономерностям слушательского восприятия. Дело опять же не в самом факторе продолжительности частей или целого произведения (со-

¹ В начале композиторской карьеры Стравинского считалось, например, что кларнет не приспособлен к исполнению длинных быстрых пассажей стакато [361, с. 235].

образно с традициями европейского сознания), хотя и он играет свою роль. Дело в том, способен ли автор, отчетливо излагая свои мысли, предвидеть распределение внимания слушателя (по «горизонтали, вертикали, диагонали») в процессе восприятия непосредственного, живого звучания музыки. Это умение композитора есть, может быть, особое интуитивное качество, сродни искусству оратора, который чутко улавливает настроение аудитории, прибегает более сильнодействующие средства к нужному моменту, вводит отступления, разрядки и т. п.

Подобные закономерности в музыке, найденные эмпирическим путем талантливыми композиторами прошлого, в какой-то степени были обобщены и учтены в типовых схемах классических музыкальных форм, в известных приемах музыкальной драматургии. И в этом смысле традиционалист, прямо использующий какую-либо проверенную академическую схему, нередко оказывается в более выгодном положении, нежели тот, кто только еще ищет новое в этой области, но не находит. Однако пассивному следованию схеме противостоит живой интонационный материал, используемый композитором. И тогда возникает кажущаяся необъяснимой загадка, с которой сталкивается начинающий либо малоодаренный композитор: взят достаточно выразительный интонационно-тематический материал, использована для его воплощения добросовестно изученная, надежная, апробированная академическая форма-схема, а произведение — скучно, вяло, выглядит растянутым и неинтересным. Бесчисленному множеству таких «проходных» произведений можно было бы противопоставить шедевр своего рода — «Классическую симфонию» С. Прокофьева. Здесь найдено изумительное соответствие яркого, своеобразного, нового и свежего тематизма и, казалось бы, «обычных» музыкальных форм, еще раз проявивших свою жизненность и неисчерпаемость [см. также 333].

Особые прогностические способности композитора, связанные с учетом исполнительского и слушательского фактора, развивающиеся по мере накопления художественного опыта, обусловлены чутким, глубоким постижением природы того или иного вида, жанра (рода) музыкального творчества. В этом отношении так поучителен (хотя и трудно достижим) пример классиков. Слушая оперы Верди, читая его письма, удивляешься, как совершенно воплотились в нем черты именно оперного композитора, как бы совмещавшего в одном лице философа, политика, историка, драматурга, режиссера, антрепренера, критика, художника, вокалиста, осветителя, костюмера и т. п. Такая многогранность таланта и мастерства в снятом, скрытом виде несомненно отразилась и на его музыке, внешне простой, но внутренне богатой, точной, сильной, глубокой, то есть на тех ее качествах, которые не могут быть найдены путем лабораторного комбинирования звуков со звуками и, соответственно, которые не могут быть выужены из нотного текста при его изолированном музыкально-теоретическом анализе.

Меняются эпохи, стили, художественные критерии, но закон присутствия прогностического в творческом мышлении остается незыблемым для любого композитора, независимо от степени его дарования и стилевого пристрастия. В новой обстановке этот закон проявляется по-новому, особенно.

Сочиняя музыку для кино или современной эстрады (где широко используется микрофон), композитор, подобно звукооператору, должен быть готов к тому, что в техническом воспроизведении его музыка может прозвучать иначе. Поэтому опытный оркестратор предпочитает использовать меньший состав оркестра, без удвоений, избегает применять предельно высокие звучания. Адресуя свое произведение, например, современной детской аудитории определенного возраста, композитор должен предполагать ее реакцию. Особенно важно предвидеть

будущее впечатление на слушателя при отборе музыкальных интонаций. Композитор, сочиняя свое произведение, должен быть уверен в том, что слушатели правильно, адекватно не только воспримут, но и поймут «высказанные» им музыкальные мысли, вплоть до тончайших ассоциативных намеков.

Целесообразно напомнить, что все названные предпосылки-характеристики, стимулы, будучи различными по своей природе и функциям, в то же время тесно сцеплены друг с другом. Каждая из них как бы пронизывает своими токами все остальные, придавая то или иное освещение, тот или иной оттенок каждому из компонентов целого — таланта композитора.

Таким образом, идеально талантливый композитор в свете современных требований это — психолог, знаток человеческих душ, тонко чувствующая, духовно богатая личность, одаряющая своим эмоциональным опытом других; это — идеолог, идейный борец, гражданин, мыслитель, представитель своего класса, эпохи, выразитель определенного художественного мировоззрения; это — мастер, технолог, профессионал, специалист, маг и кудесник в своей области творчества, представитель определенного стилевого направления; это — художник, человек, обладающий складом особого, эстетического восприятия жизни, способный к ее поэтическому видению; это — творческая личность, новатор, движитель художественного прогресса, провидец будущего, естественно и закономерно расширяющий, обогащающий и обновляющий традиции культуры и искусства, в том числе традиции исполнительства и восприятия, открывая в последних новые горизонты. Наконец, суммируем, это — личность, в которой высоко и органично развиты морально-этические качества, человечность, помноженные на коммунистическую убежденность и принципиальность; это — человек, который способен

быть совестью народа, нации, зеркалом тревог и надежд мира.

Творческое мышление здесь рассматривается с абстрактной точки зрения, и такой подход правомерен, несмотря на все издержки, потому что он фактически единственный и неизбежный. Каждый отдельно взятый композитор отличается своим, индивидуальным сочетанием различных качеств (предпосылок), их пропорций, степени развитости и т. п. И как бы глубоко мы ни исследовали структуру его мышления, это будет только его, неповторимая структура. Поэтому в абстрактную, обобщенную структуру творческого мышления могут и должны войти такие элементы, которые отсутствуют или недостаточно развиты у того или иного конкретного композитора.

Мы отдаем себе отчет в неизбежной условности, приблизительности и гипотетичности всякого группирования каких-либо черт, внутренне свойственных индивиду, личности. В основе такого группирования лежит теоретическое допущение, которое не поддается (по крайней мере сейчас) строгой экспериментально-статистической проверке. Важнейшим и, пожалуй, единственным требованием является то, чтобы подобное допущение не противоречило известным фактам и потребностям художественной практики.

Автору данной работы представляется возможным сделать акцент именно на указанных пяти основных группах как наиболее необходимых и показательных для характеристики творческого облика современного композитора, в первую очередь — советского.

Эти группы можно было бы наглядно представить в виде условно вычлененных, но взаимосвязанных горизонтальных величин (плоскостей, слоев, участков, спектра, граней многоугольника и т. п.). Если и существует здесь иерархия их значений, ролей (иногда различают в качестве первостепенных, высших — то идейность, то

мастерство, то стихийный талант и т. д.), то, во всяком случае, разница этих значений трудно уловима и сопоставима.

Гораздо легче представить себе иерархические отличия величин, выстроенных (условно) по вертикали, пронизывающих собой все горизонтальные плоскости. В этих вертикалях издавна выделяли подсознательное (нижнее) и сознательное (верхнее). М. Г. Ярошевский предлагает ввести, кроме того, надсознательное. Обосновывая свое нововведение, он пишет: «Подсознательное, сознательное, надсознательное — это различные уровни духовной жизни целостной человеческой личности... применительно к процессам творчества, созидания отдельным индивидом того, что никогда еще не содержалось в его прежнем опыте, а порождается соответственно объективным закономерностям развития науки; принцип детерминации прошлым (выраженный в понятии о подсознательном) оказывается недостаточным. Понятие о надсознательном призвано объяснить детерминацию творческого процесса «потребным будущим» науки.

В отличие от обычной деятельности сознания надсознательное представляет такую форму активности субъекта, при которой он в ответ на потребность исторической логики в разработке знания создает различные, никогда прежде не существовавшие проекты воспроизведения этого предмета» [229, с. 74—86].

Хотя М. Г. Ярошевский говорит здесь о творческой деятельности ученого, возникает естественное и, думается, вполне правомерное желание распространить его положения на область процесса художественного творчества, в частности музыкального. В качестве аналогии категориальному аппарату научного мышления можно, очевидно, назвать стилистическую систему музыкального мышления.

С нашей точки зрения, психологическое понятие надсознательного весьма удачно характеризует преобразо-

вание внешней по отношению к композитору имманентной логики развития музыкального искусства в один из важнейших мотивов творческой деятельности автора, в объективность музыкальной логики, диктующей изнутри свои требования субъекту. Эта объективно-субъективная, внешне-внутренняя логика и придает черты неизбежности процессу и результатам творческого процесса вообще и творческого акта в частности. Иначе говоря, понятие надсознательного наиболее глубоко и полно — с психологической точки зрения — отражает культуродинамический аспект творчества, в то время как понятие подсознательного полнее раскрывает то, что идет от природы, от естества музыканта.

ТВОРЧЕСКИЕ ИМПУЛЬСЫ И ПОТРЕБНОСТИ

Как видно из предыдущего изложения, присущие автору субъективные творческие данные (как некая статичная постоянная величина) из абстрактной потенции могут переходить в область пока столь же абстрактных динамичных предпосылок и стимулов, предваряющих начало непосредственного творческого акта. Однако помимо такого движения, которое можно представить лишь в абстракции, для начала творческого акта необходим еще творческий импульс, толчок от внешнего объекта к художественному субъекту (то есть от жизни как комплекса миров к автору). Нас в данном случае интересует не дальнейшая судьба какого-либо первичного импульса — он может либо слиться впоследствии с замыслом будущего произведения, либо дать чисто косвенный эффект, вызвав другой жизнеспособный импульс.

Нас интересует, каким по своему генезису и качественному облику может выглядеть подобный первичный импульс. И здесь следует сказать, что каждый из четырех названных выше миров — многогранный, богатый —

все же бывает повернут перед композитором прежде всего какой-то одной гранью. Каждая из этих граней тоже высвечивается по-своему, давая различные первоочередные импульсы образного характера. Так, это могут быть и образная идея, идущая от мира социальных явлений; и эмоция-образ, рожденная глубоким переживанием человека; и конкретный, собственно образ,— наглядное изображение события, предмета, явления, возникших в ходе непосредственного наблюдения-переживания или в силу ассоциации, и музыкальная интонация-образ, технологическая деталь (мелодическая попевка, гармонический оборот, тембровый эффект и т. п.), вдруг услышанная по-новому, в новом образном контексте. Здесь важно только, чтобы любой из таких импульсов стал для композитора чем-то своим, личным.

Толчком к созданию музыкального образа обязательно служит переживание автора, то есть нечто настолько реальное для автора, что он может даже пытаться облечь его в слова [305, с. 172, 195] (другое дело, что сделать это подчас трудно, почти невозможно, да и не всегда обязательно).

Столь же многообразен даваемый внешним миром (включая традиции и опыт искусства) источник не только материальных данных для будущего произведения, но и принципов организации, конструирования этих данных, равно как и критериев оценки. Трудно да, пожалуй, пока что нецелесообразно пытаться выяснить степень влияния того или иного мира на формирование какого-либо элемента музыкальной материи, конструктивного принципа, оценочного критерия. Столь же трудно провести четкие границы между такими мирами. Достаточно пока просто иметь их в виду как порождающие источники композиторского творчества, то есть как миры (системы, сферы), в недрах которых могут содержаться потенциальные истоки твор-

ческих импульсов, а, кроме того, нередко и оригиналы для свободного художественного подражания, отражения. Конечно, в последнем случае речь может и должна идти совсем не обязательно (иногда это и нежелательно) о более или менее полном воспроизведении всех признаков оригинала, достаточно бывает и нескольких метко подмеченных черточек.

В соответствии с комплексом творческих предпосылок-характеристик-стимулов и внутренняя потребность в творчестве, стимулирующая работу (на всех ее фазах) над тем или иным произведением, потребность, выступающая для композитора чем-то простым, единым, монолитным, целостным, при тщательном анализе обнаруживает многогранность, сложность, множественность потребностей. Отсюда следует, что не только многообразие деятельности характеризует сущность высокоодаренной личности, но и многообразие художественных потребностей служит мерилom творческой личности, при этом многообразие не механическое, не эклектичное, а целокупное, органичное.

Говоря о потребности в творчестве, надо указать на то, что нередко приходится сталкиваться с тенденциями раз и навсегда отграничить социальный, внешний заказ от личного, внутреннего импульса. В таких случаях заказ ассоциируется с чем-то недостойным, то есть ремесленным, вдохновение, импульс — с высоким, то есть художественным. Если даже в этом есть некий намек на рациональное зерно, то как пышно разрастается из него древо абсолютизации! Разумеется, при определенных условиях (отчуждение в капиталистическом обществе) заказ и импульс в подлинном смысле несовместимы. Однако на самом деле, в принципе, при других условиях их сочетание может быть вполне естественным¹. И это подготовлено всей историей эволюции искусства.

¹ «Приемлемые заказы на произведения не только не связывали

В. Б. Мириманов указывает на то, что, рассматривая факторы, оказавшие прямое влияние на развитие художественной деятельности, нельзя отрицать или игнорировать роль всевозможных инстинктов и, в конечном счете, нового социального инстинкта. Полагают поэтому, что в период первобытной культуры появилась и существовала потребность в занятии искусством, так же как и потребность в потреблении искусства [158, с. 42—50, 97]. «Развитие в труде духовных способностей привело к постепенному формированию эстетического чувства и эстетической потребности. Эстетическое чувство породило эстетическую потребность, которая формировалась и совершенствовалась в процессе производственно-трудовой практики» [158, с. 97].

Роль социально-коммуникативной по истокам внутренней потребности в созидании музыки еще в 1926 году подчеркивал Б. В. Асафьев. Говоря о музыке как своеобразном интонационно-эмоциональном языке, он отмечал древность этого языка и разнообразие его оттенков, строя, склада, форм у многообразных культур человечества, как первобытных, так и утонченных. Все это, по справедливому мнению Б. В. Асафьева, указывает на безусловную потребность в таком языке. «Потребность эта коренится в непосредственно ярком, сильном и конденсированном в звучаниях выражении ощущений и чувствований, испытываемых и переживаемых, — выражении с целью передачи другим людям своих душевных состояний и ради того, чтобы вызвать сочувствие в беде, согласовать усилие в работе, укрепить общее настроение, вместе порадоваться, вместе оплакать потерю» [237, с. 106]. Индивидуальное, личное здесь естественно становится общим, социальным.

меня, но, наоборот, вдохновляли меня. Например, я с особенным рвением и подъемом в довольно короткий срок сочинил балет «Раймонда», — писал А. К. Глазунов [253, с. 457—459].

Такой взгляд на потребность противостоит буржуазным реакционным концепциям элитарности искусства, формалистическим теориям «искусства для искусства».

Некоторые современные западные ученые, например А. Моль, вообще «полностью оставляют в стороне такую важную детерминанту создания, распространения и потребления культуры, какой являются потребности, игнорируют и такой существенный механизм их реализации, как активность организма» [162, с. 17].

Советские эстетики ныне уделяют большое внимание проблеме потребности [28, 196 и др.]. В специальных исследованиях обобщается имеющийся опыт, осуществляется системный анализ категории потребности, выдвигается задача разработки общей теории потребности.

Система художественных потребностей отмечена известной иерархичностью связи своих элементов. Одни из них, как, например, рассмотренные ранее социологические, а также идеологические, психологические — выше по своему уровню, шире по составу, но и абстрактнее по характеру относительно процесса композиторского творчества. Другие же, названные нами технологическими, намного уже, но связаны с непосредственностью музыкально-творческого акта, с созданием конкретной музыкальной формы. В этом смысле можно выделять наиболее узкие, наиболее частные и мелкие, бесчисленно многообразные эвристические потребности, связанные с тактикой работы над конкретным произведением, определяемые его саморазвитием.

Исследователи психологии шахматистов обращали внимание на то, что до опробования конкретного хода у игрока должна создаться потребность в нем, возникающая на основе изучения ситуации [211, с. 17]. Точно так же композитор, исходя из изучения музыкальной ситуации, возникающей при сопряжении тех или иных музыкально-конструктивных элементов, получает внутренний стимул для дальнейшего продвижения в сторо-

ну интуитивно искомой музыкальной формы. Так вместе с прояснением целостной формы проясняется и характер образного замысла.

Следовательно, в процессе творческой деятельности неограниченный последовательный ряд (также — поле) первоначально внешних, но затем становящихся субъективными, микро- и макро-потребностей самого различного плана преобразуется в совокупность объективных (технологических) потребностей, заложенных внутри созданной музыкальной формы и требующих самораскрытия в процессе исполнительства. Подлинно художественное произведение — это не просто комбинация музыкальных элементов, осуществленная по известным правилам. Это необходимая (в социальном, психологическом, культуродинамическом, профессиональном, эстетическом ракурсах) комбинация музыкальных элементов, объединенных в силу внутренних закономерностей взаимосочетания; такая комбинация не только подчинена неким правилам, но и рождает их из себя, диктует их чуткому художнику, требует соответственной интерпретации, определяясь правдой жизни, правдой чувств.

О ПОНЯТИИ И КРИТЕРИИ ОРГАНИЧЕСКОГО

Одним из наименее ясных вопросов психологии художественного творчества является вопрос о том, в какой степени и каким образом природное в человеке, идущее от окружающей человека естественной природы и ставшее его природой, отражается на существовании творческого процесса. Эмпирически такой факт давно замечен, в плане теоретической гипотезы это также напрашивается само собой, но углубленная ее разработка еще впереди.

Сергей Бондарчук в статье об А. Довженко [66]) пишет, что его фильм «Земля» производит впечатление, будто это — «создание не человека, а природы». «По-мо-

ему, — продолжает С. Бондарчук, — это высшее проявление творческого гения. Вообще, на мой взгляд, совершенство истинного произведения искусства — будь то живопись, скульптура, архитектура, музыка — именно в этом выражается: кажется, что человек не причастен к его созданию». Автор приводит более точные слова самого Довженко: «Я всегда думал и думаю, что без горячей любви к природе человек не может быть художником. Да и не только художником».

Б. М. Рунин [195] не без основания предполагает, что «между творчеством природы и творчеством человека, видимо, существует определенная историческая преемственность и логическая связь» (с. 56). «Разумеется, — продолжает он, — наряду с непредумышленным началом ход творческой мысли обусловлен и отчетливо сознательными побуждениями — идейной установкой, трезвым расчетом, следованием традициям и образцам, знанием установленных правил и приемов, использованием уже выработанных средств. Но отмахиваться от еще неосознанного, интуитивного, импровизационного, самородного начала... тоже нельзя... (с. 61); творческое мышление относится к кругу наиболее важных для человеческого существования функций (непроизвольных)» (с. 62).

Можно было бы найти немало высказываний крупнейших композиторов, которые перекликались бы с этой мыслью. Приведем одно из них, принадлежащее С. Рахманинову: «Сочинять музыку для меня такая же насущная потребность, как дышать или есть: это одна из необходимых функций жизни. Постоянное желание писать музыку — это существующая внутри меня жажда выразить свои чувства при помощи звуков, подобно тому, как я говорю, чтобы высказать свои мысли. Думаю, что в жизни каждого композитора музыка должна выполнять именно эту функцию. Любая другая сделала бы ее чем-то второстепенным» [345, с. 100].

Б. М. Рунин в своей статье приходит к выводу, что в чисто эвристическом смысле природой творчества является творчество природы. Он предполагает, что творческий поиск художника представляет собой и в большом и в малом тоже процесс эволюционной саморегуляции, повторяющей взаимодействие трех факторов, подобных природным. Ведь, как говорит он, — «память, воображение (плюс интуиция) и избирательность участвуют в творческом акте в том же соотношении, что и видовая память (наследственность), изменчивость и естественный отбор в природном видообразовании» (с. 63).

Упомянутое соотношение нам не представляется столь же наглядным и убедительным хотя бы потому, что трудно найти аналогию между природной изменчивостью и «воображением плюс интуиция». Однако весьма плодотворной выглядит мысль о самонастройке сложной системы «автор — произведение», в ходе которой «художник ведет со своим творением непрерывный диалог, не только направляя, но и вопрошая свое детище, а через него и окружающую действительность» (с. 65). Полагаем, что именно установка на правдивое отражение действительности в музыке — сознательная и неосознаваемая установка — стимулирует такой диалог¹. Вполне резонно Б. М. Рунин требует решительно пересмотреть широко распространенную у нас теорию, согласно кото-

¹ Собственно, это общая закономерность мышления: «Там, где господствует монологика, там нет возможности для обоснования логического скачка, там нет логики творчества» [61, с. 69; 131, с. 125]. С точки зрения психологин, «двойственность основана на присущей всем людям способности экстерниоризировать интерниоризированные в процессе общепсихического развития социальные взаимоотношения. Экстерниоризированные механизмы... являются неперменным условием процесса творческого мышления, проявлением нормальной психической деятельности и не содержат ничего самого по себе патологического. Особенно отчетливо эти реакции проявляются у человека, оставленного наедине с самим собой» [131, с. 125].

рой творческий процесс в искусстве уверенно и привычно трактуется как прямолинейное воплощение замысла. Но «замысел, — как замечает он, — рождается для опосредованного развития, и противоречия, зигзаги, неожиданности тут очень часты» (с. 66).

Правильная эта мысль нуждается в уточнении. Не всегда можно утверждать, что замысел опосредованно развивается, а не непосредственно воплощается. Здесь многое зависит и от характера замысла, степени его выношенности, и от степени совершенства технической подготовки автора, позволяющей развивать и воплощать этот замысел. Один замысел уже подспудно живет в авторе, то есть близок, ограничен ему, другой замысел (тема) требует постепенного вживания в себя, третий — превосходит силы автора. Известно, с какой легкостью и быстротой обычно писал музыку Моцарт и как порой мучительно трудно и долго рождались произведения Бетховена. Трудно создавались и некоторые симфонические произведения Чайковского, зато «Пиковая дама» была написана им в необыкновенно короткий срок и для «противоречий, зигзагов и неожиданностей» в претворении замысла, вероятно, просто не было времени. Впрочем, многие детали могут ускользать от анализа ввиду особого, интимного, скрытого характера протекания творческого процесса. Далеко не все композиторы используют в процессе творчества письменные черновики. А. К. Лядов, работавший крайне медленно, вначале вынашивал все произведение в уме и лишь потом заносил его сразу начисто на нотную бумагу [269, с. 170]. Макс Регер также брался за перо только тогда, когда все сочинение было продумано до мельчайших деталей [387, с. 95].

Таким образом, характер и формы протекания творческого процесса — от замысла к готовому произведению — у разных композиторов различны, в зависимости от совокупности субъективных и объективных факторов. Можно, однако, напомнить, что в процессе творчества

всегда в той или иной степени присутствует нечто произвольное, стихийное, то, что художником не осознается, не анализируется, да и не требует этого. Элемент неосознанности распространяется не только на механизм субъективного творческого действия (самоанализ мог бы здесь только затормозить такое действие), но и на результат — на содержание произведения (здесь умозрительность тоже может только помешать): ведь специфическая цель художника в искусстве — дать правдивое и образное представление об особой сфере жизни в ее целостности и «самодвижении», а не предлагать аналитическую схему или свод готовых выводов.

Определенное, конечное, известное, понятное, познанное художником в жизни, отраженное и закрепленное в произведении, конечно же, существенно и необходимо, обеспечивая рельефность, содержательность и коммуникативность художественных образов. Но подлинное великое произведение искусства, а не плоско понимаемые «учебник жизни», «общественный приговор», «средство воспитания» и т. п. включает в себя и неопределенное, бесконечное, неизвестное, непонятное (подчас даже для самого автора), причем во всех названных случаях не надуманное, не произвольное, а реально существующее. «Восковой слепок может быть выразительнее, нормальнее, типичнее, в нем может быть изваяно все, что знал анатом, но нет того, чего он не знал, нет дремлющих в естественном равнодушии, но готовых проснуться ответов, ответов на такие вопросы, которые равно не приходили в голову ни прозектору, ни ваятелю», — мудро подчеркивал А. И. Герцен [80, с. 323], потому-то художник подчас не может до конца объяснить все свое произведение; оно, как ни парадоксально, может быть даже глубже, содержательнее, тоньше, чем его автор в некоторых моментах.

Думается, что дело здесь вовсе не исчерпывается тем или иным соотношением рационального как понятного и

эмоционального как непонятного в творческом процессе. Решающей остается степень глубины художественного объекта, для адекватного претворения которого нужны и ум (рациональное), и сердце (эмоциональное) в их гармонии, взаимопроникновении и величии.

Важнейшим достоинством произведения по справедливой традиции считается его органичность, что применительно к форме выражается в ее закономерной стройности, применительно к содержанию — в правдивости чувств, применительно к драматургии произведения — в убедительности, безыскусственности развития. Каким образом достичь подобной органичности — художник может этого и не знать, то есть частично не осознавать путей, ведущих к результату, пробираясь к нему ощупью, интуитивно. Важно другое: критерий органичности произведения должен входить неотъемлемой частью в систему художественного мировоззрения автора, иначе говоря, автор должен стремиться к органичности сознательно и интуитивно.

Однако понятие органичности, присутствие которой положительно сказывается и на механизме творческого мышления композитора, и на особых качествах музыкального произведения, не может и не должно абсолютизироваться, заслоняя и подавляя собой другие творческие факторы и критерии. В первую очередь мы подразумеваем здесь факторы, объединяемые нами в идеологическую группу, благодаря которым психологическое в творческой натуре автора трактуется как социальное «инобытие», а не низводится до биологического и физиологического истолкования, либо, с другой стороны, до... минералогического истолкования. Известно, что теория биологизма имеет широкое хождение в современной западной философии искусства, в частности, варьируется учение К. Юнга об «архетипах» в человеческом (творческом) сознании, дающее основу для абсолютизации роли

элементарных инстинктов и принижения роли интеллекта [40, 142, 149].

Не меньшее распространение получают односторонние попытки выводить природу творчества исключительно из творчества природы, полностью отождествляя, например, строение музыкальной формы со строением кристаллов, химических элементов и т. п. Гансликианская теория «калейдоскопа», несмотря на то, что родилась в столь одиозном для модернистов XIX веке, варьируется современными западными теоретиками на все лады как некое откровение [192].

Итак, случайное внешнее совпадение или выражение внутренней необходимой идеи рождает новизну и содержательность музыки? Простой механический перебор элементов согласно заданному правилу или отражение некоего жизненного стимула? Иначе говоря, форма рождает содержание (идею) или содержание (идея) рождает форму?

Этот вопрос, казалось бы, давным-давно решенный теорией и практикой художественного творчества в пользу ведущей роли содержания, ныне вновь оказывается фактическим источником разного подхода к творческим проблемам. Не будем вмешиваться в дела кибернетиков, которым чрезвычайно импонирует высказывание Поля Валери: «Стихотворение создается не из идей и не из чувств: оно создается из слов» [92, с. 366]. Однако далеко не безразлично, каким путем идут и будут идти в своем творчестве те или иные подлинные композиторы, раскроют ли они богатство личностных связей с миром или ограничатся демонстрацией безличной звуковой комбинаторики. Речь, конечно, идет о существе вопроса, ибо одни и те же понятия могут быть истолкованы по-разному. Так, Шенберг «не вкладывал в понятие идеи на мировоззренческого, ни идеологического, ни, по всей видимости, содержательного смысла [389, с. 197—201].

Последовательно и настойчиво уподоблял музыку организмам не только животного, но и растительного мира А. Веберн [292]. Дальнейшими шагами его последователей стала откровенная математизация творчества, в том числе с привлечением электронно-вычислительных машин, всевозможные попытки избежать вмешательства человеческого сознания [25, с. 160—161].

Здесь обращает на себя внимание именно абсолютизированный догматический подход к принципу целостности музыкального организма, доведенное до крайности стремление вывести все элементы музыкальной ткани из единого тематического зерна, формального приема. Сам принцип этот не нов. Изумительная органичность и целостность композиций была присуща уже музыке И. С. Баха, но ее величайшим завоеванием явились, кроме того, живая образность, богатая эмоциональность, пафос глубокой философской мысли.

Принципы интонационного единства, вплоть до монотематизма, впечатляюще претворяли в своих композициях и русские, и западноевропейские классики XIX века (Моцарт, Бетховен, Лист, Римский-Корсаков, Танеев, Скрябин, Глазунов и многие другие), и современные композиторы (Шостакович, Лятошинский). Однако никакие чудеса технологии не заслоняли у них главного — жизненной, духовной содержательности ведущей музыкальной идеи, подчиняющей себе все детали зачастую отчетливо выраженного гражданского пафоса. Глубокая по смыслу музыка оставалась человеческой, эмоциональной, красивой. Конечно, здесь много зависит и от масштабы природного таланта, но не в меньшей степени и от его идейной направленности.

СТРУКТУРА И ДИНАМИКА ПРОЦЕССА КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В АБСТРАКТНО-СИСТЕМНОМ ПЛАНЕ КАК ИСТОЧНИК ТВОРЧЕСКИХ ОРИЕНТИРОВ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЕ И СЛОЖНОЕ ПОНЯТИЕ

Процесс музыкального творчества, если его рассматривать в виде динамичной циклической системы, включает в себя три подсистемы: жизнь — композитор — музыкальное произведение. Внешний импульс здесь должен преобразоваться в нечто качественно иное — в музыкальное произведение, в музыку. При этом тот же самый внешний толчок, рождающий тот же самый психологический и эстетический отклик в душе человека, заставит композитора написать музыку, поэта — стихи, живописца — картину, не говоря уже о всевозможных внехудожественных реакциях. Следовательно, композитор заранее, до написания конкретного музыкального произведения должен что-то знать о нем. Напрашивается вывод, что музыкальное произведение, не существующее до творческого акта, как бы уже заранее существует в некоем абстрактном инобытии. Такая абстракция музыкального произведения может быть реально представлена в виде системы воображаемых ориентиров творчества.

С самого начала в ней вырисовываются два аспекта: произведение как неделимая целостность, синтез, интеграция всех элементов системы¹ (то есть как общее) и как совокупность отдельных, условно вычлняемых элементов, несущих в себе ответ целого.

Привычное, целостное, неделимое (будучи взятым в статичном виде) понятие музыкального произведения открывает свои новые, необычные стороны, если его рассматривать с точки зрения динамики творческого процесса, в соотношении различных социальных ролей. Если эти стороны условно развернуть горизонтально, то обнаружится внутренняя цикличность, повторение отдельных фаз на новом витке спирали. Можно предположить, что в такой развертке достаточно адекватно может быть отражено движение композиторской и параллельно теоретической мысли.

Выше приводилась схема С. Х. Раппопорта, воспроизводящая процесс движения понятий «музыкальное произведение» в рамках триады «композитор — исполнитель — слушатель». Ниже предлагается схема, составленная по принципу взаимоотношений конкретного и абстрактного, потенциального и креативного в мышлении композитора. С этой точки зрения прослеживаются следующие разновидности понятий музыкального произведения.

1. Единично-конкретное понятие. Здесь речь идет об определенном, уникальном произведении, созданном тем или иным автором и вошедшем в фонд музыкальной культуры. Иными словами, удостоверяется факт создания композитором (именно данным, а не каким-либо иным) и факт объективного существования музыкального произведения как единичной данности, где запечат-

¹ Здесь напрашивается случайная, но любопытная, глубокая по смыслу игра слов: «музыкальное произведение» есть «произведение» в арифметическом смысле, то есть умножение слагаемых, дающее новый целостный результат.

лено такое, а не иное образно-идейное содержание. Существует — номинально — только одна пятая симфония Бетховена, только одна мелодия «Интернационала» П. Дегейтера. Принятым условным знаком, отличающим одно произведение от другого, является его название, номер и т. п. Замена же или варьирование названия (до известной степени и присоединение или снятие словесной программы и т. п.) в данном случае не решает существа дела, коль скоро музыка остается неизменной.

Произведение как единица музыкальной культуры, как оригинал, предметно воплощенный в содержательном нотном тексте автора (уртексте), принципиально тождественно самому себе, независимо от его интерпретации, способов хранения, способов и масштабов его размножения и пропаганды.

2. Вариантно-конкретное понятие. В этом нюансе учитывается то, что одно и то же конкретное музыкальное произведение в своем реальном и актуальном бытии многолико. Оно как бы вбирает в себя и излучает из себя совокупность неограниченного числа исполнительских и слушательских вариантов, а подчас даже различных авторских версий. Так, теоретически одно и то же произведение фактически есть не одно и то же, будучи представленным иначе в различных оркестровых, аранжировках, исполнительских интерпретациях, слушательском восприятии, существуя в различных авторских редакциях и разночтениях, в различной графической и технической записи. Важно только, чтобы степень расхождений, возникающих в таких случаях, не превышала некоего воображаемого инварианта произведения. Это условие не всегда выполнимо и не всегда соблюдается. Так, даже авторская редакция связана в одних случаях со сравнительно несущественными поправками, дополнениями, улучшениями предварительного варианта, в других — сопряжена с кардинальной переделкой произведения. В связи с этим лишь последний вариант приобрета-

ет значение общеизвестного оригинала (как увертюра «Леонора» № 3 Бетховена, третья редакция увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского) либо, по меньшей мере, сосуществует на равных правах с предыдущими (опера «Хованщина» Мусоргского, его же «Картинки с выставки» в оркестровках разных авторов), в исполнении разных мастеров. В некоторых случаях от общего вариантно-конкретного понятия отпочковывается отдельное единично-конкретное понятие произведения: таковы, например, «Чакона» Баха — Бузони, «Кармен-сюита» Бизе — Щедрина и т. п., допускающие далее, в свою очередь различные исполнительские и слушательские версии¹. То же самое можно сказать по отношению к частям цикла, приобретающим самостоятельную популярность (например, похоронный марш из сонаты для фортепиано Шопена).

3. Обобщенно-конкретное понятие. Это понятие, связанное с начальными стадиями формализации, образуется вследствие мысленного объединения одного конкретного произведения с рядом других, столь же конкретных, отобранных по какому-либо однородному признаку или сумме признаков. При таком уплотнении, слиянии многого в едином, возможно, несколько обезличивается неповторимость самобытного, индивидуального, но взамен укрупняется и рельефнее вычерчивается типичское. В этих случаях понятие музыкального произведения — созданного или создаваемого — может сливаться с определенным понятием авторского стиля («песни Шуберта», «музыка Скрябина»), с понятием столь же определенного жанра («опера веристов», «вальсы Штрауса», «украинские шедрилки и колядки»), с понятием формы, типичной для композитора («фуги Баха», «сонаты венских классиков»).

¹ Затронутые теоретические вопросы приобретают подчас и практическую остроту, но их конкретизация, заняв много места, увела бы в сторону от темы.

4. **Обобщенно-теоретическое понятие.** Это более формализованное понятие является результатом дальнейшего обобщения и последовательного уплотнения массы конкретных музыкальных произведений в том или ином произведении, когда каждое из них, кроме себя, одновременно представляет некую содержательную, емкую абстракцию: жанр, стиль, форму, род и вид музыкального искусства. Например, шестая симфония Чайковского может рассматриваться и как отражение определенных общих жанрово-стилевых черт, допустим, восприниматься как симфония вообще, как образец инструментальной музыки, как пример психологического симфонизма и т. п. На таком же уровне конкретности — абстрактности может находиться творческий замысел или заказ.

5. **Абстрактное (безличное) понятие.** Слушая музыку, мы можем говорить просто, что исполняется произведение, звучит музыка вне какой-либо привязанности к автору произведения, к стилю, жанру, форме последнего, месту и обстоятельству исполнения. То есть, музыкальное произведение выступает само по себе, в абстракции, пока что в таком случае содержательной. Однако если мы даже говорим о музыкальном произведении в его сугубо теоретическом значении, как сумме (системе) тех или иных представлений о произведении (задуманном или заказанном автору), то и в таком случае абсолютной абстрактности и бессодержательности быть не может, ибо само понятие «музыкальное произведение» несет в себе черты семантической определенности, конкретности смысла, отличного от бесконечного ряда других понятий.

Любое музыкальное произведение, как бы ни абстрагироваться от его характеристики во времени и пространстве, подразумевает в себе наличие специфической структуры — как целостности и как связи элементов, в том числе совокупности звучаний и пауз, совокупности спо-

собою их сочетания, совокупности критериев оценки звуков и их сочетаний порознь и вместе, оценки их функций и качеств. Иначе говоря, речь идет о системе атрибутов произведения. Здесь напрашивается мысль и о разных уровнях функционирования произведения в плане воображаемого движения от «низшего к высшему» и наоборот или «от центра к окружности» и наоборот.

Так, произведение может быть трактовано на уровне самостоятельной замкнутой системы (конкретная музыкальная форма), на уровне связей и сравнений с другими системами-произведениями, то есть на уровне репрезентации типовых форм, жанров, стилей, на уровне связей внутри данной системы, то есть на уровне существенных компонентов формы. Касаясь последнего, напомним, что вызвать представление о целостной музыкальной форме, о произведении как таковом может и его отдельный компонент — тема, мелодический оборот, типичная ритмоформула, гармоническая последовательность и т. п.; двух-трех нот бывает достаточно, чтобы узнать и вспомнить все произведение. Однако, последовательно продвигаясь как вовне, за пределы данной музыкальной формы, так и вглубь ее, мы в конце концов приходим к подлинным абстракциям различной степени и различного рода (музыка, музыкальный язык, гармония, мелодия, ритм, жанр, стиль, идея, произведение и т. п.).

6. Потенциально-абстрактное понятие музыкального произведения уже — или еще — не несет точных данных и художественных характеристик (конкретно-исторических, локальных и т. п.). Оно не наполнено ими, выступая лишь в качестве предпосылки, теоретической абстракции, подлежащей заполнению и уточнению. Иначе говоря, всякая подобная абстракция музыкального произведения выступает в данном случае как принципиальная возможность (или невозможность) существования определенного, конкретного произведения.

Если путь теоретической формализации идет от постепенного последовательного отбрасывания конкретных частных черт и признаков и в конечном счете приводит к структуре как таковой, то есть абстракции, то процесс творчества, напротив, начинается лишь с постепенной разнонаправленной конкретизации исходной сложной абстракции, превращая возможность в действительность; при этом отбирается единственная действительность из множества возможностей. В таких абстракциях произведение выступает как система творческих предпосылок — аспектов (идеологического, психологического, эстетического, технологического, культуродинамического характера) и как преломление творческого метода.

7. **Потенциально-множественное понятие.** Данное понятие подразумевает то, что творчество в самом себе, в своих истоках предполагает возможность и необходимость изначальной свободы отбора самой идеи, темы и принципов решения будущего музыкального произведения, его содержания и формы. Существует принципиальная неограниченность возможных разновидностей и вариантов воплощения какой-либо идеи, темы, сюжета. Так, сюжеты «Ромео и Джульетты», «Дон Кихота», «Фауста», «Анны Карениной» и т. п. дали толчок к появлению самых различных по форме, жанру, стилю музыкальных произведений, и трудно утверждать, что эти частные источники исчерпаны раз и навсегда. Сравним также самые различные претворения традиционных идей («от мрака к свету», «через борьбу — к победе», «круговорота природы» и т. п.), тех или иных эмоциональных состояний, чувств, переживаний. Это положение распространяется и на ситуации, связанные с воплощением принципиально новых идей, чувств, тем, сюжетов.

8. **Потенциально-единичное понятие.** Это понятие уже знаменует собой начало собственно творческого процесса: появление единичной творческой (скрытой или осознаваемой) установки и возникновение той

«непредсказуемой неизбежности», которая вынуждает автора отбрасывать всевозможные варианты ради одного, единственного облика будущего произведения, еще неразличимого «сквозь магический кристалл». Потенциально-единичное понятие музыкального произведения по своему смыслу можно отождествить с творческой целью, отражающейся в ведущем замысле произведения: последнее уже дано в сознании автора, но его еще нет, оно пока только оформляется, прорастает, развивается из замысла-цели. Здесь, как говорится, «тысячи путей ведут к заблуждению, к истине — только один».

9. Креативное (вариантное и единичное) понятие (произведение как предмет творческого акта). Это понятие связано с отсечением ряда возможностей-целей и уплотнением других в конкретной, единичной музыкальной форме. В конце концов таким путем автор и приходит к созиданию, завершению и фиксации одного из реальных вариантов музыкального произведения, выполняя на этом свою общественную функцию. Созданный авторский оригинал произведения поступает в сферу художественного обращения, становясь независимой от автора новой единицей музыкальнокультурного фонда данной страны, нации, эпохи, выполняя соответствующую художественно-социальную функцию.

Новосозданное произведение как действенная единица фонда музыкальной культуры способно в зависимости от его качеств играть свою, более или менее весомую роль в динамике развития музыкального искусства в целом, творческого мышления автора — в частности. Прямо или опосредованно данное произведение воздействует на образно-слуховой опыт композиторов, расширяет их представления, стимулирует творческую фантазию. При этом отдельный композитор может либо принимать чужое произведение как частное косвенное подтверждение своего пути в искусстве, либо категорически отвергать его, опять же исходя из своих творческих убеждений.

Таким образом, понятие музыкального произведения претерпевает различные видоизменения, отражающие множественность этапов и фаз его бытия, становления, осмысления. Эти видоизменения понятий и представлений кратко можно обозначить в таких терминах: оригинал (исходный), интерпретируемый объект (или просто — объект), система абстракций и обобщений (в том числе: система уровней функционирования, система атрибутов, система творческих аспектов, система возможностей, система целей), создаваемая форма, новосозданный оригинал.

Названные разновидности можно наглядно представить в виде горизонтальной «одноэтажной» последовательности ряда целостных единиц. Но каждый из перечисленных «способов бытия» музыкального произведения, каждое из его проявлений может быть рассмотрено и глазами теоретика как абстрактное понятие, и глазами практика как некая данность. Поэтому такие разновидности можно вообразить иначе, в виде «двухэтажной» параллельной последовательности.

Для композитора, склонного мыслить предметно-практически, путь от освоения образцов существующего фонда музыкальной культуры к творческому деянию сокращен, свернут, так или иначе не осознаваем; промежуточные этапы «проскакиваются» без остановок. В таких случаях талантливый композитор-художник просто творит, в том числе при импровизации, не отдавая себе отчета в цели и возможности творчества, но достигая цели и используя возможности благодаря своей интуитивно правильной ориентации (малоодаренный композитор-ремесленник просто копирует известные ему образцы, используя стереотипные правила, приемы, навыки). Промежуточные же этапы (в системе систем) осознаются как необходимые, с одной стороны, в силу эволюции общих художественных представлений и тенденций и,

с другой стороны, в силу конкретной субъективной необходимости, возникающей при решении той или иной творческой задачи. Так, творческие трудности, муки, неудачи могут зависеть от неправильного выбора цели, следовательно, чтобы преодолеть кризисную ситуацию, нужно осознать свою ошибку в отношении выбранной цели. Ущербность односторонней трактовки творческих аспектов до поры до времени может явно не обнаруживаться. Сложно предвидеть и осознавать также наличие потенциальной возможности решения творческой задачи.

Творческая возможность — емкое, многогранное, малоисследованное понятие. Можно пока сказать, что возможности заложены не только в будущем развитии человеческой культуры, которое в состоянии предвосхищать гений, но и в ресурсах настоящего, и в тайниках прошлого опыта.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АБСТРАКЦИИ. МЕХАНИЗМ ИХ ОБРАЗОВАНИЯ, ИСТОКИ И РАЗНОВИДНОСТИ

Абстракция музыкального произведения, образуемая в сознании композитора, имеет свои разновидности. Абстракция конкретного типа, то есть обобщение, типизация, создается путем последовательного многократного мысленного наложения одного конкретного произведения на другое под тем или иным углом зрения. Естественно, что там, где определенные линии будут совпадать и совмещаться, начнут вырисовываться более рельефные укрупненные очертания, сохраняющие достаточную связь со своими прообразами и одновременно дающие новое качество — типизированную схему того или иного уровня абстрактности. Там же, где очертания не будут совпадать, произойдет размывание контуров, образуется некий ореол, сопутствующий фон, скрадывающий переход от одной черты к другой. Понятно, что чем большее количе-

ство реальных произведений будет взято для такого совмещения (то есть чем богаче и многообразнее слуховой опыт композитора), чем более они будут отличаться по существенным признакам, тем более размытой, неопределенной будет выглядеть конечная многослойная схема-образ произведения вообще, в абстракции.

Заметим, что при такой операции абстрагирования как бы подразумевается то, что исходные конкретные черты при любом последующем уровне их совмещения в итоге устойчиво и неизменно сохраняются, просвечиваются сквозь толщу обобщения. В действительности же некоторые черты (признаки, качества) обобщаемых произведений с самого начала могут быть представлены не очень четко, выступая в виде слабо заметных контуров, допущений, просто белых пятен. Что же касается черт, выступающих вначале четко, то они могут впоследствии размываться при совмещении, в итоге почти бесследно исчезая. Те же черты, которые зафиксированы в обобщении и вначале прочно и органично связаны со своим оригиналом, далее утрачивают такую связь, поскольку объект претерпевает значительную эволюцию (например, вследствие принципиально новой исполнительской трактовки произведений).

При названных условиях на определенном этапе абстрагирования образуется как результат совершенно размытая, туманная абстракция. Такая абстракция особого типа уже не несет или почти не несет в себе точных, четко различимых отпечатков своих исходных конкретных прообразов. Нельзя сказать, чтобы подобные бессодержательные абстракции не имели никакой положительной конструктивной цели. Напротив, они-то и являются необходимым слагаемым начатого творческого процесса. Именно заполнение пробелов в абстракции за счет непринужденного комбинирования конкретных элементов, гипотетического воссоздания недостающих отдельных черт и предвосхищения целостного облика предусматри-

вает в несравненно большей степени необходимость и активных творческих факторов — фантазии, воображения, памяти, интуиции, воли и т. п., и действенных содержательных внешних импульсов. От силы таланта как раз и зависит, останется ли прежняя абстракция пустышкой (благим бесформенным намерением) или послужит толчком к рождению произведения в его конкретном, новом облике — как содержательной формы.

Не будь абстракция хотя бы на время, хотя бы частично пустой, незаполненной, обратный путь — от нее к конкретности — привел бы в идеале к восстановлению на каком-то этапе одного из конкретных слагаемых объектов в исходном виде, то есть к повторению уже известного произведения. Не важно, что при таком процессе некоторые художественные детали попутно так или иначе могут заменяться другими сходными, взятыми из близлежащих слагаемых объектов. В таком случае возникнет даже подобие творческого процесса, но останется ощущение механистичности, заданности подхода; сам результат такого процесса отягощен моментами неизбежной эклектики, несовместимости деталей.

С таким явлением педагогам неизбежно приходится сталкиваться в процессе первых начальных опытов композиции. Ученик, субъективно намереваясь создать новое произведение и поначалу слушая его как новое, самостоятельное, свое, объективно воспроизводит, повторяет более или менее точно чужое, знакомое, старое.

Абстракция музыкального произведения должна быть настолько абстрактной, чтобы не мешать автору претворять в музыке любое жизненное содержание. И в то же время она должна быть настолько конкретной, осязаемой, чтобы помогать автору переплавлять, перевоссоздавать жизненное содержание именно в музыкальном произведении (а не в каком-то ином) со всеми присущими ему ограничениями.

СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ АВТОРА

Говоря об индивидуальной, личностной памяти, мы оставляем в стороне вопрос об иных формах памяти — групповой, общественной. Итак, в оперативной или резервной памяти того или иного композитора хранятся: а) слуховые оттиски конкретных (чужих) музыкальных произведений в целом и их отдельных крупных фрагментов, б) слуховые оттиски конкретных мелких фрагментов предварительно знакомых музыкальных произведений и их осколков — отдельных мелодических попевок, ладо-гармонических оборотов, ритмических импульсов, тембровых сочетаний, полифонических приемов и т. п.

Эти источники могут быть расценены как нечто объективное, входящее в фонд общей музыкальной культуры народа, эпохи, как достижения и достояния определенных авторов, школ, направлений, стилей, включая народное творчество. Иначе говоря, они являются внешними, чужими по отношению к данному композитору, но эти данные каждым композитором, в соответствии с его идеалами, вкусом, симпатиями, фактически отбираются и трактуются достаточно субъективно не только на сознательном, но и на неосознанном уровнях. Пропущенные через индивидуальный фильтр, они распределяются далее на две группы источников: чуждые и близкие ему как творческой индивидуальности. Поэтому часть чуждого музыкального достояния становится его личным достоянием, входит в его личный интонационный фонд, в его представление о настоящей музыкальной культуре. Другая часть может быть воспринята автором как чужая для него музыка.

В памяти композитора имеются также: в) слуховые оттиски собственных конкретных произведений, взятых полностью; г) слуховые оттиски фрагментов и осколков собственных произведений.

Эти компоненты (фактически или условно) уже считаются личным приобретением и достоянием автора, в лучшем случае — объективным знаком его творческой индивидуальности, выражением его «я». Они — через творчество — служат также источником пополнения социальной музыкальной культуры и общественного музыкально-интонационного фонда.

Таким образом, в памяти композитора одновременно находится совокупность разрозненных конкретных слуховых оттисков знакомых произведений в их целостном виде и в деталях; хранятся эти оттиски (в специфически свернутом виде) в различных отсеках памяти. На основе субъективно отобранного интонационно-звукового фонда осуществляется своеобразное музыкальное мышление, подобно тому, как на основе словарного фонда осуществляется словесное мышление. Такой стабильный интонационно-звуковой фонд (кстати, характеризующий индивидуальность автора), по мере возможности и необходимости пополняемый, можно рассматривать, кроме прочих, и в определенном технологическом аспекте как фонд исходного строительного материала для будущих звуковых конструкций, для создания конкретной звуковой формы.

Но в памяти композитора — до начала творческого акта — имеются и обобщения указанных конкретностей — музыкальных произведений в целом и в деталях. Это рассмотренные выше абстракции конкретного типа, то есть абстракции, генетически сохраняющие сравнительно устойчивую, четкую связь со своими прототипами на всех слоях или «этажах», или слагаемых своей целостности. Таковы, к примеру, абстракции «симфонизм Бетховена», «программность Листа», «романсы Лысенко», «стиль Дебюсси». (Благодаря этому возникает сознательная возможность музыкальной стилизации, которая в определенных рамках вполне правомерна.)

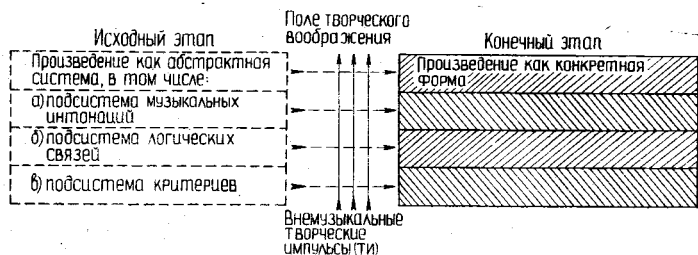
Имеются и более далекие обобщения — назовем их абстракциями частично конкретного или полуконкретного типа. Таковы абстракции: «симфонизм венских классиков», «программность классиков западноевропейской музыки XIX века», «украинский классический романс» и т. п.

Дальнейшее следование по такому пути приводит не только к таким абстракциям, как «симфонизм», «программность», «романс», «стиль эпохи», но и к еще более широким, теоретическим понятиям — «гармония», «ритм» «музыкальная драматургия», просто «музыка», «музыкальное произведение», «творческий процесс», «творческий метод» и т. п. Продуктивная роль и таких абстракций остается в силе, но реализуется гораздо более опосредованно, через целый ряд промежуточных ступеней и этапов.

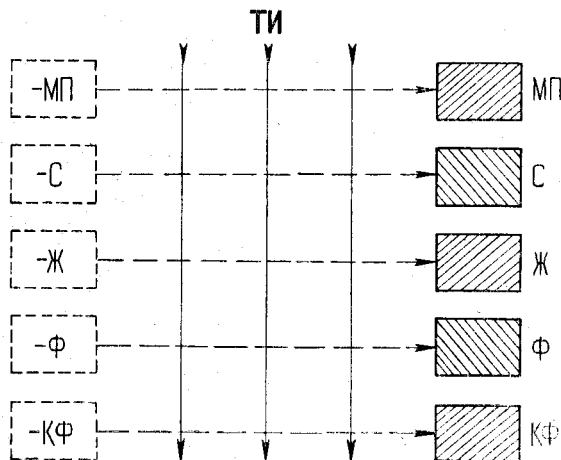
ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ДИНАМИЧНАЯ СИСТЕМА АБСТРАКЦИЙ И ОБОБЩЕНИЙ

Как отмечалось, воображаемая абстракция музыкального произведения выступает и в целостном виде, и в виде системы его атрибутов, составляющих, по крайней мере, три подсистемы.

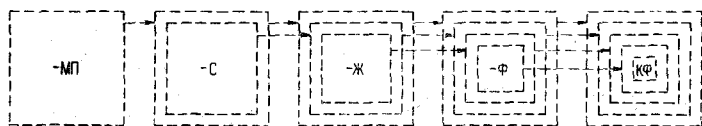
На всем протяжении творческого процесса происходит взаимодействие данной системы и подсистем. При этом от абстрактного замысла произведения до конкретной музыкальной формы как бы протягиваются многие параллельные полосы, линии; тем самым заполнение белых пятен (устранение абстракции) осуществляется по всему фронту. Вот первая, самая общая схема. Стрелками обозначено движение творческой мысли, создающее зону (поле) творческого воображения.



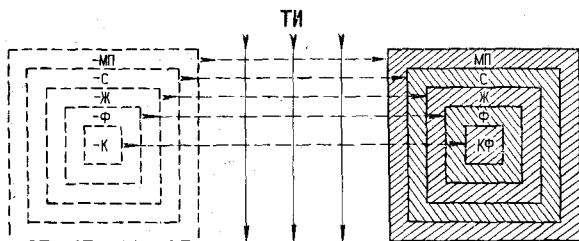
Таким же образом происходит конкретизация первоначально абстрактной (полностью или частично) системы уровней функционирования. Покажем это с помощью схемы, где МП означает музыкальное произведение как целостность, С — стиль, Ж — жанр, Ф — музыкальная форма, КФ — компоненты музыкальной формы; знак — (минус) означает абстрактную, предполагаемую форму существования элемента системы.



Названные уровни функционирования произведения находятся в постоянном взаимодействии, взаимно корригируются. Благодаря этому происходит как бы постепенное концентрированное уплотнение воображаемой исходной, наиболее масштабной абстрактной оболочки (представления о музыкальном произведении вообще как целостности) ¹ за счет столь же абстрактных, но сравнительно более узких и частных подсистем (иерархия промежуточных величин здесь условна). В итоге образуется комплексная концентрическая абстракция, ядром которой являются компоненты формы.



Поэтому движение творческой мысли от абстракции (—) к конкретности (+), от общего к отдельному может быть представлено в сжатом виде таким образом:



¹ В реальном творческом процессе мысль композитора может вначале отталкиваться и от иных, кстати, более конкретизированных данных, например некоторых компонентов формы (темы и т. п.). Схема тогда приобрела бы иной вид. Но целесообразнее оперировать последовательно идеальными ситуациями и категориями, иначе из-за неисчерпаемости конкретных реальных вариантов анализ неизбежно зайдет в тупик.

Чем дальше от центра системы, от ее ядра, тем более стабильна природа ее элементов (подсистем). Напротив, чем ближе к центру, тем более подвижен, гибок их характер. Известно ведь, что стиль, жанр, форма — явления более устойчивые, нежели те или иные компоненты, отдельные слагаемые музыкальной формы в их взаимосочетании.

В зависимости от особенностей стиля, жанра, формы изменяется тот или иной состав, характер, уровень развитости, способ сочетания конкретных музыкальноформальных компонентов. Однако последние, в свою очередь, то ли укрепляют, то ли расшатывают сложившиеся каноны стиля, жанра, формы, обогащают и расцветчивают их по-новому, стимулируют их развитие и переход в новое качество.

Стиль, жанр, форма и ее компоненты имеют свои собственные уровни абстрактности и конкретности, свою внутреннюю иерархию. Простейший пример иерархии показателем для одnogолосной мелодической последовательности в музыке гомофонно-гармонического склада. В ней выступают такие слагаемые, различные по своей функции, важности и очередности: а) практически неизменные элементы музыкальной конструкции, то есть стабильные наглядные (внешние) элементы, составляющие основу авторского нотного текста, — мелодический контур (соотношение высотностей звуков) и метро-ритмический контур (соотношение длительностей звуков); б) неизменные, стабильные внутренние качества организации этого текста — тонально-гармонический план (соотношение устоев и неустоев, гармонических функций по горизонтали с обычной в таких случаях тональной центробежностью), синтаксический план (соотношение построений, как правило, симметричных), музыкально-драматургический план, музыкальная архитектоника; в) относительно подвижные сопровождающие элементы, составляющие потенциальную предпосылку исполнитель-

ского творчества — тембровое решение, регистровое решение, звуковая динамика, темпоритм, агогика, артикуляция. Разумеется, кроме названных элементов, остаются актуальными способы связи этих элементов, а также критерии оценок в общем и в частности.

М. Г. Арановский выделяет жанр как своеобразную «порождающую модель» музыкального произведения, как важнейший рычаг «механизма музыкального творчества». Разделяя это мнение, уточним только, что, во-первых, не только жанр, но и стиль, и форма могут выступать подобными порождающими моделями в процессе композиторского творчества. Во-вторых, сами форма, жанр, стиль порождаются и видоизменяются под воздействием более разнообразных и подвижных по своей природе компонентов музыкального произведения, являясь поэтому одновременно и «порождающими моделями», и порождаемыми признаками создаваемого произведения.

Собственно, в этой роли могут выступать и более далекие, дробные компоненты музыкального произведения, например его предполагаемый тембровый характер звучания. Так, Е. Черная не без оснований предполагает: «Думается, что при всем уважении Моцарта к установленным границам того или иного жанра замыслы его в большей степени определялись особенностями звучания и техническими возможностями инструмента (весьма индивидуально при этом трактованными), а это давало ему право не только смело обходить жанровые границы, но, как правило, смешивать признаки разных жанров» [396, с. 14].

Подобного рода дифференциация и детализация касательно ядра замысла, его исходного звена в принципе может быть продолжена далее (по аналогии с поиском элементарных частиц в физике) и, конечно, конкретизирована; пока желательно определить более крупные слагаемые.

Система творческих аспектов (предпосылок-стимулов-характеристик) была нами рассмотрена здесь ранее. Их высшим обобщением является творческий метод, отражающий идейно-художественное мировоззрение.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ПОТЕНЦИАЛЬНАЯ ВОЗМОЖНОСТЬ

В данном случае следует различать две ситуации.

Первая ситуация: произведение не существует в принципе, не существует даже как возможность, пребывает в абсолютном небытии. Так, девятая симфония Бетховена на уровне возможности абсолютно не существовала, скажем, в эпоху египетских фараонов. Возможность — категория историческая и возникает лишь на некоем социально-временном этапе. Известен вывод К. Маркса о том, что человечество ставит себе всегда только такие задачи, которые оно может разрешить, и что сама задача возникает лишь тогда, когда материальные условия ее решения уже имеются налицо или, по крайней мере, находятся в процессе становления [4, с. 82].

Вторая ситуация: произведение еще не существует реально или хотя бы в замысле, но уже существует в потенции. Так, упомянутая симфония как возможность существовала в XIX веке и до написания ее Бетховеном, была уже нужна своему времени, хотя потребность в ней со стороны будущего была нужна не менее, если не более. Конкретно-историческая детерминированность самой возможности появления музыкального шедевра не исключает того внешне парадоксального факта, что гениальный композитор способен намного опережать в творчестве свою эпоху, совершать смелый прорыв в далекое будущее, приближая его, раздвигая границы возможного. Правомерно предположить, что здесь мы сталкиваемся с частным проявлением некоего взаимодействия противоборствующих величин энергии и вре-

мени: чем выше степень концентрации специфической творческой энергии, запечатленной в художественном шедевре (энергии, остро сфокусированной на постижение и преобразование времени-действительности), тем ошутимее относительная победа этого шедевра над абсолютной властью времени.

Теоретическое представление о потенциальной возможности создания музыкальных произведений может натолкнуть на мысль, что эти произведения как бы уже существовали заранее подобно вещи в себе. Но такие метафорические выражения допустимы лишь в той степени, в какой они способствуют более наглядному представлению об абстрактном. Совсем другое дело — прямолинейные утверждения мистического толка, для которых типичны отказ от социально-исторических категорий и мышление вневременными абсолютными категориями¹.

Возможность существует и до потребности, но фактически определяется она потребностью. Возможность, как и потребность, имеет свои градации. Сначала это возможность вообще, в принципе, в потенции, рассеянная и туманная. Затем — более сгущенная, смутно брезжащая сквозь туман неведения. Позже обнаруживаются дифференциации единой возможности, «веер возможностей» (Б. Кедров) [123, с. 81], ряд вариантов решения творческой задачи. Из них просвечивается наиболее удовлетворительный (объективно) один, неизбежно влекущий к себе интуицию автора. Можно говорить и об обманчивых двойниках, эрзацах такого единственного,

¹ Согласно таковому, «космическая атмосфера заполнена всеми возможными формами, мотивами и комбинациями прежней и будущей музыки», и задача композитора ограничивается тем, чтобы «двести до нас отдельные лучи этого первичного света... Творец стремится к неизвестному. Но это неизвестное уже существует. Задача состоит только в том, чтобы его познать. На свете нет нового и старого. Есть только известное и неизвестное» [см. 277, с. 138].

настоящего, подлинного варианта, соблазнительных для нетребовательного автора.

Реальное художественное произведение по самой сути диалектично: оно, в идеале, по своему содержанию представляет собой конечную бесконечность, ограниченную безграничность, известную неизвестность. Ибо чем выше уровень художественного обобщения, типизации, достигнутый в данном произведении, чем свежее, необычнее, точнее и убедительнее счастливо найденные деталь, ракурс, общая композиция, тем богаче, объемнее не только содержание, ограниченное рамками данной формы-структуры, не только сказанное в ней. Важно тогда и то, что не сказано, что прямо не вошло в эту форму-структуру и создает в ней воображаемый фон, дымку, ореол; чем гениальнее произведение, тем больше в нем остаток неизвестного, манящего, неисчерпанного данной формой-структурой [см. 220в, с. 203—204]. Дело в том, что каждый отдельный небанальный элемент обогащает художественную выразительность целого не только благодаря своим качествам, актуальным именно для данной системы и выгодно раскрывающимся внутри данной системы, но и благодаря подразумеваемым качествам, актуальным для других систем, благодаря опосредованным связям с иными мирами. Как о человеке нельзя полностью судить лишь по тому, что он сказал или сделал в данной конкретной ситуации — хотя это и остается реальным, подчас решающим показателем, — так и о музыкальной детали нельзя судить лишь по ее частной конкретной образно-конструктивной функции; у нее есть своя родовая, своя история, своя репутация, свои ассоциативные связи. С их помощью, кроме прямого текста, образуется и скрытый подтекст, ощущение глубины содержания.

Художник, отражая действительность, отражает и свое отношение к ней, соотнося себя с внешним миром, сопоставляя свои и общественные идеалы, потребности, интересы. Он стремится познать и раскрыть сущность действительности и свою действительную сущность через внутреннее и внешнее деяние, через постановку и достижение разнообразных — больших и малых, интуитивных и рациональных — **ц е л е й** (намерений, мотивов). Непосредственной, предметной целью композитора является создание музыкальных произведений. Тем самым осуществляется достижение других, дальнейших целей как прямых, объективно-социального характера — через определенное художественное воздействие на слушательское восприятие, так и побочных, индивидуально-субъективных, морального и материального плана.

В зависимости от тех или иных функций музыки, обусловленных конкретно-историческими социальными факторами, определяются общие цели, выдвигаемые перед деятелями музыкального творчества. На этой же основе формулируются соответствующие художественные критерии. Сказанное распространяется и на цели, актуальные для конкретного индивидуального творческого акта. Это касается понятий цели и в широком, мировоззренческом смысле, и в более узком, эвристическом и технологическом, когда цели становятся факторами и ориентирами движения творческой мысли — от замысла до завершенной музыкальной формы.

Назовем некоторые общие цели, которыми явно или подспудно руководствуется композитор, работая над новым произведением.

Образность. При создании непрограммных произведений ведущей творческой целью является достижение образности обобщенно-эмоционального или логиче-

ского плана. Эта образность запечатлевается прежде всего в музыкальных темах, в их сопоставлении, чередовании, развитии, наряду с разнообразными средствами колористики, выразительности, характерности.

При создании произведений в программных или музыкально-синтетических жанрах характер ожидаемых музыкальных образов-тем и их развития в большей степени заранее конкретизирован. Эти образы-темы должны соответствовать predetermined образам словесной авторской программы либо литературного текста, сценического действия, видеоряда в кино и телевидении, сюжету или танцевальной лексике в балете и т. д. Подобное соответствие может быть и неявным для слушателя, если неизвестны прообразы, питавшие фантазию автора, но так или иначе оно создает впечатление образной содержательности произведения.

Объективные черты и свойства прообразов учитываются автором (сознательно или интуитивно) уже при самых общих первоначальных набросках идеи, темы, сюжета, жанра произведения, смысла и характера целого и эпизодов. Это отражается на поисках музыкальных тем, ритма, фактуры, динамики, тембра и т. п., распространяясь и на форму. Важно только не впадать в абсолютизацию крайностей программности или непрограммности, приводящей то ли к внешней иллюстративности, разорванности формы, то ли к формалистической бессодержательности, к демонстрации самодовлеющих приемов и эффектов.

П р а в д а в ы р а ж е н и я . Требование правды различного содержания как правды чувств может быть выполнено автором постольку, поскольку ему удастся достичь выразительности содержательного эмоционального повествования, яркости тематических характеристик. В свою очередь, весьма важно умелое использование средств музыкальной драматургии, дающих возможность

специфическим способом отразить в мире музыки жизненные коллизии.

Здесь обратим внимание на один важный момент. Из реального опыта известно, что сила чувства и длительность его переживания пребывают в прямой зависимости друг от друга. Музыкальные чувства как «значащие переживания» отличаются от жизненных большей обобщенностью, концентрированностью, систематизированностью, эстетической отфильтрованностью [см. 188]. Однако думается, что зависимость между силой чувств и длительностью переживания, имеющая место в жизни, может и должна адекватно отражаться в музыке, преобразуясь в зависимость между энергетической насыщенностью тематизма (мелоса) и масштабностью развертываемых форм (или их разделов).

Грандиозность предкульминационных эмоциональных нагнетений и длительность последующего успокоения в симфониях Бетховена и Чайковского оправданы предельной концентрацией энергии в ведущих темах. Поэтому всякого рода связки, переходы, разрядки, построенные на относительно нейтральном материале, повторения, торможения и т. п. в таких случаях оказываются драматургически и психологически крайне необходимыми. Правда, их убедительность раскрывается при живом вдохновенном исполнении и может пропасть при изолированном «анатомическом» рассматривании текста.

Те же формы-схемы, те же приемы музыкальной драматургии при отсутствии соответствующей конденсации чувств в ярком тематизме у подражателей производят иное, безотрадное впечатление. В этом смысле существует некая объективная закономерность творчества. Ни умозрительный расчет, ни опора на самые лучшие традиции, ни самый богатый прежний опыт сами по себе не спасают автора от драматургических просчетов, ибо замысел обязательно должен быть пропущен «через себя», форма-конструкция — проверена живым переживанием,

чтобы таким образом, изнутри, могла быть достигнута максимальная согласованность правды содержания-чувства и его выражения в форме. Здесь уже вступают в действие решающий фактор таланта и содержательность самой личности в конкретных социально-исторических условиях ее существования.

Направленность формы на восприятие. Все ли дойдет до слушателя? Все ли сказано в музыке так, как хотел автор, не остается ли ощущение недоговоренности, скомканности, невнятности? Не отвлекается ли внимание от главного второстепенными деталями и, напротив, не надоедлив ли «крупный план»? Нет ли ничего лишнего, не работающего на «сверхзадачу» произведения? В какой мере учтены закономерности жанра? Подобные вопросы неминуемо беспокоят чуткого автора, и трудно сказать, что здесь идет от содержания, что от формы. Композитор в этом смысле должен проявить талант режиссера, знание законов психологии исполнителя и слушателя, чтобы не просто овладеть вниманием, но использовать закономерности последнего в интересах наиболее адекватного донесения смысла своего произведения. В произведении должен ощущаться четкий адрес. При этом важно не поступиться высокими критериями идейности и художественности.

Стройность формы. Форма, определяясь факторами музыкальной образности и музыкальной логики, в свою очередь, влияет на них, благодаря своим качествам, в известной степени самостоятельным. Так, полноценное произведение предполагает логическую завершенность и экономичность, лаконизм музыкальных построений, убедительность переходов одного в другое, соразмерность частей, компактность целого, слаженность деталей и тому подобные требования музыкально-конструктивного эстетического свойства.

Динамическое «самодвижение» формы. Важная задача композитора — добиться эффекта естест-

венного саморазвития формы, достичь внутреннего динамического пульса, живости и действенности музыкального повествования. Здесь очень многое зависит от того, какой силы заряд потенциальной энергии сконцентрирован в музыкальном тематизме, насколько ярко он выявляется и раскрывается в кинетическом движении, насколько полно исчерпываются возможности одной темы, прежде чем ей перейти в новое качество — явное (новая тема) или затаенно-потенциальное (как предчувствие желанного появления темы или воспоминание-сожаление о промелькнувшем образе).

Фактически эффект «самодвижения» формы (в крупных произведениях) в большой, если не решающей, мере определяется внутренней логикой (ритмом) тонально-гармонических соотношений отдельных интонаций, фраз, периодов, частей цикла. Важно также соответствующее чередование (или совмещение) экспозиционных и разработочных типов изложения, тональных, межтональных и внетональных эпизодов, вплоть до применения остро действующих современных приемов.

О р и г и н а л ь н о с т ь. Этот вопрос неоднократно затрагивался выше, поэтому ограничимся некоторыми дополнениями. Требование оригинальности музыки сформировалось сравнительно недавно. Тем не менее это не означает, что, не будучи извечным, оно может легко утратить силу. С этой точки зрения новомодный прием коллажа, заключающийся в использовании готовых музыкальных фрагментов других авторов, правомерен лишь как эпизодический частный случай решения определенной идейно-драматургической задачи. Иначе творчество рискует переродиться в компиляцию, в иждивенчество, чем в свое время было чревато увлечение приемом цитирования и слишком буквальное, плоское истолкование тезиса Глинки «музыку создает народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем».

В свою очередь, принцип оригинальности во что бы то ни стало нельзя трактовать прямолинейно, догматически, вне учета особенностей жанра произведения, характера идейно-тематического замысла, особенностей тех или иных прообразов, которые питали творческую фантазию автора. Так, в операх нередко применяются стилизация, жанровые цитаты. Пути оригинальности различны, их нельзя унифицировать. Все же нужно акцентировать на том, что в нашу эпоху, отмеченную информативным взрывом, переизбытком производства художественной продукции среднего уровня, особенно возрастает значение оригинального подхода. Он касается и выбора темы, идеи, сюжета, и поисков их воплощения.

Органичность. Подробно эта цель-критерий также была рассмотрена ранее. Остается дополнить, что критерий органичности в сочетании с критерием содержательности, образности в известной мере призван сдерживать и контролировать тенденцию к оригинальности, предостерегая от самодовлеющей трактовки последней, направляя ее в разумное русло [79, с. 303—306]. Не все хорошо, что представляется новым и оригинальным в сугубо отвлеченном смысле. Важно то, что уместно и необходимо в данной неповторимой художественной ситуации, то, что способствует яркому, впечатляющему самораскрытию музыкальных образов. Вне стремления к органичности выражения музыкальных образов забота о соответствии последних внемузыкальным прообразам способна привести к иллюстративности, то есть к чисто внешнему осколочному совпадению, к утрате целостности музыкальных образов.

Мелодизм. На этом понятии придется остановиться подробнее. В широком, неспецифическом смысле слова мелодизм можно было бы отождествить со столь же широко трактованными понятиями гармонии, ритма, целостности, синтеза, то есть с текучестью, плавностью потока музыкальных звучаний (развертываемых линейно, по го-

ризонтали), с органичным закономерным слиянием всех отдельных звуковых частиц в единую целостную волну, с сочетанием волн. Музыка в этом смысле становится пением, дыханием, феноменом органического живого мира. С другой стороны, мелодизм не без оснований понимается как следствие и синоним особо высокой концентрации содержания в линиях музыкальной ткани, как одухотворенность, искренность музыкального высказывания-интонирования, обусловленного некоей социально-психологической ситуацией о б щ е н и я.

Если мелодизм — качество музыкального высказывания, то мелодия — его способ, форма, носитель. Искренне-доверительное излияние чувства, особенно свойственное именно мелодии, позволяет представить последнюю как своеобразную лирическую исповедь. На наш взгляд, это во многом проливает свет на истоки и природу мелодии, на особенности ее структуры и ее место в образно-выразительной сфере музыки. Как для жизненной исповеди, так и для ее обобщенного музыкального аналога необходимо внутреннее, достаточно убедительное обоснование, некая содержательная событийная причина, известная или предполагаемая. Вне такого обоснования в музыке очевидная смена динамичной главной партии лирической мелодией побочной или конфликтного сонатного аллегро — медленной напевной частью и т. п. оказывается простой данью схеме либо формальным соответствием объявленной программе.

Столь же оправданными изнутри должны быть и типичные свойства мелодии как лирической исповеди: особая эмоциональная насыщенность, приподнятость; подчеркнутое внимание к каждой детали, интонационная многозначительность; сравнительная длительность, протяженность мелодии во времени, дающая возможность полностью излить волнующее чувство; сплошное, сквозное течение, охваченность единым чувством, единым порывом; динамика развертывания чувства в мелодии от

его истоков, подъема, кульминации до спада и завершения. Тем самым мелодия отличается от мелодического оборота, попевок, тематического зерна, ячейки и т. п. и напева вообще.

Излияние чувства предполагает внимание к себе (здесь есть и опасность эгоизма исповедующегося), доверие к доброжелательности слушателя, к его способности понять и разделить эти чувства, когда разговор идет как бы с глазу на глаз, от сердца к сердцу.

Лиризм как специфическое свойство мелодии проникает и в другие разновидности мелодизма — эпический и драматический, приобретающие, однако, уже новые черты, фиксируемые в структуре.

Реальный кризис мелодии как таковой рождается теми же причинами, что и кризис доверия и уважения вообще между двумя сторонами. Здесь, как нигде, сказываются возможные расхождения социально-психологического порядка. Возможно и мнимое представление о кризисе мелодии в тех случаях, когда слушательское восприятие попросту не успевает осознать и освоить мелодические качества музыки смелого талантливого новатора, понять смысл его речи. Так, должен был завоевывать права на жизнь и новый образный мир, новый мелодизм Прокофьева. Естественно, что талантливое творчество в какой-то степени опережает восприятие. Однако существует и встречный процесс коррекции со стороны умного и талантливого слушателя, который отмечает все малоинтересное в творчестве, каким бы претенциозным оно ни было, и поддерживает самобытное, яркое, нужное, пусть поначалу непривычное. Деликатное лирическое чувство не всегда выражается прямо и подчас ищет выход в иронии, в нарочитой иносказательности, в отстраненности или сдержанности, как это бывало свойственно Малеру, Шостаковичу.

Заметим, кроме того, что восприятие и оценка музыкального построения как мелодии или не-мелодии обус-

ловлены не только объективными качествами музыки и стабильными субъективными качествами слушателя; многое зависит и от всевозможных привходящих, даже случайных обстоятельств.

Сила мелодии, как известно, — в ее «единоначалии», когда один, мелодичный (как правило, верхний), голос подчиняет себе все остальные, сопровождающие, дополняющие, расцвечивающие, обогащающие, когда мелодия в самой себе несет или подразумевает характерные черты других слагаемых уникального целого — гармонии, ритма, контрапункта, формы, преобразуя тем самым и свою природу.

Рождение гомофонии явилось величайшим завоеванием предыдущей эпохи. Но в «единоначалии» мелодии таится и источник ее слабости. Наблюдающийся в нашем веке бунт против мелодии в худших случаях выражается в прямом вытеснении ее из сферы выразительных средств, в отрицании самого принципа мелодизма как органичной закономерной связи тонов, как интонации в асафьевском смысле. В лучших случаях принцип «единоначалия» переходит то ли к гармонии, то ли к ритму, то ли к тембру, то ли к многоголосию (в линейной полифонии). И тогда складывается парадоксальная ситуация: при отсутствии мелодий как таковых в музыке сохраняется некое ощущение мелодизма, впрочем весьма условного и ослабленного.

Развитие мелодизма, создание мелодий в собственном смысле, на наш взгляд, остается и в наше время непреходящей актуальнейшей задачей. Эту цель ставят перед композитором слушатели (так называемые рядовые), ею руководствуются, прямо или в глубине души, и сами композиторы, во всяком случае, многие из них. Правда, цель эта, будучи желанной, не всегда осуществима (и, вероятно, поэтому иногда не без ханжества отвергается). Дело в том, что мелодический дар дается человеку от природы, он может быть отшлифован, ограничен

с помощью обучения, школы, опыта, но не более. Сравнительно просто составить, в соответствии с шаблонными правилами, одnogолосную последовательность звуков и назвать ее мелодией. Однако создать хотя бы одну мелодию, которая пережила бы автора, дано не каждому¹. При этом бывает, что заслуженную славу и стойкую популярность имени маститого автора приносит мелодия, написанная им в годы юности, и за все последующие годы превзойти свое достижение ему не удастся. Так что секреты мелодизма далеко не разгаданы. Мелодизм, конечно, не охватывает и не исчерпывает всей природы музыки, но является как бы ее сердцевинной, наиболее тонким, деликатным и потому наиболее уязвимым нервом музыки.

Перечень целей-критериев можно продолжать и продолжать. Среди них были бы и такие важные обобщенные понятия, как музыкальный вкус, чувство меры и возможно менее емкие, но и другие цели-критерии.

Кроме того, одни и те же произведения могут расцениваться по-разному, а характеристики-критерии могут следовать в различном порядке по степени важности и категоричности в зависимости от определенных личных идейно-эстетических убеждений. Вопросы такого рода являются прерогативой музыкальной критики как «движущейся эстетики» и носят конкретно-исторический, подвижный характер. Принципы же композиторского мышления в определенных аспектах (гносеологическом, психологическом, эвристическом) представляются относительно более устойчивыми.

¹ И. Стравинский, например, отказывает в мелодическом даре Бетховену в пользу Беллини [362, с. 31]. Но у Бетховена достаточно мелодий, которые отвечают требованиям и простого, и квалифицированного слушателя. Сложнее дело с оценкой мелодического дара Стравинского, хотя безусловно его гениальное мастерство колориста и логика.

ОСНОВНЫЕ СЛАГАЕМЫЕ МЕХАНИЗМА ТВОРЧЕСКОГО АКТА

В этой главе сделана попытка подытожить ряд моментов, касающихся психологии творческого мышления композитора.

Говоря о механизме творческого акта, нет необходимости заново раскрывать такие понятия, как талантливость композитора. Наличие природной одаренности, особых задатков и способностей является само собой разумеющимся, решающим условием успешной творческой деятельности, ее комплексной предпосылкой. Талант в данном случае характеризует скорее качественную сторону психологического механизма, нежели структурную, предметную. Можно сказать, что талант заключается в остроте восприятия, в богатстве и емкости исходных музыкальных впечатлений, специальных знаний, в уверенности профессионального опыта, в сочетании с чуткостью постижения всего важного и волнующего в жизни; талант проявляется в щедрости вдохновения, в точности идейного и эмоционального решения, в чувстве художественного вкуса и меры, в раскованности фантазии, в смелости и плодотворности новаторского поиска. Подобные качественные стороны предпосылок-стимулов-характеристик творческой деятельности были уже рассмотрены ранее. Нет надобности останавливаться и на различного рода материальных и моральных предпосылках творчества как духовного производства.

В данном случае выделим исходные понятия, характеризующие, как нам представляется, в основных чертах структуру психологического механизма творческого акта.

Творческая установка (вдохновение) — стимулированная жизненными впечатлениями и взаимодействующая с личностной волей психологическая настроенность композитора на создание музыки. Верховная по своему положению, творческая установка, отражающая

внутреннюю нерасчленимую, естественную потребность в творчестве, способна постепенно, из смутного и неопределенного стремления перевоплощаться в конкретную, специфически музыкальную творческую задачу.

Творческая задача — обьективированная форма существования творческой установки, обусловленная достаточно четким определением творческой потребности, ограничением и конкретизацией намерения, частным осознанием путей и способов реализации замысла. При творчестве «по заказу» задача, полученная извне (выраженная в словесной либо абстрактно-музыкальной форме), должна преобразоваться в психологическую (первоначальную) потребность, то есть в творческую установку, а отсюда — в конкретизированную музыкальную задачу, в «самозадание» (А. А. Чернов).

Творческие импульсы — отражения жизненных впечатлений, преобразуемые в личностные психологические побуждения, в токи мысли, сгустки энергии, питающие творческую установку, творческий поиск, несущие в себе содержательные элементы потенциальных музыкальных идей, превращающиеся в элементы творческой задачи.

Комплекс творческих предпосылок — совокупность природных данных, профессиональной подготовки, знаний, впечатлений, творческих навыков, служащая условием продуктивности творческого акта (опыт в широком смысле слова). Здесь следует различать такие разновидности: резервный (пассивистский) комплекс, порожденный музыкальным опытом прошлого, хранящийся в тайниках долговременной памяти; оперативный («дежурный»), сопряженный с повседневным музыкальным опытом, лежащий на поверхности сознания, готовый к постоянному и мгновенному применению, например, в импровизации; потенциальный, непредвидимый, связанный со скрытыми, дремлющими возможностями, с опытом, формирующимся в самом про-

цессе творчества, благодаря чему личность способна пре-
взойти самое себя; актуальный, сопряженный с
мобилизацией всех временных форм опыта в соответ-
ствии с интересами, потребностями, целями конкретного
творческого акта, происходящего «сиюминутно».

Зона восприятия (перцептивная зона), обеспе-
чивающая получение, расширение, накопление разнооб-
разных впечатлений (жизненных и собственно музыкаль-
ных), служащая источником общих и специфических
представлений, образов, идей.

Зона контроля — разветвленная система кри-
териев оценки и принципов отбора элементов будущего
произведения, предваряющая, сопровождающая и сум-
мирующая весь процесс музыкального восприятия и
творчества, действующая на всех уровнях творческого
мышления (сознание, подсознание, «надсознание»), мно-
гократно опоясывающая все его стороны.

Зона памяти — область психики, в которой удер-
живается весь запас полученных впечатлений, возникав-
ших побуждений, образов, представлений, идей, навыков
и т. п., независимо от того, нашли ли они материализо-
ванное, объективное отражение в завершенном произ-
ведении или остались в качестве сопутствующих момен-
тов творчества, достоянием личного духовного опыта.
Память — это хранилище прошлого, способ опознания
и выявления настоящего, средство предвосхищения буду-
щего. Содержание памяти не является простой совокуп-
ностью отдельных слагаемых.

В частности, субъективный, достаточно адекватный
своему реальному прототипу образ здесь тесно связан
с субъективной же, личностной реакцией на него, с эмо-
циями, мыслями, ассоциациями, фантазией. Иначе гово-
ря, реальный, вещественный образ сосуществует в па-
мяти вместе с возникшими в сознании тогда же или позже
его образами-спутниками: образом реальной и «омузы-
каленной» эмоции, образом-идеей, символом, образом-

вымыслом, образом-ассоциацией, образом-предвидением и т. п. Каждая конкретная деталь здесь лишь мостик между целостностью реальной действительности и ее отражением в целостности субъективного мира.

Репродуктивная зона, позволяющая композитору в более или менее неизменном виде, мысленно или реально воспроизводить совокупность воспринятого ранее, зафиксированного в памяти, в том числе: образы знакомой музыки, привычные теоретические представления, устойчивые художественные критерии. Эта способность полезна как вспомогательный частный этап творческого процесса. Однако поскольку творчество по своей сути предполагает создание новых конкретных ценностей — музыкальных произведений и тем самым расширение представлений, обогащение критериев, то вынужденное хроническое продуцирование, повторение пройденного свидетельствует об ограниченности либо полном отсутствии композиторского таланта.

Зона первичного синтеза — область подсознательной и «надсознательной» деятельности, где между элементами-раздражителями устанавливаются связи, взаимодействия, взаимопроникновения. Благодаря яркости, устойчивости, сравнительной однородности отдельных элементов, из их последовательностей образуются укрупнения: линии, нити, цепи, волны продольного характера; одновременно возникают поперечные, перекрестные связи — прямые и обратные, ближние и дальние, закономерные и случайные — между только что возникающими следами, между ними и следами прошлого, включая предвосхищение будущего. Из нитей тогда образуются жгуты, из отдельных частиц — волнообразные активные импульсы. В лучшем случае они, таким образом, могут дать жизнь новому творческому замыслу, пока что неосознаваемому и ощущаемому лишь в виде смутного намека, туманного предчувствия, беспокойного томления. В худшем случае они угасают, не достигая сознания.

Поле творческого воображения — центральная по своему значению реальная область взаимодействия творческих импульсов и предпосылок-ориентиров художественного опыта. Здесь расшатываются привычные связи и предлагаются новые, неожиданные, оригинальные, здесь возникают и испытываются всевозможные стихийные и сознательные догадки на пути к интуитивному целостному постижению сущности творческого замысла, догадки, поверяемые свободной игрой с материалом и способами его связи, согласуемые с ценностными идейно-художественными критериями, с некоторыми предположительными ориентирами поиска. В этой же области происходит постепенное осознание и уточнение ведущего замысла, опробование различных более или менее завершенных вариантов его воплощения в музыкальной форме, в конкретном материале, наконец, отбор удовлетворительного варианта.

ТВОРЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

В состав субъективных предпосылок музыкального творчества входят общие и специальные данные композиторской личности и его мышления. Особо следует выделить такие данные, которые связаны с характеристикой изначальных представлений композитора о музыкальном произведении и находят свое опосредованное отражение в объективных свойствах создаваемого и созданного произведения. Заметим, что эти данные, выступающие в виде системы «порождающих моделей» творчества наиболее непосредственно, гибко, конкретно характеризуют типичную творческую манеру композитора, уровень профессионализма, направленность творческих интересов. В целостной системе таких музыкально-творческих предпосылок-характеристик выделяются условно разграниченные «осколочные» подсистемы: а) структурные (автономные) элементы различного уров-

ня дробности и соподчинения, например музыкальные звуки, интонации, мотивы, фразы, периоды, темы, аккорды и тому подобные части, детали, кирпичики, клетки целостных звуковых образований. Иначе говоря, это то, что некоторые авторы (Х. С. Кушнарев, А. А. Чернов) называли «фигурами», то, что в просторечии именуется «музыкальным материалом»; б) способы упорядочения, функционально-смысловой организации структурных элементов, то, что входит в круг понятий музыкальной логики изложения, связи, развития материала. Здесь также существуют различные уровни — от сопряжения двух звуков до драматургического сопоставления масштабных разделов формы; в) критерии оценки функций и качеств структурных элементов и их соединений как применительно к мельчайшим деталям произведения, так и по отношению к целому.

При схематическом рассмотрении творческого процесса вообще, даже если учесть ряд намеченных ограничений относительно времени и обстоятельств, речь может идти лишь об абстрактном, потенциальном, неопределенном аспекте творческих предпосылок. Конкретный же состав, характер, уровень развитости, типы соподчинений таких предпосылок определяются особенностями данной творческой индивидуальности в ее столь же конкретных обстоятельствах, общих и частных, внешних и внутренних.

Под влиянием творческой установки комплекс актуальных предпосылок приходит в состояние повышенной готовности, большей упорядоченности и связанности, большей динамичности и остроты. Иначе говоря, композитор испытывает состояние творческого вдохновения в его предшествующих и кульминационных стадиях.

Источником актуального комплекса таких творческих предпосылок служат, с одной стороны, поступающие извне разнообразные по своей природе повседневные внемузыкальные и музыкальные впечатления, пропущенные

через фильтр творческой установки и зону контроля, многократно усиленные, спрессованные, сконцентрированные, связанные; с другой стороны, таким источником служат переработанные и распределенные по группам, извлекаемые из хранилищ личного опыта данные, соответствующие потребностям (настроению) времени. В этом опыте есть и сознательное, и подсознательное, то, что связано с биографией данной личности, индивида, и то, что относится к наследственности, и «надсознательное», отражающее логику развития искусства, коллективный опыт.

Любопытно, что при этом возможна перемена ролей, обусловленная психологической установкой: на первый план, в центр сознания иногда выдвигается заимствованный из опыта прошлого особого рода ассоциативный комплекс музыкальных впечатлений, эстетических представлений, жизненных воспоминаний, и тогда настоящим, то есть актуальным, становится прошлое (актуализированное прошлое). Все же впечатления и представления действительно настоящего времени отодвигаются тогда на задний план, в тень, периферию сознания, отсылаются в сферу опыта прошлого.

Применительно к нашей теме можно сказать, что импульсы настоящего противостоит сразу же переходя таким образом в резервный комплекс музыкально-творческих предпосылок, минуя актуальный комплекс. Такое смещение временных планов в сознании знакомо, пожалуй, каждому нормальному человеку, тем более — художнику. Оно осознается как условное, кратковременное в отличие от устойчивых патологических галлюцинаций.

Обобщенной суммарной предпосылкой и основой музыкального творчества, кроме, разумеется, таланта, является личный, точнее — личностный композиторский опыт, определенный объем которого присутствует до начала всякого данного творческого акта, предваряя

его. В состав этого опыта входит все то, что служит характеристикой творческой личности в целом на данном этапе: его идейно-социальные и художественно-эстетические взгляды, технологические навыки, эмоционально-психологический опыт, общая и специальная эрудиция, знания и представления, запас музыкальных впечатлений (личный интонационно-музыкальный фонд), особенности музыкального вкуса, музыкальной стилистики, уровень логического мышления, интуиции и т. п.

Личностный опыт композитора постоянно, сознательно и неосознанно, соотносится — прежде всего изнутри (путем сравнения, оценки, отбора, усвоения) — с динамичным внеличным опытом других композиторов. На первой стадии это — простое подражание, затем индивидуальный отбор и усвоение, органичное приятие в себя тех или иных элементов и качеств, либо, напротив, резкое неприятие их. Соотносится он — если говорить шире — с опытом жанров и стилей национального искусства (бытового и профессионального) и соответственно с разнообразием инонационального искусства, с постижением общих интернациональных закономерностей искусства. В столь же многообразных направлениях, по прямым и опосредованным каналам, происходит соотношение и обогащение других граней личного опыта за счет общего опыта — художественного, культурного, социального, идеологического, психологического и т. п.

Кроме собственного осмысления общего и личного опыта, композитор испытывает разнообразные воздействия извне. Речь идет о высказывании — более или менее компетентных, доброжелательных и обязывающих — замечаний, пожеланий, советов, мнений, оценок, которые идут в адрес данного композитора от его коллег, слушателей, исполнителей, критиков, административных органов.

Дело композитора — принимать или не принимать советы и рекомендации, считаться или не считаться с оцен-

ками и мнениями, но он должен определить свое отношение к этим факторам, если убежден в правильности своей позиции (по общему или частному вопросу), должен уметь ее отстаивать; так поступало немало великих композиторов, находящихся в себе силы идти против течения, преодолевать предрассудки и косность своего времени. Но композитор, как и каждый человек, в принципе может заблуждаться. Следовательно, он должен уметь взглянуть на себя, на свое творчество как бы со стороны, уловить рациональное в критике и извлечь из нее пользу. Если он не способен на это, то неизбежно зайдет в тупик.

Формирование творческой индивидуальности композитора, обогащение и развитие его личностного многогранного опыта — процесс постоянный, непрерывный. Конкретный творческий акт служит как бы частной кульминацией в этом процессе, содержа в себе моменты перехода предварительных накоплений в новые качества. Иначе говоря, каждый творческий акт играет определенную функциональную роль для эволюции личного индивидуального опыта, для шлифовки таланта. Соответствующим образом наличный опыт, в свою очередь, имеет важное функциональное значение для творческого акта, но ни в коем случае не исчерпывает его содержания и смысла; так как творческий акт представляет собой прорыв из сферы личного опыта в новое качественное состояние, находящее впоследствии свое материальное выражение в виде феномена музыкального произведения, ибо личный, индивидуальный опыт, как бы он ни был богат, — статичен, это лишь предпосылка к действию, но не само действие. Только действие приводит (если оно творческое) к новому, непредвиденному, но закономерному результату, будучи движимым «непредсказуемой неизбежностью» (по удачной формулировке

П. Булеза), «моделью будущего», в которой «дано то, чего нет»¹.

Чем диктуется неизбежность в достижении качества результата? Во-первых, качеством всего состава наличного, накопленного прежде индивидуального опыта (сознательного, подсознательного и «надсознательного»). Во-вторых, качеством движущего актуального творческого стимула, переходящего в качество психологической установки, а затем — в качества импульсов, потенциальных музыкальных идей, отбираемых, уточняемых, конкретизируемых в ходе прояснения и решения определенной творческой задачи. В-третьих, «саморазвитием» произведения, органичным раскрытием качественных выразительных потенций, содержащихся в находимом и найденном музыкальном материале и в зачатках организуемой и организованной формы. В-четвертых, качеством и связью художественных критериев, проясняющихся по мере оформления конкретизируемого замысла.

Однако автор не знает где, когда и как он найдет то, что он ищет, какими будут окончательная цель и окончательный результат поиска, то есть конкретный качественный облик произведения в целом и в деталях, ибо он должен дать новое и конкретное (самое богатое и самое субъективное) качество музыкальной идеи и ее воплощения в форме, он должен найти новый ракурс, новые выразительные детали, создать новую систему организации музыкальных звучаний, новую систему содержательных музыкальных образов. Поэтому в таком отношении творчество непредсказуемо.

На всем протяжении творческого акта происходит

¹ О такой «модели будущего», проявляющейся уже на физиологическом (!) уровне, говорил Н. А. Бернштейн [см. 54].

размежевание элементов структуры творческой задачи на предварительно данные ориентиры (известные первой степени); искомые (неизвестные первой степени); найденные, становящиеся дальнейшими ориентирами творческого поиска наравне с наперед заданными либо вытесняющие их (известные второй степени); новые искомые (неизвестные второй степени).

Такой процесс продолжается до условного завершения кристаллизации музыкальной формы, после чего творческая задача считается выполненной.

СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТЕРИЕВ. ЗОНА КОНТРОЛЯ

Художественные (музыкально-эстетические) критерии служат для определения качеств музыкального произведения, взятого как в целом, так и в частности. Эти критерии вырабатываются в процессе всей творческой практики, всей непосредственной духовно-практической деятельности, образующей градации от частного вкуса отдельной личности до типичной системы эстетических представлений целой эпохи.

Художественные, поначалу абстрактные, критерии выступают инструментом оценки конкретного готового, законченного произведения (как оригинала и как объекта исполнительской интерпретации и слушательского восприятия); в свою очередь, такое произведение является новым источником конкретных критериев. Художественные критерии выступают также средством создания музыкального произведения, служат важнейшими обобщенно-абстрактными ориентирами деятельности творческой фантазии. В этой сфере они субъективно проявляются как «музыкальное чувство» (по терминологии русских классиков XIX ст.), как совокупность всех требований,

изначально предъявляемых к музыкальному произведению.

Оценка законченного произведения, детерминируемая объективными качествами последнего и субъективными пристрастиями слушателя (в том числе автора), может быть, как известно, и положительной, и отрицательной. Так, обосновывая оценку произведения как неудачного, оперируют набором определений типа: «неинтересно, скучно, бледно; несамостоятельно, банально, пошло; сухо, вычурно, заумно; некрасиво, затянуто, куцо» и т. п. В то же время естественно, что ни один здравомыслящий автор субъективно не руководствуется отрицательными критериями; создавая свое произведение, каждый из них стремится, чтобы оно было по-своему, говоря общими словами, хорошим, интересным, ярким, захватывающим и т. п. Другое дело — какие критерии действительно отбираются данным автором, как они им трактуются и, в свою очередь, оцениваются по степени важности.

Неудача произведения, те или иные его изъяны могут объясняться недостатками и просчетами в самой исходной системе авторских критериев оценки, их односторонностью, пробелами, недостаточной развитостью. Так, непомерная затянутость произведения в целом или его части свидетельствует о том, что в процессе сочинения вопросы динамичности развертывания формы не были в должной мере учтены автором. Однако неудачи могут диктоваться и другими факторами: сложностью творческой задачи, пока еще непосильной автору, слабостью композиторской техники, несовершенством исходного, подчас заданного извне тематического материала и т. п. Автор в таких случаях сам обнаруживает свои недостатки, но полностью преодолеть их не может. Выносить ли в таких случаях произведение на суд общественности или спрятать в архив, уничтожить? Здесь нужно учитывать конкретные обстоятельства. В принципе, зазор между

идеальным замыслом и его воплощением всегда остается, другое дело, каковы величина и причины такого зазора. Неудача может принести ценный опыт автору, тем более молодому, и потому прощительна. Но неудача может объясняться просто неодаренностью автора, его склонностью к графомании.

Итак, музыкально-эстетические критерии предметно воплощаются в совокупности качеств музыкальных произведений и выводятся из них. В свою очередь, будучи отторгнуты от них, превращаемые в систему отвлеченных качественных характеристик, представлений, идеалов, музыкально-эстетические критерии служат важнейшим действенным фактором музыкального творчества. Именно музыкально-эстетические, художественные критерии служат опосредствующим звеном в сознании композитора между жизнью как источником разнообразнейших впечатлений и музыкальным произведением как явлением особого, специфического рода. Так, например, критерий содержательности вообще, применимый к самым разным проявлениям духовной жизни человека, приобретает особое качество музыкальной содержательности в музыкальном произведении. То же можно сказать и о всех других критериях.

Из совокупности (системы) музыкально-эстетических критериев образуется зона контроля в механизме творческого мышления композитора. Это, так сказать, контрольно-пропускной пункт на пути движения внешних музыкальных и немusикальных впечатлений в зону восприятия. Следует различать предварительную, оперативную и конечную функции контроля. Благодаря предварительной контрольной зоне все импульсы и впечатления еще до начала творческого акта соответствующим образом сортируются: часть из них проходит мимо, не задевая сознания и воображения музы-

канта, часть из них оседает в кладовых долговременной памяти, часть входит в актуальный комплекс творческих предпосылок. Достигнув определенной степени насыщенности, эти впечатления-импульсы активизируют творческую установку, определяют характер задачи, стимулируют воображение.

Во время творческого акта «вертикальные» импульсы, как обобщения жизненных впечатлений, пронизывают собой многосоставную «горизонталь» встречных импульсов, идущих от зон музыкального опыта и памяти, несущих в себе частицы и укрупнения частиц музыкального произведения в его абстракции, то есть как совокупности представлений о музыкальном произведении. Если в многочисленных точках пересечения вертикальных и горизонтальных импульсов возникают узлы, находки для творческой фантазии, ответный импульс поступает в оперативную зону контроля; и тогда само собой, даже неосознанно, решается вопрос, насколько перспективна и приемлема возникшая частная, пусть микроскопическая, творческая находка. В процессе замысла постепенно расширяются, укрупняются, осознаются и конкретизируются критерии, в конечном счете выливаясь в общую авторскую оценку созданного произведения в целом.

Предварительная, оперативная и конечная функции зоны художественного контроля, отличаясь разной степенью интенсивности на различных стадиях творческого акта, как правило, взаимодействуют параллельно, дополняя и подстраховывая друг друга.

Каждый из критериев многоаспектен и многонаправлен, пронизывая собой самые различные элементы искомого и найденного; с другой стороны, каждый элемент искомого и найденного подвергается оценке в свете совокупности критериев. Применяя термины Л. Мазеля, можно сказать, что одновременно выступают «принцип множественного и концентрированного воздействия»

и «принцип совмещения (или пересечения) функций» музыкально-эстетических критериев [304].

Состав, степень развитости, уровень значимости, характер трактовки музыкально-эстетических критериев исторически подвижны и относительны, видоизменяясь в зависимости от общих тенденций развития искусства данной стилевой эпохи, его национальных и временных черт, особенностей творческого метода, стиля, творческого направления, манеры, композиторских школ. Та же емкость и динамичность системы критериев свойственна и отдельной композиторской индивидуальности, отражая естественную эволюцию художественного мировоззрения автора, его метода, стиля, манеры.

Поскольку система художественных критериев генетически обусловлена процессом музыкальной деятельности и в итоге — различными компонентами музыкального произведения как такового, условно можно выделить такие укрупненные подсистемы критериев, определяющих оценку качеств функций, характеристик: а) идейно-художественный (музыкальный) замысел, б) музыкальный материал, в) связь и развитие музыкального материала.

Следовательно, многообразное, неисчерпаемое богатство словесных определений (и предсловесных интуитивных ощущений), которыми характеризуются предполагаемые или реальные качества музыкального произведения, может подвергаться соответствующей группировке по названным направлениям.

Наряду с этим художественные критерии, своеобразно отражающие структуру художественного мировоззрения и мировосприятия творческой индивидуальности, а через них и многообразие внешнего мира, могут группироваться и с рассмотренных ранее точек зрения: социально-идеологической, психологической, эстетической, технологической, культуродинамической.

В какой мере необходимо строго придерживаться соотносимости критериев, сказать пока трудно. Абсолютизация, догматизация какого-либо из них и, напротив, их расплывчатость, шаткость не являются благотворными. Каждый из критериев может совмещаться с другими, синонимическими, неуловимо переливаться в другие и одновременно открывать богатство своего внутреннего, специфического смысла. Так, критерий содержательности — это прежде всего жизненность, связь с внешним по отношению к музыкальной форме миром и в то же время — особое качество самой музыкальной формы, источающей ответные содержательные, живые импульсы. Содержательность может иметь внешнее отчетливое предметно-понятийное выражение в жанрах программной музыки; в непрограммной музыке она может преобразовываться в содержательность эмоционального высказывания, логики музыкального мышления. Аналогично этому содержательность музыки связана с новизной, оригинальностью замысла и его воплощения, с их органичностью, целостностью и другими критериями.

Чем талантливее, опытнее, глубже композитор, тем более развита у него система художественных критериев — качеств создаваемого произведения. Конечно, это совсем не подразумевает, хотя и не исключает, способности автора в совершенстве формулировать свои критерии, требования средствами словесного языка. Требования эти могут реализоваться и на интуитивном уровне, точнее, прежде всего на таком уровне.

Каждый кирпичик целого, каждый предлагаемый продуктивной фантазией музыкальный элемент проходит сквозь зону музыкально-эстетического контроля, где рассматривается, во-первых, в самоценном, автономном смысле и, во-вторых, с точки зрения его места и роли в будущем данном, конкретном произведении. Иначе говоря, такой элемент осмысливается, ощущается, прощупывается творческим сознанием с точек зрения образно-

выразительной, образно-ассоциативной потенции; оригинальности, изобретательности, свежести; логичности появления; музыкально-драматургической и музыкально-конструктивной функции и т. п. Каждый такой элемент отвечает более высоким требованиям соответствия определенному образному замыслу, столь же определенным форме, жанру, стилю и в свою очередь вносит свой вклад в своеобразие их проявления, развития, эволюции.

Художественные критерии сами по себе, уже в своем отвлеченном проявлении, выступают важнейшим фактором и совокупностью ориентиров творческого воображения. В общем виде они как бы предопределяют облик еще не созданного произведения. В процессе творчества художественные критерии, как и прочие слагаемые многоликого, целостного произведения, движутся от абстракции к конкретности. Но такая конкретизация и реализация художественных критериев успешно происходит лишь при взаимодействии с находящимися конкретными элементами музыкально-звуковой структуры, призванной воплотить некое содержание.

Предварительная стадия творческого акта — это и есть поиски и отбор такого конкретно-музыкального элемента, который, выдержав испытание на самоценную выразительность, свежесть и т. п., обнаружил бы в себе и важнейшую потенцию сопряжения с другими, пока еще не найденными элементами целого. «Эту находку можно с чем-то связать, сочетать то ли по горизонтали, создавая мелодико-тематический остов, или по вертикали, как основание для гармонических или полифонических сочетаний, или по диагонали, как отправной пункт музыкально-драматургического развития, или как «краску» (тембр), как характерную образную деталь», — интуитивно решает композитор, наталкиваясь на каждую плодотворную деталь. Пока не найдена хотя бы минимальная «зацепка» музыкально-тематического свойства (как, например, знаменитый лаконичный мотив судьбы

из пятой симфонии Бетховена), художественные критерии остаются сугубой абстракцией. Но и самая изобретательная комбинаторика звуков-нот не имеет отношения к музыке, пока не входит во взаимодействие с высоко-развитой системой художественных критериев, пока не оплодотворяется живым импульсом, ведущей идеей, смыслом целостного замысла.

Деятельности композитора угрожают две крайности: переизбыток творческой, продуктивной фантазии и слабо-развитая система эстетического контроля, с одной стороны; гипертрофированное критическое чувство и слабость продуктивной фантазии, — с другой. Лишь высокоодаренным авторам удастся уравнивать эти тенденции, да и то, если говорить суммарно, применительно к их творчеству в целом.

Определенность и стабильность критериев, а значит и уверенная методичность творческой деятельности зависят, кроме прочих факторов, и от психологических характеристик личности. Одни действуют по принципу: «Как написано, так и будет, так и должно быть», другие мучительно колеблются: «Оставить так или сделать чуть иначе? Нет, раньше было лучше! А, может, я ошибаюсь?». Но это, во всяком случае, личное дело автора.

ТВОРЧЕСКАЯ УСТАНОВКА-ЗАДАЧА

Процесс музыкального (индивидуального) творчества — понятие очень широкое, и по своей сущности он непрерывен. Вехой, отмечающей этот процесс, может служить создание того или иного произведения. Но даже это — веха относительная, поскольку процесс работы над конкретным произведением иногда растягивается на десятилетия. (Так получилось, например, с оперой Ю. А. Шапорина «Декабристы».) Иногда автор часто возвращается к своим произведениям, создает их новые редакции (это характерно было для Л. Н. Ревуцкого). Иногда же

он, напротив, созидает быстро и потом почти никогда не прибегает к последующим исправлениям своих произведений (что было типично для Д. Д. Шостаковича)¹, обладавшего талантом уникального свойства². Бывает, что автор при этом в какой-то степени воспроизводит в различных произведениях сходные идейно-эмоциональные образы, состояния, даже повторяет приемы, подчас отдельные интонации, как бы продолжая развитие единой генеральной идеи (примеры этому можно найти в творчестве А. Я. Штогаренко) [243]. Для некоторых композиторов, например для П. И. Чайковского, А. Н. Скрябина, вообще вся их музыкально-творческая жизнь представляется как единый процесс, как развертывание, конкретизация, углубление характерной идейно-стилевой концепции.

Если же говорить о процессе музыкального творчества в более узком его толковании (принятом в данной работе), то он совпадает с процессом создания какого-либо конкретного произведения — от его начала (рождения и кристаллизации замысла) до конца («материального» и знакового оформления). Мы выделяем предварительную стадию, практически неограниченную, — от восприятия каких-либо впечатлений (не обязательно музыкальных) до появления любых творческих импульсов,

¹ «Если получается плохо, — писал композитор, — пусть произведение остается как есть — в следующем я постараюсь избежать допущенных ранее ошибок. Это моя личная точка зрения. Моя манера работать. Может быть, она идет от желания сделать как можно больше...; свою седьмую «Ленинградскую» симфонию я писал быстро, ...на «едином дыхании»; каждое музыкальное произведение рождается по-разному» [393, с. 36—37].

² Г. Г. Нейгауз отмечал: «Его память, слух, чувство звука любых инструментов и их сочетаний, точность мысли и быстрота соображения, безошибочность в выборе средств, умение сразу найти нужное, не тратя много времени на поиски, легкость и непринужденность творчества, неисчерпаемое обилие постоянно творимого материала — во всех этих и многих других качествах он почти не имеет себе равных» [393, с. 44].

которые отнюдь не всегда бывают реализованы до конца. В эту же стадию мы включаем и различные типы предпосылок и условий творческой деятельности.

Собственно же творческий процесс (акт) связан с фактом появления индивидуальной творческой (продуктивной) установки-задачи на создание некоего музыкального произведения, даже если о нем автору известно пока лишь то, что оно должно быть хорошим (с некоей расшифровкой столь же отвлеченного плана). Некоторые минимальные данные будущего произведения могут быть автору предложены извне или в плане личного самозадания. Например, композитор предполагает написать симфонию в четырех частях или фугу для фортепиано, или нечто в народном духе, или что-то бравурное и т. д.

Предварительные исходные данные, повторяем, бывают минимальными либо слишком отвлеченными и условными, если говорить об осознаваемых факторах. Но эти факторы могут находиться и за порогом сознания, где-то на уровне интуиции, хотя замысел может быть уже достаточно зрелым, готовым даже выплеснуться сразу. В принципе же в творческой установке подразумеваются такие ее черты, как достаточная конкретность (на любом уровне), связанная со зрелостью, выношенностью замысла, достаточная стабильность активной творческой энергии, динамичность, напряженность и гибкость творческой мысли. К этому следует добавить наличие благоприятных условий как внешних (материально-бытовых и пр.), так и внутренних (состояние здоровья и т. п.).

Для того, чтобы предварительные общие пассивные статичные предпосылки в сознании композитора перешли в действенные конкретные динамичные предпосылки-стимулы, необходима высокая степень их насыщенности, то ли одновременно во всех группах (это идеальный вариант), то ли хотя бы в одной или нескольких (далее отстающие участки могут так или иначе подтягиваться под прямым воздействием творческой установки). Чем

полнее, богаче, разнообразнее, насыщеннее содержание каждой из групп предпосылок, тем раньше может возникнуть творческий импульс, тем плодотворнее, успешнее, эффективнее, вдохновеннее протекает творческий процесс. В этом смысле предпочтительнее излишество, нежели экономия запасов материала в различных отсеках «кладовых» творческого сознания. В. И. Ленин, по свидетельству К. Цеткин, признавал, что, «по-видимому, творческая жизнь требует расточительности в обществе, как и в природе» [8, с. 660—661]. Это правило знакомо всем, в частности, каждому труженику искусства. «Где хотите, — писала М. Шагинян, — в промышленности, в здоровье человека, в акте художественного творчества, в планировании, даже в любви человеческой необходим «резерв», нечто не расходуемое тотчас и целиком, а сохраняемое в целостности «на всякий пожарный случай»... Нарост на нужное, «затруднение от богатства»..., стихийный подъем, где много лишнего, не идущего в ход, выбрасываемого в корзину, — знает каждый жрец искусства; и если вдохновения у него «в обрез», это не настоящий творец» [220а, с. 90].

Отсюда, между прочим, следует вывод о необходимости предварительного насыщения, обогащения, пополнения, совершенствования содержимого различных составляемых (компонентов) творческой индивидуальности. Это, кстати, и единственный путь воздействия на целостную систему творческой натуры.

Творческая установка как выражение личной психологической потребности в творчестве является решающим условием возникновения и успешного претворения качественного ценного замысла. Она, подобно живой руководящей верховной инстанции, отражает и воплощает в себе многообразие более высоких потребностей, деятельностей, реакций личности композитора, под ее воздействием активизируется работа восприятия разнообразных внешних впечатлений, усиливается острота, избира-

тельность, динамизм реакций, мобилизуется вспомогательная деятельность сфер прошлого многогранного опыта, тщательно фильтруется, отбирается, укрупняется, связывается актуальный состав творческих данных, прямо и косвенно направляется в будущее на поиск целей и результатов вся психическая деятельность композитора, связанная с выполнением творческого акта¹.

Однако было бы неправильным абсолютизировать и мистифицировать роль такой творческой установки. Во-первых, она, временно приобретая относительно самостоятельную роль, возникает в результате воздействия сил и факторов, протекающих из различных сфер жизни, как объективного, внеличного, так и субъективного, личностного характера; этими силами и факторами творческая установка контролируется и направляется. Во-вторых, творческая установка, стимулируя возникновение и развитие творческого акта, становясь все более зрелой, осознанной, целенаправленной, отождествляясь с сознательной задачей, впоследствии все более зависит от продуктивности творческого акта. Возникающий и оформляющийся замысел произведения все более отчетливо начинает диктовать установке свою волю. В конце концов, будучи переведенной в продукт творческого акта — музыкальное произведение, — частная творческая установка аннулируется или переходит в потенциальный план и уступает место общей творческой установке.

В продуктивном конкретном смысле творческую установку характеризуют, на наш взгляд, следующие элементы:

1. Энергия, необходимая и достаточная для осуществления творческого акта на всех его стадиях и фазах. При этом происходит естественный процесс перехо-

¹ Такое понимание музыкально-творческой установки выводится нами из общепсихологических понятий «доминанты» А. А. Ухтомского, «установки» Д. Н. Узнадзе и других созвучных им представлений.

да энергии из потенциальной в кинетическую, а далее — из сферы психики композиторской личности в потенциальную энергетическую насыщенность музыкального произведения. Распределение творческой энергии на различных стадиях творческого акта (и шире — творческого процесса), как правило, неравномерно. Бывает, что творческая энергия превышает «нормы потребления», необходимые для создания конкретного произведения (а в нем и сгущается энергия, перевоплощаясь в энергию содержательной формы). Произведение, будучи (в лучшем случае) по логике образного содержания завершенным, требует тогда продолжения развития своих идей в новых произведениях. Этим, собственно, объясняется изнутри создание циклов, пьес, иногда присочиняемых позже, либо параллельная работа над другими произведениями. Во всяком случае, избыток исходной энергии, переходящей в плоть самого произведения, представляет собой несомненное благо для последнего, обеспечивая ему долгую жизнь. Хуже, если автор выдыхается, если не хватает энергии: тогда в произведении обнаруживаются провалы, пустоты, заполненные необязательным материалом, либо вообще до создания целого произведения дело не доходит и остаются лишь эскизы, фрагменты, хотя бы даже иногда весьма привлекательные.

2. Содержательность. Установка-задача потому и возникает, реально, а не мнимо, что творческая индивидуальность композитора формируется и постоянно насыщается содержательными образными импульсами, идущими от внешней и внутренней жизни. Они глубоко волнуют композитора как личность, обостряют те или иные его интересы, потребности, желания.

Напомним типы таких импульсов: образная идея, эмоция-образ, предметный образ, музыкальная интонация-образ, становящиеся для композитора чем-то своим, глубоко личным.

Содержательность установки, претерпевая различные превращения, сохраняется, однако, неизменно на всех этапах продуктивного творческого акта, если последний подразумевается в идеальном, совершенном смысле. Содержательность творческой установки, переходящей в сознательную творческую задачу, концентрируется и выражается в активных импульсах, под воздействием которых постепенно конкретизируется и формируется цель и программа творческих действий, возникает замысел-зародыш музыкального произведения, а из него — и само произведение.

3. И м п у л ь с и в н о с т ь. Воздействие творческой установки выражается в виде достаточно сильного и стабильного импульса или серии импульсов. Таким образом приводятся в действие механизмы музыкальной памяти, внимания, воображения и прочих предпосылок творчества. В поле воображения вначале поступают самые поверхностные сведения, представления о «порождающих моделях» (целостных и осколочных), о музыкальном произведении (стереотипные интонации, приемы изложения, эстетические критерии), затем извлекаются все более глубокие и разнообразные сведения, начинается конструктивная деятельность воображения. Процесс этот, между прочим, связан с преодолением психологической инертности, и здесь многое зависит от силы первичного и последующих стимулов и импульсов.

«Вертикальный» по отношению к «параллелям» репродуктивной установки творческий импульс вначале представляется неразделимым, выступает в максимально сжатом, свернутом состоянии как концентрация разнородных предмузыкальных воздействий. Впоследствии же в нем также обнаруживается сосуществование разнородных слагаемых, «квантов энергии». Таким образом, сплошной линейный импульс разворачивается в конусовидный комплекс разнодействующих величин (приказ к действию разворачивается в программу действий), в серию

разнородных частичных импульсов. Для последних, кроме образно-идейной насыщенности, важна насыщенность желанием, хотением, волей, энергией, активностью автора.

Творческие импульсы — это приказы, команды, идущие от руководящей творческой установки, от личности автора. Это приказы к действиям, связанным с достижением некоей, поначалу абстрактной, цели. В некоторой степени такие импульсы-приказы могут содержать и программу действия, расшифровку того, каким путем достичь цели. Однако, как и в жизни, лицо, отдающее приказ, подразумевая возможность достижения цели (во всяком случае, желая этого), не всегда может и не всегда должно объяснять программу действий органу, исполняющему приказание; последний может и должен проявить свою инициативу.

Исполнение приказа и производится в процессе творческой деятельности до некоторой степени самостоятельно, на осознанном и неосознанном уровнях, в поле творческого воображения. Но уже в зоне творческой установки предусматриваются ресурсы и способы, необходимые для выполнения приказа. Здесь же происходит первичная проверка характера (содержания) приказа с точки зрения реальности его осуществления; импульс может быть сразу же и отброшен. Однако после предварительного утверждения и после результативного (в лучшем случае) нахождения искомой величины, соответствующей требованию приказа, вариант решения проходит вторично проверку в зоне контроля. После этого найденное частное решение возвращается в зону творческой установки и либо принимается, либо отвергается (условно или безусловно). Неосознанная, чисто импульсивная установка на творчество постепенно переходит в творческую задачу. Теперь уже композитор стремится намеренно вызывать у себя продуктивные творческие импульсы, отличая их от репродуктивных. Таким образом,

творческий процесс одновременно осуществляется на трех взаимосвязанных уровнях, а именно: сознательном, подсознательном (или предсознательном) и «надсознательном».

ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ СПОСОБЫ ТВОРЧЕСКО-ЭВРИСТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Фундаментальными способами реализации творческой (психологической) установки, превращаемой в осознанную задачу, являются: а) эмоция (в более развитом емком понимании — чувство), б) интуиция, в) рассудок (иногда его синонимами считаются разум, логика, рациональное начало, интеллект), г) фантазия. Сохраняя известную автономность и определенность в процессе творчества вообще, данные акты поведения, вытекающие из органичных способностей личности, тесно взаимосвязаны, переплетены друг с другом. Они взаимно контролируют и корректируют, а при случае и подстраховывают друг друга. Существует, однако, специфичность функций, генезиса, содержания, способов и форм проявления каждой из названных способностей.

Следует заметить, что названные способности общечеловеческого свойства рассматриваются здесь, в их особом, частном проявлении, сквозь призму специфических музыкальнотворческих способностей. Так, под эмоцией понимается «омузыкаленная» эмоция, сохраняющая связи с эмоциями вообще. Кроме того, она трактуется здесь в функциональном смысле, поскольку сопрягается с целями и предметом творчества. То же самое подразумевается в отношении других используемых понятий — интуиции, рассудка (логики), фантазии. Учитываются также различные временные аспекты данных способностей — актов поведения: в прошлом, настоящем, будущем. Особое внимание обращается на аспект настоящего (ак-

туального), но не меньшее — на аспект будущего (потенциального и прогностического).

ЭМОЦИЯ

Под эмоцией в ее реальном бытии (эмоция в развернутом виде) мы понимаем переживание, непосредственное естественное внутреннее действие, иначе говоря, — сравнительно протяженную, слитную, нерасчленяемую последовательность достаточно однородных эмоциональных импульсов, то есть закономерных психофизиологических реакций определенного свойства на некий раздражитель. Эмоция так или иначе находит свое внешнее выражение в двигательных реакциях, наглядных или скрытых. Однако по своему существу эмоция представляет внутренние интересы, потребности, стимулы субъективного свойства в субъекте, отражает то, что выгодно субъекту, то, что задевает его, то, что связано именно с неповторимой индивидуальностью его организма, психики, мышления, мироощущения. Иначе говоря, в эмоции заложены и выразительный, и оценочный моменты как непосредственные данности, как субъективная логика. Эмоция внутренне необходимым способом сопряжена с установкой, с целями личности и с выбором цели, со стремлением к ней и с отбором путей, с мобилизацией волевых усилий. Немаловажно, что эмоция связана и с интерпретацией достигаемой и достигнутой цели как таковой.

Стимулируемая объектом, отталкиваясь от него, эмоция как результат сохраняет в себе некую имманентную логику развития. Объясняется такая имманентность отражением, в частности, естественных явлений инерции в процессах рефлекторного возбуждения и торможения.

По своей природе эмоция обусловлена прежде всего настоящим временем, она изначально действительна, актуальна. Однако это не исключает, а, напротив, пред-

полагает существование эмоционального опыта, фиксации и хранения в свернутом виде бесчисленного множества эмоциональных ощущений, впечатлений, настроений, переживаний в памяти человека и как индивидуума, и как видового и родового существа. Будучи, с одной стороны, связанной с древнейшими психофизиологическими инстинктами, эмоция, с другой стороны, отражает опыт общественного человека и вместе с тем представляет собой систему, открытую для воздействия будущего. Историк, социолог, психолог имеют дело с очеловеченными эмоциями, чувствами; исследователь музыкального творчества, кроме того, с «омузыкаленными» эмоциями и чувствами. Для музыканта важно, что в силу воздействия закономерностей устойчивого ассоциативного восприятия тот или иной звук и комплекс звуков способны пробуждать некие определенные эмоциональные отзвуки и, наоборот, тончайшие изгибы эмоции рождают соответствующие отзвуки музыкальной интонации либо заставляют пробуждать в себе такие отзвуки. Таким образом, существует непередаваемый словами «язык» эмоций и чувств, связанный с памятью эмоций и чувств.

Композитор, подобно всякому человеку, способен не только мысленно воспроизводить в себе развернутую последовательность эмоции-чувства, но и совершать обратный процесс свертывания эмоций-чувств в некий клубок, сгусток, содержательный символ, знак, именно — содержательный, а не сугубо условный; так, по аналогии лаконичный стандартный текст поздравительной открытки приемлем лишь тогда, когда он в какой-то степени соответствует пожеланию отправителя.

Выработанный в процессе эволюции человечества естественный экономный способ хранения реальных (и музыкальных) эмоций в их свернутом символическом виде весьма удобен, ибо он позволяет необъятно расширять в памяти человека-музыканта количество (вернее, многообразие) видов, разновидностей, переливов и оттенков

эмоций, обеспечивая также свободу и быстроту варьирования, комбинирования эмоциональных связей. Тем самым композитор получает возможность использовать и совершенствовать творческие возможности человека, воспроизводя и обогащая мир эмоций, глубже познавая и преображая облик человека.

Эмоциональный механизм человека, наиболее полно, наглядно обнажая свою деятельность в тот или иной актуальный момент настоящего времени, обладает и прогностической возможностью: опыт прошедшего позволяет предвосхищать будущее, эмоционально предвкушать его, угадывать логику развития чувств. Такая возможность, заложенная в естественной природе человеческих эмоций, специфически преображенная в музыкальных эмоциях, эффективно раскрывается в творчестве талантливых композиторов. В наиболее глубоких произведениях отражается не только острое чувство современности, но и предчувствие будущего.

Мышление символами реальных эмоций, сознательное ускоренное их пробегание во время творческого акта не отменяет природы непосредственного изъяснения эмоций как их безотчетного разворачивания — действия — переживания; изображая эмоцию как объект, композитор одновременно эмоционально реагирует на нее; внешне выражая переживание, он непосредственно глубоко переживает изнутри. Речь здесь идет, конечно, не о ремесленнике, знающем, как «изобразить переживание», оставаясь внутренне холодным и безразличным. Подлинный художник, живя двойной жизнью, воплощая воображаемые переживания, могущие в тот или иной данный момент прямо отличаться от его житейских переживаний (но могущие и совпадать!), вкладывает в эти воображаемые переживания всю свою действительную искреннюю боль, страсть, наслаждение. Таким образом, «в музыке как бы присутствуют два «я» — «я», составляющее объект музыки («чужое я»),

и «я» самого композитора» [262, с. 77]. При этом необходимо «прежде всего и главное всего — преодоление личного материала жизни и нечто абсолютно надличное, общечеловеческое» [220 б].

ИНТУИЦИЯ

Интуиция, в обиходе называемая чутьем, догадкой, а в науке психологии связанная с понятиями озарения (инсайта), видения, определяется в музыке как способность (и способ) отчетливо ясного, одномоментного видения (слышания) целого [см. 376, с. 119—120], это также четкое предвидение (предслышание), угадывание неизвестного, искомого по его части без осознания путей, ведущих к такому результату. В этом заключается специфическая незаменимая разведывательная функция интуиции в процессе творчества.

Из названных целей и функций интуиции можно предположить естественный путь их реализации. Этот путь связан с одновременной разносторонней многомерной направленностью импульсов движения, при котором отдельные промежуточные точки и этапы «проскакивают» и не фиксируются сознанием, если не являются актуальными для цели поиска, ибо главное — выяснить, где, в каком месте, в каком направлении может находиться нечто существенное, важное. Главное — охватить, хотя бы приблизительно, общую целостную картину. Такую функцию не может выполнить ни рассудочно-логическое мышление с его громоздким аппаратом последовательного отбора данных, ни эмоциональное переживание с его субъективной самоуглубленностью, ни фантазия с ее прихотливостью и произвольностью ассоциаций.

Интуиция связана со скачкообразным переходом накопленного количества в новое качество, с преодолением барьеров на пути к неизвестному [124], а всякий мгновенный скачок, взрыв, сложный импульс трудно поддает-

ся фиксации. Если «машина рассудка» движется по хорошо обкатанному шоссе, то путь интуиции лежит через пересеченную местность, где есть и завалы, и рвы, и топи, где каждый раз приходится изыскивать способы продвижения. Или другая, артиллерийская, аналогия: если рассудок ведет регулярный прицельный огонь, где учитывается результат отдельных залпов, то интуиция предпочитает обстрел картечью, при котором в принципе не подсчитывается эффективность каждой, отдельно взятой частицы залпа.

Интуиция обычно характеризуется с позиций ее достоинств, поскольку, как правило, с ней связывают лишь достижение положительных результатов, важные находки. Основываясь на этом, идеалистически настроенные эстетики мистифицируют и абсолютизируют роль интуиции. Однако это неправильно. Во-первых, вначале обнадеживающие догадки интуиции (прикидки «на глазок») при последующем внимательном анализе могут оказаться и ложными, несущественными, напротив, в пропущенном интуицией звене могут находиться богатые возможности, которые обнаруживаются позднее другим путем¹. Нельзя поэтому все успехи, все открытия и догадки априорно связывать с действием интуиции. Во-вторых, интуиция лишь предварительно схватывает цель и намечает, контролирует путь к ней, а собственно продвижение к ней требует и разработки рациональной методики, применения «черной» работы.

Любопытно, что рации и интуиция могут даже на время меняться своими ролями. Если почувствованный с помощью интуиции путь поиска превращается в зафиксированный план поиска или если этот план задан наперед, тогда интуиция участвует в разработке средств и мето-

¹ Это хорошо известно, например, шахматистам. Мгновенная интуитивная оценка позиции, выбор нужного хода (почти единственно приемлемые в цейтноте, в игре «блиц» и т. п.) и тщательный перебор ряда многоходовых вариантов дополняют друг друга.

дики поиска, то есть как бы берет на себя функцию рас-судка. Интуиция сама по себе не всемогуща. Прекрасно почувствованный, со всей ясностью увиденный или услышанный в сознании образ грядущего целого может и не найти практической реализации из-за тех или иных трудностей, возникающих перед конкретным автором. Может подвести техника, может не хватить мастерства, знания предмета для решения именно данной задачи, может иссякнуть энергия творческой установки и т. д.

РАССУДОК

Под рассудком мы понимаем способ достижения новой истины и ее целостного о с м ы с л е н и я путем последовательного, неуклонного продвижения вперед, путем аналитического расчленения и методического перебора отдельных звеньев в цепи доказательств, путем пересчета вариантов решения задачи, здравого учета всех предварительно известных и находимых промежуточных данных предметнопонятийного свойства.

Рассудочное начало по своей природе предметно (хотя эта предметность может выражаться и в понятийной, символической, знаковой форме), оно отражает закономерности о б ъ е к т и в н о г о в субъекте, заставляя последнего считаться с независимыми от него реалиями, фактами, явлениями, свойствами, качествами, признаками, отношениями и т. п. Однако считаться с неким объективным субъект считает себя вправе и обязан лишь после соотнесенности с данными своего опыта, лишь после того, как он всесторонне исследует (более или менее удовлетворительно и полно) представленный ему объект, сопоставит его с другими, в конце концов, удостоверится, оценит, освоит и лишь затем примет за исходную единицу своего предметного реального мышления. Таким образом, рассудок опирается на исторический опыт прошлого, на его предметные данные и выработан-

ные правила логического мышления, как общечеловеческого, так и специфически музыкального. Касаясь первого, В. И. Ленин отмечал, что «практическая деятельность человека миллиарды раз должна была приводить сознание человека к повторению разных логических фигур, да бы эти фигуры могли получить значение аксиом» [7, с. 172].

Музыкальная логика также является результатом многовекового опыта музыкального искусства. Развиваясь в сфере различной конкретно-исторической социально-художественной практики, она приобретала соответственно характерную модификацию в национальном, стилевом, жанровом отношениях.

Рассудок как таковой является устойчивым выражением и способом логического мышления и поэтому не может быть исключен из процесса человеческого творчества. Однако трактовать включение его в этот процесс лишь в качестве рычага прошлого, доминирующего над настоящим и будущим, было бы неоправданным. Творчество — в том числе и музыкальное — представляет собой открытую систему, мир создаваемый, незавершенный, где к уже познанному прибавляется познаваемое и остается что-то непознанное. С помощью рассудка, опираясь на известные предметные посылки и правила логических операций, можно приходить к новым данным и совершенствовать методику, пополнять правила, более того, выдвигать некоторые предположения, допущения, предсказания, допускающие логическую проверку. Однако больший или меньший отказ от последовательности логического мышления, увеличение зазоров между посылкой и следствием, наблюдающиеся в таких случаях, уже вступают в противоречие с сущностью рассудочного мышления, с трактовкой его специфических функций, что постепенно приближает его к фантазии и интуиции.

Рассудок подчас отождествляют с понятием разума.

Однако в них есть разные смысловые нюансы, отнюдь не случайные. Разум — это скорее начало, которое суммирует, сочетает, согласовывает и контролирует, как высшая инстанция, разнообразную деятельность, осуществляемую с помощью эмоций, рассудка, интуиции, фантазии. Разум предостерегает от перехода достоинств в свою противоположность: эмоций — в сентиментальность, рассудка — в педантизм, интуиции — в мистику.

Эмоция, интуиция, рассудок полнее всего проявляют существенные отличия применительно к своей временной ипостаси. Наряду с этим в каждом из времен эти способности-способы выявляют свою общность. Так, память как фиксация опыта прошлого может быть и эмоциональной, и логической (рассудочной), и интуитивной; каждый из моментов настоящего связан и с его эмоциональным освоением — переживанием, и с рассудочным осознанием, и с интуитивной сиюминутной взаимосвязью с целым; по отношению к будущему существует и эмоциональное предчувствие, и рассудочное допущение, и интуитивное предвосхищение. Во всем есть также своя логика — и эмоции, и рассудка, и интуиции, если под логикой понимать закономерную неизбежность связей и переходов одного в другое. Эта взаимосвязь органично присуща и специфически музыкальной логике, которая постигается и воссоздается композитором в многообразии ее форм и аспектов.

Творческий процесс по своей природе динамичен и связан поэтому с многообразной трактовкой категории времени, причем не только в плоском, линейном, но и в объемном смысле. А. И. Розов отмечает как положительный момент то, что в отличие от тех концепций творческого процесса, которые все объяснение сводили к наличию знания и умения, полученных в прошлом [192], А. В. Брушлинский в своей статье «Творческий процесс как предмет исследования» делает упор на значении актуальной деятельности, то есть деятельности в настоя-

щем (в момент решения задачи) [71]. Однако, по мнению А. И. Розова, автор статьи касается лишь частного (пусть и лучшего) случая мыслительной деятельности, ибо «настоящее как таковое не может рассматриваться в качестве определяющей причины; необходимо говорить не о настоящем времени, а о факторах, действующих в настоящем времени [192]. Как видим, нюанс тонкий, но существенный. Однако дело, видимо, обстоит сложнее.

В процессе творческого поиска для художника актуализируются, во-первых, предпосылки, принадлежащие к каждому из трех, мысленно обособленных времен, во-вторых (и это важнее) ощущается живая связь времен в их взаимозависимости, взаимообусловленности, взаиморастворении. Не умозрительно, а всем существом можно тогда понять, почувствовать, что в настоящем есть прошлое и прошлое прошлого, есть будущее и далекое будущее, что, напротив, в прошлом есть настоящее и будущее, а в будущем есть настоящее и прошлое и т. д. Если грамматика английского языка оперирует двенадцатью временными формами, то, возможно, и это лишь условный предел точности, свободно преодолеваемый в искусстве.

ФАНТАЗИЯ

Фантазию нередко отождествляют с воображением, а то и с творческим актом вообще, и такое широкое толкование понятия не вызывает возражения. Однако целесообразно выделить особый частный смысл понятия «фантазия» как одного из функциональных слагаемых механизма творческого акта. Это — свободное, непринужденное, произвольное оперирование в воображении самыми разнообразными предметно-чувственными представлениями (образами), мысленное изменение их форм, размеров, функций, связей, свойств, качеств, отношений. Это как бы свободное перемешивание содержательных частиц, хранящихся в нашем опыте, рассмотрение их под

новым углом зрения, вычленение и акцентирование новых сторон в их новых неожиданных связях и отношениях.

«Фантазия предполагает преднамеренное желание отдаться на волю каприза», — говорил И. Стравинский, противопоставляя ей «сотрудничество с неожиданностью, тесно связанной с инерцией творческого процесса и богатой возможностями, которых никто и не искал и которые появляются весьма кстати, для того чтобы сделать более гибким то, что в нашей чистой воле всегда излишне прямолинейно» [362, с. 36]. Думается, что такие противоположные тенденции можно и совместить в понятии целенаправленной фантазии, каким бы парадоксальным ни казалось такое совмещение. Фантазия как сотрудничество с неожиданностью, как сознательный поиск случайностей, могущих оказаться плодотворными для возникновения замысла и его решения, является, по всей видимости, необходимой составной частью творческого акта. Здесь находятся точки соприкосновения между научно-техническим поиском и музыкальным, композиторским.

Использование случайности при выработке новых идей как продуктивный принцип обходного мышления, по мысли Эдварда де Боно, достигается с помощью различных методов. Одним из таких методов является игра. «Однако это должна быть действительно бесцельная игра, без заранее составленного плана и выбранного направления... Именно свобода от плана и какой бы то ни было обязанности и цели позволяет случайности столкнуть друг с другом такие вещи, которые иначе никогда бы не соединялись вместе таким вот образом; позволяет создать такую цепь, такую последовательность событий, которая иначе никогда бы не создалась» [67, с. 41]. Композитор, заметим, может искать такие плодотворные случайности как с помощью игры воображаемых слуховых представлений, практически неограниченных, так

и с помощью свободной бесцельной импровизации за музыкальным инструментом.

В числе других частных методов, указанных французским ученым,—умышленное сознательное переплетение множества различных направлений мысли, которые в разное время занимали голову. «Вместо того, чтобы продолжать удерживать эти направления мысли, как обычно, строго раздельно, вместо того, чтобы продолжать думать только об одном предмете с сознательным исключением других отвлекающих вариантов, всем им дается возможность развиваться вместе одновременно, допуская переход мысли с одного направления на другое, столь, сколь часто это случается. Мысли, родившиеся при решении одной проблемы, одалживаются на время для ускорения развития другой» [67, с. 41].

Высвобождение информации является существенной функцией фантазии. «Если, — продолжает Э. де Боно, — допускать только относящуюся к делу информацию, то случайные процессы не способны произвести новые идеи. Отыскивать только относящуюся к делу информацию — это значит пытаться определить ее полезность до того, как это исследовали и проанализировали» [67, с. 42]. Подобный же продуктивный смысл имеют и отмечавшиеся выше «пустые» предтворческие абстракции, прямо противоположные готовым шаблонным схемам, и работы под- или предсознания, интуиции¹.

Свободное, произвольное фантазирование, игра, разумеется, есть лишь частный вспомогательный прием, отдельный момент, не раскрывающий существа творчества как перевоплощения возможности в цель и, далее, в конкретный художественный результат. Этот конечный успех определяется силой и развитостью творческого

¹ Справедливы поэтому возражения против намерений вторгнуться в эти деликатнейшие сферы человеческой психики с целью рациональной формализации и программирования творческого поиска [204].

воображения, энергией творческой воли, не говоря уже о богатстве и качестве жизненного и профессионального опыта и об объективных предпосылках содержательности, таящихся в первичном творческом замысле, отражающих личностно-социальную потребность. Абсолютизация же момента игры в творческом процессе — вплоть до их полного отождествления — свидетельствует о бессодержательном, формалистическом, а то и циничном подходе к искусству, типичном для модернизма [см. 268, с. 119—120; 372, с. 148—147 и др.].

ОСОБЕННОСТИ И ФУНКЦИИ КОМПОЗИТОРСКОГО ВОСПРИЯТИЯ-ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Восприятие и творчество в определенном отношении являются полярными понятиями, недаром существует грань между слушателем и композитором. Но, конечно же, грань эта условна. Если слушательское восприятие, как уже отмечалось, содержит творческие моменты, то и творчество; в свою очередь, зависит от качеств восприятия. Бесплодно искать ответ на вопрос, что было раньше — творчество или восприятие: они неразрывны. Однако в теоретическом плане целесообразно рассмотреть особенности композиторского восприятия в его функциональном, подчиненном смысле по отношению к творческой, продуктивной деятельности¹.

Композиторское восприятие, надо полагать, вбирает в себя черты восприятия рядового слушателя, но имеет и свои отличия: слушатель «просто», для себя слушает музыку, композитор же слушает ее функционально, как

¹ Общий обзор литературы по психологии восприятия музыки см. в работах Е. В. Назайкинского, В. Г. Ражникова и В. М. Цеханского [323, 344].

специалист и творец. Такая прагматическая, утилитарная направленность композиторского восприятия может сочетаться со способностью обычного, слушательского восприятия, но может подчас и становиться самодовлеющей, а потому ущербной.

Узко композиторское восприятие музыки, целенаправленное и пристрастное, сознательно и бессознательно отбирает из всей массы музыкально-звуковых впечатлений не просто то, что близко данной художественной натуре, ее идеалам, вкусам, симпатиям, но, главное, все то, что способно помочь в решении ее индивидуальных задач. При этом композитор ищет таких подсказок либо в непосредственном виде, заранее ограничивая себя в выборе музыкальных впечатлений (жанров, стилей, авторов), прямо заимствуя те или иные частные находки, приемы, способы, либо переосмысливает их, вводя в новые условия, в новые сферы творчества, либо, отталкиваясь от них, изобретает нечто противоположное, свое. Иными словами, существует ориентация прямая, или «положительная» («позитивные данные», по Глинке), и обратная, или «отрицательная» (например, умышленное нарушение школьных правил, привычных стереотипов). Функция аккумуляции, накопления музыкальнослуховых впечатлений здесь изначально сопряжена с функцией их критического сравнения, оценки, отбора, закрепления.

Таким образом, возникает следующая схематическая последовательность функций: прием впечатлений (рецептивная), сравнение с прежними образцами (компаративная), оценка (позитивная или негативная), отбор (сепаративная), закрепление (фиксирующая), накопление (аккумулятивная).

Следует отметить такие виды композиторского восприятия: **реально-слуховое**, когда музыка воспринимается в ее реальном, живом (физическом, акустическом) звучании, на слух; **зрительно-слуховое**, когда представление о реальном звучании-смысле возникает

с помощью внутреннего слуха, при чтении нотной записи; во о б р а ж а е м о - а д е к в а т н о е, когда композитор сознательно, произвольно, вне наглядной связи с объектом вызывает у себя представление о реальном звучании чужого или своего музыкального произведения, в соответствии с его объективным темпом и необратимостью разворачивания во времени; во о б р а ж а е м о - с и м в о л и ч е с к о е, когда композитор условно преобразует в своем слуховом представлении реальные звучания-смыслы фрагментов (или даже целого) произведения, превращает их в содержательные символы. При этом автор может произвольно ускорять темп продвижения звуковых фрагментов во времени, сжимать, свертывать их либо, напротив, замедлять, неограниченно продлевать звучание-смысл, может произвольно сопоставлять, совмещать, противопоставлять единицы смысловых звучаний, расширять или укорачивать их продвижение, а также комбинировать данные типы преобразований.

Воображаемо-символическое представление, позволяющее творческой фантазии композитора свободно, беспрепятственно, плодотворно играть с музыкальным материалом (и, стало быть, добиваться, в случае успеха, создания новых музыкальных образов), может переходить в реально-слуховое, ибо композитор может проигрывать за инструментом фрагменты произведения то в ускоренном, то в замедленном виде, свободно перетасовывая, монтируя их.

Воспроизведение звучаний на инструменте и реально-слуховое их восприятие позволяет композитору острее ощутить жизнь гармонии, ритма, мелодии в эскизах будущего произведения, опробовать какой-либо оборот в разных его вариантах изложения и сочетания. Трудное, не поддающееся место можно проиграть многократно. Сами детали могут при этом подсказать какую-то идею композитору (Стравинский вообще начинал работу с тщательного слухового «ощупывания» интервала как

первичной звуковой ячейки). Мы уже не говорим о том, что инструмент дает возможность импровизировать — до начала работы вообще свободно, бесцельно, для «разогревания», а в начале работы для непринужденного перебора вариантов. На заключительной стадии фортепиано помогает представить целостный звуковой облик произведения. Однако продуктивные возможности такого реального собственного воспроизведения-восприятия могут ограничиваться в силу ряда конкретных причин: слабости исполнительских данных, непреодолимой на фортепиано сложности оркестровой или хоровой фактуры, масштабности разделов формы, затрудняющей их оперативное комбинирование и т. п.

В подобных случаях и раскрываются преимущества воображаемого адекватного или символического восприятия-представления, иначе говоря, внутреннего слуха, благодаря чему, например, Бетховен смог преодолеть свой тяжелый недуг и продолжать творчество, достигая высочайших вершин.

Восприятие композитора имеет еще одну фундаментальную особенность: будучи по своей природе субъективным, развиваясь и обогащаясь за этот счет, оно не может быть только субъективным, индивидуально-неповторимым. Композитор должен знать, ощущать закономерности восприятия массового слушателя, впитывая его опыт и ведя за собой, опираясь на все расширяющуюся аудиторию и предвидя возможности будущего, близкого и далекого. То, что такое освоение и предвидение слушательского восприятия осуществляется главным образом на интуитивном уровне, сути дела не меняет.

НЕКОТОРЫЕ ВНУТРЕННИЕ И ВНЕШНИЕ ОРИЕНТИРЫ ТВОРЧЕСТВА

В творческой практике нередко случается, что процесс сочинения музыки вначале движется исключительно неосознанным мимолетным эмоциональным импульсом. Никаких других предварительных ориентиров как неких более или менее отчетливых целей или требований к будущему произведению автору в таком случае не дано. Такой мимолетный импульс, сочетаясь с интуитивной опорой на имеющийся опыт (то есть прежде всего на имеющийся запас представлений о музыке), вызывает появление неких музыкально-интонационных ячеек и «правил движения» (А. Чернов), иначе говоря, принципов изложения, которые уже ограничивают фантазию и направляют импровизацию. Последняя может привести к созданию целого музыкального произведения, а может и не привести. Однако импровизация как таковая, если даже не дает находок, полезна уже тем, что помогает, во-первых, уточнить исходный эмоциональный импульс, определить степень его содержательности, устойчивости, активности и, следовательно, степень его перспективной и реальной плодотворности. Во-вторых, она способствует достижению общей эмоциональной настроенности композитора на творчество, возникновению творческой установки. Цель такой импровизации, свободного прелюдирования, заключается просто в том, чтобы пробудить творческую фантазию, «разогреть» воображение, вызвать свободную игру ассоциаций. Разбуженная подобным образом фантазия, обретая черты целеустремленности, может в итоге пойти совсем по другому руслу.

Однако бывает, и это характерно, что чисто эмоциональный исходный импульс уже сам по себе настолько глубок и определен, что властно диктует свое музыкальное претворение, обязывая композитора искать для него соответствующие точные выразительные средства. Не

менее устойчивой, решительной определенностью — в плане предварительного ведущего ориентира — могут отличаться и творческие импульсы иного рода, — яркая конкретная образная идея-символ, предметная ассоциация, оригинальная музыкально-технологическая идея (например, особый тип фактуры, характерный мелодический оборот, гармонический комплекс, лейттеμβровый блик и т. п.), стремление последовательно провести некий способ изложения, прием развития. С точки зрения итоговой содержательности музыкального образа принципиального значения не имеет, высветится ли этот образ в сознании автора вначале той или другой гранью; важно, напротив, чтобы он впоследствии обнаружил и для автора, и для слушателя многогранное богатство своей целостной сущности.

Развернутость, определенность исходного творческого импульса в процессе рождения музыкального образа может с самого начала идти от личной инициативы автора, от его сильного эмоционального переживания, увлеченности важной для него идеей, от стремления утвердить некую музыкальную, поэтическую ценность, эстетическое чувство и т. п. Например, композитор намеревается ввести в мир профессиональной музыки полюбившуюся ему народную мелодию, оттенить ее ладоинтонационное богатство, раскрыть этическую сущность заложенного в ней мелодического образа. Такая мелодия, принятая в качестве музыкальной темы, плодотворно ограничивает фантазию автора как некая изначальная данность и тем самым активизирует творческое воображение. Определенная музыкальная идея, замысел, сюжет могут быть подсказаны автору и со стороны, но превращаются они в исходный творческий импульс только в том случае, если естественно принимаются автором как свои.

Композитор нередко — тем более активно действующий профессионал — не только использует посторонние

(фактически не обязывающие его) творческие пожелания, идеи, а просто работает по заказу, весьма его обязывающему. Конечно, внешний заказ должен в своей основе соответствовать внутренним устремлениям, способностям и возможностям композитора. Следует только сделать оговорку, что не во всех случаях можно сразу же решить, в какой степени заказ соответствует силам и желанию композитора, ибо многое становится ясным лишь в процессе конкретной творческой деятельности. Талантливый мастер подчас не знает и недооценивает своих возможностей, а их «потолок» может повышаться от произведения к произведению. Во всяком случае, всегда остается творческий риск, и степень его у разных художников различна.

Заказ как нечто внешнее по отношению к творческой личности играет двоякую роль. Подобно всякому ограничению он сдерживает творческую фантазию и вместе с тем возбуждает ее, делает целенаправленной и целеустремленной. Важно только, чтобы внешнее, чужое стало внутренним, своим для композитора, чтобы оно давало достаточный простор свободе творческого волеизъявления композитора. Высокая требовательность и не менее высокая компетентность, не исключающая тесного соучастия и творческой помощи в создании произведения, — основное условие к «заказчику», потенциальный залог успеха предпринимаемого дела¹.

¹ «Я люблю, — признавался Прокофьев, — когда драматург или режиссер имеют конкретные требования, касающиеся музыки... После этого мне легче сочинять музыку» [338, с. 219]. Конечно, так сказать может не каждый. Надо при этом иметь в виду, что «режиссерская концепция не охватывает полностью вопросов композиторской техники, метра, ритма, темпа, но «подсказки» и пожелания полезны, даже если они поверхностны» [407]. Другое дело, если режиссер и композитор расходятся в чем-то существенном, и если один (обычно режиссер) просто подавляет другого.

Подчеркнем, что заказчиком может быть реальное лицо, непосредственно предлагающее от своего имени или от имени общественного учреждения создать произведение в рамках определенных требований. Но заказ может иметь и опосредствованный вид, как например, опубликованное стихотворение, вызывающее у композитора потребность положить его на музыку. Иначе говоря, нет принципиальных различий (в подлинном художественном творчестве) между внешним и внутренним заданием, между объективными и субъективными ограничениями творческой фантазии.

Правомерно в этом смысле говорить о социальном заказе, когда творческий акт является естественным откликом автора на волнующие его события, общественно важные и актуальные. Такая глубинная связь интересов личности с интересами общества особенно показательна для человека нового времени.

Какие же ограничения, определяющие и направляющие творческую фантазию композитора, выступающие условными ориентирами в процессе музыкального творчества, обычно содержатся во всяком заказе, и наиболее явно — официальном? Можно назвать следующие: вид и жанр произведения (опера, симфония, песня — лирическая, сольная или массовая, пьеса, скерцозного характера и т. п.); исполнительский состав (симфонический, камерный, вокальный и т. п.), безличный или конкретный, традиционный или необычный; предназначенность (для исполнения в филармонических концертах, по радио, в кино, в театре, на открытом воздухе и т. д.); адресат (например, для взрослой или детской аудитории); длительность, количество частей.

Далее может указываться желательный характер произведения, круг тем, идей, образов, настроений. Предполагается также соответствие музыки специфике определенного вида и жанра (напев-

ность, наглядность, дансантизм, характеристичность, броскость, фоновый характер), определенному стилю и т. п. Обычно само собой подразумеваются такие качества, как содержательность, оригинальность, мастерство, красота, художественный вкус, чувство меры, эмоциональная заразительность и т. п., хотя в конкретных случаях предпринимаются сознательные отступления от таких правил.

Полное перечисление и систематизация подобных ограничений-ориентиров полностью привели бы к рассмотренному выше представлению о музыкальном произведении как абстрактной системе систем. Пожалуй, каждая из его характеристик (качеств, признаков, свойств, черт) может быть задана автору до начала творческого акта как предварительный ориентир (разумеется, отвлеченный), рассмотрена как данное, предварительное условие, известный элемент художественной структуры и т. п. Однако в этом отношении тоже наблюдается некая градация. Наименее известными остаются элементы конкретной музыкальной формы (даже если заданы круг основных музыкальных тем или характеристика образов) и, разумеется, сама эта форма как выражение содержания. Диапазон предварительных абстрактных данных расширяется по мере повышения уровня обобщения: от частных характеристик музыкального жанра (включая узкое понятие музыкальной формы) до более широких, от узкого до широкого понимания стиля.

Стиль как емкое понятие, характеризующее некую «исторически сложившуюся устойчивую общность образной системы, средств и приемов художественной выразительности, обусловленной единством идейного содержания» [394] в таком толковании применяется скорее для оценки результатов творчества, нежели для формулировки его предпосылок. Говорят, что стиль — это человек. Однако существуют более частные истолкования стиля: в определении крупных этапов развития искусства, на-

правлений, школ, отличительных признаков того или иного национального искусства, индивидуальных творческих манер композитора. Стилль иногда выступает синонимом терминов «склад» (полифонический, гомофонный и другие «стили»), «техника» («додекафонный стиль»), хотя в последнее время оспаривается правомерность такого словоупотребления.

Если произведение, над которым начинает работу композитор, по всем своим стилевым признакам, подразумеваемым и данным, соответствует чертам стиля, свойственным этой творческой индивидуальности, нет необходимости выделять и осознавать понятие стиля как творческого ориентира: он будет действовать и вне такого осознания, на уровне интуиции, как обобщающий внутренний алгоритм творчества.

Однако профессиональному композитору приходится не только утверждать или развивать свой стиль, но и решать частные задачи. Так, он стремится овладеть в общих чертах особенностями стиля той или иной эпохи, национальной школы, отдельного композитора, отдельного направления, применить их в своем творчестве либо для полемического противопоставления стилей (этот прием часто используется в современной музыке), либо для красочного, правдивого раскрытия программного замысла, сюжета музыкально-сценического произведения, кинофильма, спектакля. Как всегда, различие между внешним стилизаторством и глубоким проникновением в сущность иного стиля определяется масштабом таланта композитора.

Определение и классификация стиля композитора, основанные на тщательном анализе особенностей содержания и формы музыкального произведения, отраженно характеризуют и соответствующие особенности структуры психологического механизма и динамики творческого процесса. С другой стороны, творческий метод, присущий композитору, в известной мере предопределяет особен-

ности творческого процесса, характеристику его структурных звеньев и динамических фаз, следовательно, и некоторые общие особенности будущего произведения, предназначенного для восприятия слушателем. Такое предопределение, однако, никогда не может исчерпывающе детерминировать стилевые особенности конкретного произведения, поскольку на него действует многообразная и гибкая система факторов.

Так, метод социалистического реализма, выдвигающий в качестве одной из специфических функций искусства его социальную коммуникативность, направленность на непосредственное слушательское доверительное восприятие, применительно к музыке может быть сопряжен с таким особым ее качеством, как мелодизм — в его широком понимании (наряду с другими качествами). Каким будет качество мелодизма в произведении конкретного композитора, это другой вопрос, требующий столь же конкретного обоснования и объяснения. В то же время для композитора, исповедующего догмы авангардизма, фактор мелодизма наперед исключается [см. 272].

Жанр в музыке трактуется ныне как многозначное понятие, характеризующее исторически сложившиеся роды и виды музыкальных произведений в связи с их происхождением и жизненным назначением, способом и условиями (местом) исполнения и восприятия, а также с особенностями содержания и формы. Понятие жанра позволяет судить об объективном содержании произведения, исходя из комплекса использованных выразительных средств [381, 382].

В свою очередь понятие жанра в его частном преломлении способно выступать и выступает ориентиром в процессе музыкального творчества, плодотворно ограничивая фантазию и наталкивая ее на поиски в более или менее определенном направлении. Надо сказать, что это обстоятельство облегчает и в то же время затрудняет

творческий процесс, поскольку композитор должен искать новое решение старой задачи, должен преодолевать все лежащие на поверхности, ставшие шаблонными и стереотипными ответы.

Отсюда возникают парадоксы, связанные с тем, что, например, жанр современной массовой и эстрадной песни, в котором, казалось бы, сочинять легко и просто, оказывается фактически невероятно трудным делом. Конечно, речь идет о подлинной творческой находке, в итоге обогащающей данный — если не образующей новый — жанр и, естественно, вызывающей множество подражаний, а не о заполнении готовой жанровой схемы соответствующими копиями. В известном смысле нет жанра (это, собственно, лишь теоретическое обобщение), а есть уникальные, неповторимые произведения, как неповторима, допустим, каждая из симфоний Бетховена и Чайковского.

Однако если стиль (современный или традиционный), жанр (серьезный или легкий), форма (сложная или простая) сами по себе не определяют качеств будущего произведения, то они дают композитору многое другое. С одной стороны, в них содержатся некие ориентиры для творческой фантазии, с другой, — требования.

Так, если композитор намерен написать небольшую фортепианную пьесу лирико-драматического характера средней трудности, то тем самым ему известны, кроме этих требований, вытекающие из них производные, связанные с понятием пианизма. Автор стремится учесть то, что было сделано в данном жанре до него, чтобы не идти путем прямых повторений. Вынашивая исходный образно-тематический комплекс, автор может, кроме произвольных импровизаций, прибегать и к вспомогательным чисто зрительным ассоциациям, представляя себе исполнение будущей пьесы пианистом, обстоятельства и место исполнения, реакцию слушателей, коллег, критиков и т. п.

Найдя удовлетворительное ядро, можно уже выдвигать более осознанные цели: предпринимать поиски убедительного тонального плана, освежать новым материалом, добиваться естественности и динамизма развития, уравновешенности формы и т. д. На всем протяжении работы над произведением наибольшее значение сохраняет требование соответствия образно-эмоциональной идее определенного плана, при всем том, что развивающийся музыкальный материал может внести значительные коррективы в характер музыкальной образности¹.

Ф о р м а (в узком понимании), предварительно избираемая и намечаемая композитором для будущего сочинения, таит в себе и некие содержательные предпосылки, ориентирующие (достаточно свободно) фантазию. Здесь учитывается опыт устойчивых традиционных ассоциативных связей; форма как типизированная схема возникает на основе обобщения ряда произведений и, таким образом, сонатная форма предполагает ориентировочно один тип содержания, рондо — другой, двухчастная форма — третий и т. д. Но ведущим остается содержание. Поэтому в априорно избираемой «правильной» форме то и дело под воздействием содержания возникают смещения, «неправильности», нарушения, внутренние противоречия. Здесь одинаково нежелательны ни попытки насильно уложить в прокрустово ложе формы содержание, ни безропотное следование формы за содержанием, то есть, ни схематизм, ни бесформенность. Добиться единства содержания и формы — сложная задача, особенно, когда речь идет о воплощении нового содержания, требующего новых форм.

¹ Для Д. Лигети творческий процесс начинается с постижения внутренним слухом будущего произведения не как отвлеченно-конструктивного целого, а как конкретного музыкального феномена. В процессе нотной фиксации «многое в исходном замысле меняется, но сама идея остается неприкосновенной» [297, с. 132]. Как видим, традиционная закономерность творчества остается в силе и для композиторов далеко не традиционного направления.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В соответствии с целями и задачами данного исследования мы стремимся представить процесс композиторского творчества, его структуру и динамику, в наиболее обобщенном, оптимальном, схематичном виде. При всех неизбежных издержках такой путь, нам кажется, открывает возможность придти соответственно и к более общим выводам, учесть большее число факторов, нежели при анализе творческого процесса отдельно взятого композитора, когда индивидуальные, подчас случайные, особенности его творчества неправомерно расценивать как общие, типичные.

Если представить музыкальнотворческий процесс вообще в виде некоей пространственно-временной структуры, охватывающей максимум разнокачественных, но условно однородных («выпрямленных», символических) элементов и стадий, то структура конкретного музыкальнотворческого процесса будет, видимо, отличаться следующими особенностями: появлением оригинальной конфигурации структурных элементов, их перераспределением по степени актуальности, важности, органичности для данного композитора, для сочинения конкретного произведения (в столь же определенных обстоятельствах места и времени); укрупнением роли одних и умалением роли других структурных элементов; выпадением тех или иных структурных элементов; появлением и утверждением новых структурных элементов, их эволюцией.

Если место и роль тех или иных элементов в индивидуальных структурах творческого сознания различны, то

соотношение творческого сознания композитора как системы и его среды представляется достаточно устойчивым; при этом нужно учесть высказанные ранее оговорки: имеется в виду творчество современного композитора-профессионала, основанное на принципах социалистического реализма, народности и партийности искусства.

Кратко напомним взаимоотношение системы «композиторское мышление» — «среда». Целокупный внешний мир явлений и событий, отражаемый в общественном сознании, включает в себя такие «частные миры», как социальная практика и социальная психология, естественная природа и «вторичная природа», то есть мир культуры (совокупность результатов творческого труда, художественных идей и образов и мир технологии (опыт человека в различных областях труда, в том числе в области музыки).

Внешний мир находит свое опосредованное отражение во внутреннем мире — духовной жизни индивидуума, в единстве потребностей стимулов, мотивов, интересов, способов его творческой деятельности. На этой основе вырисовываются условно отдельные подсистемы: идеологическая, эстетическая, психологическая (и психофизиологическая), технологическая и культуродинамическая как аспекты профессиональной творческой деятельности. Учитываются также направленность последней на исполнительские возможности и слушательское восприятие.

Внешний мир непрерывно воздействует на творческое восприятие композитора, служит для него источником впечатлений самого разнообразного свойства; эти впечатления отражаются индивидуумом активно, избирательно, целенаправленно. Концентрация определенного рода впечатлений в психике художника, их осмысление и переживание приводит к появлению творческой установки, сначала на неосознанном, затем на сознательном уровне, постепенно приобретая вид определенной творческой задачи. Если же задача дана извне, в виде творческого за-

каза, то происходит обратный процесс — предварительной концентрации впечатлений и мыслей, сознательной стимуляции вдохновения.

В некоторых случаях удастся проследить связь между сильным ярким впечатлением извне, перерастающим в непосредственный творческий стимул-импульс. В других случаях эта связь не раскрывается, и творческий импульс возникает как бы сам собой и прорывается наружу из недр внутреннего мира.

Среди факторов внешней среды особое значение имеет музыкально-культурный фонд, то есть совокупность музыкальных произведений, воспринятых композитором. Они и лежат в основе его индивидуального опыта, его «интонационного словаря» и музыкального языка, совокупности его представлений о музыкальном произведении как системе систем. Музыкально-культурный фонд представляет собой источник «надсознательного» в творческом мышлении композитора, неосознанного отражения логики и коллективного опыта развития музыкального искусства.

Совокупность конкретных произведений способна также порождать совокупность абстрактных ориентиров творчества. Эти ориентиры имеют свои градации — от теоретического понятия музыкального произведения как такового, через системы художественных критериев и различные уровни функционирования (стиль, жанр, форма) до системы компонентов формы (мелодия, ритм, гармония и т. п.) и их исходных элементов. На этой основе и создается особая репродуктивная зона, которая (разумеется, при наличии таланта и других предпосылок) на определенной стадии под воздействием содержательной творческой установки может переходить в зону первичного синтеза и поле продуктивного творческого воображения.

Горизонтальные линии, идущие от репродуктивной зоны, как бы образованные продвижением представлений

о музыкальном произведении как целом и его «осколках», пересекаются вертикальными импульсами, идущими от творческой установки.

В зависимости от содержательности, энергии, стабильности творческих импульсов в точках их пересечения с горизонтальными импульсами «порождающих моделей» уже в зоне первичного синтеза могут возникать укрупнения, узелки, зародыши музыкального замысла будущего произведения. Эта зона и связанное с ней поле творческого воображения обычно достаточно широки, а образующие их потоки элементов достаточно обильны, разнородны, гибки, динамичны, чтобы можно было опробовать неисчислимое множество неосознанных и осознанных комбинаций.

Движение замысла от абстракции и конкретности образует стадии творчества, уже хорошо изученные и освещенные психологами, известные и практикам. Это — подготовительная стадия, предчувствие замысла, его вынашивание («инкубационный период»), стадия озарения («инсайт»), связанная с проблеском идеи, с целостным охватом замысла. Затем идет оформление замысла, отбор эскизных вариантов, техническая доработка, заполнение первоначальных пробелов, вплоть до завершающей стадии.

Процесс творчества обусловлен предварительным и последующим параллельным действием актуального комплекса творческих предпосылок. Этот комплекс как бы опоясывает совокупность «порождающих моделей» и ориентиров, стимулируя их пополнение; он захватывает все поле творческого воображения и, отталкиваясь от результата творчества, входит в сферу потребностей, стимулов, мотивов, интересов творчества, влияя на их эволюцию и обогащая свое собственное содержание.

Важнейшее значение имеет зона контроля — система актуальных художественных критериев оценки получаемых внешних впечатлений, творческих импульсов, дан-

ных опыта, результатов творческого поиска в деталях и в целом. Зона контроля (предварительного, оперативно-го и конечного) вместе с актуальным комплексом творческих предпосылок опоясывает поле творческого воображения и впоследствии также уточняется на высшем уровне в свете достигнутых творческих результатов.

Если элементы системы порождающих моделей вначале выступают в рассредоточенном, распыленном виде, как в первоначальном хаосе, что и позволяет их комбинировать свободно, непринужденно, как угодно, то впоследствии происходит все больший процесс их кристаллизации, сгущения, укрупнения, систематизации, органического слияния, вплоть до образования новой особой конкретной целостности.

Творческий импульс, напротив, выступая вначале в сгущенном, сжатом состоянии, постепенно разворачивается, распадается на совокупность составляющих его величин, которые входят как составные элементы в многоликую целостность. Такой «распад» творческого импульса высвобождает скрытую в нем энергию, которая теперь уже переходит и концентрируется в созданном произведении. Тем самым происходит естественное саморастворение и самоуничтожение психологического творческого импульса, приносящее художнику чувство облегчения.

Понятно поэтому и то, что чем насыщеннее, содержательнее, сильнее творческий импульс, исходящий от жизни, тем более полнокровным, многогранным, глубоким оказывается содержание созданного произведения. Лишний раз подтверждается истина, что залогом подлинного успеха композитора является его кровная связь с жизнью.

В заключение отметим, что творческий процесс уже в своих истоках, в самой первичной структуре творческого замысла выступает как единство трех неизменных взаимосвязанных факторов (сил, сторон, рядов). Это: 1) субъективная воля (личное хотение) автора,

2) образно-содержательная ведущая идея («экстрамузыкальный стимул»), рожденная жизнью, 3) система творческих ориентиров, знаний, представлений, идущих от традиций музыкального искусства.

Названные факторы сами по себе конкретны, реальные, содержательны, однако они абстрактны, нереальны, бессодержательны по отношению к будущему музыкальному произведению как новой содержательной конкретной целостности, пусть даже вначале мыслимой лишь в виде отвлеченной потребности, возможности и цели. Каждый из трех факторов претендует на самодовлеющее положение, тем самым угрожая воспрепятствовать созданию будущей специфичной целостности.

Внутренний смысл музыкального творчества как раз и состоит в попытке более или менее успешно преодолеть односторонность и посылить совместить проявления разных сил. Это достигается за счет поиска общих существенных моментов в каждом из трех факторов с целью утверждения их в новой конкретной точной целостности. В связи с этим корректируется первоначальный замысел.

Исследуя процесс композиторского творчества, можно воочию убедиться в том, что при изучении этого актуального предмета возникают не столько ответы, сколько множество новых вопросов и противоречий, не только связанных с недостатками отдельных исследований, имеющими субъективный характер, но и с естественной сложностью и противоречивостью природы человеческого творчества. Хочется выразить надежду, что это не остановит на пути к его изучению новых исследователей и одновременно предостережет от наивного самообольщения, ибо «Истина есть процесс».

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩАЯ

1. Маркс К. и Энгельс Ф. Дебаты шестого рейнского ландтага. Соч., т. 1, М., 1955.
2. Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология. Соч., т. 3, М., 1955.
3. Маркс К. и Энгельс Ф. Капитал. Соч., т. 23. М., 1960.
4. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В двух томах, т. 1. М., 1976.
5. Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1960.
6. Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. Полн. собр. соч., т. 18. М., 1961.
7. Ленин В. И. Философские тетради. Полн. собр. соч., т. 29. М., 1963.
8. Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1976.
9. Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976.
10. Конституция (Основной закон) Союза Советских Социалистических Республик. М., 1977.
11. Брежнев Л. И. Все для блага народа, во имя советского человека. Речь на встрече с избирателями Бауманского избирательного округа г. Москвы 14 июня 1974 года. — Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. Речи и статьи, т. 5. М., 1976.
12. Брежнев Л. И. Великий Октябрь и прогресс человечества. — Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. Речи и статьи, т. 6. М., 1978.
13. О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве. — «Коммунист», 1972, № 1.
14. О литературно-художественной критике. Постановление ЦК КПСС. — «Коммунист», 1972, № 2.
15. Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. Тезисы докладов. М., 1972.
16. За действительную музыкальную критику. Из материалов V пленума правления Союза композиторов СССР. М., 1974.

17. Зарубежная музыка XX века. Материалы, документы. М., 1975.

18. «Искусственный интеллект» и психология. М., 1976.

19. Искусство и научно-технический прогресс. М., 1973.

20. Коллектив и личность. М., 1975.

21. Критика и музыкознание. Л., 1975.

22. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах. М., 1965—1969.

23. Музыка в социалистическом обществе, в. 1. Л., 1969; в. 2., Л., 1975; в. 3, Л., 1977.

24. Музыкальное воспитание в современном мире. Материалы IX конференции Международного общества по музыкальному воспитанию (ИСМЕ). М., 1973.

25. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. VII Международный музыкальный конгресс. М., 1973.

26. О музыке. Проблемы анализа. Сборник статей к 70-летию В. Цуккермана. М., 1974.

27. Проблемы этики и эстетики, в. 2. Природа искусства и механизмы художественной деятельности. Л., 1975.

28. Проблемы этики и эстетики, в. 3. Проблема потребностей в этике и эстетике. Л., 1976.

29. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

30. Семиотика и искусствознание. М., 1972.

31. Содружество наук и тайны творчества. М., 1968.

32. Соціальні функції радянського мистецтва. К., 1978.

33. Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978.

34. Творчество. Вестник композитора, в. 1. М., 1973; в. 2, М., 1976.

35. Теоретические проблемы психологии личности. М., 1974.

36. Управление, информация, интеллект. М., 1976.

37. Учение В. И. Ленина и вопросы музыкознания. Л., 1969.

38. Художественное и научное творчество. Л., 1972.

39. Естетичні проблеми сучасності. К., 1971.

40. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. — О современной буржуазной эстетике, в. 3. М., 1972.

41. Альтшуллер Г. С. Алгоритм изобретения. М., 1973.

42. Анохин П. К. Философский смысл проблемы естественного и искусственного интеллекта. — «Вопросы философии», 1973, № 6.

43. Антонина Э. В. Проблема художественной интуиции в советской эстетике 20-х годов. — Вопросы истории и теории эстетики. Изд-во Московского университета, 1975.

44. Арнаудов М. (НРБ) Психология литературного творчества. М., 1970.

45. Артемьева Т. И. Методологический аспект проблемы способностей. М., 1977.
46. Архипцев Ф. Т. Творческая природа человеческого сознания. — «Вопросы философии», 1974, № 5.
47. Афанасьев В. Г. О системном подходе в социальном познании. — «Вопросы философии», 1973, № 6.
48. Афанасьев М. Н. Научно-техническая революция и некоторые особенности развития искусства. — Искусство и научно-технический прогресс. М., 1973.
49. Афанасьев М. Н. Эстетика Канта. М., 1975.
50. Бажанов Л. А., Турчин В. С. К суждению об авангардизме и неоавангардизме. — Советское искусствознание. 77, в. 1. М., 1978.
51. Барабаш Ю. Я. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1973.
52. Барабаш Ю. Я. Искусство как объект комплексного изучения. К методологии вопроса. — «Вопросы философии», 1974, № 10, 11.
53. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства (критический анализ). М., 1973.
54. Бассин Ф. В. О подлинном значении нейрофизиологических концепций Н. А. Бернштейна. — «Вопросы философии», 1967, № 11.
55. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
56. Безклубенко С. Д. Суспильна природа мистецтва. К., 1972.
57. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. — Вопросы теории и психологии творчества, т. VIII. Харьков, 1923.
58. Березко Г. С. Несколько необязательных советов. «Секреты» художественности. — «Вопросы литературы», 1973, № 1, 4, 8; 1976, № 3.
59. Бернштейн М. С. О природе научного творчества (по зарубежным материалам). — «Вопросы философии», 1966, № 6.
60. Бехтерева Н. П. Слово и мозг. — «Правда» от 18 июня 1974 года.
61. Библер В. С. Мышление как творчество (введение в логику мысленного диалога). М., 1975.
62. Бирюков Б. В. Кибернетика и методология науки. М., 1974.
63. Бирюков Б. В., Геллер Е. С. Кибернетика в гуманитарных науках. М., 1973.
64. Бломквист Е. Б. Диалектика искусства и нравственности в эпоху развитого социализма. — «Советская музыка», 1978, № 3.
65. Богуславский М. М. Вопросы авторского права в международных отношениях. Международная охрана произведений литературы и науки. М., 1973.
66. Бондарчук С. Ф. Уроки мастера. — «Литературная газета» от 11 сентября 1974 года.

67. Боно Э. Новая идея. — «Изобретатель и рационализатор», 1975, № 4 (а также № 1, 2).
68. Боно Э. Рождение новой идеи. О нешаблонном мышлении. М., 1976.
69. Боров Ю. Б. Распад методологии в сфере буржуазного литературоведения. — «Вопросы философии», 1976, № 2.
70. Братко А. А., Волков П. П., Кочергин А. Н., Царегородцев Г. И. Моделирование психической деятельности. М., 1969.
71. Брушлинский А. В. Творческий процесс как предмет исследования. — «Вопросы философии», 1965, № 7.
72. Брушлинский А. В. К психологии творческого процесса. (Психология мышления вместо так называемой эвристики.) — Человек, творчество, наука. Философские проблемы. М., 1967.
73. Брэгг Л. Что создает ученого? — «Наука и жизнь», 1970, № 9.
74. Вейн А. М., Каменецкая Б. И. Память человека. М., 1973.
75. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка. М., 1968; К., 1978.
76. Виноградов И. И. «Вторая реальность» искусства и современная эстетическая мифология. — «Вопросы философии», 1966, № 3, 4.
77. Винокуров Е. Фундамент поэзии. — «Правда» от 5 апреля 1974 года.
78. Волков Г. Н. Три лика культуры. — «Новый мир», 1972, № 6.
79. Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. I. М., 1968.
80. Герцен А. И. Письма к будущему другу. — А. И. Герцен об искусстве. М., 1954.
81. Гершкович З. И. Художественное творчество и техника массовой коммуникации (эстетико-социологические проблемы). — Художественное и научное творчество. Л., 1972.
82. Гершкович З. И. Онтологические аспекты произведения искусства. — Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978.
83. Глушков В. М. Кібернетика і творчість. — «Літературна Україна» от 24 мая 1974 года.
84. Гончаренко М. В. Музи на ешафоті. Критичний нарис сучасної буржуазної культури. К., 1973.
85. Горанов К. О некоторых сторонах художественного образа. — «Вопросы философии», 1966, № 4.
86. Гордієнко А. Т. Суспільне життя і художній талант. К., 1972.

87. Гордієнко А. Т. Естетика, мистецтво й суспільне життя (Нотатки про VII Міжнародний естетичний конгрес.) — «Філософська думка», 1973, № 2.
88. Горький М. Советы начинающим литераторам. Собр. соч., т. 25. М., 1953.
89. Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография. М., 1937.
90. Григорьев М. Г. Содружество историков науки и психологов в исследовании научного творчества (обзор материалов международного симпозиума, 1966). — «Вопросы философии», 1966, № 12.
91. Громов Е. С. Художественное творчество (опыт эстетической характеристики некоторых проблем). М., 1970.
92. Гутчин И. Б. Кибернетическое моделирование произведений искусства. — Искусство и научно-технический прогресс. М., 1973.
93. Давыдов В. Нет, зрелая творческая личность (ответ на статью Д. Морриса). — «Литературная газета» от 2 февраля 1972 года.
94. Давыдов Ю. Н. Мистика потребительского сознания. — «Вопросы литературы», 1973, № 5.
95. Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. (Искусство и «новые левые».) М., 1975.
96. Давыдова Г. А. Творчество и диалектика. М., 1976.
97. Демин М. В. Проблемы теории личности (социально-философский аспект). Изд-во Московского университета, 1977.
98. Джидарьян И. А. Эстетическая потребность. М., 1976.
99. Джинджихашвили Н. Компьютеры и искусство? — «Иностранная литература», 1976, № 1.
100. Длугач Т. Б. Проблема целостности. — Человек, творчество, наука. М., 1967.
101. Доделицев Р. Ф. Проблема искусства в мировоззрении Зигмунда Фрейда. — О современной буржуазной эстетике, в. 3. М., 1972.
102. Долгов К. М. Эстетика М. Дюфренна. — «Вопросы философии», 1972, № 4.
103. Егоров А. Г. Проблемы эстетики. М., 1977.
104. Еремеев А. Ф. Произведение искусства как процесс. — «Вопросы философии», 1965, № 8.
105. Ермаш Г. Л. Искусство как творчество. М., 1972.
106. Ермаш Г. Л. Творческая природа искусства. М., 1977.
107. Ермолаева-Томина Л. Б. Проблема развития творческих способностей детей (по материалам зарубежных исследований). — «Вопросы психологии», 1975, № 5.
108. Ефимец В. Д. Вопросы специфики художественного творчества в эстетике Харьковской психологической школы. — Вопросы истории и теории эстетики. Изд-во Московского университета, 1975.
109. Жариков Е. С. Научный поиск. К., 1967.

110. Журавлев Г. Е., Терехов В. А. Психология и искусственный интеллект. — «Вопросы психологии», 1975, № 5.
111. Зарипов Р. Х. Кибернетика и музыка. М., 1971.
112. Зинченко В. П., Вучетич Г. Г., Гордон В. М. Порождение образа. — Искусство и научно-технический прогресс. М., 1973.
113. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. — Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
114. Иванов В. П. Человеческая деятельность — познание — искусство. К., 1977.
115. Илиади А. Н. Природа художественного таланта. М., 1965.
116. Ирд К. Размышляя о театре... Статьи разных лет. Л., 1973.
117. Ирина О. Р., Новиков А. А. В мире научной интуиции. М., 1978.
118. Исупов К. Г. Второе рождение проблемы «игра и искусство». — «Философские науки», 1974, № 5.
119. Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971.
120. Каган М. С. Социальные функции искусства. Л., 1978.
121. Каграманов Ю. Поп-культура выходит из «подполья». — «Иностранная литература», 1973, № 6.
122. Карпинский Л. Новая рабочая арена (научно-техническая революция и советский рабочий класс). — «Новый мир», 1972, № 5.
123. Кедров Б. М. История науки и принципы ее исследования. — «Вопросы философии», 1971, № 9.
124. Кедров Б. М. О процессах научного творчества. — Художественное и научное творчество. Л., 1972.
125. Кедров Б. М. О методе изложения диалектики от абстрактного к конкретному. — «Вопросы философии», 1978, № 2.
126. Кнорре О. Як молекули слухають музику. — «Культура і життя» от 14 сентября 1972 года.
127. Ковалев А. Г. Психология литературного творчества. Л., 1960.
128. Комаров В. Марс мнимый и подлинный. — «Наука и жизнь», 1974, № 6.
129. Константинов Л. А. Проблема законченности в искусстве и ее «ниспровергатели». — «Эстетика и жизнь», в. 2. М., 1973.
130. Кудин В. А. Личность и талант. — «Советская культура» от 2 февраля 1973 года.
131. Кузнецов О. Н., Лебедев В. И. Личность в одиночестве. — «Вопросы философии», 1971, № 7.

132. Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета. (Буржуазное общество: культура и идеология.) М., 1974.
133. Курелла А. (ГДР) Свое и чужое. Новое к проблеме социалистического гуманизма. М., 1970.
134. Кучинский Я. (ПНР) О трактовке диалектики творчества у Гегеля. — «Философские науки», 1975, № 1.
135. Леви В. Л. Предмузыка (жизнь и звук). — Пути в незнаное. Писатели рассказывают о науке, сб. VII. М., 1969.
136. Леви В. Л. Охота за мыслью (записки психиатра). М., 1967.
137. Левчук Л. Т. У творчій лабораторії митця. К., 1978.
138. Леонов Л. М. Литературные выступления. (Писатели о творчестве.) М., 1966.
139. Леонтьев А. А. Поэтический язык как способ общения искусством. — «Вопросы литературы», 1973, № 6.
140. Леонтьев А. Н. Понятие отражения и его значение для психологии. — «Вопросы философии», 1966, № 12.
- 141а. Леонтьев А. Н. Деятельность и личность. — «Вопросы философии», 1974, № 4.
- 141б. Леонтьев А. Н. Деятельность и личность. — «Вопросы философии», 1974, № 5.
142. Лилов А. (НРБ) О природе искусства. Критика современных концепций буржуазной эстетики. М., 1977.
143. Лисаковский И. Н. Творческий метод: свойства и отношения. К., 1978.
144. Лисицин Е. П., Жилыева Ю. П. Искусство и здоровье. М., 1974.
145. Лук А. Н. Мышление и творчество. М., 1976.
146. Лук А. Н. О взаимоотношении научного и художественного творчества. (Аналитический обзор современных буржуазных исследований.) — «Вопросы философии», 1978, № 11.
147. Лукин Ю. А. Художественная культура зрелого социализма. М., 1977.
148. Лурье С. Любовь и гений Франческо Петрарки. — «Клуб и художественная самостоятельность», 1974, № 22.
149. Ляликов Д. К критике юнгианских концепций художественного творчества. — О современной буржуазной эстетике. М., 1963.
150. Мазаев А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975.
151. Мазепа В. І. Художня творчість як пізнання. К., 1974.
152. Малиновский А. А. Арифметика гипотезы, алгебра жизни. — «Литературная газета» от 29 ноября 1972 года.
153. Матейко А. (ПНР). Условия творческого труда. М., 1970.

154. Маяковский В. В. Как делать стихи (1926). Полн. собр. соч., т. 12. М., 1959.
155. Медведев П. В. В лаборатории писателя. М., 1960.
156. Межелайтис Э. Б. Контрапункт. М., 1972.
157. Мейлах Б. С. Психология творчества литературного (обзор). — Краткая литературная энциклопедия, т. 6. М., 1971.
158. Мириманов В. Б. Малая история искусств. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973.
159. Митрофанов А. Машинное творчество — миф или реальность? — «Советская культура» от 17 декабря 1976 года.
160. Михайлов А. Лермонтовский возраст. — «Литературная газета» от 24 июня 1970 года.
161. Молчанов В. В. О некоторых аспектах изучения психологии творчества на Западе. — Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978.
162. Мольт Абраам. Социодинамика культуры. М., 1973.
163. Муранов Н. А. Психология мышления и эвристика. — Философские и социологические исследования. Л., 1977.
164. Мяло К. Г. Идеология «тотальной свободы». Историческая традиция и современные модификации. — «Вопросы философии», 1973, № 2.
165. Новикова Л. Н. Эстетическая деятельность в системе научно-технической революции. — Искусство и научно-технический прогресс. М., 1973.
166. Озеров Л. А. Мастерство и волшебство. М., 1972.
167. Окланский Юрий. Рождение книги. Жизнь. Писатель. Творческий процесс. М., 1973.
168. Олеша Ю. Видеть мир как бы впервые. — «Литературная газета» от 24 января 1973 года.
169. Органова О. Н. Специфика эстетического восприятия. М., 1975.
170. Орлов Г., Швидковский О. Что может архитектор. О путях дальнейшего развития зодчества. — «Правда» от 10 декабря 1977 года.
171. Орфеев Ю. В., Тютин В. С. Мышление человека и «искусственный интеллект». М., 1978.
172. Павлов Тодор (НРБ). Коперниканский переворот в философии. — «Вопросы философии», 1973, № 1.
173. Павлов Тодор. О понятии «сознание». — «Философские науки», 1974, № 1.
174. Палиевский П. В. К понятию гения. — Пути реализма. Литература и теория. М., 1974.
175. Паустовский К. Г. Золотая роза. Собр. соч., т. 3. М., 1967.
176. Пашенная В. Н. Ступени творчества. М., 1964.

177. Переверзев Л. Б. Искусство и кибернетика. М., 1966.
178. Перов Ю. В. Что такое социология искусства? Л., 1970.
179. Петров С. Г. Тайны творчества. М., 1964.
180. Петровский А. В. Ох, уж эти парадоксы. (Полемика с концепцией К. Домбровского.) — «Литературная газета» от 25 октября 1972 года.
181. Пигров К. С. Диалектика необходимости и случайности в творческом процессе. — Философские и социологические исследования. Л., 1977.
182. Пименов Ю. И. Живая душа новизны. — «Огонек», 1971, № 44.
183. Платонов К. К. О системе психологии. М., 1972.
184. Померанц Г. С. Традиция и непосредственность в буддизме чань (дзэн). — Роль традиций в истории и культуре Китая. М., 1972.
185. Пономарев Я. А. Психология творчества. М., 1976.
186. Пушкин В. Н. Эвристика — наука о творческом мышлении. М., 1967.
187. Райков В. Л. Неосознанные проявления психики в глубоком гипнозе. — «Вопросы философии», 1978, № 4.
188. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. 1972.
189. Раппопорт С. Х. Семиотика и язык искусства. — Музыкальное искусство и наука, в. 2. М., 1973.
190. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. М., 1978.
191. Рогинский Я. Я. Опрометчивые выводы из сомнительных посылок. — «Литературная газета» от 14 ноября 1973 года.
192. Розов А. И. Фантазия и творчество (к постановке вопроса). — «Вопросы философии», 1966, № 9.
193. Роменец В. А. Психология творчества. К., 1971.
194. Рудкевич Л. А. Талант: психология и становление. — Социальная психология личности. Л., 1974.
195. Рунин Б. М. Творческий процесс в эволюционном аспекте. — Художественное и научное творчество. Л., 1972.
196. Рябов В. Ф. Искусство как общественная потребность. М., 1977.
197. Сагатовский В. Н. «Точность» как гносеологическое понятие. — «Философские науки», 1974, № 1.
198. Самохин В. Н. Искусство и психология. М., 1977.
199. Семинар з методологічних проблем творчості. — «Філософська думка», 1975, № 5.
200. Сергеев Б. Ф. Тайны памяти. М., 1974.
201. Сергеев-Ценский С. Н. О художественном мастерстве. Симферополь, 1956.

202. Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962.
203. Симонов П. В. Искрящие контакты (о некоторых общих проблемах физиологии мозга, психологии и этики). — «Новый мир», 1971, № 9.
204. Симонов П. В. Изучение процессов творчества и «психический мутагенез». — Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978.
205. Скатерщиков В. К. Теория отражения и музыка. — «Советская музыка», 1963, № 12.
206. Скатерщиков В. К. К разработке проблемы эстетических категорий. — «Философские науки», 1974, № 3.
207. Соколов В. С. Особенности технических средств изображения в искусстве. — Искусство и научно-технический прогресс. М., 1973.
208. Столович Л. Н. Опыт построения модели художественной деятельности. — Ученые записки Тартуского университета. Труды по философии, в. XV. Тарту, 1974.
209. Суровцев Ю. И. К проблематике социологического изучения искусства. — «Вопросы философии», 1975, № 2—3.
210. Табидзе О. И. К проблеме целостности человека. — «Вопросы философии», 1973, № 3.
211. Тихомиров О. К. Эвристики человека и машины. — «Вопросы философии», 1966, № 4.
212. Тихомиров О. К. Философско-психологические проблемы «искусственного интеллекта». — «Вопросы философии», 1975, № 1.
213. Турбин Н. В. Генетика и общество. — «Вопросы философии», 1974, № 2.
214. Федин К. А. Первые радости. Роман. Собр. соч. т. V. М., 1971.
215. Федоренко Н. Т. Продолжение творческого диалога. — «Литературная газета» от 29 мая 1974 года.
216. Фурдуев В. В. О связи технических и эстетических характеристик многоканальных звуковых систем. — Искусство и научно-технический прогресс. М., 1973.
217. Хотевели Г. С. Обсуждение методологических проблем творчества. — «Вопросы философии», 1975, № 3.
218. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1978.
219. Цейтлин А. Г. Труд писателя. Вопросы психологии творчества, культуры и техники писательского труда. М., 1968.
- 220а. Шагинян М. С. Человек и время. Воспоминания. — «Новый мир», 1972, № 1.
- 220б. Шагинян М. С. Человек и время. Воспоминания. — «Новый мир», 1972, № 2.

- 220в. Шагинян М. С. Человек и время. Воспоминания. — «Новый мир», 1978, № 11.
221. Шамота Н. З. О свободе творчества. М., 1966.
222. Шрейдер Ю. А. Что происходит с наукой? — «Изобретатель и рационализатор», 1975, № 12.
223. Шубкин В. Н. Профессия: проблема выбора. — «Наука и жизнь», 1971, № 5.
224. Шудря Е. П. Художественное предвосхищение будущего. К., 1978.
225. Шумилін А. Т. Гносеологічні особливості творчості. — «Філософська думка», 1975, № 1.
226. Энгельмейер П. К. Эврология или всеобщая теория творчества. — Вопросы теории психологии творчества, т. 7. Харьков, 1916.
227. Юдин Б. Г. Методологическое содержание категорий целого и части. — «Политическое самообразование», 1973, № 12.
228. Ярошевский М. Г. Специфика детерминации психических процессов. — «Вопросы философии», 1972, № 1.
229. Ярошевский М. Г. Категориальная регуляция научной деятельности. — «Вопросы философии», 1973, № 11.
230. Ярошевский М. Г. На путях к общей теории творчества. — Художественное и научное творчество. Л., 1972.

СПЕЦИАЛЬНАЯ

231. Арановский М. Г. К вопросу о структуре творческого процесса. Тезисы доклада на юбилейной научно-теоретической конференции, посвященной 50-летию образования СССР. — Проблемы музыкального мышления и восприятия. Ташкент, 1972.
232. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. — Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
233. Асафьев Б. В. Слух Глинки. — Избранные труды, т. I. М., 1952.
234. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского. — Избранные труды, т. II. М., 1954.
235. Асафьев Б. В. Критические статьи и рецензии. Из наследия конца 10-х — начала 30-х годов. М.—Л., 1967.
236. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги 1 и 2. Л., 1971.
237. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., 1973.
238. Беляева-Экземплярская С. Н., Яворский Б. Л. Структура мелодии. М., 1929.
239. Берлиоз Г. Мемуары. М., 1961.

240. (Бетховен). Письма Бетховена. 1787—1811. М., 1970.
241. Блинова М. П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л., 1974.
242. Бодина Е. А. Творческая природа музыкального исполнительства. Автореферат кандидатской диссертации. К., 1975.
243. Боровик М. К. Творчість Андрія Штогаренка. К., 1965.
244. (Бородин). Письма А. П. Бородина (1857—1871). М., 1927—1928.
245. Быков А. Исследуя музыкальные автографы композитора (Скрябина). — «Советская музыка», 1972, № 1.
246. Бэлза И. Ф. Очерки развития чешской музыкальной классики. М.—Л., 1951.
247. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово, ч. 1. Ритмика. М., 1972; ч. 2. Интонация; ч. 3. Композиция. М., 1978.
248. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.
249. Верди Джузеппе. Избранные письма. М., 1959.
250. Воспитание музыкантов. — «Советская музыка», 1965, № 9.
251. Галеев Б. М. Скрябин и развитие идеи видимой музыки. — Музыка и современность, в. 6. М., 1969.
252. Генина Л. С. Музыка и критика: контакты — контрасты. М., 1978.
253. Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958.
254. Глиэр Р. М. Статьи. Воспоминания. Материалы в двух томах, т. 1. М.—Л., 1965.
255. Гнесин М. Ф. Начальный курс практической композиции. М., 1962.
256. Гозенпуд А. А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. — Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. Музыкальное наследие, т. 1. М., 1953.
257. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика. К., 1969.
258. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. К., 1970.
259. Григ Э. Избранные статьи и письма. М., 1966.
260. Гуно Ш. Воспоминания артиста. М., 1962.
261. Денисов Э. В. Музыка и машины. — Художественное и научное творчество. Л., 1972.
262. Днепров В. Д. Старая истина осталась новой. — Кризис буржуазной культуры и музыка, в. 2. М., 1973.
263. Друскин М. С. Ганс Эйслер о своем времени и о себе. — «Музыкальная жизнь», 1973, № 12.
264. Дунаевский И. О. Избранные письма. Л., 1971.
265. Евлахов О. А. Проблемы воспитания композитора. Л., 1963.

266. Житомирский Д. В. К изучению западноевропейской музыки XX века. — Современное западное искусство. Идеиные мотивы. Пути развития. М., 1971.
267. Житомирский Д. В. Музыка для миллионов. (К методологии вопроса.) — Современное западное искусство. К критике буржуазной культуры XX века. М., 1972.
268. Житомирский Д. В. О технике композиции в XX веке. — «Советская музыка», 1978, № 12.
269. Запорожец Н. В. А. К. Лядов. Жизнь и творчество. М., 1954.
270. Зейфас Н. Заметки об эстетике западноевропейского барокко. — «Советская музыка», 1975, № 3.
271. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.—М., 1978.
272. Зигмунд-Шульце В. Роль мелодии в музыке социалистического реализма. — Интонация и музыкальный образ. М., 1965.
273. Золочевский В. Н. Про модуляцию. К., 1972.
274. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934.
275. Кабалевский Д. Б. Композиторское образование и современная музыка. — «Советская музыка», 1971, № 1.
276. Кабалевский Д. Б. Дух гуманизма — дух ИСМЕ. — «Советская музыка», 1978, № 12.
277. Кананов П. Х., Вулых И. П. Зарубежная литература о музыке. Реферативный указатель книг за 1954—1958 гг., в. 1. М., 1962.
278. Кананов П. Х., Вулых И. П. Зарубежная литература о музыке. Реферативный указатель за 1959—1966 гг., в. 1. М., 1972.
279. Караев К. А. (интервью). — «Музыкальная жизнь», 1974, № 6.
280. Кац Б. Об ограниченности вариационного цикла. — «Советская музыка», 1974, № 2.
281. Кечхуашвили Г. Н. О роли установки в оценке музыкальных произведений. — «Вопросы психологии», 1975, № 5.
282. Климовицкий А. И. Творческий процесс в рукописях Бетховена. — «Советская музыка», 1977, № 3.
283. Клиш В. Л. Л. Ревуцкий — композитор-піаніст. К., 1972.
284. Ковнацкая Л. И. Музыка закат... — «Советская музыка», 1973, № 5.
285. Колтыпина Г. Б., Яголим Б. С. Советская литература о музыке за 1966—1967 гг. М., 1974.
286. Композитор і театр (подборка выступлений). — «Музыка», 1974, № 4, 5.
287. Конен В. Д. Театр и симфония. (Роль оперы в формировании классической симфонии.) М., 1975.

288. Конен В. Д. Музыкально-творческие виды XX века. — В. Д. Конен. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.
289. Корыхалова Н. П. Музыкальное произведение и «способ его существования». К критике некоторых зарубежных теорий. — «Советская музыка», 1971, № 7.
290. Костюк О. Г. Сприймання музики і художня культура слухача. К., 1965.
291. Кочнев Ю. Д. Музыкальное произведение и интерпретация. — «Советская музыка», 1969, № 12.
292. Кудряшов Ю. Некоторые черты художественного мировоззрения Антона Веберна. — Кризис буржуазной культуры и музыка, в. 2. М., 1973.
293. Кулаковский Л. В. Песня, ее язык, структура, судьбы. М., 1962.
294. Кушнарев Х. С. О полифонии. М., 1971.
295. Леонтьева О. Т. Цели и средства «ангажированной» музыки на Западе. — Искусство и общество. М., 1978.
296. Леонтьева О. Т. «Экспериментальная» музыка в основе «экспериментальной» педагогики. — «Советская музыка», 1978, № 12.
297. Лигети Д. (по страницам зарубежной прессы). — «Советская музыка», 1975, № 3.
298. Липчанська В. Психологія творчості. — «Музика», 1975, № 4.
299. Лонг М. С. Дебюсси за роялем (фрагменты из книги). — «Советская музыка», 1962, № 8.
300. Лукьянов В. Г. К разработке проблемы музыкального образа в советской теоретической литературе (50—70-е годы). — Музыка в социалистическом обществе, в. 2. Л., 1975.
301. Лукьянов В. Г. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. Л., 1978.
302. Ляшенко І. Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес. К., 1973.
303. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
304. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М., 1978.
305. Малер Густав. Письма. Воспоминания. М., 1968.
306. Малишев Ю. В. Солоспіви. К., 1968.
307. Мамонтов Б. Содружество наук и музыка. — «Музыкальная жизнь», 1974, № 10.
308. Манн Т. Доктор Фаустус. М., 1959.
309. Масний С., Василькевич Х. З перших кроків життя. — «Музика», 1974, № 4.
310. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

311. Мейлах Б. С. Комплексное изучение художественного творчества и музыковедение. — «Советская музыка», 1973, № 1.
312. Месснер Е. И. Основы композиции. М., 1968.
313. Метнер Н. К. Письма. М., 1973.
314. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1963.
315. Михайлов Ал. В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно. — О современной буржуазной эстетике, в. 3. М., 1972.
316. Мірошніченко С. В. Предмет дослідження — професіоналізм. — «Музика», 1978, № 2.
317. Морозова М. Из воспоминаний (о Скрябине). — «Советская музыка», 1972, № 1.
318. Муха А. І. Кібернетика і реалістична музика. — «Мистецтво», 1962, № 5.
319. Муха А. І. Принцип програмності в музиці. К., 1966.
320. Муха А. І. Теорія музичної творчості і деякі питання її методології. — Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства. К., 1977.
321. Мясищев В. Н., Готсдинер А. Л. Что есть музыкальность? — «Советская музыка», 1975, № 2.
322. Назайкинский Е. В. Искусство и наука в деятельности музыковеда. — Музыкальное искусство и наука, в. 2, М., 1973.
323. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
324. Назайкинский Е. В. Психология музыкальная. — Музыкальная энциклопедия, т. 4. М., 1978.
325. Нейгауз Г. Г. (о Шостаковиче). — Дмитрий Шостакович. М., 1967.
326. Нейгауз Г. Г. Автобиографические записки. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1975.
327. Орджоникидзе Г. Ш. О воспитании композиторской молодежи. — «Советская музыка», 1975, № 11.
328. Орджоникидзе Г. Ш. Место исполнителя в музыкальной культуре. — «Советская музыка», 1978, № 8, 9.
329. Оськина С. Е. Внутренний музыкальный слух. М., 1977.
330. Очеретовська Н. Л. Музичний образ як інтонаційно-художня цілісність. — «Музика», 1973, № 6.
331. Пасынков Э. Славится опера. — «Правда» от 12 марта 1974 года.
332. Петров А. П. (интервью). — «Музыкальная жизнь», 1974, № 17.
333. Плахов Ю. Н. О взаимосвязи формообразования и восприятия. Тезисы доклада на юбилейной научно-теоретической конференции. Ташкент, 1972.

334. Плисецкая М. М. — Петров А. П. (диалог). Не говоря уж о таланте... — «Литературная газета» от 1 мая 1974 года.
335. Пожидаев Г. Марк Фрадкин. — «Музыкальная жизнь», 1974, № 10.
336. Пожидаев Г. Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М., 1970.
337. Полевой В. П. Цілеспрямованість художньої думки. — «Музыка», 1972, № 5.
338. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961.
339. (Прокофьев). Черты стиля С. Прокофьева. М., 1962.
340. Прокофьев С. С. Автобиография. М., 1973.
341. Протопопов Вл. В. «Иван Сусанин» Глинки. Музыкально-теоретическое исследование. М., 1961.
342. Пути к импровизации (по материалам музыкальной печати Австрии, ФРГ и США, 1974—1975 гг.). — Экспресс-информация, серия «Музыка», в. 2. М., 1975.
343. Ражников В. Г. Исполнительство как творчество. — «Советская музыка», 1972, № 2.
344. Ражников В. Г., Цеханский В. М. Общий обзор литературы по психологии восприятия музыки. — «Вопросы психологии», 1975, № 4.
345. Рахманинов С. В. (интервью). «Советская музыка», 1973, № 4.
346. Ревуцкий Л. М. Виховання композиторської молоді. — «Мистецтво», 1956, № 1.
347. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955.
348. Римский-Корсаков Н. А. Воспоминания В. В. Ястребцева, 1886—1897, т. I, Л., 1959; т. II, Л., 1960.
349. Роллан Ромен. Музыканты наших дней. М., 1938.
350. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
351. Сац Илья. Из записных книжек. Воспоминания современников.
352. Светланов Е. Ф. В кипении жизни (о Хренникове). — «Советская культура» от 8 июня 1973 года.
353. Скорик М. М., Задерацкий В. В. Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці. — «Сучасна музыка», в. I. К., 1973.
354. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
355. Скрябин А. Н. Сборник к 25-летию со дня смерти. М.—Л., 1940.
356. Соловьев-Седой В. П. Из автобиографии. — «Советская музыка», 1967, № 4.

357. Сохор А. Н. Творчество и эстетика. — «Советская музыка», 1962, № 3.
358. Сохор А. Н. Георгий Свиридов. М., 1972.
359. Сохор А. Н. Музыка. — Музыкальная энциклопедия, т. 3. М., 1976.
360. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. М., 1975.
361. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971.
362. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973.
363. Танеев С. И. о собственной творческой работе. — Памяти Сергея Ивановича Танеева. М., 1947.
364. Таршис Н. А. Музыка спектакля. Л., 1978.
365. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М. — Л., 1947.
366. Тиц М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. К., 1972.
367. Тольба В. С. До проблем виконавства. — «Музыка», К., 1976, № 2, 3.
368. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966.
369. Уйфалуши Й. (ВНР) Логика музыкального отражения. — «Вопросы философии», 1968, № 11.
370. Фарбштейн А. А. Теория реализма и проблемы музыкальной эстетики. Л., 1973.
371. Фарбштейн А. А. Современная марксистско-ленинская эстетика в социалистических странах Европы. Л., 1975.
372. Фарбштейн А. А. Музыка и эстетика. Л., 1976.
373. Фарбштейн А. А. Некоторые тенденции современной философии музыки. — «Советская музыка», 1979, № 1.
374. Фомин В. С. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. — Музыкальное искусство и наука, в. 2. М., 1973.
375. Хачатурян А. И. С мыслями о слушателе. — «Советская культура» от 1 января 1973 года.
376. Хиндемит П. Мир композитора (фрагмент). — «Советская музыка», 1963, № 5.
377. Холодковский В. В. Дом в Клину. М., 1959.
378. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. Исследования. М., 1974.
379. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971.
380. Тихон Хренников. Статьи о творчестве композитора. М., 1974.
381. Царева Е. М. Жанр музыкальный. — Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1974.
382. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

383. Чайковский П. И. — Танеев С. И. Письма. М., 1951.
384. Чернов А. А. Некоторые наблюдения над процессом музыкального творчества. — А. А. Чернов. К спорам о современной музыке. Статьи, выступления, заметки. Л.—М., 1972.
385. Чулаки М. И. Дунаевский и его письма. — «Музыкальная жизнь», 1972, № 9.
386. Шагинян М. С. Йозеф Мысливечек («Воскрешение из мертвых»). М., 1968.
387. Шалтупер Ю. Заметки о Максе Регере. — «Советская музыка», 1973, № 12.
388. Шахназарова Н. Г. «Авангард» в современной западной музыке. — Современное западное искусство. М., 1971.
389. Шахназарова Н. Г. Об эстетических взглядах Шенберга. — Кризис буржуазной культуры и музыка, в. 2. М., 1973.
390. Шахназарова Н. Г. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М., 1975.
391. Шнеерсон Г. М. О письмах Шенберга. — Музыка и современность, в. 4. М., 1966.
392. Шнеерсон Г. М. Статьи о современной зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания. М., 1974.
393. Шостакович Д. Д. Как рождается музыка. — Дмитрий Шостакович. М., 1967.
394. Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М. Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966.
395. Щедрин Р. К. (интервью). — «Музыкальная жизнь», 1975, № 2.
396. Эйнштейн Альфред. Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977.
397. Эйслер Г. Избранные статьи. Беседы о музыке. М., 1973.
398. Якобсон П. М. Психология художественного восприятия. М., 1964.
399. Якобсон П. М. Психология художественного творчества. М., 1971.
400. Яковлева Н. Н. Музыка в системе пропаганды. — Искусство и идеологическая работа партии. М., 1976.
401. Коралов Андрей. Музыкальный художественный образ. София, 1975.
402. Христов Дим. Композиторът и общественното съзнание. София, 1976.
403. Gardner Howard. The arts and human development. USA, 1973.
404. Globokar Vinko. Der kreative Interpret.—«Melos/NZ», 1976, N 2.
405. Fukač Jiří, Poledňák Ivan. K pojmu «hudba» a jeho definici.—«Estetika», 1978, N 1.

406. Hiller L. A., Isakson L. M. Muzyka eksperymentalna-komponowanie z pomocą komputera. Res facta, 5. Kraków, 1971.
407. Kazanecki Waldemar. O roli muzyki w filmie mówi.— «Ruch muzyczny», 1973, N 14.
408. Neurose und Genialität. Psychoanalytische Biographien. Hrsg.: J. Cremerius, Frnkf. M., Fischer, 1971.
409. Philipp Günter. Erfahrungen mit der Improvisation.— «Musik und Gesellschaft»; 1975, N 11.
410. Piotrowski Zbigniew. Joseph Schillinger i jego «System kompozycji muzycznej». — «Ruch muzyczny», 1973, N 8.
411. Poledňák Ivan. K metodologickým otázkám psychologie hudby. — «Hudební věda», 1974, N 1.
412. Schwabe Christoph. Musiktherapie bei Neurosen und funktionellen Störungen. Jena, 1974.
413. Tarnawska-Kaczorowska Krystyna. Kryzysy czy metamorfozy? — «Ruch muzyczny», 1975, N 15, 16.
414. Teorie hudební vědy. — «Hudební věda», 1975, N 4.
415. Wierszyłowski Jan. Psychologia muzyki. Warszawa, 1970.
416. Wiszniewski Zbigniew. Kilka refleksji o komponowaniu zbiorowym. — «Ruch muzyczny», 1975, N 9.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-----------------------	---

Вопросы теории и методологии

О месте, задачах и истоках комплексной теории музыкально-творческого процесса	7
О роли некоторых методологических и общенаучных принципов в изучении процесса музыкального творчества	36
К определению ведущих понятий теории процесса музыкального творчества	55
Творчество: новизна и художественная ценность	55
Композитор и музыкальное произведение	61
Композитор и исполнитель	66
Композиторское творчество как вид духовного производства	73

Музыкальное творчество и композиторская личность

Проблемы и пути формирования композиторской личности	
Некоторые теоретические принципы развития творческих способностей	90
Формирование творческих предпосылок в процессе музыкального воспитания и обучения	95
Профессиональное образование и самообразование	99
Композитор и социально-творческая среда	108
Критика реакционных концепций творческой личности	113
О тенденциях деидеологизации	113
О теориях инфантилистской природы творчества	117
О теориях невротической и патологической природы творчества	121
К анализу структуры композиторской личности	133
Композиторская личность и ее миры	133
Система предпосылок-характеристик композиторского творчества	140
Творческие импульсы и потребности	150
О понятии и критерии органического	155

Структура и динамика процесса композиторского творчества

Музыкальное произведение в абстрактно-системном плане как источник творческих ориентиров	163
Музыкальное произведение как специфическое и сложное понятие	163
Музыкальные абстракции. Механизм их образования, истоки и разновидности	172
Содержание музыкальной памяти автора	175
Произведение как динамичная система абстракций и обобщений	177
Произведение как потенциальная возможность	182
Произведение как система целей	185
Основные слагаемые механизма творческого акта	195
Творческие предпосылки	199
Система художественных критериев. Зона контроля	205
Творческая установка-задача	212
Фундаментальные способы творческо-эвристической деятельности	220
Эмоция	221
Интуиция	224
Рассудок	226
Фантазия	229
Особенности и функции композиторского восприятия-представления	232
Некоторые внутренние и внешние ориентиры творчества	236
Заключение	245
Библиография	251

Антон Иванович Муха
Процесс композиторского творчества
(Проблемы и пути исследования)

Редактор
Р. М. Немировский
Художеств. редактор
Е. Ф. Контарь
Обложка художника
А. Д. Стеценко
Технич. редактор
А. А. Донец
Корректоры
Г. Н. Вильховская,
Т. И. Павлюк,
Л. А. Рубинская,
А. Г. Савчук

Информ. бланк № 858
Сдано на производство 17.05.79.
Подписано к печати 19.10.79.
БФ 23381
Формат 70×108^{1/32}.
Бумага типографская № 2.
Гарнитура литературная.
Способ печати высокий.
Условн.-печ. лист. 11,9.
Уч.-изд. лист. 12,7.
Тираж 4000. Зак. № 774. Цена 95 коп.

Издательство «Музична Україна»
Государственного комитета
Украинской ССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли,
252004, Киев, Пушкинская, 32.

Белоцерковская книжная фабрика
республиканского производственного
объединения «Поліграфкнига»
Государственного комитета Украинской
ССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли, 256400, г. Белая
Церковь, Карла Маркса, 4.