

### О МЕСТЕ И РОЛИ СОТВОРЧЕСТВА В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

В чем специфика креативной сферы, объединяющей музыкантов различных специальностей (композиторов, исполнителей, педагогов), в которой от каждого так или иначе задействованного субъекта — в различной степени — зависит успех или неуспех сотворчества? В целях представления операциональной избыточности проблематики в разнообразных взаимосвязях, исследование сотворчества базируется на мультидисциплинарной интерпретации изучаемого материала, что отвечает постнеклассической стадии развития науки. В настоящей статье обратимся к понятию «сотворчество», благодаря приставке «со» нашедшему широкое применение термина в музыковедении, общей и музыкальной педагогике, культурологии, искусствоведении. Несмотря на широкий диапазон применимости, в литературе не отражен вопрос принципиальной специфики сотворчества и его места в творческом процессе. Попробуем в этом разобраться, сопоставив понятия «творчество» и «сотворчество».

Несмотря на многовековую историю исследований творчества, а также большому количеству работ, посвящен-

ных определению различных стадий творческого процесса (Б.А. Лезин, Б.М. Кедров, Я.А. Пономарев, П.К. Энгельмейер, G. Wallas и др.), в науке существует известная расплывчатость в его характеристиках в силу принципиальной непознаваемости многих существующих тайн природы.

Из многочисленных научных толкований понятия импонирует определение Я. Пономарёва: «Творчество — необходимое условие развития материи, образования её новых форм, вместе с возникновением которых меняются и сами формы творчества» [Курсив автора — К.Е.]. Творчество человека лишь одна из таких форм [14, 43]. Данный подход продолжен Б. Руниным, предположившим, что «между творчеством природы и творчеством человека, видимо, существует определённая историческая преемственность и логическая связь» [16, 56]. Творчество мироздания являет собой бесконечный источник вдохновения для музыканта, художника или поэта. Принято считать (и эта точка зрения пока никем не опровергнута), что все тайны творчества происходят из глубин подсознания, куда академиче-

ская наука пока не может проникнуть (З. Фрейд, К. Юнг, П. Тейяр де Шарден и др.). По глубокому и поэтичному теоретическому выводу В. Белинского, «способность творчества есть великий дар природы; акт творчества в душе творящей есть великое таинство; минута творчества есть минута великого священнодействия; творчество бесцельно с целью, бессознательно с сознанием; свободно с зависимостью: вот основные его законы» [4, 285]. Немецкий философ А. Шопенгауэр считал творчество сферой *незаинтересованного созерцания* [курсив здесь и далее наш — К.Е.] идей, в которой отсутствуют человеческие эгоистические импульсы [24, 384–390]. Врата в этот мир, функционирующий по установленным свыше законам, открываются *лишь избранным* по странной прихоти Природы. Трансцендентность — важнейший показатель «творческого измерения», в котором художник пребывает в особом состоянии *вдохновения*, которое характеризуется по-разному. Платон в «Ионе» пишет, что творцы одержимы «божественным вдохновением» [13, 376]. В. Белинский сопоставлял вдохновение с болезненным состоянием, ситуацией крайнего стресса, когда у человека обнаруживаются сверхспособности, а также с энергией души, возбужденной «не волею человека, но каким-то не зависящим от него влиянием» [4, 273]. Мыслитель подчёркивал, что эти

психические перегрузки творец переносит «непринужденно и свободно» [4, 273]. Композитор А. Шнитке о своём пребывании в состоянии вдохновения поведал: «Композитор попадает в неё время от времени — сам не зная, как и каким образом»<sup>1</sup>, а Г. Малер написал: «В эти часы становишься рассеянным, погружаешься в себя, умираешь для внешнего мира» [10, 183]. Творчество в состоянии «одержимости» означает подчинение земного разума более сильному, трансцендентному началу или, появляющейся свыше силе, «взрывающей» (Э. Гуссерль) земное сознание.

Подвергая рефлексии испытанные состояния, творцы отмечают, что погружение в творческую работу сопровождается сильнейшим волнением, непроизвольной повышенной активностью, высокой продуктивностью деятельности в сочетании с лёгкостью протекания процесса порождения новых и оригинальных идей. К примеру, Платон написал: «Говорят же нам поэты, что они летают как пчёлы и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз. И они говорят правду: поэт — это существо лёгкое, крылатое, священное; и он может творить лишь тогда, когда делается вдохновенным и испуганным и не будет в нём более рассудка» [13, 377]. В отношении роли и доли участия самого творца в созидательном процессе Платон замечает:

«<...> Бог яснее всего показал нам, что мы не должны сомневаться, что не человеческие эти прекрасные творения и не людям они принадлежат; они — божественны и принадлежат богам, поэты же — не что иное, как толкователи воли Богов, одержимые каждый тем богом, который им владеет» [13, 377]. Эти слова подтверждаются воспоминаниями о пережитых ощущениях М. Цветаевой: «Слушаюся чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего, то указующего, то приказующего. Когда указующего — спорю, когда приказующего — повинуюсь» [20, 37]. Примерно о том же говорит А. Шнитке: «У меня впечатление, что меня водят всю жизнь на веревочке, на каком-то шнуре: пишу, могу что-то, но все время на этом шнуре болтаюсь. Это — как бы ограничение моей свободы» [5, 52]. Ирреальное измерение, о котором говорят и пишут художники, и есть сфера творчества, в которой они выполняют некую миссию: без оценок, анализа, лишь повинуюсь Данности. Вновь обратимся к А. Шнитке: «У меня есть ощущение, что некоторые идеи мне были как бы подарены — они не от меня. <...> Например, финал Первого виолончельного концерта. Или Sanctus в Реквиеме — эта часть мне приснилась <...>. И для меня это было очень важным — я этого сам в себе не оспаривал» [5, 51]. Г. Малер писал: «становишься, так сказать, только инстру-

ментом, на котором играет вселенная. <...> В такие минуты я больше не принадлежу себе. [10, 183].

Из всего этого следует, что в творчестве существует «интуитивный этап», который состоит примерно из двух фаз. Первая фаза — «стихийного потока», или, по словам А. Шнитке, *непроизвольно-интуитивный* этап, когда непреднамеренно, в любое время дня или ночи, художнику свыше поступает обрывочная информация. Композитор назвал эту фазу самым беспокойным временем, когда он должен найти что-то, поймать, записать нотами, но ещё не знает, «что и как...»<sup>2</sup>. Такое состояние может появляться внезапно, стихийно обрушивающимся музыкальным потоком<sup>3</sup>, с определённой степенью регулярности<sup>4</sup> или эпизодически<sup>5</sup>.

Вслед за фазой «стихийного потока» наступает период «интуитивного приближения к произведению». Об этом А. Шнитке говорит следующее: «<...> через какое-то время <...> я начинаю вдруг слышать про себя будущее произведение. <...> Иногда это состояние продолжается час-два, а то и несколько часов <...> Ощущение таково, будто я неким внутренним ключом повернул в себе что-то, и всё сразу изменилось...»<sup>6</sup>. А. Шнитке ассоциирует эту фазу с чувством временной потери свободы, при котором у него возникает другое ощущение: «все, что я

делаю, — это попытки приблизиться к тому, что не я делаю, а что уже есть, и я должен только зафиксировать» [5, 52]. Композитор признаётся: «делаю не то, что хочу, а то, что со всей необходимостью должен сделать. И хотя речь идёт о вашем сочинении, живущем в вашем внутреннем мире, вы подчиняетесь ему как чему-то объективно существующему. Я <...> лишь <...> открываю и разгадываю то, что имеется во мне» [Везде разрядка автора — К.Е.] [Цит. по: 21, 228]. Это подтверждается словами Г. Малера написавшего, что в момент творения он «терпит страшные родовые муки, и нужно чтобы прошло немало часов, прежде чем в его голове всё уляжется, придёт в порядок и потом забродит» [10, 183]. М. Цветаева пишет примерно о том же: «Точно мне с самого начала дана вся вещь — некая мелодическая или ритмическая картина ее — точно вещь, которая вот сейчас пишется (никогда не знаю, допишется ли), уже где-то очень точно и полностью написана. А я только восстанавливаю. Отсюда эта постоянная настороженность: так ли? не уклоняюсь ли? не позволяю ли себе — своеволия?» [20, 37]». Этот этап сродни состоянию, которое испытывает человек, очнувшийся после ночи странных сновидений, чья память, удерживая постоянно иссякающий поток неясных ощущений, пытается связать их смыслом и значением.

Психологи, со своей стороны, пытались объяснить подобные состояния. А. Маслоу назвал их «*высшим переживанием*», непосредственно не связанным с удовлетворением каких-либо или чьих-либо потребностей. В таком режиме творческий человек имеет дело с неопределённым и неоднозначным, требующем свободы и открытости. Он находится в состоянии созерцания целостного многогранного феномена, предполагающего его оценку не с точки зрения пользы, ибо сам «процесс может быть не менее приятен, чем результат, а движение может доставить такое же удовольствие, как достижение цели» [11, 315].

Творчество является из «непознаваемого» измерения в мир «познаваемый», в котором поступившая свыше информация подвергается переработке. Пережив лично фазы этого «перетекания», А. Шнитке утверждает, что в сфере вдохновения музыканту «нельзя, к сожалению, находиться постоянно. Даже слишком долго, — и то нельзя», нужно «*контролировать* всё, что делаешь во время работы»<sup>7</sup>. То есть в какой-то момент в голове художника срабатывает механизм «переключения» из состояния вдохновения в обычную атмосферу бытия, в пучину со-восприятия, где его так сладостно порождённый замысел попадает в сферу земного риска и непредсказуемости. Когда форма будущего произведения более или менее ясно вырисовывается

в сознании творца, начинается следующий этап — оформление полученной информации, или произвольная, по словам Шнитке, «во многом разочаровывающая»<sup>8</sup> ежедневная работа над текстом.

Второй этап творчества, согласно Платону, есть *искусство* реализации, или *мастерства* в «схватывании», фиксации и отражении творческих идей, полученных творцом в состоянии одержимости, а затем подвергаемых осознанию и переработке для дальнейшего воссоздания. Своеобразный диалог «взорванного» (Э. Гуссерль) сознания с «просыпающимся» *сознательным волевым контролем* художника чётко подразделяется философом на родственные творческие процессы — «вдохновения» и «искусства». Таким образом вступает в свои права сотворчество с его неотъемлемым «правом на риск» [9, 73] (В. Загвязинский). Истинные художники с высокой ответственностью подходят к этому этапу, который характеризуется напряжением воли, сомнениями, потерей непринуждённости процесса творения.

Нам видится, водоразделом творчества и сотворчества служит состояние, о котором А. Шнитке говорил следующее: «В творческой *работе* существуют две крайности — два полюса если хотите. Те самые, что называют обычно *интуицией* и *рациональным расчётом*» [Цит. по: 21, 159]. Как процесс познания возникает из удивления

(Аристотель), так сотворчество зарождается с «включения» *рефлексии на стадии десигната* (замысла), где автор вступает в сотворчество с самим собой, со своим Я, ставшим «каналом передачи» творческой информации из глубин подсознания.

Внутренние диалоги автора различаются в направлениях, связанных, с одной стороны, со стремлением оформить, завершить произведение. «Но как восстановить чувства, которые испытывал когда-то, — вопрошает И.Ф. Стравинский, — и не исказить их наслонениями последующей душевной жизни?» Если бы я стал пытаться передать мои прошлые чувства, все было бы настолько же неточно и произвольно, как если бы это сделал другой» [18, 42]. С другой стороны, творец начинает осознавать, что предстоит *встреча* его создания *со слушателем*. «Когда я произвожу на свет сочинение, — писал Г. Малер, — я люблю узнавать, какие струны оно заставляет звучать в «другом» [разрядка автора — К.Е.] [10, 169].

Как только музыкант задаётся вопросом: «А как воспримется моё творчество?», — «начинается, — как выразился В. Межуев, — самое интересное» [12], поскольку, по меткому замечанию Н. Голубовской, «говорить себе или говорить другим — большая разница» [8, 45]. Данная позиция предопределяет особое место и функции *слушателя* в системе сотворчества.

Это же основание несколько меняет сложившееся в музыковедении отношение к сотворчеству как вторичному творчеству *исполнителя* (Б. Асафьев, А. Сохор, Е. Гуренко, Г. Цыпин и мн. др.).

Б. Асафьев дифференцировал *исполнительскую* культуру музыкантов на два ответвления: «или она *сотворческая* композиторству, или она механически репродуцирует по созданным нормам техники нотную запись» [2, 297], когда «одни знают наперед, что услышат, другие всегда гадают» [2, 298]. Б. Асафьев под сотворчеством понимал значительную долю работы исполнителя в потоке внутреннего слухосознания с целью высокохудожественного отражения авторского замысла. А. Сохор также противопоставлял сотворчество творчеству композитора. В частности, он писал: «<...> В то же время, коль скоро исполнительство "производит продукт", оно тоже является творчеством. Вернее, оно есть сотворчество по отношению к первичному творчеству — деятельности композитора» [18, 48]. Данное положение воспринимается противоречиво и редуцирует творческий процесс: исполнительство — *это тоже творчество, но есть сотворчество «по отношению к ...»*. В таком случае, сотворчество не распространяется на деятельность композитора, что, полагаем, не отражает реальности.

М. Арановский выдвигает идею «дважды высказывания» музыкального текста, при этом не разделяя музыкантов на авторов и исполнителей. Первое высказывание связано с воплощением замысла без потери функции быть высказыванием от автора. Воплощение авторского замысла может соответствовать как фазе *восстановления* свыше поступившей композитору информации (второй этап творчества), так и фазе *переработки* поступившей информации для слушателя (сотворчество). Этот посыл связан с периодом продолжающейся разработкой творческого артефакта самим *композитором*, который «порой растягивается на месяцы и годы» [1, 61]. Второе высказывание осуществляется в процессе временного восстановления смысла авторского текста в момент его прочтения или *исполнения* (что согласуется с вышеобозначенными выводами теоретиков).

Мысль М. Арановского об «отсроченности» передачи музыкального послания от замысла до реализации, трактуемая как одна из особенностей музыкально-коммуникативного акта, напрямую подводит к выводу о том, что зона применимости сотворчества намного шире. Добавим к этому утверждение А. Маслоу о том, что творчество «должно приносить удовольствие», а также «должно приносить пользу людям» [11, 289]. Здесь появляется нюанс *направлен-*



ности творческого процесса на *Другого*, или, согласно Б. Асафьеву, Н. Назайкинскому, В. Медушевскому и др. — на восприятие, с целью вызвать определенную эстетическую реакцию (удовольствия, удовлетворения, наслаждения и пр.). И если Платон, Шопенгауэр писали, что творчество положено человеку как *инстинкт*, а Маслоу писал о «высшем переживании» без эгоистических побуждений, то в последнем тезисе А. Маслоу актуализировал феномен *долженствования*, заключающийся в *сознательном доведении плодов творчества до качественного результата*. Из этого следует, что данная стадия работы «направлена» на слушателя. Иначе для кого польза и кому доставлять удовольствие? «Я стараюсь, — писал Г. Малер, — использовать все до единого средства, которые только есть в моём распоряжении, чтобы абсолютно всё достигало ушей слушателя так же, как оно звучит для моего внутреннего слуха [10, 470]. Заметим, что А. Сохор также писал о том, что «любой композитор, желающий быть услышанным и понятым, вольно или невольно, сознательно или бессознательно ориентируется в своем творчестве на тех или иных слушателей» [Курсив автора — К.Е.] [15, 44]. Это убедительно доказывает, что композиторская мысль, едва начав оформляться, подвергается воздействию грави-

тационной устремленности к *Другому*. То есть процесс сотворчества означает продолжение жизни творческой первоидеи, и начинается он ещё на стадии десигната, до оформления варианта нотного текста (или, в культурах устных профессиональных традиций, — до первого публичного исполнения [23, 48–91]). Композитор, любя всем сердцем своё творение, не может не думать о том, какое впечатление произведёт оно на других. С пробуждением рефлексии его неминуемо начинают одолевать сомнения (мнения, потенциально столкнувшиеся с другими суждениями), вынуждающие его корректировать первозамысел. Данное положение подтвердим словами М. Цветаевой: «ДЛЯ КОГО Я ПИШУ [Заглавный шрифт автора — К.Е.]. <...> Вещь написана: что с ней будет? кому придется? кому продам? О, не скрываю, что, по свершении вещи, последний вопрос для меня — наиважнейший. Так, дважды, духовно и житейски: вещь дана, кто ее возьмет?» [20, 37].

Сотворчество, в отличие от «самодостаточного» творчества, динамически направлено на *воспринимающих* слушателей/зрителей, критиков, вольно или невольно *оценивающих* творение (по Б. Асафьеву «направленность формы на восприятие»). Дальнейшие творческие метаморфозы с авторским замыслом связаны с закономерностями функционирования музыкальной ком-

муникиции, пронизанной внешними и внутренними оценочными установками, ибо любым художником *переживается* факт предстоящей оценки своего творчества. Так, И.Ф. Стравинский с печалью восклицал: «...Музыка казалась мне такой привычной и близкой, я любил её и не мог понять, почему люди, ещё не слышавшие её, наперёд протестуют» [19, 150–151]. В связи с этим возникает совершенно иной параметр сотворчества — *оценочная деятельность* [6; 7] как система представлений о качестве созданного музыкального продукта и его критериях с ценностных позиций разных субъектов сферы музыкальной коммуникации [25]. Все ориентировочные стратегии музыкантов, по справедливому мнению Е. Назайкинского, провоцируются самим фактом возникновения атмосферы оценочной ситуации противостояния «я — и все остальные, и всё остальное» [7, 213] с недостижимым горизонтом следствий» [7, 228]. Состязательный эффект непрерывно раскручивает всё новые витки спирали развития, оказывая «сильнейшее влияние на формирование систем музыкального языка, музыкальных ценностей, эталонов, шкал» [7, 225].

Итак, направленность сотворчества на высокохудожественный музыкальный результат и оценочный (скрытый и явный) механизм регуляции деятельности являются принципиальными характеристиками сотворчества.

Сотворчество сопряжено с волевым психическим усилием, опосредовано сознательной целенаправленной деятельностью, мотивированной оценочными отношениями в системах межсубъектной коммуникации музыкантов (системы «Я — Я»; «Я — Другой»), этими системами обусловлено и на них направлено. Если творчество самодостаточно, а творческий замысел стихийен и непредсказуем, то сотворчество зависимо от вердикта *Другого*, его системная динамика развёрнута в сторону слушателя, для которого создаётся конкретный музыкальный продукт (по А. Сохору). Сотворчество есть бесконечное и многовариантное возобновление творчества, оно функционирует в неустойчивой атмосфере риска, условностей и долженствований, при тщательном контроле сознания (роль интуиции в сотворчестве иная), направляющего деятельность музыканта с позиции её целесообразности и результативности.

Огромное разнообразие смысловых нюансов затрудняет выведение дефиниции понятия «сотворчество», знаменующего собой продолжение фазы творчества. Его протяжённость измеряется временем существования композиторского замысла в сердцах и памяти слушателей (от единичного представления до многовековой истории постановок). «Здесь и сейчас» реализующееся новое «бытие артефакта» (М. Арановский) есть уникаль-



ное явление результата сотворчества. Слушатель оказывается интригующим звеном сотворчества, поскольку априори он «третий» в любом творческом диалоге (интерактивном и опосредованном), «полюс» (положительный или отрицательный) в оценке результативности креативной деятельности музыкантов.

Исследователь В. Блок в контексте восприятия читателем литературного произведения определяет сотворчество как активную творчески-созидательную деятельность, деятельность-переживание реципиента, протекающую преимущественно в области воображения, которая «носит субъективно-объективный характер, зависит от мировоззрения, личностного и социального опыта..., культурности..., вбирает в себя индивидуальные особенности восприятия и вместе с тем поддается суггестивной направленности произведения искусства» [6, 488–489]. Применительно к проблеме сотворчества в музыкальном искусстве корреляции с данной дефиницией неоспоримы.

Однако в музыке художественная информация передается по многочисленным и сложнейшим каналам, окрашенным отношениями сотворчества [25], затрагивающим не только область воображения участников этих связей, но и процессы и механизмы, переводящие художественный образ в реальное звучание. И чем больше количество участников сотворчества, тем сложнее образующиеся связи.

С учетом многосоставности понятия и многоаспектности проблемы предлагается следующее определение: *сотворчество в музыкальном искусстве есть многоуровневый и многокомпонентный системный динамический феномен, функционирующий в музыкально-коммуникативном пространстве, отражающий диалогическую ценностно-оценочную специфику и закономерности процесса воплощения десигната музыкальной идеи от замысла до художественно-значимого результата.*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Исследование. Кн. 1 и 2-я; 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Батюшков О. Творчество [Электронный ресурс] // Словарь Брокгауза и Ефрона. Электрон. текстовые данные. URL: <http://www.bibliotekar.ru/bet/76.htm> (дата обращения 21.05.2018).
4. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески и Миргород») //

Полное собрание сочинений: в 13 т.: Т. 1: Статьи и рецензии. Художественные произведения 1829–1835. Москва: Изд-во АН СССР, 1953. С. 259–308.

5. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. и автор предисл. А.В. Ивашкин. Москва: «Классика—XXI», 2014. 320 с.

6. Блок В.Б. Сопереживание и сотворчество (диалектика и взаимообусловленность) // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченко. Мн.: Харвест, 1999. С. 465–503.

7. Восприятие музыки: Сб. ст. / Ред.-сост. В.Н. Максимов. Москва: Музыка, 1980. 256 с.

8. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. Л.: Музыка, 1985. 143 с.

9. Загвязинский В.И. Педагогическое творчество учителя / В.И. Загвязинский // Советская педагогика. 1988. № 1. С. 70–75.

10. Малер Г. Письма. Воспоминания / Густав Малер; ред. Д. Фришман. Москва: Музыка, 1968. 608 с.

11. Маслоу А.Г. Мотивация и личность / Пер. с англ. СПб.: Евразия, 1999. 478 с.

12. Межуев В.М. Размышления о культуре и культурологии: культурология в контексте современного гуманитарного знания [Электронный ресурс] // Культурологический журнал. 2010. № 2. С. 1–6. URL: [http://www.cg-journal.ru/rus/journals/&j\\_id=3](http://www.cg-journal.ru/rus/journals/&j_id=3), свободный (дата обращения 03.04.2018).

13. Платон. Собрание сочинений в 4 т.: Т. 1 / Под общ. ред. А.Ф. Лосева [и др.]. Москва: Мысль, 1990. 862 с. (Философское наследие. Т. 112).

14. Пономарёв Я.А. Психология творчества и педагогика. Москва: Педагогика, 1976. 280 с.

15. Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. / Сост. и ред. М.Г. Арановский. Москва: Музыка, 1974. 336 с.

16. Рунин Б.М. Творческий процесс в эволюционном аспекте // Художественное и научное творчество. Л.: Наука, 1972. С. 54–67.

17. Сохор А.Н. Музыка как вид искусства: Монография. 2-е изд., перераб. и доп. Вопросы эстетики. Москва: Музыка, 1970. 192 с.

18. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура: Монография. Москва: Советский композитор, 1975. 202 с.

19. Стравинский И.Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / Перевод с англ.; послесл. и общ. ред. М.С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.

20. Цветаева М. Статьи, эссе [Электронный ресурс] // Цветаева Марина Ивановна. URL: <http://rulibrary.ru/tsvetaeva>, свободный (дата обращения 05.06.2018).

21. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. Москва: Интерпракс, 1994. 384 с.

22. Чайковский М.И. Из семейных воспоминаний [Электронный ресурс] / М.И. Чайковский. Электрон. текстовые данные. Режим доступа: URL: <http://www.tchaikov.ru/memuar007.html>, свободный (дата обращения 21.05.2018).
23. Шахназарова (Мелик-Шахназарова) Н.Г. Избранные статьи. Воспоминания / Под ред. С.К. Лашенко и А.В. Лебедевой-Емелиной. Москва: Государственный институт искусствознания, 2013. 372 с.
24. Шопенгауэр А. О четвероюм корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. Критика кантовской философии. Т. 1. Москва: Наука, 1993. 672 с.
25. Якупов А.Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации // Художественное образование и наука. 2017. № 1 (10). С. 15–37.

## REFERENCES

1. Aranovskii M.G. Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva [Musical text. Structure and properties]. Moskva: Kompozitor [Moscow: Publishing house «Composer»], 1998. 343 p.
2. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak protsess: Issledovanie [Musical form as a process: Research]. Кн. 1 и 2-ya; 2-е изд. [Кн. 1 and 2; 2nd edition]. L.: Muzyka [Leningrad: Publishing house «Music»], 1971. 376 p.
3. Batyushkov O. Tvorchestvo [Creativeness]. (Elektronnyi resurs) [Electronic resource]. Slovar' Brokgauza i Efrona [Dictionary of Brockhaus and Efron]. URL: <http://www.bibliotekar.ru/bet/76.htm>.
4. Belinskii V.G. O russkoi povesti i povestyakh g. Gogolya («Arabeski i Mirgorod») [About the Russian story and novels of Gogol («Arabesques and Mirgorod»)]. Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.: T. 1: Stat'i i retsenzii. Khudozhestvennye proizvedeniya 1829–1835. [Full works: 13 vol.: Vol. 1: Articles and reviews. Works of art 1829–1835.]. Moskva, Izd-vo AN SSSR, [Moscow: Publishing house of the USSR], 1953. S. 259–308.
5. Besedy s Al'fredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. Sost. i avtor predisl. A.V. Ivashkin [Comp. and author of the Foreword. A.V. Ivashkin]. Moskva: «Klassika—XXI» [Moscow: Publishing house «Classic—XXI»], 2014. 320 p.
6. Blok V.B. Soperezhivanie i sotvorchestvo (dialektika i vzaimoobuslovlennost') [Empathy and co-creation (dialectics and interdependence)]. In: Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva: Khrestomatiya [Psychology of art: Chrestomathy] Sostavitel' K.V. Sel'chenok [Compiled by K.V. Zelichenok]. Minsk: Kharvest [Minsk: Publishing house «Harvest»], 1999. S. 465–503.
7. Vospriyatie muzyki [Perception of music]: Sbornik statei [Collection of articles] Red.-sost. V.N. Martynov [Ed. -sost. V.N. Martynov]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1980. 256 p.

8. *Golubovskaya N.I.* О музыкальном исполнении [About musical performance]. L.: Muzyka [Leningrad: Music], 1985. 143 p.
9. *Zagvyazinskii V.I.* Pedagogическое творчество учителя [Pedagogical creativity of the teacher]. *Sovetskaya pedagogika* [Soviet pedagogy]. 1988. № 1. S. 70–75.
10. *Maler, G.* Pisma. Vospominaniya [Letters. Memoirs]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1968. 608 p.
11. *Maslou A.G.* Motivatsiya i lichnost' [Motivation and personality]. Sankt-Peterburg: Evraziya [St. Petersburg: Publishing house «Eurasia»], 1999. 478 ps.
12. *Mezhuev V.M.* Razmyshleniya o kul'ture i kul'turologii: kul'turologiya v kontekste sovremennogo gumanitarnogo znaniya [Reflections on culture and cultural studies: cultural studies in the context of modern humanitarian knowledge]. (Elektronnyi resurs) [Electronic resource]. *Kul'turologicheskii zhurnal* [Cultural journal]. 2010. № 2. P. 1–6. URL: [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/&j\\_id=3](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/&j_id=3).
13. *Platon.* Sobranie sochinenii v 4 t. [Collected works in 4 volumes]. T.1 [Vol.1]. Moskva: Mysl' [Moscow: Publishing house «Thought»], 1990. 862 p.
14. *Ponomarev Ya.A.* Psikhologiya tvorchestva i pedagogika [Psychology of creativity and pedagogy]. Moskva: Pedagogika [Moscow: Publishing house «Pedagogy»], 1976. 280 p.
15. Problemy muzykal'nogo myshleniya [Problems of musical thinking]: Sbornik statei [Collected papers] / Sostavitel' i redaktor M.G. Aranovskii [Compiled and edited by M.G. Aranovsky]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1974. 336 p.
16. *Runin B.M.* Tvorcheskii protsess v evolyutsionnom aspekte [Creativity in the evolutionary aspect]. In: *Khudozhestvennoe i nauchnoe tvorchestvo* [Artistic and scientific creativity]. L.: Nauka [Leningrad: Publishing house «Science»], 1972. S. 54–67.
17. *Sokhor A.N.* Muzyka kak vid iskusstva: Monografiya [Music as an art form: Monograph]. 2-e izdanie [2nd edition]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1970. 192 p.
18. *Sokhor A.N.* Sotsiologiya i muzykal'naya kul'tura: Monografiya [Sociology and musical culture: Monogra]. Moskva: Sovetskii kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»], 1975. 202 p.
19. *Stravinskii I.* Dialogi: Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii [Dialogues: Memories. Musings. Comments]. L.: Muzyka [Leningrad: Publishing house «Music»], 1971. 414 p.
20. *Tsvetaeva M.* Stat'i, esse [Articles, essays] (Elektronnyi resurs) [Electronic resource]. URL: <http://rulibrary.ru/tsvetaeva>.
21. *Tsygin G.M.* Psikhologiya muzykal'noi deyatel'nosti: problemy, suzhdeniya, mneniya [Psychology of musical activity: problems, judgments, opinions]. Moskva: Interpraks [Moscow: Publishing house «Interpraks»], 1994. 384 p.
22. *Chaikovskii M.I.* Iz semeinykh vospominanii [From family memories]. (Elektronnyi resurs) [Electronic resource]. URL: <http://www.tchaikov.ru/memuar007.html>.

23. *Shakhnazarova (Melik-Shakhnazarova) N.G.* Izbrannye stat'i. Vospominaniya [Selected articles. Memory lane]. Moskva: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya [Moscow: Publishing house «State Institute of art studies»], 2013. 372 p.

24. *Shopenhauer A.* O chetveroyakom korne zakona dostatochnogo osnovaniya. Mir kak volya i predstavlenie. Kritika kantovskoi filosofii [On the four root of the law of probable cause. The world as will and representation. Criticism of Kant's philosophy]. T. 1 [Vol. 1]. Moskva: Nauka [Moscow: Publishing house «Nauka»], 1993. 672 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цит. по: 21, 286.

<sup>2</sup> Цит. по: 21, 227.

<sup>3</sup> По воспоминаниям брата, П.И. Чайковский в детстве зажимал уши, интуитивно стремясь оградить свою психику от лавины звуков, обрушивающейся на него изнутри: «"О эта музыка, музыка!" <...> "Избавьте меня от нее! Она у меня здесь, здесь, — рыдая и указывая на голову, говорил мальчик, — она не дает мне покоя!» [21].

<sup>4</sup> А. Шнитке признаётся: «Бывают дни, когда в голову приходит очень многое — появляются одна за другой новые идеи, число эскизов и набросков заметно увеличивается; всё быстро катится куда-то вперёд. А потом наступает время, когда почти ничего не приходит в голову» [Цит. по: 20, 159].

<sup>5</sup> Примером служат яркие, но редкие образцы творчества музыкальных «дилетантов» — любителей: дипломатов и политических деятелей М. Огиньского, создавшего гениальный Полонез «Прощание с Родиной», и А. Грибоедова, сочинившего два вальса, вошедших в сокровищницу музыкальной культуры.

<sup>6</sup> Цит. по: 21, 227.

<sup>7</sup> Цит. по: 21, 286.

<sup>8</sup> Цит. по: 21, 227.

