

УДК 378+7.[01+03]+78.[01+03]
 DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_57

Е.Ю. Куприна

Самара
 Самарский государственный институт культуры
 kuprina65@mail.ru

СОТВОРЧЕСКИЙ ПОЛИЛОГ: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Музыкант раскрывается как уникальная творческая личность в диалогическом пространстве музыкального сотворчества. Образующиеся диалогические связи между сопоставленными участниками обладают чрезвычайно широким и проникающим спектром воздействия на разных уровнях интерактивного информативного и экзистенциального взаимодействия. В статье на практических примерах анализируются особенности сотворческого полилога в зависимости от уровней и характера протекания диалогических связей в музыкальной коммуникации.

Ключевые слова: музыкальное сотворчество, диалог/полилог, автокоммуникация, ценностно-оценивающее восприятие, С.В. Рахманинов, К.Н. Игумнов, П.И. Чайковский, С.И. Танеев, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, профессиональные сообщества.

Искусствоведческая наука входит в ряд специфических отраслей гуманитарных научных исследований, изучающих феномен творческой деятельности человека и культурное наследие человечества, помимо прочего, включающих произведения различных видов искусства, в частности музыкального. Под искусством философ Платон понимал процесс достижения творческой личностью «умения и мастерства» в «схватывании», «переработке» Божественных идей (первоидей) с целью их «представления» для общества (слушателя) [1, с. 377]. В XX в. немецкий музыковед Г.Г. Эггебрехт назвал искусством феномен, рисующий (в музыке – озвучивающий) картину мира и души «духовным “языком” материального мира, отрефлексированным и упорядоченным (а значит, осмысленным и смыслополагающим) благодаря теоретическому знанию» [2, с. 607]. Как бы ни трактовалось творчество – в духе Божественного провидения или как процесс перманентно становящейся и развивающейся материи (Я.А. Пономарёв [3, с. 43], Б.М. Рунин и др.), сотворчество, в том числе музыкальное, начинается с момента прикосновения человека к творческому

процессу. Музыкальное сотворчество есть системный многогранный феномен музыкального искусства, функционирующий в диалогическом пространстве музыкальной коммуникации на уровнях субъект-субъектного (Я – я, я – другой), субъект-объектного взаимодействия и характеризующийся динамической устремленностью, открытостью, магнетизмом, неустойчивостью, бесконечной вариативностью смысловых отражений художественных идей.

Категория полилога/диалога¹ входит в круг понятийного аппарата музыкального сотворчества как фундаментальная спецификация, фундирующая условие его зарождения, развития и обуславливающая динамику. В сотворчестве диалог реализуется через информативное и экзистенциальное взаимодействие коммуницирующих сторон, где участниками выступают: композитор / исполнитель / педагог – музыка-

¹ Полилог (греч., букв. – речь многих) является синонимом слова диалог (согласно греческому префиксу *диа* – через). При этом предполагается, что роль говорящего переходит от одного лица к другому, в противном случае разговор превращается в монолог. В связи с этим в диалоге, как и в полилоге, может участвовать любое число участников.

вед / критик – art-посредник – слушатель / читатель / зритель. Исторически сложившаяся «ролевая» подвижность и взаимопересекаемость профессиональных функций музыканта фундирует, с одной стороны, профессиональную «включенность» участников в музыкально-сотворческую деятельность, а с другой стороны, обуславливает тотальность восприятия, неотрывного от перманентного антиципирующего, непосредственного и результирующего оценивания результатов деятельности с позиции Другого. В этой системе обмена музыкальный текст является эпицентром всех активных «воспринимающих проекций», а «полисубъектная» фигура слушателя выполняет функцию динамического регулятора и «носителя» оценок.

Взлеты и падения, головокружительные успехи и иссушающие души депрессии обнаруживают гигантский кипящий полилог – духовное сопряжение людей, объединенных музыкой в специфической атмосфере сотворческого взаимодействия. Сотворческий полилог/диалог обусловлен индивидуальностью каждой вовлеченной в него личности и резултативен при достижении эмоционально приподнятой сотворческой атмосферы «взаимо-со-действия», взаимного уважения, поддержки, доверия и вместе с тем ответственности и внутренней дисциплины. Благодаря языку эмоций диалогические связи в сотворчестве обладают неизмеримо большим спектром воздействия, нежели в простом человеческом общении, отражая акциденции вербальных и невербальных контактов участников на когнитивном, эмоциональном уровнях, вплоть до «сопряжения сознаний» [4, с. 153], считывания информации «динамическими состояниями тел» (М. Мерло-Понти) [5, с. 595].

В отличие от имеющих место иных типов коммуникации (сотрудничество, соперничество и др.), сотворческое взаимодействие актуализирует intersubjective связи между участни-

ками и достигается в результате сплава интенций и энергий каждого участника при реализации ценных для всех целей деятельности. Поэтому оно выступает интегрирующим механизмом, способствующим образованию сотворческих структур в музыкальном искусстве (институций, ансамблей и пр.).

Важными механизмами актуализации сотворческого полилога являются:

1) эмоциональная «включенность», погруженность в музыкальный текст всех участников музыкальной коммуникации, независимо от вида музыкальной деятельности;

2) волевая природа управления и регулирования деятельностью (в которой чрезвычайно сильны метакогнитивные процессы) [6, с. 3-6];

3) творческое усилие с каждой «стороны» взаимодействия.

Все эти механизмы формируются в процессе:

– «облучения» участников музыкальной идеей,

– энергетического взаимообмена, при котором один участник «заряжает» другого (других) своим темпераментом, эмоциональным состоянием; при этом латентно, но активно «работают» механизмы межличностного восприятия (идентификация, проекция, эмпатия, аттракция, рефлексия, децентрация) и взаимодействия (заражение, внушение, подражание).

В сотворческом полилоге музыкант (композитор, исполнитель или педагог) раскрывается с особой силой как «ансамбль отношений» (В.Н. Мясичев) [7, с. 199], открытая воспринимаемая и воспринимающая система (Л.И. Божович, И.В. Дубровина, Э.В. Ильенков и др.). При этом он активно высвобождает собственный внутренний творческий потенциал и направляет его навстречу другим участникам сотворчества.

Сотворческий полилог осуществляется на уровнях внутриличностного (внутреннее Я – я), межличностного (я – другой), мелкогруппового (ансамбли),

группового (творческие коллективы) общения, на любом уровне предполагающая согласие ценностей, «встречность» позиций, сонаправленность действий, совокупность вложенных усилий, равную ответственность и самодисциплину при достижении поставленных целей. Поэтому все его участники со временем начинают не только «отражать» друг друга, но взаимно дополнять, пробуждать в каждом «дремлющие» творческие потенциалы.

Кратко рассмотрим особенности сотворческого полилога в зависимости от видов музыкального сотворчества, в основе дифференциации которых – характер протекания диалогических связей в музыкальной коммуникации.

Всеобъемлющим и вместе с тем латентным видом является внутреннее сотворчество (Я – я), отражающее автоуровень, или автокоммуникацию (термин Ю.М. Лотмана) [8, с. 76-90], системы. Вбирает в себя сложнейшие внутренние процессы, происходящие в духовной сфере личности. Ценность автокоммуникации состоит в ее формирующей силе, поскольку информация, передаваемая по данному каналу, возрастает, перекодируется, существенным образом воздействуя на личность. Неслучайно с непрерывающимся внутренним диалогом связывается внушительный круг культурных функций – от «ощущения своего отдельного бытия до самопознания...» [8, с. 86]. Предметами непрекращающегося процесса внутренних диалогов являются идейные смыслы, концепции замыслов, цели деятельности, интерпретационные намерения, самооценивание своих профессиональных качеств, своей роли в искусстве и т. д. Именно в этом «измерении», а именно в творческом сознании, осуществляется связь земного творца с Высшим Творческим Началом (работа интуиции).

Сотворчество музыканта с собственным Я (со своей психикой, своим исполнительским организмом, с музыкальным инструментом) – это путь,

нередко сопряженный с мучительным поиском внутренней гармонии.

Музыкальное сотворчество внешнего вида (системная – другая) разворачивается через полилог музыкальной коммуникации и осуществляется в непосредственном (контактном) и опосредованном (удаленном во времени и пространстве) видах. Непосредственный вид имеет *паритетную, авторитетную и интегрированную* разновидности.

Непосредственный вид реализуется между взаимодействующими на практике музыкантами или представителями смежных творческих профессий в паритетном, авторитетном и интегрированном подвидах.

Непосредственный паритетный вид (от лат. *paritas* – равенство) музыкального сотворчества предполагает взаимодействие музыкантов, находящихся в примерно равных возрастных, профессиональных соотношениях. Например, камерный ансамбль «Зимро» (в переводе с иврита – пение) был основан в Петрограде (1918) выпускниками Петроградской консерватории; Квартет им. Бородина (1944), Брамс трио (*Brahms-trio*) (1988) зародились в стенах Московской консерватории из студенческих коллективов, ансамбль *Berliner Barock Solisten* (1995) объединил музыкантов-единомышленников из оркестра берлинской филармонии и т. д. Это наиболее «комфортный» вид, при котором между музыкантами устанавливается демократический стиль общения, способствующий поддержанию не только творческих, но и длительных дружественных связей.

Часто (в филармонии, во время гастрольных поездок и т. д.) рядом с начинающими музыкантами работают титулованные и заслуженные артисты. Общение между ними представляет непосредственный авторитетный вид сотворческого полилога, реализующегося между музыкантами разного статуса. При этом на выстраивание взаимоотношений зачастую влияет суггестия таланта, славы более опыт-

ного коллеги. К этому же виду относится музыкальное сотворчество лидера (музыкального режиссера, дирижера, художественного руководителя) с творческим коллективом, педагога – с одаренным учеником и пр.

В сотворчестве авторитетного вида можно наблюдать различные стили общения – от демократичного до авторитарного. Здесь особо актуальной становится задача (для многих – проблема) установления комфортного психологического и вместе с тем творческого микроклимата. Часто от характера установившихся взаимоотношений зависит не только текущая профессиональная деятельность, но и дальнейшее творческое продвижение музыканта (примеры: С.В. Рахманинов – П.И. Чайковский: успешное сотворчество, С.В. Рахманинов – А.К. Глазунов – неудачное сотворчество).

Интегрированный вид (паритетный и авторитетный) сотворческого полилога наблюдается, когда музыканты вступают во взаимоотношения с представителями других видов искусства: художниками, поэтами и т. д. К данному виду общения относится, к примеру, тандем С.Ф. Стравинский – С.П. Дягилев. Общеизвестно, что после шумного успеха «дягилевских сезонов» в Париже у музыканта начался творческий подъем.

Так или иначе «звездные» мгновения результативного сотворчества при любом его виде долгие годы служат духовным стимулом, помогают преодолевать годы безвестности и служат опорой веры в собственные силы.

Опосредованный вид музыкального сотворчества реализуется через идейный, смысловой и текстовый подвиды. Это весьма типичная форма диалога между музыкантами, разделенными друг от друга временем, пространством, обстоятельствами, но обнаружившими феноменальное внутреннее родство. К «дистанционному» диалогу приводит музыкантов некая «априорная» ясность (тонкий душевный резонанс). Такое взаимодействие пианист Григорий Соколов

назвал удивительным, феноменальным явлением, «когда в создании произведения участвуют два человека, как правило, разделенные бездной времени»¹. Через тексты у музыканта (шире – художника) диалогические связи устанавливаются не только с давно ушедшим из жизни композитором (интерпретация), но и с бытием (ассоциативные связи), мирозданием (интеллектуально-мировоззренческие поиски).

Таким образом, в музыкальном сотворчестве «паутина» интерактивных и интересубъективных связей отражает диалоги внутренние, межличностные, непосредственные и опосредованные, с окружающей природой, наконец, с бытием и Творцом (феноменальный диалог). Но только личное отношение к происходящему делает индивида отличным от всех и составляет его собственный индивидуальный стиль.

Рассмотрим некоторые особенности сотворческого полилога в зависимости от участия музыкантов в интерпретационных процессах. Во внешнем виде сотворчества непосредственный процесс межличностного профессионального общения музыкантов (я – другой) специфицируется латентной оппозицией «интерпретаторская воля» – «исполнительская реализация». Там, где данная оппозиция не противоречива («интерпретатор» и «исполнитель» либо объединены (солист), либо их «роли» сближены (ансамбль) и при этом партнёры соответствуют друг другу по профессиональным качествам, взаимодополняют друг друга), музыкальное сотворчество в значительной степени обусловлено психологическими факторами межличностного общения. Важно выстраивать его на взаимном уважении, принятии, аттракции, доверии. Именно от этого зависит процесс образования психологически комфортной атмосферы сотворческого полилога.

¹ Григорий Соколов: «Как человек живет, так он и играет» [Электронный ресурс] / Н. Тамбовская, интервью // PianoФорум. URL: <https://www.grigory-sokolov.net/tambovskaia2010> (дата обращения: 03.12.2022).

В противоречивой форме оппозиции («интерпретатор-лидер» – «коллективный исполнитель») специфическим образом обнаруживается относительно «пассивная» интерпретаторская позиция¹ исполнителей и доминирующая исполнительская воля лидера.

Опосредованный вид музыкально-сотворческого взаимодействия «снимает» остроту ценностно-оценивающего восприятия, присущую непосредственным контактам, при этом усиливая «проникающий» эффект воздействия художественного объекта (идея, текст).

Рассмотрим далее на практических примерах лабиринты сотворческого полилога.

Все «сотворческие метаморфозы» первоидеи, трансформирующейся через авторский замысел в произведение музыкального искусства для представления его перед слушателем, связаны с функционированием ценностно-оценочной музыкальной коммуникации, обобщенный образ которой ассоциируется с гигантским корректирующим порталом музыкального сотворчества. Путь по стезе искусства сопровождают вера и сомнения (внутренние и внешние диалоги), неслучайно он ассоциируется с неустанным поиском Синей птицы, ведь «вертикаль» музыкального сотворчества устремлена к совершенству. Однако протекание творческого процесса в «горизонталь» музыкальной коммуникации осуществляется в режиме перманентного музыкального полилога субъектов музыкальной коммуникации. А «говорить себе или говорить другим, – заметила Н.И. Голубовская, – большая разница» [9, с. 45].

Музыкант свои поиски чаще всего начинает в условиях отсутствия «реального собеседника», что приводит к некоторому урасчленению сознания музыканта «на Я и другое Я, к возрастанию диалогичности мысли, что обусловлено желанием предвидеть все возможные

аргументы со стороны предполагаемых оппонентов» [10, с. 29]. В то же время всегда есть возможность узнать профессиональное мнение (компетентную оценку) о степени результативности творческого процесса от друзей, коллег. Таким образом, сотворческое общение не только существенным образом влияет на деятельность музыканта, оно ему экзистенциально необходимо. Причем неважно, работает ли он в тиши своего кабинета или репетирует с другими, – на всех перипетиях интерпретации замысла до его воплощения в текст и концертного представления в форме произведения прослеживаются как непосредственные, так и опосредованные профессионально обусловленные специфические диалогические связи [11; 12]: на мегауровне – социокультурные, на микроуровне – межличностные, на аутоуровне – текстовые. Иначе говоря, весь процесс доведения авторского замысла до слушателя (во всех акциденциях практики) сопровождается сотворческим общением (внутренними диалогами, контактами в кругу близких, друзей, профессионалов). Рассмотрим более подробно.

Внутренние диалоги (автокоммуникация)

Прежде чем музыкант решается публично представить свой замысел или вариант работы над музыкальным текстом, он переживает период исканий, нередко мучительных: варьирует замысел, «проигрывает» эскизы, пытается занять «позицию Другого» или встать на позицию слушателя (добавим, что далеко не каждый музыкант к этому стремится). Саморефлексия нередко граничит с крайними формами самооценки: переоценкой, самовосхвалением или же, наоборот, самобичеванием и самоуничижением. Любому творческому человеку присущи творческие сомнения; свойственно (в той или иной степени) недовольство собой, характером или темпом протекания деятельности на каком-либо этапе; наконец, знакомо состояние эмоционального

¹ «Относительно» пассивная интерпретационная позиция наблюдается у музыкантов крупных творческих институций – оркестрантов, артистов хора.

«выгорания» и пр. От того как музыкант принимает данные природой слабые и сильные стороны собственного дарования, зависит лично выстраиваемая саморегуляция, самокоррекция, напрямую влияющая на сценическую судьбу его творений и профессиональное будущее. Проиллюстрируем сказанное. П.И. Чайковский нередко поверял дневнику внутренние диалоги. Так, запись от 19 апреля 1884 г. свидетельствует о накопившейся творческой усталости композитора: «Злился на неудачи. Очень недоволен собой по причине казенности всего, что в голову лезет. Выдохся я, что ли?»¹. А вот показательные строки из письма Лии Моисеевны Левинсон² А.Б. Гольденвейзеру: «Дорогой и любимый Александр Борисович! Давно собираюсь писать Вам, но мешает внутренняя робость, скованность, – чувство, которое, к сожалению, во мне прогрессирует. Виной ли этому психические травмы последних лет моей жизни, или причины, лежащие в самой моей природе, – не знаю; но пытаюсь бороться с этим и другими своими недостатками, мешающими моему росту музыканта, да и просто жизни!..»³.

Прогулки на природе, созерцание и рефлексия, уединенная работа – необходимое «рабочее» состояние творческой личности, протекающее в разных способах контемплативной деятельности. В такие моменты собеседники не нужны. Внутренние диалоги буквально «пропитывают» профессиональную жизнь музыкантов, духовный мир которых постоянно активен и насыщен неустанным и бесконечным поиском гармонии в звуках, в сердце. Непрекращающаяся апелляция я к Я художника есть продолжение – через

интуитивное измерение – феноменального диалога, начатого в момент вдохновения.

Межтекстовый уровень

Необычный тонкий *уровень* сотворческого общения представляет опосредованная форма межтекстового диалога. Он отражает специфический сотворческий полилог между музыкантами, отстоящими друг от друга на расстоянии от нескольких лет до вековых промежутков, – через «отсроченное» восприятие музыкального текста, вызывающее в душе последователя особый творческий резонанс. Характерной особенностью таких феноменальных «поглощающих» контактов является полное доверие, глубочайшая включенность в процесс переживания и отсутствие интерактивных форм оценивания. Подобный способ сотворческого общения присущ композиторам, особенно склонным к замкнутому образу жизни (Ш.-В. Алькан, Р. Герхард, Э. Эльгар и др.). «Участие» опосредованного собеседника выражается в поразительной степени воздействии на *Другого*. Феноменальное общение возникает на языке самой музыки в индивидуальной семантике и лексике музыкальной речи. Это своеобразный кросс-текстовый способ передачи опыта, осуществляемый по внутреннему влечению – через истинное, глубокое восхищение, удивление и погружение в творческую лабораторию порой давно ушедшего мастера. В процессе такого опосредованного общения происходит глубокое синергическое воздействие (неформальное, свободное) одного музыканта на другого. Молчаливое восприятие вызывает у реципиента горячее желание познания, «примеривания на себя» несвойственного ему стиля, манеры выражения замысла, а также – что следует подчеркнуть – сотворческое стремление «ответить» собственной, в ответ возникшей музыкальной мыслью.

Через проникновение в тексты партитур существующих или давно ушедших

¹ Чайковский П.И. Дневники / ред. Т. Чугунова. Москва: Наш дом – L'Age d'Homme; Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 15.

² Лия Моисеевна Левинсон (1905–2000) – отечественная пианистка, педагог.

³ «Наш старик»: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория / сост. А.С. Скрябин, А.Ю. Николаева; ред. Л.Л. Тумаринсон. Москва: Унив. кн.; Санкт-Петербург: Центр гуманист. инициатив, 2015. С. 217.

из жизни мастеров (в том числе посредством транскрипторской деятельности) последующее поколение музыкантов постигает на деле «живое» искусство предшественников, нередко «отвечая» своим кумирам музыкальными комплиментами (цитатами, аллюзиями, стилизациями, оммажами и пр.). Такая синергия пробуждает «на расстоянии» яркую индивидуальность и способствует ее выходу на новые творческие рубежи.

«Выход из скорлупы» (я – другой)

Вопрос «выхода» музыканта из внутреннего во внешний мир профессионального общения касается представления творческих плодов, результатов долгих внутренних поисков на суд общественности. Этот естественный процесс для ранимых творческих натур музыкантов крайне чувствителен. Множество возникающих вопросов, на которые художник далеко не всегда может самостоятельно найти ответ, направляют его из внутреннего мира в социум. Делается ли это интуитивно или с вполне осознанным стремлением выйти «из собственной скорлупы», но рано или поздно наступает момент непреодолимого желания погрузиться в общение с коллегами-профессионалами, впитать синергию их идей. Проиллюстрируем сказанное примером, который описывает Л.О. Аюрян: «За два года уединения Герхард проштудировал шенберговское “Учение о гармонии” и трактат Эрнста Курта о баховском контрапункте, изучал квартеты Бетховена, “Лунного Пьеро”, “Весну священную” и многое другое. Теперь он чувствует, что существование в полном одиночестве исчерпало себя, что нужно восстанавливать связи с миром и людьми» [13, с. 97].

Творческие контакты устанавливаются музыкантом как лично, так и через друзей, педагогов, коллег и пр. Круг общения может быть как весьма обширным – у личностей масштаба А.Г. Рубинштейна, М.Л. Ростроповича, так и предельно ограниченным. Например, у Ф. Шопена, Ш.-В. Алькана,

П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и др. он исчислялся избранным числом единомышленников, даже несмотря на внешний диапазон общения.

Сконцентрируемся на наиболее типичных для музыкантов, ими самими признанных «областях общения», которые возникают вокруг родственных, дружеских контактов, с одной стороны, и разнообразных официальных и неофициальных профессиональных сообществ – с другой.

Ближайший круг общения

Обдумывание замысла и тем более его обсуждение с коллегами – процесс весьма болезненный. Поэтому в первую очередь автор стремится поверить сокровенное близким или друзьям – тем, чьему мнению доверяет. В данный порой весьма узкий круг входят лица, которых автор уважает как личностей и профессионалов. При этом в общении «личное» и «профессиональное» тесно переплетено и происходит чаще в неформальной обстановке: в домашних условиях, на даче, в кафе, даже по переписке и пр.

Самыми первыми слушателями нередко становятся родные и близкие, особенно если они имеют профессиональное отношение к музыке. Неслучайно в повествованиях о жизненном и творческом пути композиторов часто содержатся упоминания о важнейшей роли в творческой судьбе их жен (Роберт и Клара Шуман; Николай Андреевич и Надежда Николаевна Римские-Корсаковы; Сергей Васильевич и Наталья Александровна Рахманиновы; Валентин Васильевич Сильверстов и Лариса Яковлевна Бондаренко и др.).

Дружба между творческими личностями усиливает «проникающее» воздействие полилога музыкального сотворчества. Музыканты, благожелательно расположенные друг к другу, могут быть как примерно равными по возрасту, так и разновозрастными. Остановимся на некоторых примерах из

жизни известных отечественных композиторов, исполнителей, педагогов.

Взаимная симпатия связывала ровесников и «однокашников» К.Н. Игумнова (1873–1948) и С.В. Рахманинова (1873–1943) вплоть до отъезда последнего за границу. Неслучайно первое публичное исполнение Сонаты *d-moll* № 1 ор. 28 Рахманинов доверил Игумнову (состоялось в октябре 1907 г. после их совместной работы над материалом¹). Глубокое взаимное уважение между Рахманиновым и Игумновым зародилось еще в период обучения (вначале в пансионе у Н.С. Зверева, затем в Московской консерватории, где оба формировались под руководством выдающихся музыкантов С.И. Танеева, А.И. Зилоти и др.). Впоследствии Игумнов неоднократно при случае передавал Рахманинову «сердечные приветы» (см. *Письмо Н.С. Голованова С.В. Рахманинову от 7 февраля 1933 г.*²). Став известным пианистом, педагогом Московской консерватории, он часто включал произведения друга юности в программы своих концертов и учебный репертуар студентов.

Николай Карлович Метнер (1881–1951) был старше С.В. Рахманинова на 8 лет. Особенно композиторы сблизились в эмиграции, где между ними не прекращалась творческая переписка [14].

Разница в возрасте между С.С. Прокофьевым (1891–1953) и Н.Я. Мясковским (1881–1950) составляла 10 лет, а дружба между ними зародилась еще в стенах Петербургской консерватории, в классах их великих наставников (Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Лядова) и продолжалась более 40 лет. Свидетелями их отношений стали более 450 писем-рецен-

зий³. Еще с поры студенчества решив советоваться по поводу новых сочинений, они впоследствии поверяли друг другу свои замыслы, становились самыми первыми слушателями и критиками. Вот чрезвычайно показательный фрагмент переписки. Из письма 349 (Н.Я. Мясковский – С.С. Прокофьеву 20 июля 1932 г., Москва): «Между прочим, при чувствительном разыгрывании *Andante* 2-й сонатины я наткнулся на одно место, которое сильно меня смутило; нет ли тут опечатки: стр. 7, такт 14, фигурка на 2-й восьмой верное ли это *до*? Я его не заметил, играя всегда *ми*, но, быть может, это так и нужно, хотя очень неловко для моих пальцев?..» Ответ – во фрагменте письма 351 (С.С. Прокофьев – Н.Я. Мясковскому, 27 июля 1932 г., Париж): «За четыре бекара против четырех *до* поклон и благодарность. Я заставил вности [корректирующие поправки. – Е.К.] в полтысячи экземпляров на складе, а также на доску. На стр. 7, в *до*-мажорной фигурации это так-таки есть *до*, а не *ми*. Я, можно сказать, включил вдохновенную деталь, а Вы приняли ее за опечатку...»⁴. Несмотря на юмор и даже очевидную «легкость», в обмене мнениями между музыкантами ощущается серьезный и профессиональный подход, основанный на доверии, вызванный глубоким уважением к личности, таланту и индивидуальности друг друга.

Большое уважение испытывал к С.И. Танееву (1865–1915) как к Учителю, Музыканту, Человеку С.В. Рахманинов, несмотря на то, что был моложе на 17 лет. Их дружба началась, когда Сергей Васильевич учился в классе С.И. Танеева композиции и продолжалась вплоть до кончины мастера, на которую Рахманинов отозвался очень светлой статьей⁵.

¹ Сергей Васильевич Рахманинов. Соната для фортепиано № 1 ре-минор [Электронный ресурс] // Музыкальные сезоны. 24.04.2017. URL: <http://musicseasons.org/rahmaninov-sonata-dlya-fortepiano-1-re-minor/> (дата обращения: 12.10.2022).

² Голованов Н.С. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / сост. Е. Грошева; В. Руденко. Москва: Совет композитор, 1982. С. 159.

³ С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский: Переписка [Электронный ресурс]. URL: <http://uchebana5.ru/content/3843398.html> (дата обращения: 16.08.2022).

⁴ Там же.

⁵ Рахманинов С.В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи, Интервью. Письма / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян. Москва, 1978. С. 47.

Разница в возрасте между С.В. Рахманиновым и П.И. Чайковским составляла 33 года. С момента первой встречи у Н.С. Зверева, когда 13-летний Сережа поразил Чайковского исполнением его пьесы «На тройке», их общение – кумира и боготворившего его младшего коллеги – не прекращалось вплоть до смерти Петра Ильича¹. Мастер проявлял трогательное внимание к первым композиторским опусам С.В. Рахманинова, лично присутствовал на некоторых репетициях, поддерживал морально, а также помогал в продвижении сочинений в издательстве. Чайковскому Рахманинов посвятил ряд произведений (в том числе «Элегию», «Фантазию для двух фортепиано» ор. 5 и др.).

Рассмотрим иные формы сотворческого полилога (неофициальные и официальные профессиональные объединения).

Неофициальные профессиональные объединения

Неформальные профессиональные объединения являют собой сообщества музыкантов-современников, проживающих на одной территории. С вышеописанным общением в ближайшем кругу их роднит произвольный выбор контактов и дух свободы, а сотворческая атмосфера чрезвычайно способствует диффузии музыкальных идей, взаимопроникновению новаций в области музыкально-языковых и иных средств выражения, подходов к профессиональной деятельности (в том числе технологических), взаимообучению и даже установлению морально-эстетических эталонов. Между музыкантами происходит обсуждение нарождающихся творческих проектов (композиций, концертных программ и т. д.), то есть осуществляется непосредственный

процесс поиска вариантов решения замыслов. Также организуются творческие встречи, репетиции, концерты. Не будет преувеличением отметить в этом виде сотворческого полилога сильное имманентное влияние подсознания, поскольку воспринимающий информацию при эмоциональных контактах интериоризирует её, что обуславливает взаимное обогащение творческих личностей и способствует переводу авторского замысла в новое состояние, когда невозможно отделить источник от генератора творческих идей. О причинах таких метаморфоз задумывались музыкальные теоретики, в частности М.Г. Арановский – в контексте разговора об экстрамузыкальной семантике, которая *впитывается воспринимающей системой* (творческим сознанием музыканта, в частности композитора), будучи «уже грамматически организованной и семантически подготовленной, обладающей самостоятельной системой значений... даже тогда, когда специально такая задача не ставится – как бы помимо желания автора музыки – просто в силу психологических особенностей самой природы музыкального творчества»².

История музыкального искусства скрывает множество страниц, связанных с крупными и мелкими неформальными профессиональными сообществами. Например, в 1738 г. в Лейпциге Лоренц Кристоф Мицлер учредил Общество музыкальных наук (*Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften*), членами которого стали, в частности, великие композиторы И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Г.Ф. Телеман, К.Г. Шрётер (один из изобретателей фортепиано), Г.А. Зорге (крупный теоретик музыки) и другие музыканты. Задачей общества было поощрение переписки его членов по вопросам музыкальной теории.

Во Франции в Париже с 1741 г. существует «Академическое общество

¹ Пресман М.Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов (Памяти профессора Московской консерватории Н.С. Зверева) [Электронный ресурс] // Воспоминания о Рахманинове. URL: <https://senar.ru/memoirs/Presman/> (дата обращения: 02.03.2023).

² Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь: Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н.А. Рыжкова. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2012. С. 114.

детей Аполлона» (*Societe Academique des Enfants d'Apollon*). Первоначально оно объединяло композиторов, создающих камерные произведения, и всех реализующих исполнение новых произведений. Затем рамки этого общества расширились, и оно целиком перешло на концертное исполнение камерно-инструментальных сочинений – сонат, трио, квартетов. Общество существует и до сих пор. Музыковед У.А. Эдди в комментариях отметил, что для подобных обществ было характерно смешение обучающихся в консерватории с профессиональными композиторами и виртуозами, артистами и художниками [15, с. 220].

К неформальным относятся также композиторские сообщества по типу «Могучей кучки» (в настоящей статье опускаем информацию о возникших вслед за балакиревцами «кучках» в Турции, Америке, Франции, Испании и др.). Содружества композиторов в разных странах возникали с благородной целью формирования (или воссоздания) национальных стилей. Данные формы взаимоотношений – ярчайший пример и образец сотворческой преемственности [16, с. 238-239].

Исследователь С.Е. Беляев повествует как о типичном явлении, возникшем на Урале после падения самодержавия, о тенденции творческих деятелей создавать музыкальные объединения под эгидой решения задач защиты «профессиональных прав своих членов и развертывания широкой просветительской работы» [17, с. 15]. Неслучайно на заре советской власти на территории образовавшейся Страны Советов возникали многочисленные певческие общества, союзы оркестрантов, сценических деятелей и пр. В профессиональные сообщества объединялись артисты, регенты, преподаватели, оркестровые музыканты, а также иные «коллеги по цеху».

Музыкантов, входящих в те или иные неформальные профессиональные объединения, роднит дух эксперимента, беззаветная любовь к музыке, жажда

творческой свободы. Значимость такого общения трудно переоценить, поскольку для творческого человека очень важен обмен актуальной информацией, ценно нахождение опоры в своих исканиях в лице наставников-профессионалов, талантливых единомышленников. Попадая на восприимчивую почву музыкального сотворчества, новации мгновенно ассимилируются, переплавляются, становясь питательной средой для восприимчивых творческих натур.

Официальные профессиональные сообщества

В отличие от неформальных сообществ, о которых шла речь выше, официальные профессиональные объединения являются крупными общественными организациями, поддерживаемыми государством. В их миссию входят задачи оказания помощи музыкантам посредством структур, организующих и финансирующих творческую, гастрольную, издательскую, конкурсную деятельность.

Если оглянуться в прошлое, то уже с конца XII в. музыканты стали отдавать предпочтение относительно, но стабильному материальному и правовому благополучию, которое гарантировали образующиеся в средневековых городах музыкальные цеховые братства. Эти независимые профессиональные корпорации, стоящие на службе магистрата, выполняли функции установления различных способов «регулирувания музыкантской практики» [18, с. 120]. Можно сказать, что это были первые примеры организации официальных профессиональных сообществ музыкантов.

Официальные объединения музыкантов (а также представителей иных творческих профессий) в первой трети XX в. осуществлялись по примеру представителей иных профессий, которые формировались и существовали на основе уставов с обязательной регистрацией членства, соблюдением разных нормативных регламентов. Так, история официальных творческих союзов в СССР начинается в 1932 г.

с принятия правительством постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Не станем задерживаться на перипетиях стремления молодого государства Советов сделать подконтрольной всю художественную деятельность, отметим лишь, что данная организационная форма, несмотря на все противоречия, оказалась долговечной и весьма распространенной не только в России, но и в мире. Существующая в разных странах форма союзов композиторов и сегодня объединяет композиторов по территориальному признаку. Например, функционируют союзы композиторов России, Удмуртии, Украины, Азербайджана, а также Бельгии, Японии и пр. Без официальной поддержки музыканты, особенно молодые, оказываются перед лицом множества проблем, из которых главными являются безвестность и невостребованность. На эту тему рассуждал в интервью А.Л. Рыбников. Сочувственно оценив ситуацию бедственного положения начинающих авторов, известный композитор отметил, что «у нас государство не обязывает оркестры играть музыку молодых композиторов. ...Мы, композиторы, хотим... наладить какую-то систему поддержки молодежи, в первую очередь, финансирования. Люди нуждаются в том, чтобы, элементарно, кормиться своей профессией. Сейчас они этого сделать не могут. На симфонической музыке очень сложно заработать. Я, например, за симфонические произведения не получаю ничего, это творчество в чистом виде, зарабатывать приходится в других областях»¹. Несмотря на материальный ресурс и востребованность, данная форма профессиональных официальных объединений музыкантов (и иных представителей творческих профессий) располагает инструментами как поддержки, регулирования деятельности, так и давления

на тех, чья творческая позиция «расходится» с официальной, что определенно сказывается на развитии новых направлений музыки (вспомним печально известное Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В.И. Мурадели от 10 февраля 1948 г.). Это наглядно демонстрирует их неоднозначную роль в музыкальном искусстве.

Интернет-сообщества

Современной формой сотворческого общения музыкантов становятся различные интернет-сообщества в соцсетях, форумы (ForumKlassika.Ru, «Союз молодых композиторов», «Клуб молодых композиторов»), сайты, порталы (ЗВУКИ.RU, RealMusic, NEWSmuz.com, «Красная звезда»), количество которых ежедневно растет. На страницах сайтов творческие индивидуальности общаются, обмениваются информацией, представляют свои сочинения, оценивают друг друга. В онлайн-доступе – информация о конкурсах, анонсы концертов, нотная литература, библиотечные ресурсы, научные публикации, индивидуальные рейтинги экспертов, мнения обычных слушателей, музыкально-критические статьи, интервью и многое другое. В виртуальной среде «открылись» лучшие концертные площадки (театры, концертные залы и даже музеи).

Таким образом, в исследовании мы пытались проанализировать сотворческий полилог и его специфику, представив его как фундаментальную спецификацию искусства, фундирующую условия зарождения, развития и обуславливающую динамику творческой деятельности. На самом деле в глубине диалогических связей включаются и начинают свое активное действие внутренние механизмы, приводящие в движение внутренние творческие активы участников музыкального сотворчества через самые разнообразные виды, формы взаимодействия и общения. В современное время необычайно возросла скорость информационного обмена, стали доступными

¹ Алексей Рыбников, композитор: «На симфонической музыке очень сложно заработать»: интервью [Электронный ресурс] / Т. Ренкова (интервью) // Казань24.ru. URL: <https://archive.is/20130416225957/http://kazan24.ru/articles/152401.html> (дата обращения: 06.01.2022).

дистанционные формы взаимоотношений. В цифровую эпоху музыкальный мир находится на пороге грандиозных коммуникативных трансформаций, что вновь актуализирует сотворческие активы, выводящие музыкантов на новую ступень эволюционной лестницы. Сотворческий полилог есть интерактивное и опосредованное взаимодействие сопоставленных участников музыкальной коммуникации, который реализуется на волне духовного подъема, обостренных слуховых взаимосвязей. Каждый вливающийся в общение участник привносит новые смыслы, «сообщая» новый импульс сотворческому процессу. Ценностно-смысловая и деятельностная

со-направленность участников музыкального сотворчества трансформируется в «ускоряемый» креативный поток энергии, приводящий систему в состояние мощного творческого генератора, импульсирующего высокие образцы музыкальных свершений. Череду бесконечно разнообразных в своей изменчивости интерпретаций – «высказываний» идейных замыслов музыкантов (от автора, редактора, исполнителя, слушателя) – разворачивает проникающий сквозь время непрекращающийся сотворческий полилог. Поэтому шедевры нетленны на протяжении веков и даже тысячелетий.

Список литературы

1. Платон. Ион // Платон. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1 / общ. ред. А.Ф. Лосева и др.; пер. Я.М. Боровского. Москва: Мысль, 1990. С. 372-385.
2. Riemann Musik Lexikon (1967): Sachteil [Электронный ресурс] / by Riemann Hugo. 12. Aufl. Mainz. URL: <https://archive.org/details/musiklexikon01riemgoog> (дата обращения: 03.07.2022).
3. Пономарёв Я.А. Психология творчества и педагогика. Москва: Педагогика, 1976. 280 с.
4. Кули Ч. Х. Человеческая природа и социальный порядок / пер. с англ. А.Б. Толстова. Москва: Идея-пресс: Дом интеллект. книги, 2000. 309 с.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. Санкт-Петербург: Ювента; Наука. 1999. 608 с.
6. Карпов А.В., Скитяева И.М. Психология метакогнитивных процессов личности. Москва: Ин-т психологии РАН, 2005. 352 с.
7. Мясищев В.Н. Психология отношений / под ред. А.А. Бодалёва. Москва: Изд-во Моск. психол.-соц. ин-та; Воронеж: МОДЭК, 1995. 356 с.
8. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 479 с.
9. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. Ленинград: Музыка, 1985. 143 с.
10. Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1995. 48 с.
11. Борисова Е.Н., Глазкова Т.В. Профессиональное общение музыкантов. Диалог. Москва: Согласие, 2015. 80 с. (Языковая культура музыканта).
12. Калицкий В.В. Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры (философско-культурологический анализ): автореф. дис. ... канд. филос. наук. Москва, 2014. 27 с.
13. Акоюн Л.О. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез. Роберто Герхард. Джачинто Шельси. Жан Барраке. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2019. 320 с.
14. Долинская Е.Б. Николай Метнер. Москва: Музыка; П. Юргенсон, 2013. 328 с.
15. Eddie W.A. Charles Valentin Alkan: His Life and His Music. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2007. 270 p.

16. Куприна Е.Ю. Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система: дис. ... д-ра искусствоведения. Самара, 2022. 631 с.
17. Беляев С.Е. Первое уральское музыкально-певческое общество (забытая страница истории) // Вестник Магнитогорской консерватории. 2017. № 2. С. 15–18.
18. Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва: Классика XXI, 2004. 400 с.

Сведения об авторе:

Куприна Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, начальник научно-издательского отдела Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
kuprina65@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.03.2023

Одобрено: 26.06.2023

Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Куприна Е.Ю. Сотворческий полилог: искусствоведческий аспект // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 57–70. DOI:10.48164/2713-301X_2023_12_57

УДК 378+7.[01+03]+78.[01+03]

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_57

E.Yu. Kuprina

Samara

The Samara State Institute of Culture

kuprina65@mail.ru

CO-CREATIVE POLYLOGUE: ART CRITICISM ASPECT

The creative uniqueness of the musician's personality is revealed in the space of dialogue in the process of musical co-creation. Dialogic connections between participants, formed at different levels of interactive informative and existential interaction, have an extremely wide and penetrating range of influence. The article analyzes the features of dialogic connections and their dependence on the

levels and nature of the flow of co-creative polylogue in musical communication using practical examples.

Keywords: musical co-creation, dialogue/polylogue, auto-communication, value-evaluating perception, professional communities, S.V. Rachmaninov, K.N. Igumnov, P.I. Tchaikovsky, S.I. Taneev, S.S. Prokofiev, N.Ya. Myaskovsky.

References

1. Platon (1990). [Ion]. *Platon. Sobranie sochinenij: v 4 tomakh* [Platon. Collected works in 4 vols]. Vol. 1. Transl. from Ancient Greek by Ya.M. Borovsky. Moscow: My'sl', 372–385. (In Russian).
2. Riemann Musik Lexikon (1967): Sachteil. Comp. by Riemann Hugo. 12 Aufl. Mainz. URL: <https://archive.org/details/musiklexikon01riemgoog> [Accessed 03.07.2022]. (In German).

3. Ponomaryov, Y.A. (1976). *Psixologiya tvorchestva i pedagogika* [Psychology of Creativity and Pedagogy]. Moscow: Pedagogika. (In Russian).
4. Kuli, Ch.X. (2000). *Chelovecheskaya priroda i social'nyj poryadok* [Human Nature and Social Order]. Transl. from English by A.B. Tolstov. Moscow: Idea-press; Intellectual Book House (In Russian).
5. Merlo-Ponti, M. (1999) *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception] / ed. by I.S. Vdovina, S.L. Fokin. Saint Petersburg: Yuventa; Nauka. (In Russian).
6. Karpov, A.V., Skityaeva, I.M. (2005). *Psixologiya metakognitivny'x processov lichnosti* [Psychology of Metacognitive Processes of Personality]. Moscow: Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences. (In Russian).
7. Myasishhev, V.N. (1995) *Psixologiya otnoshenij* [Relationship Psychology]. Ed. by A.A. Bodalyov. Moscow: Publishing House of the Moscow Psychological and Social Institute; Voronezh: MODE'K. (In Russian).
8. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbranny'e stat'i: v 3 tomakh* [Selected articles: in 3 vols.]. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. (In Russian).
9. Golubovskaya, N.I. (1985) *O muzykal'nom ispolnitel'stve* [About Musical Performance]. Leningrad: Muzy'ka. (In Russian).
10. Yakupov, A.N. (1995) *Muzykal'naya kommunikaciya (istoriya, teoriya, praktika upravleniya): avtoreferat dissertacii ... doktora iskusstvovedeniya* [Musical Communication (History, Theory, Practice of Management): Abstract of Doctoral thesis in Art Studies]. Moscow. (In Russian).
11. Borisova, E.N., Glazkova, T.V. (2015) *Professional'noe obshhenie muzykantov. Dialog* [Professional Communication of Musicians. Dialogue]. Moscow: Soglasie. (In Russian).
12. Kaliczkiy, V.V. (2014) *Dialog v muzykal'noj kommunikacii kak fenomen kul'tury' (filosofsko-kul'turologicheskij analiz): avtoreferat dissertacii ... kandidata filosofskix nauk* [Dialogue in Musical Communication as a Cultural Phenomenon (Philosophical and Cultural Analysis): Abstract of the Ph.D. thesis]. Moscow. (In Russian).
13. Akopyan, L.O. (2019) *Velikie outsajdery' muzyki XX veka: E'dgar Varez. Roberto Gerxard. Dzhachinto Shel'si. Zhan Barrake* [Great Outsiders of 20th Century Music: Edgard Varèse. Robert Gerhard. Giacinto Shelsi. Jean Barraque]. Moscow: State Institute of Art Studies. (In Russian).
14. Dolinskaya, E.B. (2013) *Nikolaj Metner* [Nikolay Medtner]. Moscow: Muzy'ka; P. Yurgenson. (In Russian).
15. Eddie, W.A. (2007) *Charles Valentin Alkan: His Life and His Music*. Farnham: Ashgate Publ. Ltd. (In English).
16. Kuprina, E.Yu. (2022) *Muzykal'noe sotvorchestvo kak xudozhestvenno-dinamicheskaya sistema: dissertaciya ... doktora iskusstvovedeniya* [Musical Co-creation as an Artistic and Dynamic System: Doctoral thesis in Art Studies]. Samara. (In Russian).
17. Belyaev, S.E. (2017) *Pervoe ural'skoe muzykal'no-pevcheskoe obshhestvo (zabytaya stranica istorii)* [The First Ural Musical and Singing Society (a Forgotten Page of History)]. *Vestnik Magnitogorskoj konservatorii* [Herald of the Magnitogorsk Conservatory], No. 2, 15-18. (In Russian).
18. Saponov, M.A. (2004) *Menestrel'i. Kniga o muzyke srednevekovoj Evropy'* [Minstrels. A Book about the Music of Medieval Europe]. Moscow: Klassika XXI. (In Russian).

About the author:

Elena Yu. Kuprina, Doctor of Art History, Ph.D in Pedagogy, Head of the Scientific and Publishing Department of the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010
kuprina65@mail.ru