

творчества ансамблевого и хорового направлений).

Следует подчеркнуть, что все попытки осмыслить феномен фольклора, сохранив его в первозданном виде или адаптировав к современным условиям, имеют на сегодняшний день бессистемный характер. Однако очевиден также тот факт, что песенный фольклор в аутентичной форме его исполнительства призван пробудить родовую память русского народа. В народном «аутентичном» исполнительстве заложены простота и доступность восприятия, коллективное сотворчество, «соборность», т.е. все то, что было свойственно традиционному российскому национальному сообществу и что сплачивало его. Вышесказанное требует поиска механизмов органического встраивания традиционных ценностей в современный контекст социокультурного пространства.

Исторически сложившиеся формы традиционной культуры, в том числе и те, которые сформировались в советское время, сегодня активно реструктуризируются, возрождаются с учетом новых социально-экономических условий. В этих формах прослеживается тенденция к совмещению исторически сложившихся элементов народной культуры, истоками которой были община и семья, с индивидуальной культурой личности, создающей самое себя. Это и является главным отличием современного периода развития русского фольклора от предшествующих периодов.

Литература

1. Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни. М. : Сов. композитор, 1988.
2. Государственный архив Волгоградской области. Ф. 6055. Оп. 1. Д. 34. Л. 60.
3. Громько М.М. Место сельской (территориальной – соседской) общины в социальном механизме формирования, хранения и изменения традиций // Сов. этнография. 1984. № 5. С. 70–80.
4. Земцовский И.И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы // Механизм передачи фольклорной традиции. СПб., 2004.
5. Калач-на-Дону : энцикл. / гл. ред., сост. Е.А. Мох. Волгоград : Издатель, 2008.
6. Каргин А.С. Прагматика фольклористики : сб. ст., докл., эссе. М. : ГРЦРФ, 2008.
7. Рудиченко Т.С. Донская песня в историческом развитии. Ростов н/Д. : Изд-во Рост. гос. консерватории им. С.В. Рахманинова, 2004.

Traditional culture of Don Cossacks of the Volgograd region in the modern sociocultural context

There is considered the issue of the modern way of life of traditional Cossack culture of the Volgograd region, analyzed the issues regarding the mechanisms of preserving, transmission and adaptation of Cossack culture. There is shown the transformation of the mechanisms of transmission of cultural heritage and search for the forms of its intergeneration transmission.

Key words: Cossack folklore, historically established forms of traditional culture, authentic performance, arrangement of traditional Cossack songs, intergeneration transmission.

С.Ю. ЛЫСЕНКО
(Хабаровск)

К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЗАМЫСЛА СИНТЕТИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ОПЕРНОГО КОМПОЗИТОРА

Характеризуется способность художественного сознания композитора к межчувственным ассоциациям как важнейшее условие формирования замысла оперы. На примере творческого процесса М. Мусоргского показано, что основная творческая задача оперного композитора при создании партитуры заключается в сохранении полимодально-комплекса зрительных, слуховых, живописных, пластических представлений, «свернутых» в невербальном мышлении автора.

Ключевые слова: опера, композитор, психология композиторского творчества, синестезия, интермодальный синтез.

В музыковедческих исследованиях последних лет проблема изучения особенностей творческого процесса оперного композитора решается с привлечением комплексного междисциплинарного подхода. Один из аспектов такого подхода позволяет осмыслить оперный синтез как синтез не только различных искусств, но и модальностей, вовлекаемых в последующее восприятие синтетического художественного целого [2; 5], что ведет

за собой смену представлений о природе художественной деятельности автора оперы.

Оперный композитор на этапе сочинения «предвидит и предслышит» (М. Арановский) ту особую звуковую форму, связанную с процессом восприятия, при котором опера в момент исполнения-постановки выступит как целостный сенсорный образ, данный в ощущениях*. Этот синтез сенсорных модальностей, формируемый еще в процессе зарождения замысла, композитор и стремится программировать в партитуре.

Отметим, что основные стадии творческого процесса композитора отражают разные формы проявления художественного сознания – замысел (будущий текст), текст как реализованный результат творчества художника и восприятие созданного текста, предусматриваемое автором в момент сочинения. Единство творческого процесса, условность обозначения его этапов, существующих зачастую синхронно, позволяют, на наш взгляд, осознать наличие некоего целостного прообраза произведения. Одним из важнейших его качеств является способность из «свернутой» формы своего бытия (замысел) «развернуться» в текст, с последующим его вторичным (а в случае с оперой многократным) «сворачиванием» в сознании интерпретаторов и реципиентов при восприятии.

Указанная форма «инобытия текста» как некоего психического образования, сохраняющего инвариантные качества на всех стадиях творческого процесса, близка понятию эвристической модели [1, с. 58]. К определяющим признакам такой модели, доинтонационной («протоинтонационной») формы существования целого следует отнести ее одномоментность, особую целостность.

Симультанность художественного прообраза будущего текста проявляется как «смутно улавливаемое одномоментное целое» (цит. по: [4, с. 5]). Как и эвристическая модель, целостный прообраз существует по принципу «произведение накануне текста» (С. Вайман), когда художественное целое уже создано, «написано» подсознанием, но «еще не перешло в светлое поле сознания автора» [1, с. 59], не получило текстовой фиксации. Важнейшей его составляющей является целый комплекс первичных элементов – доязыковых, предикатных в своей возможности стать словом, звуком, ли-

нией, объемом, мотивом и др., что свидетельствует о синкретическом характере художественного прообраза.

Обратим внимание на то, что синкретичность как свойство образного художественного мышления предопределяет особую спаянность, нерасчленимость первичных представлений в сознании творца – зрительных, двигательных, слуховых и прочих межчувственных ассоциаций, как бы «прирастающих» (Л. Сабанеев) к исходному, первичному художественному импульсу. Такой механизм взаимодействия первичных элементов художественного прообраза – звука, объема, цвета, размытого контура – исследователи осмысливают как целый комплекс взаимопереходов [4, с. 13]. Указанный механизм подтверждает амодальный характер эвристической модели текста, существование в ней глубинных «кодов смысла», способных перекодироваться на стадии замысла «в любую языковую материю» (Т. Бибикина). Полимодальная природа такой модели будущего текста, ее «предварительный» характер позволяют Н. Коляденко определить ее как перспективную синестетическую [5, с. 110] в опоре на представление о синестезии как межчувственной ассоциации, особом творческом ассоциативном механизме, участвующем в возникновении интермодальных синтезов.

Синкретическое родство всех входящих в целостный прообраз компонентов, по мнению исследователей, и обуславливает синтетичность текстуального образа, его «полифоничность», «объемность». Будучи имманентной характеристикой творческого сознания, с трудом поддающейся вербализации, синкретичность не позволяет целостному, объемному образу в полной мере воплотиться в текст на стадии его написания, его материальной реализации средствами мономодальных видов искусства. Это становится одной из причин усечения смысла при переводе художественного прообраза в другую форму с помощью языковых средств какого-либо одного вида искусства.

В этом аспекте оперные композиторы, как представляется, обладают большими возможностями для воплощения целостного художественного прообраза средствами синтетического музыкально-театрального жанра. Интермодальный синтез, предусмотренный природой такого жанра, способствует более адекватной, на наш взгляд, межчувственной реконструкции свернутой в партитуре синестетической композиторской модели в художественном сознании интерпретаторов.

Следует отметить, что специфические черты названной модели текста формируются еще

* На необходимость выйти за пределы письменного текста оперы и углубиться в изучение его звуковой формы, связанной с процессом восприятия, впервые обратила внимание Л. Березовчук [2].

на стадии, предваряющей художественный замысел, – на этапе психологической настройки композитора на творческий процесс*. Среди различных способов ее формирования выделим комплексную настройку.

Комплексная настройка, стимулом к которой может стать любое явление, многосторонне воздействующее на психику композитора, предполагает одновременную активность разных анализаторов. Ее синтетический характер, захватывающий и воображение, и чувства, и интеллект, активизирующий зрительные, слуховые и прочие представления, позволяет выявить взаимодействие эмоционального и рационального типов мышления. Такой вид настройки был характерен, в частности, для М. Мусоргского. Рассмотрим на его примере влияние психологической настройки на особенности формирования замысла синтетического музыкально-театрального текста в художественном процессе оперного композитора.

Индивидуальность творческого процесса М. Мусоргского, выявляющая особые качества его театрально-сценического мышления, как представляется, во многом предопределена суммарным характером психологической настройки композитора. Основной стимул к созданию произведения у него всегда был немusicalным. Активность зрительных анализаторов стала причиной того, что установками на музыкальное творчество оказывались живописное полотно (вспомним музыкальную интерпретацию картин В. Гартмана), сцены из реальной жизни, подмеченная характерность походки и внешнего вида человека, театральные впечатления, детские воспоминания. Современники и исследователи творчества Мусоргского отмечают исключительное внимание композитора к звуковым реалиям внешнего мира – не столько собственно музыкальным, сколько экстрамузыкальным. Особенно это касается интонаций живой человеческой речи, ее характерности, экспрессивности, национального колорита, тембровой окраски, фонетических особенностей и др.

Наиболее значимой психологической особенностью творческого восприятия композитора являлась его способность каждое явление внешнего мира воспринимать сквозь призму звукового оформления, рано или поздно давать ему свой музыкальный эквивалент. Показательный пример мы находим в одном из пи-

сем композитора, повествующем о возникновении замысла симфонического «Интермеццо»: «... вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, с хохотом по ровной тропинке. У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме, и сама собою, неожиданно, сложилась первая “шагающая вверх и вниз” мелодия a la Bach: веселые смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть и трио» (цит. по: [8, с. 7]). Исключительная наблюдательность, широкий диапазон восприятия, цепкость зрительных и слуховых представлений Мусоргского сочетались с яркой памятью прошлого, высокой степенью ее «воспроизводящей силы», что позволяло композитору годами удерживать их в памяти, чтобы при случае «тиснуть на бумаге» (М. Мусоргский).

Фотографическая память композитора стала одной из важнейших предпосылок конкретности его музыкального мышления, яркости музыкальных образов, характерности персонажей. Значительную роль в этом играла и особая склонность Мусоргского к художественному перевоплощению. При этом «вживаемость» в чужое Я у композитора происходило не на уровне «психофизической периферии» человека [6, с. 195], а в «глубинной сущности человеческой души», через тончайшие проявления в экспрессии, через стремление уловить прерывность во внутренней смене чувствований и настроений конкретного человека, не обусловленную непосредственными внешними переменами.

Сошлемся в качестве примера на многоликость, полиперсонализм Мусоргского в его эпистолярном наследии. Современники в своих воспоминаниях также отмечали удивительный артистизм композитора при исполнении музыкальных произведений (не только музыкально-сценических!) в кругу друзей, необыкновенную точность и тонкость актерских перевоплощений в домашних театральных представлениях, непосредственность жестовой и мимической реакций во время прослушивания музыки и др. С особым качеством перевоплощаемости (ее «повышенным коэффициентом» [6, с. 190]) И. Лапшин связывает и историческую интуицию Мусоргского, его способность «чувствовать эпоху».

Следует отметить, что конкретность музыкальных образов, детальность их прорисовки в творческом процессе Мусоргского совмещается с высокой степенью обобщения, управляется единой творческой задачей, определяющей точный отбор средств музыкальной вы-

* Развернутое представление о психологической настройке в процессе композиторского творчества, а также классификация способов ее формирования даны в работе Н.М. Найко [7].

разительности. Подобное совмещение яркого образного мышления и напряженной работы интеллекта некоторые исследователи связывают с особенностями высшей нервной деятельности композитора, с особым качеством скоординированности его первосигнальной и второсигнальной систем мозга. Так, «сильная первосигнальная деятельность Мусоргского, порождая у него яркие и разнообразные представления, стимулирует развитие творческой фантазии. Мощная второсигнальная деятельность способствует отбору представлений, конденсированию их и типизации, нужных для создания системы художественных образов» [3, с. 122].

Именно интенсивное торможение сильно эмоционального возбуждения и определяло, по мнению М. Блиновой, важнейшие черты творческой личности Мусоргского, особенности его творческого процесса: умение работать над несколькими произведениями одновременно; специфику редактирования своих сочинений, приводящую к созданию равноправных вариантов; склонность к исследовательскому типу мышления, стремление к изучению всего нового, неизвестного; способность писать сочинение без набросков и черновиков. Нередко «целое» возникало в сознании композитора в готовом виде, целиком, что создает иллюзию спонтанного, произвольного рождения звуковых образов. Одновременностью проявления обозначенных систем высшей нервной деятельности в наиболее присутствующих для них формах объясняется и необыкновенная спаянность вербально-музыкального синтеза (музыка как отражение эмоционально-образного мышления, слово – абстрактного мышления и речи). В этом секрет насыщенной потребности Мусоргского в музыкальном и слитном с ним словесном высказывании, приводящей не только к сочинению собственных текстов к музыкальному ряду, но и к значительной переработке вербальных первоисточников в вокальных и музыкально-сценических произведениях.

Обозначенные особенности художественного восприятия композитора, комплексная фиксация зрительных, слуховых, двигательных, живописных, пластичных, эмоциональных представлений были неразрывно связаны с творческим процессом Мусоргского и во многом обуславливали специфику формирования симультанного прообраза будущего произведения на стадии замысла. Такое синтетическое, комплексное восприятие явления предопределяет особый характер взаимосвязи модальностей внутри перспективной синестети-

ческой модели текста. Выскажем предположение о повышенной мобильности «перевыражения» различных модальностей в художественном сознании Мусоргского, об особой интенсивности диалога модальностей в творческом процессе, когда зрительно-моторные ощущения способны мгновенно перекодироваться в слуховые, звуковые легко трансформируются в пластические, когда речевые элементы услышанного «переплавляются» в музыкально-интонационные, музыкальные без труда «перевыражаются» в вербальные и т.д.

Именно присущая Мусоргскому быстрота в смене образов, чувств, мыслей становится причиной необыкновенной подвижности его ассоциативного мышления. Данное качество находит отражение в яркой метафоричности его музыкального языка, особой зримости музыкальных образов, динамике зрительно-моторных ощущений, жестовости его музыкальной интонации, что свидетельствует не только о подвижном характере связей между элементами синкретического художественного прообраза будущего произведения, но и о его объемности, рельефности. Важнейшей творческой задачей Мусоргского при его переводе в текст на следующем этапе композиторского творчества стало сохранение этого полифонического комплекса зрительных и слуховых, живописных и пластических представлений, свернутых в симультанном прообразе музыкально-сценической партитуры.

Для решения данной задачи, программирующей адекватное развертывание столь сложной синтетической модели текста на этапе восприятия постановщиками и слушателями, композитор избирал особый тип оперного синтеза, определяемый Л. Березовчук как речеслуховой [2]. Концентрация внимания Мусоргского на оперном персонаже как целостном образе – видимом, слышимом, воспринимаемом в движении – потребовала иного принципа музыкальной характеристики, других средств музыкальной выразительности, нетрадиционных композиторских приемов. Проводниками композиторской воли стали, прежде всего, имманентные средства музыкальной партитуры – вокальная мелодика и оркестр: «мелодия, творимая человеческим говором» и «поддерживающий оркестр, составляющий канву говора» действующих лиц (М. Мусоргский).

Важнейшим средством воплощения оперного персонажа как конкретного человеческого характера во всей полноте его поведенческих проявлений – как внешних, так и внутренних – для Мусоргского оказалась осмысленно оправданная мелодия, «творимая говором», но

предназначенная для пения. В качестве особого средства, помогающего при восприятии осознать пропетое слово не как элемент музыкального языка, а как речевую характеристику конкретного персонажа, композитор использовал речеслуховой тип оперного синтеза на основе кодирования в языковых единицах целого комплекса воздействующих при восприятии сигналов – слуховых, кинетических и др.* При этом найденный им тип вокальной мелодики («воплощенный речитатив в мелодии») определяет не характеристику музыкального тематизма, а тип пения как акустической данности, его звуковой формы. Осмысленная таким образом мелодия оправдана характером персонажа, проявляемого через речь [2, с. 70].

В оперном творчестве Мусоргского понятие «действенное пение» получает конкретную реализацию, а точность музыкальных характеристик такова, что музыкальный язык в отдельных моментах становится почти зримым, мимика и жесты невольно «навязываются» исполнителям и слушателям (И. Лапшин). Таким образом, синкретический художественный прообраз композиторского текста, его перспективная синестетическая модель, видимая и объемно воспринимаемая «внутренним взором» Мусоргского, получили свое воплощение в музыкальной партитуре оперы без значительных потерь.

Литература

1. Арановский М.Г. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества : сб. тр. Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 1994. Вып. 130. С. 56–77.
2. Березовчук Л.Н. Опера как синтетический жанр // Музыкальный театр. СПб., 1991. С. 36–91.
3. Блинова М.П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л. : Музыка, 1974.
4. Вайман С.Т. Диалектика творческого процесса // Художественное творчество и психология. М. : Наука, 1991. С. 3–31.
5. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005.
6. Лапшин И.И. Художественное творчество. Петроград : Мысль, 1923.
7. Найко Н.М. Отражение проблем творческого процесса в литературном наследии русских композиторов XIX – первой половины XX века : дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2003.

* В этом мы разделяем исследовательскую позицию Л. Березовчук [2].

8. Степанова И.В. Философско-эстетические и психологические предпосылки музыкального мышления Мусоргского // Проблемы стилевого обновления в русской классической и советской музыке. М. : МГК, 1983. С. 3–19.

Considering the issue of formation of the idea of synthetic artistic text in opera composer's creative process

There is considered the ability of composer's artistic mind for sensitive associations as the most important condition of formation of opera's idea. Based on the example of M. Musorgsky's creative process there is shown that the main creative task of an opera composer in creating score is in preserving a polymodal complex of visual, auditory, pictorial, plastic ideas in non-verbal author's thinking.

Key words: *opera, composer, psychology of composer's creative work, synthesesia, intermodal synthesis.*

Г.А. СИДОРОВА
(Москва)

ЭЛЕКТРОННЫЕ СРЕДСТВА В МУЗЫКЕ КАЙИ СААРЬЯХО. «PRÈS»

Рассматривается совокупность электронных средств как часть композиционного процесса в творчестве финского композитора Кайи Саарьяхо. В качестве примера выступает сочинение «Près» для виолончели и электроники, где взаимодействие столь различных параметров на музыкальном уровне приводит к единому воплощению художественного замысла.

Ключевые слова: *электроника, музыкальная композиция, «жест» инструмента, эффект, звук.*

Существующие в современной композиции направления нередко основываются на использовании электронных музыкальных инструментов и современных компьютерных технологий, что выразилось в появлении широкого спектра названий в музыкальной композиции XX в.: конкретная музыка, акустическая, электроакустическая, собственно электронная, стохастическая, компьютерная, мультимедийная, интерактивная и т.д. Мир элек-