

УДК 159.9:784

## ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО ЗАМЫСЛА В МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ М. МУСОСОРГСКОГО

**Лысенко С.Ю.**

*ФГБОУ ВПО «Хабаровский государственный институт искусств и культуры»,  
Хабаровск, e-mail: lsy773@mail.ru*

В статье предпринят анализ одного из важнейших этапов творческого процесса композитора – этапа воплощения замысла в музыкальный текст. Основной задачей статьи является расширение методологических подходов, позволяющих исследовать процесс создания музыкального произведения, раскрывать предпосылки существования различных редакций одного текста, исследовать сложные нелинейные связи (взаимовлияния) замысла и результата его воплощения в текст. Для решения данной задачи привлекаются герменевтический и синергетический подходы. На примере камерно-вокального творчества М. Мусоргского раскрываются предпосылки многовариантности художественного результата в творчестве композитора, связанные с его стремлением максимально точно воплотить синтез слова и музыки. Музыкальное прочтение поэтического текста А. Пушкина в романсе «Ночь» осмыслено как его новый смысловой вариант, реализующий актуальные для композитора смысловые интенции вербального первоисточника. Рассмотрено обратное «влияние» текста на замысел, благодаря которому поэтическая составляющая вербально-музыкального синтеза в избранном для анализа романсе подвергается существенной переработке, пересочинению во второй композиторской редакции романса.

**Ключевые слова:** творческий процесс композитора, композиторский замысел, музыкальный текст, М. Мусоргский, романс

## PECULIARITIES OF THE TRANSLATION OF THE COMPOSER IDEA IN A MUSICAL TEXT IN CREATIVE PROCESS M. MUSSORGSKY'S

**Lysenko S.Y.**

*Khabarovsk State University of Culture and Art, Khabarovsk, e-mail: lsy773@mail.ru*

In article the analysis of one of the most important stages of creative process of the composer – a stage of an translation of the idea in the musical text is undertaken. The main objective of article is expansion of the methodological approaches, allowing to investigate process of creation of the musical opus, to open prerequisites of existence of various composer versions of one text, to investigate difficult nonlinear communications (interferences) of a plan and result of its embodiment in the text. For the solution of this task hermeneutic and synergetic approaches are attracted. On the example of M. Mussorgsky's vocal creativity prerequisites of diversity of art result in creativity of the composer, connected with his aspiration most precisely to embody word and music synthesis reveal. Musical reading of the poetic text of A. Pushkin in the romance «Night» is comprehended as its new semantic option realizing semantic intensions actual for the composer of the verbal primary source. Return «influence» of the text on a plan thanks to which the poetic component of verbal and musical synthesis in the romance selected for the analysis is exposed to essential processing, the recreate in the second composer edition of the romance.

**Keywords:** creative process of the composer, composer idea (plan), musical text, M. Mussorgsky, romance

В современном искусствознании все большую актуальность приобретают исследования процессов художественного творчества. Стремление познать творческий процесс в музыке, заглянуть за «непроницаемую завесу, за которой находится святая святых, куда открыт вход лишь немногим непосвященным, т.е. самим творцам интонируемых звукообразов» (М. Тараканов: [13, с. 127]), желание «проникнуть в заповедные тайники творческого мышления» композиторов (М. Арановский: [1, с. 60]) стимулируют исследовательскую мысль и в музыковедении.

Одной из наиболее интересных и еще недостаточно изученных проблем следует определить исследование процесса воплощения («перевода») композиторского замысла в музыкальный текст, являющегося одним из основных стадий целостного творческого процесса. Отметим, что указанные

стадии отражают разные формы проявления художественного сознания композитора – 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, позволяет, на взгляд исследователей, осознать наличие некоей формы «инобытия» [1, с. 58] музыкального текста, сохраняющего инвариантные качества на всех стадиях композиторского процесса. Такое целостное психическое образование, имеющее симулянтный характер, получило различные определения в искусствознании: «эвристическая модель» (М. Арановский) музыкального произведения, синкретический прообраз (С. Вайман) будущего художественного целого и др. Одним из важнейших его качеств признается

способность из «свёрнутой» формы своего бытия (замысел) «развернуться» в текст.

Вместе с тем анализ высказываний и самонаблюдений творцов, их эпистолярного наследия, различных нотных материалов, черновиков, эскизов, а порой и многочисленных редакций одного произведения показывает, что многие композиторы остаются неудовлетворенными полученным художественным результатом, осознают значительные потери при «переводе» целостного прообраза, некоей идеальной модели будущего произведения, сложившейся в художественном сознании автора на этапе замысла, в музыкальный текст. Особый интерес в изучении механизмов воплощения замысла в текст представляет исследование творческих процессов тех композиторов, которые обращаются к синтетическим музыкальным жанрам, таким как камерно-вокальные произведения, оперы, балеты и др. В указанных жанрах, связанных со словом, сценическим действием, где музыка взаимодействует с вербальным, сценическим, хореографическим рядами, в творческом процессе композитора происходит сознательное конструирование целого [1, с. 59]. Как показывает художественная практика, поиск наиболее адекватных форм синтеза при воплощении замысла в текст нередко ведет к изменению одного из компонентов синтетического целого, значительной корректировке первоначального замысла, порождению новых смысловых вариантов при «переводе» поэтического/литературного текста в музыкальный жанр, что заслуживает отдельного серьезного исследования.

Для решения обозначенной проблемы в статье привлекается комплексная методология, лежащая на стыке различных научных подходов. Разделяя научную позицию тех исследователей, которые трактуют музыкальное прочтение литературного (поэтического) первоисточника как результат композиторской интерпретации [1], основной задачей статьи определяем углубление наших представлений об интерпретаторской сущности композиторского творчества на этапе воплощения замысла в текст. Композиторская интерпретация при этом понимается в рамках герменевтической традиции как особая деятельность, основанная на осмыслении собственных переживаний, оценок, чувств, вызванных «распредмечиванием» (Г. Богин) средств вербального текста [3] и их «перевыражением» языковыми средствами музыкального искусства. Кроме того, значительными перспективами в наблюдении не только за результатом, но и за процессом формирования синтетического музыкального целого в творчестве

композитора, на наш взгляд, обладают научные подходы, стремящиеся исследовать произведения искусства и художественное сознание его творца как открытые сложные смыслопорождающие системы, в которых происходят нелинейные процессы, обуславливающие возникновение новых смысловых вариантов исходного текста. Такие системы исследуются с привлечением синергетического подхода.

Полагаем, что герменевтический подход позволит рассмотреть музыкальное воплощение поэтического текста как его новый смысловой вариант, реализующий актуальные для композитора смысловые интенции вербального первоисточника, как синтез смысловосоздания и смыслопорождения, «данного» и «созданного» (М. Бахтин). В свою очередь, синергетический подход необходим для исследования художественного процесса композитора с целью объективации наблюдений за динамикой смыслопорождения, анализа прямых (замысел определяет формирование текста) и обратных (текст корректирует замысел) влияний. При таком подходе композиторская интерпретация может быть осмыслена как деятельность, приводящая систему интерпретируемого вербального текста в состояние сильной неустойчивости, нестabilityности, актуализации «креативного смыслопорождающего хаоса» (Е. Князева [11]) и последующей организации нового порядка на этапе композиторского прочтения. Синергетический подход, как полагаем, позволяет анализировать процесс рождения новых смысловых вариантов исходного текста, понимаемый как смещение его семантического равновесия, определяемого автором вербального первоисточника, как переакцентировка смысловой структуры интерпретируемого текста в творческом процессе композитора.

Следует отметить, что современное искусствознание осмысливает перевод замысла творца в текст, его воплощения в языковую материю как сложный процесс, имеющий большой спектр альтернатив. Музыкальный текст фиксирует лишь одну из потенциальных возможностей композиторского замысла. По мнению исследователей, цель композитора не может быть сведена к какому бы то ни было единственному варианту, а осознается как спектр возможностей, задается только в виде зоны поиска, что влечет за собой осознание неполноты любого из реализованных авторских решений [5, с. 50]. Отсюда и многократно засвидетельствованное самими композиторами ощущение невозможности выразить замысел в полной мере, целостно, объемно. Так,

в частности, П. Чайковский нередко был недоволен результатом своего творчества, невозможностью выразить целое, потому всегда стремился сразу же начать новой произведение (см. об этом: [2, с. 245]). Не-выразимость идеальной модели будущего текста, его симультанного прообраза, становится причиной усечения, трансформации его объемности, сложности, потери целостности на этапе воплощения композиторского замысла в текст. Композитор мыслит целым и движется от целого (накануне частей) к целому (результату сложения частей) [4, с. 5]. По наблюдениям Н. Римского-Корсакова, творческий процесс «идет обратным порядком»: от «темы целиком» к общей композиции и своеобразию деталей (цит по: [12, с. 134]). Воплощение такой целостности требует особых художественных приемов, поиска точных (ярких, нередко новаторских) средств выразительности, позволяющих сохранить в глубинных уровнях музыкального текста признаки идеальной модели произведения, его дотекстового целого.

Одним из наиболее объективных методов анализа процесса такого «перевода», поиска средств воплощения, следует признать изучение черновиков, процесса создания музыкального произведения по рукописям, автографам композитора. (Сказанное в значительной степени касается и различных музыкальных редакций своего произведения, предпринимаемых некоторыми композиторами.) Исследованию данной проблемы посвящено немало серьезных научных трудов. Следуя их логике, создается впечатление, что композитор знает, чего хочет добиться, и лишь ищет адекватную форму, наиболее точные музыкально-выразительные средства. Вместе с тем черновик (как психологический и эстетический феномен) можно рассматривать как промежуточное звено между первичным синкретическим образом и линейным текстом [4, с. 18]. Полагаем, что черновик несет в себе черты не только будущего текста (как его чаще и рассматривают), но и синкретического образа («целого раньше частей»), являясь частью целостного проекта. Тогда его можно изучать и в обратной проекции (не только в аспекте выявления «что отсечено», а «что получило воплощение», но и с позиции реконструкции синкретического прообраза).

В этом смысле обращают на себя внимание работы, касающиеся осмысления нелинейных процессов композиторского и, шире – художественного творчества, в которых на основе изучения черновиков рассматриваются проблемы обратного влияния текста на замысел [5; 4]. Не только замысел влияет на текст, но и текст корректирует

(формирует) замысел. В отдельных случаях такая форма взаимодействия текста и авторского замысла определяется Е. Вязковой как особый тип творческого процесса композитора, получившего определение «саморазвитие идеи» [7, с. 172]. Интересно, что сами творцы свидетельствуют об изменении представлений о характере их взаимодействия с текстом. Так, в частности, А. Шнитке сознается, что динамика таких изменений осуществлялась от «идеальных утопических представлений о будущем сочинении как о чем-то застывшем. О чем-то кристаллически необратимом» к представлению о произведении искусства как об «идеальности другого порядка, которая живет» [15, с. 79]. Примером подчинения автора «саморазвивающейся идее» может стать и известное высказывание А. Пушкина о том, как онегинская Татьяна «неожиданно» для поэта вышла замуж за генерала (см. об этом: [7, с. 173]).

Такой подход обуславливает осмысление текста как живого организма, который существует по своим законам, способен к саморазвитию, что позволяет нам признать перспективность привлечения синергетического подхода к изучению творческого процесса композитора. Художественная структура произведения, и музыкального в том числе, самодостаточна, автономна, саморегулируется, ведет себя наподобие живого существа, в согласии с собственными законами, порой противясь авторскому диктату [4, с. 9].

Полагаем, что стремление к совершенству, полноте воплощения прообраза в текст, неудовлетворенность результатом обуславливает некоторые особенности творческого процесса различных композиторов. В одном случае стремление «реализовать нереализованное» в уже созданных произведениях побуждает композиторов обращаться к сочинению новых проектов. Синергетический подход позволяет также выявлять «следы» нереализованных, отвергнутых на этапе сочинения предшествующих произведений, смысловых мотивов, «недовоплощенных смысловых возможностей текста» (Е. Синцов). Так, по всей вероятности, работает П. Чайковский.

В другом случае поиск воплощения «невыразимого» в творческом процессе композитора приводит к вариантности текста, существованию различных авторских редакций одного произведения. Привлекая синергетическую терминологию, можно предположить, что между двумя своими редакциями (вариантами) текст как открытая, самоорганизующаяся система проходит через состояние относительного хаоса,

формируя новый порядок, новый смысловой вариант текста. Так, в частности, работает М. Мусоргский. Рассмотрим на примере его камерно-вокального творчества процесс формирования синтетического художественного произведения при воплощении замысла в текст.

При обращении к творчеству Мусоргского – художника, необыкновенно чуткого к слову, обладающего незаурядным литературным талантом, тонко чувствующего смысловую диапозон вербальной единицы текста, ее семантическую множественность, – выявление интерпретаторской сущности композиторского прочтения в синтетических музыкальных жанрах получает дополнительную мотивацию. Композиторское *credo* Мусоргского, стремящегося к максимальной слитности слова и музыки, эмоциональной и психологической достоверности вербально-музыкального синтеза, приводит композитора к активному сотворчеству с автором вербального текста. В случае, если художественный результат «слияния» слова и музыки не удовлетворяет композитора, он активно «вмешивается» в поэтический текст, изменяя, а порой и полностью пересоздавая вербальную составляющую предусмотренного им синтеза.

В своих романах и вокальных зарисовках Мусоргский сознательно добивается особой созвучности слова и музыки, что свидетельствует о гибком смысловом «перевыражении» музыкальными средствами понятого («услышанного») в вербальном тексте смысла. Техника композиторского письма направлена на создание удивительной целостности вербально-музыкального звукового комплекса (такая спаянность слова и музыки в вокальной музыке Мусоргского позволяет Л. Казанцевой определить ее как возрождение синкретиза, изначально свойственного искусству [9, с. 337]), выявляет глубокие смысловые слои вербального текста, объективированные в музыкальном тексте, позволяет скрытым, неявным смысловым составляющим вербального образа «переплавляться» в музыкальную интонацию, в артикуляционную систему фортепианного сопровождения, в фонические краски гармонии. Рассмотрим особенности воплощения замысла в текст, раскроем метод работы Мусоргского над вербально-музыкальным синтезом на примере романса «Ночь», в котором, по образному выражению Е. Дурандиной, Мусоргский «фантазирует на пушкинский текст» [8, с. 72].

Обращение композитора к стихотворению Пушкина «Ночь» было вызвано личными мотивами. Трепетность лирики, услышанная им в стихах, оказалась необык-

новенно созвучной его чувствам, которые он испытывает к Надежде Опочининой. Именно ей Мусоргский посвящает свой романс-фантазию. Следование образному содержанию текста побуждает композитора к расчленению второй стихотворной строфы в сквозной музыкальной форме для создания более яркого контраста между темой одиночества («печальная свеча горит») и восторгом любви («текут ручьи любви, полны тобой»). (Эти разделы отделены друг от друга тонально (Fis/D), мелодически (декламационно-аризный «шов»), фактурно и даже метрически). Образное единство третьей строфы, напротив, побуждает композитора использовать объединяющие факторы тонального развития. Причудливое переплетение признаков ариозного и декламационного стиля в вокальной партии также становится результатом «вчитывания» в пушкинский текст. Напряженность мелодических ходов, широта интервальных скачков, использование напряженной «неудобной» исполнительской тесситуры (до а второй октавы) создает в последней строфе романса ощущение эмоционального возбуждения, аффектацию чувств, вызванных грезами героя, что усиливает иллюзорность «видимого».

Большую роль в правдивой передаче психологического состояния играют выразительные детали музыкального текста. Так, одноименное сопоставление *fis-moll* («печальная») и *Fis-dur* («горит») «высвечивают» визуальные нюансы восприятия, «томность» начального высказывания подчеркнута дезальтерационным ходом (e<sup>#</sup>-e), блеск глаз возлюбленной передан почти иллюстративной выразительностью приема арпеджиато. Трудно переоценить и выразительное значение энгармонической модуляции: экзальтированное нисходящее скольжение по звукам лидийского тетрахорда, подхваченное целотоновым «спуском» в фортепианной партии, «обрызгается» звучностью ум.VII, что может быть осмыслено как воплощение смыслового мотива призрачности надежды, «услышанного» композитором в вербальном тексте. Экспрессивность тритоновых ходов вокальной мелодии третьего раздела романса напряженно преломляет интонационное пространство ночных видений.

Желанием усилить образное содержание вербального текста, добиться синтеза слова и музыки обусловлены и изменения, сделанные композитором в самом поэтическом тексте. Мусоргский заменяет пушкинское «стихи» на «слова», тем самым «растворяя» тему поэтического творчества, вдохновленного образом возлюбленной, в ночных грезах о ней. Интересны повто-

ры отдельных слов, столь редко встречающиеся у Мусоргского при работе с чужим поэтическим источником. Так, например, происходит со словом «тревожит». Именно про такой случай говорят, что музыка интонирует не столько слово, сколько его смысл. При его повторе Мусоргский не только нарушает просодию (случай исключительный для ученика М. Балакирева), но и заставляет слово напряженно, «тревожно» интонировать. Удивительную тонкость проявляет композитор и в незначительном, на первый взгляд, повторе слова «мне» («мне, мне улыбаются»). Продолжительная ритмическая остановка на первом слове усиливает его «смысловую векторность», заставляет наше внимание конкретизировать услышанное (в значении: улыбается именно мне).

Следование за собственной художественной задачей дает право Мусоргскому ввести добавочные слова в пушкинский текст. Во фразе «во тьме [ночной]» использование нового слова и его повтор потребовался для образного «сгущения» данной фразы. В совокупности с «затемненностью» местного тонического центра это позволяет Мусоргскому усилить образный контраст с последующей светлой строкой («твои глаза блистают»). Интересен и прием контрастного заострения ритма: строгое четное деление длительностей сменяется триольным, почти танцевальным ритмическим кружением. Поверить в «воображаемое», в грезы мешает лишь полиритмическое сочетание фактурных голосов. Аналогично композитор поступает и в заключении романса, когда в пушкинском тексте появляется непредусмотренное поэтом «люблю [тебя]», что лишь подчеркивает неуверенность, незащитность душевного состояния героя. Так, в процессе распрямления вербального текста поиск «значения для меня» приводит Мусоргского к фантазийному «преломлению» поэтического материала.

Это выявляется, прежде всего, на уровне музыкально-выразительных средств. Так, «всплеск» дорийской *S fis-moll* «освещает» темноту ночи (13-й такт). Светлые, но холодные «пятна» большеперцовых сопоставлений используются в эмоционально напряженном разделе формы: в *D-dur* это – III *dur*-я (*Fis*) и VI<sup>b</sup> (*B*). Призрачные краски мажоро-минорных гармоний, «брошенные» неразрешенные доминанты, множество эллиптических оборотов, тональности, которые «ощущаются», но не появляются; экзотическая напряженность доминантового органного пункта – все это помогает иллюзорно воспринимать реальную действительность ночного пейзажа. Да и сам пейзаж

с помощью трепетно тремолирующей фактуры (крайние разделы формы) переосмысливается скорее в пейзажную зыбкость ночного пространства, психологически преломляемого сознанием грезящего. Модуляция метра ( $4/4-12/8$ ) сравнима с учащением сердцебиения, с усилением эмоционального возбуждения героя. Показательна в плане образного решения и динамическая полифония разных пластов фактуры. Вокальная партия выдержана в приглушенных динамических тонах (*p* и *pp*). Самые «громкие» ноты звучат лишь *mf* (в отличие от фортепианной партии). Наиболее яркий момент их динамического контрапункта совпадает с любовным признанием героини, где динамическая рельефность фортепианного аккомпанемента пытается «выдать желаемое за действительное», а «шепот» вокальной партии лишь усиливает призрачность надежд.

Следовательно, образное содержание музыкальной речи первоначальной редакции романса можно назвать одноплановым. Прочтение поэтического текста в смысловом русле любовного упоения героя, вызывающего силой своего воображения образ возлюбленной, намеренно сужает образно-смысловую спектр вербального текста, «перевыражая» лишь значимые, актуальные для композитора смысловые концепты.

Вторую редакцию своего романса Мусоргский осуществляет как попытку создания «словесного эквивалента музыкального образа» [14, с. 55], как «свободную обработку слов А. Пушкина» – и в смысле содержания (образная концентрация), и в смысле формы литературного претворения (ритмизованная проза). Те поэтические образы, которые не нашли своего музыкального воплощения в первой редакции, были подвергнуты текстовым и, соответственно, смысловым купюрам. Погружение в мир романтических грез усилено простым, но действенным приемом: заменяются все личные местоимения («мой голос», «мои слова») трансформированы в «твой голос», «твои слова»). Таким образом, грезы стали не только «видимыми», но и «слышимыми», а герой повествования уступает место воображаемой героине. В новой редакции Мусоргский сближает и «цветовой» колорит контрастных образных сфер: «темные» ночные краски значительно «светлеют». Так, «темная ночь» становится «безмолвной полночью», «ночная тьма» – «полночным часом», «тревожные» поэтические нюансы смягчаются. В этот процесс вовлечены и гармонические средства. Например, «холодный» *Ges-dur* энгармонически заменяется на теплый лиричный *Fis-dur* (такт 23), «уходит» отклонение в *gis-moll* (6-й такт).

Основные средства музыкальной выразительности практически не меняются. Но теперь многие музыкальные находки первой редакции оказались «высвечены» словесным рядом. Так произошло, например, с энгармоническим сломом в окончании D-dur`ного раздела: теперь музыкальный ряд более точно отражает образно-смысловую нагрузку слова, а целотоновая последовательность, перемещенная в вокальную партию, становится ярким выразительным средством для погружения в сферу забвения. Небольшие изменения музыкального ряда призваны сделать услышанными и замеченными смещения смысловых акцентов вербального текста, переакцентировки его смысловой структуры. Это касается и гармонического решения фортепианной постлюдии, где достигнута еще большая призрачность Fis-dur. Эффект образного растворения усилен здесь и общим повышением тесситуры фортепиано. Исчез и динамический контрапункт фортепианной и вокальной партий, о котором было сказано при анализе первой редакции. В результате достигается почти «хрустальная» камерность музыкальных и поэтических средств, участвующих в тихой «истаивающей» кульминации и заключении.

В целом полученный во 2-й редакции художественный результат впечатляет: завоёвано редкое нерасторжимое единство слова и музыки, достигнуто удивительное единение музыкальных и поэтических образов. Цена такого единства, по мнению некоторых исследователей, слишком велика: «с распадом поэтического текста исчез и голос поэта, целиком поглощенный голосом нового автора – композитора», «искажения поэтического текста убивают стихотворение», «романс Мусоргского принадлежит только Мусоргскому» [10, с. 18]. Вместе с тем с высокой долей вероятности можно утверждать, что новый смысловой вариант во второй композиторской редакции романса, новый синтетический художественный текст, рожденный под «встречным» влиянием текста на замысел, мог удовлетворять композитора в аспекте полноты воплощения эвристической модели текста, его синкретического прообраза.

Подводя итоги рассмотрению особенностей воплощения замысла к текст в творческом процессе Мусоргского, обозначим результаты привлечения новых методологических подходов к анализу творческого процесса композитора. Подчеркнем, что анализ обеих редакций романса позволил проникнуть в творческую лабораторию композитора, заглянуть в «тайники

творческого мышления», выявить синтез познаваемого, достоверного и труднодоказуемого, необъяснимого, интуитивного [Тараканов, с. 127] в творческом процессе. Герменевтический ракурс анализа обусловил осмысление творческой деятельности композитора относительно литературного первоисточника как сложного диалектического единства смысловосоздания и смыслопорождения. Синергетический подход позволил рассмотреть процесс композиторской интерпретации как изменение («разрушение») старой смысловой конструкции посредством переакцентировки семантических узлов литературного первоисточника и формирование иного порядка в новом смысловом варианте. Сравнительный анализ обеих редакций показал, что при воплощении замысла в музыкальный текст творческое мышление Мусоргского демонстрирует признаки сложных синергетических систем, характеризующихся нелинейными, обратными, возвратными связями, многовариантным выбором альтернатив в текстовой реализации идеальной целостной модели будущего текста.

#### Список литературы

1. Арановский М.Г. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 130. – С. 56–77.
2. Асафьев Б. О музыке П. И. Чайковского. Избранное. – Л.: Музыка, 1972. – 376 с.
3. Богин Г.И. Обретение способности понимать: Введение в филологическую герменевтику. – Интернет-ресурс: <http://www/auditorium/ru/books/5/> (Дата обращения 28.12.2013).
4. Вайман С.Т. Диалектика творческого процесса // Художественное творчество и психология. – М., 1991. – С. 3–31.
5. Волков А.И. Замысел как целенаправляющий фактор творческого процесса композитора / Процессы музыкального творчества: сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып. 130. – М., 1993. – С. 37–55.
6. Волкова П.С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина): автореф. дис. ... канд. филологических наук. – Волгоград, 1997. – 23 с.
7. Вязкова Е.В. К вопросу о типологии творческих процессов / Процессы музыкального творчества: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып. 155. – М., 1999. – С. 156–182.
8. Дурандина Е.Е. Вокальное творчество Мусоргского: Исследование. – М.: Музыка, 1985. – 200 с.
9. Казанцева Л.П. М.П. Мусоргский // «Музыка начинается там, где заканчивается слово». – Астрахань; М.: НТЦ «Консерватория», 1995. – С. 233–240.
10. Кац Б.А. «Стань музыкаю, слово!». – Л., 1983. – 152 с.
11. Князева Е.Н. И личность имеет свою динамическую структуру. – Интернет-ресурс: <http://spkurdyumov.narod.ru/KNYAZEVA1.htm>. (Дата обращения 28.12.2013).
12. Лапшин И.И. Художественное творчество. – Петроград, 1923. – 332 с.

13. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества. – Л., 1980. – С. 127–138.

14. Шлифштейн С.И. Мусоргский: Художник. Судьба. Время. – М.: Музыка, 1975. – 336 с.

15. Шнитке А. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А.В. Ивашкин. – М., 1994.

### References

1. Aranovskiy M.G. Dva etyuda o tvorcheskome protsesse. – Protsestry muzykalnogo tvorchestva: Sb. tr. RAM im. Gnesinykh. M., 1994. Vyp. 130. pp. 56–77.

2. Asafev B. O muzyke P. I. Chaykovskogo. Izbrannoe. L.: Muzyka, 1972. 376 p.

3. Bogin G.I. Obretnenie sposobnosti ponimat: Vvedenie v filologicheskuyu germeneyvtiku. Internet-resurs: <http://www/auditorium/ru/books/5> (Data obrashcheniya 28.12.2013).

4. Vayman S.T. Dialektika tvorcheskogo protsesssa. – Khudozhestvennoe tvorchestvo i psikhologiya. M., 1991. 33. 3–31.

5. Volkov A.I. Zamysele kak tselenapravlyayushchiy faktor tvorcheskogo protsesssa kompozitora. – Protsestry muzykalnogo tvorchestva: Sb. trudov RAM im. Gnesinykh. Vyp. 130. M., 1993. pp. 37–55.

6. Volkova P.S. Emotivnost kak sredstvo interpretatsii smysla khudozhestvennogo teksta (na materiale prozy N. Gogolya i muzyki Yu. Butsko, A. Kholminova, R. Shchedrina): Avtoref. dis. ... kand. filologicheskikh nauk. Volgograd, 1997. 23 p.

7. Vyazkova Ye.V. K voprosu o tipologii tvorcheskikh protsessov. – Prothzessy muzykalnogo tvorchestva: Sb. trudov RAM im. Gnesinykh. Vyp. 155. M., 1999. pp. 156–182.

8. Durandina Ye.Ye. Vokalnoe tvorchestvo Musorgskogo: Issledovanie. M.: Muzyka, 1985. 200 p.

9. Kazanthzeva L.P. M.P. Musorgskii. – «Musyka nachinaetsia tam, gde zakanchiaethsia slovo». Astrahan, 1995. pp. 223–240.

10. Kathz B.A. «Stan muzykoyu, slovo!». L., 1983. 152 p.

11. Knyazeva Ye.N. I lichnost imeet svoju dinamicheskuyu strukturu. Internet-resurs: <http://spkurdyumov.narod.ru/KHYAZEVA1.htm>. (Data obrashcheniya 28.12.2013).

12. Lapshin I.I. Khudozhestvennoe tvorchestvo. Petrograd, 1923. 332 p.

13. Tarakanov M. Zamysele kompozitora i puti ego voploshcheniya. – Psikhologiya protsessov khudozhestvennogo tvorchestva. L., 1980. pp. 127–138.

14. Shlifshteyn S.I. Musorgskiy: Khudozhnik. Sudba. Vremya. M.: Muzyka, 1975. 336 p.

15. Shnitke A. Besedy s Alfredom Shnitke. Sost. A.V. Ivashkin. M., 1994.

### Рецензенты:

Шушкова О.М., д.искусствоведения, профессор, проектор по НУР, заведующая кафедрой истории музыки, ФГБОУ ВПО «Дальневосточная государственная академия искусств», г. Владивосток;

Дубровская М.Ю., д.искусствоведения, профессор кафедры этномузыкознания, ФГБОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки», г. Новосибирск.

Работа поступила в редакцию 17.01.2014.