

Юзеф Гейманович Кон (1920–1996) — музыковед,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)

Józef G. Kon (1920–1996) — musicologist,
Dr.Sci. (Arts), Professor of the Department
of Music Theory and Composition
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia)

УДК 781

DOI 10.61908/2413-0486.2026.46.2.1-16

К ВОПРОСУ О РЕКОНСТРУКЦИИ ЭЛЕМЕНТОВ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ПО КОСВЕННЫМ ДАННЫМ¹

Аннотация

В статье рассматриваются проблемы изучения творческого процесса, до сих пор не потерявшие актуальности. Плодотворным представляется анализ творческого процесса в контексте культуры. Этот подход вызывает необходимость сопоставлений различных произведений, искусств, философских взглядов. В подобном аспекте рассматривается творчество И. Стравинского. В первом, «русском», периоде автор статьи находит параллели с поэзией В. Хлебникова, «воскрешающего» древнее слово. Во втором, неоклассицистском, периоде обнаруживаются аналогии с поэзией акмеистов, с их тенденциями к стилизации и культом мастерства. Обращение Стравинского к серийности в последний творческий период связано с влиянием Т. С. Элиота, У. Одена, Д. Томаса. Их творчество подтолкнуло композитора к символизму, стремящемуся к созданию герметического языка, подходящего для воплощения в звуках «вечных», сверхличных тем. Отдельные черты, свойственные теориям русских и западных символистов, имеют место в поздних сочинениях Стравинского.

¹ Публикуется текст доклада, зачитанного Ю. Г. Коном в феврале 1981 года в Ленинградском отделении Союза композиторов на Научно-практической сессии (конференции), посвящённой вопросам музыкального творческого процесса.

Автор делает вывод о том, что впечатления молодости, связь с художественной культурой России начала века оставили глубокий след и отразились на всём творческом пути композитора.

Ключевые слова: творческий процесс, косвенные данные, культурологический подход, И. Стравинский, В. Хлебников, Т. С. Элиот, акмеизм, СИМВОЛИЗМ

ON THE RECONSTRUCTION
OF ELEMENTS OF THE CREATIVE PROCESS
BASED ON INDIRECT DATA

Abstract

The article discusses the issues of studying the creative process, which are still relevant today. An analysis of the creative process in the context of culture proves to be productive. This approach necessitates a comparison of various works, arts, and philosophical views. The article examines the work of Igor Stravinsky in this context. In the first period, the Russian one, the author draws parallels with the poetry of Velimir Khlebnikov, who “resurrected” the ancient word. In the second period, the neoclassical one, there are similarities with the poetry of the Acmeists, with their tendency towards stylization and the cult of mastery. Stravinsky's turn to serialism in his later works was influenced by T. S. Eliot, W. H. Auden, and D. Thomas. Their works inspired Stravinsky to embrace symbolism, which aimed to create a hermetic language suitable for expressing “eternal” and supra-personal themes through sound. Stravinsky's later works exhibit elements of the theories of Russian and Western Symbolists. The author concludes that the impressions of his youth and his connection with the artistic culture of early 20th-century Russia had a profound impact on his entire career.

Keywords: creative process, indirect data, cultural approach, I. Stravinsky, V. Khlebnikov, T. S. Eliot, Acmeism, Symbolism

Проблема творческого процесса стала в последнее время актуальной для музыковедения. Если наука о литературе уже давно обратилась к

изучению этой проблемы, то музыковедение делает в этой области лишь первые шаги. Пожалуй, только музыкальная текстология может записать на свой счёт какие-то достижения. Другие стороны проблемы и другие возможные (кроме текстологических) методы изучения вопроса пока ещё мало разработаны. Ценные идеи М. А. Арановского, содержащиеся в его статье «О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора» [1], ещё ждут испытания практикой, приложения к конкретным анализам.

Нет сомнения, что творческий процесс композитора наиболее полно раскрывается в изучении его рукописей, черновиков. Об этом говорит весь опыт текстологии, в частности, глубокое и тонкое исследование А. И. Климовицкого «О творческом процессе Бетховена» [5].

Однако А. И. Климовицкий не ограничивается чисто текстологическими наблюдениями над черновиками и эскизами Бетховена. По собственным словам исследователя, он стремился «сочетать ракурс текстологический... с теоретико-аналитическим, историко-эстетическим и, отчасти, — с интенсивно разрабатываемым М. Г. Арановским теоретико-психологическим ракурсом» [там же, с. 9]. По словам Климовицкого — «творческий процесс композитора... исключительно сложен и многогранен... Потенциальным объектом изучения здесь оказывается необозримо широкий круг явлений. Это, с одной стороны, прежде всего собственно творчество в самых разнообразных ракурсах (творчество в целом, творческая история какого-либо произведения и т. д.), с другой — например, события жизни композитора, социально-исторические моменты, рассматриваемые в качестве факторов, формирующих динамические стимулы «продуктивных переживаний» художника и многое другое» [там же].

Нельзя не согласиться с этими словами. И если Климовицкий выбрал для своего исследования путь изучения черновых эскизов композитора, путь, приведший к блестящим результатам, то — позволю себе предположить —

его выбор определился тем, что это, несомненно, лучший путь и тем, что применительно к Бетховену это возможный путь. Возможный потому, что в распоряжении исследователя имеется обилие черновых эскизов композитора. Что же до того, что это лучший из возможных путей изучения творческого процесса — то это обосновано в литературе достаточно полно.

Но как подойти к изучению творческого процесса в том случае, когда черновые эскизы отсутствуют (как это имеет место с рукописями Моцарта, о чем пишет Климовицкий)? Или в случае недоступности существующих черновиков? Остаётся какой-либо из путей, намеченных в приведенной цитате — рассмотрение творческого процесса по косвенным данным. Естественно, что это не может привести к полноте раскрытия творческого процесса. Любое исследование, не опирающееся на непосредственные данные, неизбежно становится приблизительным или гипотетическим. Иногда оно способно лишь внести отдельную черту в картину общих знаний о композиторе или произведении.

Таким образом, диапазон точности исследования творческого процесса оказывается весьма широким и зависящим от выбора метода исследования. Этот метод, в свою очередь, подсказывается возможностями выбора данных — наличием или отсутствием черновиков, высказываниями самого композитора, воспоминаниями (или отсутствием таковых) современников и т. д.

Несколько различными могут быть подходы к изучению творческого процесса можно судить по некоторым трудам, посвящённым этому вопросу (пусть даже не прямо, не эксплицитно). На одном фланге «ряда приблизительностей» стоят работы типа биографически-анекдотического. Они могут быть очень увлекательными и дающими немало сведений, как например, книга «Алхимия слова» Я. Парандовского (имеется русский перевод) [7]. Но всё же сведения о том, что писатель (или композитор) «Х» курил только тёмный табак (Тристан Бернар), что «У» пил кофе чуть ли не

вёдрами (Бальзак), а «Z» мог писать, только ощущая запах гниющих яблок (Шиллер), дают очень мало для понимания творческого процесса.

На противоположном краю упомянутого ряда стоят работы, описывающие творческий процесс на основе анкетирования, опроса самого автора. Это, несомненно, самый точный метод, и он позволяет делать очень точные выводы. Так, например, Вальтер Рейтман в книге «Познание и мышление» [9] помещает главу «Решение творческих задач: замечания о процессе создания фуги», в которой записаны ответы неназванного композитора на вопросы, задаваемые во время сочинения фуги. Эти ответы служат основой для выводов, интерпретирующих творческий процесс в терминах современной психологии и теории информации.

Нет надобности повторять утверждение о высокой степени точности изучения черновых материалов. Стоит, однако, указать на возможность и плодотворность комплексного подхода, в котором изучение рукописей сочетается с привлечением и биографических данных, и некоторого общекультурного фона. В этом отношении несомненный интерес представляет работа П. Н. Медведева (неоднократно сокращенно переиздававшаяся) «В лаборатории писателя» [6]. Медведев приводит много материала, касающегося биографических деталей, и в этом отношении он близок Парандовскому. Но он уделяет немало внимания и самим текстам, и их различным редакциям. Более того, Медведев опирается на определенную теоретическую схему творческого процесса, созданную Т. Рибо и изложенную в книге последнего «Творческое воображение» [10]. Эта трёхфазная схема с современной точки зрения представляется недостаточно полной и в дальнейшем изложении будет отдано предпочтение схеме М. А. Арановского. Тем не менее, сочетание в работе П. Н. Медведева различных методов является фактом показательным. Потребность уточнения каких-то данных превозмогает естественное для любого исследователя стремление к «чистоте» единственного избранного подхода.

И, наконец, хотелось бы сказать несколько слов о возможностях не столько изучения творческого вопроса как такового, а об опытах воссоздания творческого процесса или хотя бы отдельных его сторон. Здесь тоже возможны различные пути, из которых отметим лишь некоторые, имея при этом в виду гипотетичность, порой односторонность выводов, заданность общей концепции. Ниже мы вернёмся вкратце к вопросу об отношении изучения творческого процесса и теоретической интерпретации. Но уже сейчас необходимо сказать, что степень свободы интерпретации увеличивается по мере применения методов, которые не опираются на возможно точные данные в виде вариантов и черновиков. Примером такой интерпретационной свободы, вылившейся в интереснейшую концепцию, может служить исследование А. Белого «Мастерство Гоголя» [2], в котором автор исходит из изучения окончательных текстов, применяя для анализа столь точные методы как статистические подсчеты распределения, например, цвета в текстах разных периодов творчества Гоголя. Эта высокая степень точности изучения окончательного текста даёт основания для построения смелых, но не доказуемых полностью гипотез, затрагивающих проблемы творческого процесса. Примером может служить утверждение о том, что «композиция в “Мёртвых душах” по отношению к “Вечерам” — вывернута наизнанку» [там же, с. 152]. Таким образом, точность изучения одного аспекта творчества (окончательного текста) не равносильна точности исследования других аспектов. Точность приёмов анализа не ограждает от свободы интерпретации данных. Впрочем, возможно, что стремление к точности анализа и не может и не призвано приводить к единой, данной раз навсегда интерпретации. Интерпретация зависит от огромного числа факторов, прежде всего, социально-исторических. Она сама является творчеством и сама подлежит изучению. Но этот вопрос выходит за рамки данного сообщения.

И ещё один пример. Знаменитый поэт и критик Т. С. Элиот (друг Стравинского в поздние годы их жизни) в эссе «Границы литературной критики» указывает на изданную в 1927 году книгу Джона Ливингстона Лоуэса «Путешествие в Ксанаду». Поскольку самую эту книгу пока нам не удалось найти, то приведём для её характеристики слова Элиота: «Лоуэс просмотрел все книги, которые читал Кольридж (а Кольридж был жадным и ненасытным читателем) и из которых он заимствовал образы и выражения, обнаруживаемые в “Кубла Хане” и “Старом моряке”. Многие из этих книг забыты или мало теперь известны... И вот Лоуэс раз навсегда показал, что поэтическая оригинальность — это в большой мере оригинальный способ создания нового целого из крайне разнородного и неправдоподобного материала» [16, с. 307]. Элиот добавляет: «Способ, заменивший обрывки чтения Кольриджа в великую поэзию, останется навсегда тайной» [там же]. Это верно, поскольку искусство не поддаётся окончательному дискурсивному объяснению. Но это неверно, если в анализе творческого процесса и вообще в исследовании генезиса произведения находить возможность более полного понимания и, прежде всего, понимания исторического. Говоря иначе — путь Лоуэса представляется плодотворным, поскольку это путь, рассматривающий произведение или множество произведений в контексте культуры. Эта сторона вопроса важна, поскольку она раскрывает возможности постижения творящей личности более глубоко, чем простой биографический подход. В «ориентированной на творческий процесс», по словам автора, схеме М. Г. Арановского контекст культуры относится к самому высокому уровню — уровню целостного произведения. Если множество текстов, объединённых каким-либо принципом рассматривать как порождение некоего творческого начала, например, личности композитора, то все произведения, составляющие вехи творческого пути композитора можно считать вариантами одного текста. Такой весьма абстрактный подход неявно допускается всегда, когда речь идёт о личном

стиле такого-то композитора или стиле школы, об эволюции этого стиля и т. д. Следовательно, можно и должно рассматривать в контексте культуры не только произведение (как это указано в схеме), а все сочинения данного автора, его творческий путь. В этом случае исследователь выходит далеко за пределы проблемы творческого процесса в узком смысле этого слова. Понятие творческого процесса приобретает расширенное значение, включающее в себя и обычное узкое значение. Творческий процесс, в случае отсутствия данных для освещения его на материале работы автора над конкретным произведением, освещается лишь косвенно, на менее детализированном, менее точном, менее чётком, но зато более масштабном фоне творческой эволюции композитора (или писателя, или живописца).

Естественно, что для такого подхода приходится использовать как биографические данные, так и анализы конкретных произведений. Все эти данные необходимо рассматривать в контексте культуры. Таким образом, проблема творческого процесса соприкасается с культурологическим подходом.

Этот подход вызывает необходимость постоянных сопоставлений различных произведений, различных искусств, различных философских взглядов. Границы допустимости таких сопоставлений — тема особая. Но всё же можно полагать, что, если не настаивать на прямых влияниях или связях, то проведение параллелей, поиски аналогий могут иметь место в достаточно широких масштабах.

Можно попытаться, для примера, провести такие аналогии (постоянно имея в виду, что это не более чем аналогии, требующие по мере накопления материала всё новых и новых аргументов) между сложным творческим путем Стравинского и основными направлениями русского искусства, прежде всего русской поэзии начала XX века, времени молодости композитора. Эти аналогии не направлены на утверждение и, тем более на доказательство того,

что Стравинский сознательно стремился к использованию стилистики, аналогичной быстро меняющимся направлениям русской поэзии начала века.

В настоящем сообщении даётся лишь общая характеристика периодов творчества Стравинского. Они изучены полно и достаточно ограничиться лишь беглыми соображениями в аспекте поставленной здесь задачи.

Для первого — «русского» периода творчества Стравинского характерны:

1. Вариантность акцентуации, являющаяся, несомненно, последовательным, пожалуй, даже гипертрофированным воплощением вариантности ритма, характерной для старинной русской народной музыки. Как отмечал А. А. Потебня: «Независимость ритмических ударений от грамматических (напр., колодезь) чаще встречается в старинных песнях, чем в новых» [цит. по: 15, с. 203].

2. Опора на попевочную мелодику. Орнаментальное варьирование попевок — также направлено на воссоздание архаики.

3. Обращение к жанрам «простых форм» (по терминологии немецкого филолога Иолеса). Прибаутка, присказка, детский стих, колыбельная — любимые жанры Стравинского.

4. Построение формы относительно крупных сочинений, как «Байка про лису» или «Свадебка» из слагания небольших конструктивных единиц — «простых форм». В этом — углубление принципов формы «петербургской школы», прежде всего — Римского-Корсакова. В этом — музыкальное претворение тех черт народной поэзии, которые М. Г. Харлап характеризует как «преобладание сочинения предложений над их подчинением (паратаксиса над гипотаксисом) и параллелизмы» [13, с. 283].

Все эти черты позволяют сопоставить первый период творчества Стравинского с поэзией Хлебникова (при всех различиях творческих судеб и устремлений)².

По словам исследователя творчества Хлебникова Н. Л. Степанова:

1. «Летописи, заговоры, преданья, поверья, древние песнопения — вот источник этой поэзии» [11, с. 47].

2. «Песенные «зачины» и интонационные повторы, плясовые ритмы и синтаксические параллелизмы — чрезвычайно характерны для хлебниковского стиля» [там же, с. 71].

3. Обилие ритмических сдвигов в стихе Хлебникова.

В плане обобщения можно сказать: и композитор, и поэт стремились к такому обновлению языка искусства, которое, «воскрешая» древнее слово и — в музыке — древнюю интонацию, сделали бы этот язык новым. И к Стравинскому можно бы отнести слова, высказанные о Хлебникове Ю. Н. Тыняновым: «Архаический язык, брошенный на сегодняшний день, не относит его назад, а только, приближая к нам древность, окрашивает его особыми красками» [12, с. 181].

Переходным к неоклассицизму произведением была для Стравинского «Мавра». Она была во многом отказом от приёмов первого периода. Можно бы, конечно, метафорически полагать, что Стравинскому хотелось сказать вместе с Пушкиным: «Четырёхстопный ямб мне надоел». «Мавра» для Стравинского, как и «Домик в Коломне» для Пушкина — поиск новой организации, новых принципов формы. Об этом свидетельствуют его

² Разработка темы параллелей, возникающих в творчестве Стравинского и Хлебникова, продолжится в других работах Кона, в частности: О некоторых стилистических параллелях в русской культуре начала XX века (Стравинский и Хлебников) // Актуальные вопросы искусствознания : современное композиторское творчество. Фольклор Карелии. Художественное наследие. Петрозаводск, 1986. С. 57–63; Стравинский и Хлебников: Некоторые принципы подхода к проблеме ритма // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911–1998. М., 2000. С. 707–718. URL: <https://archive.org/details/1911-1998/page/n11/mode/2up> (дата обращения: 01.06.2026).

высказывания в «Хронике моей жизни», перекликающиеся со строками пушкинской поэмы:

«Ну, женские и мужские слоги!
Благословясь, попробуем: слушай!
Равняйтесь, вытягивайте ноги
И по три в ряд в октаву, заезжай!» [8, с. 251].

Не стоит повторять, сколь сильно в «Мавре» стилизаторское начало. На двадцать с лишним лет оно стало ведущим творческим началом в музыке Стравинского. Стилизаторство покоится на знании и умении воспроизвести черты удалённых во времени (у других композиторов – и в пространстве) стилей. Его характерные признаки — в кадансах, в отдельных мелодических оборотах, в характерных ритмах и т. д. Короче говоря, в деталях. И не случайно неоклассицизм Стравинского связан, прежде всего, с музыкой барокко. По словам В. Б. Шкловского, «барокко — жизнь интенсивной детали» [14, с. 114]. Изучение стилей прошлого в немалой степени способствовало и выраженному в «музыкальной поэтике» взгляду на деятельность композитора, как на ремесло в первую очередь.

И в свете сказанного напрашивается аналогия между музыкой Стравинского, его второго — неоклассицистского — периода и поэзией акмеистов, с их тенденциями к стилизации и культом поэтического мастерства. В поэзии акмеистов нашли место частые ссылки на стилистические и семантические стереотипы текстов культуры. Тип поэта, культивируемый акмеистами, являл собой, прежде всего, профессионала, однако мастерство измерялось мерой художественного опыта, которым овладевал писатель. Акмеизму в малой степени свойственны попытки провести вывод во внетекстовую реальность. Думается, что эти характеристики поэзии акмеистов, можно целиком отнести и к музыке Стравинского.

Конечно, неоклассицизм Стравинского сложился не только как аналог определённой школы русской поэзии. Тут немалым было и влияние аналогичных устремлений французской культуры (вспомним, что бóльшая

часть этого периода творчества Стравинского протекала во Франции). Можно бы указать на множество французских художников слова (и других), которые, несомненно, оказывали влияние на Стравинского в годы его неоклассицистского периода. Но не следует упускать из виду роль впечатлений молодости, интерес Стравинского к русской культуре, который он пронёс через всю жизнь.

Самым поразительным (и наименее изученным) из всех крупных поворотов творческого пути Стравинского был последний — его обращение к серийности. Оно было не только следствием желания испытать неизведанные возможности. Оно было даже не только полем поисков новой организации звуков, что так живо занимало композитора всю жизнь. Неслучайно в старости Стравинский не так решительно как раньше, отказывается признать отражение в музыке внетекстовой реальности. Меняется его отношение к ранее «нелюбимым» композиторам-романтикам, например, к Р. Шуману, к Г. Вольфу.

Пожалуй, в последний период усилилось внимание композитора к проблемам не чисто музыкальным (об этом свидетельствуют и его сочинения и высказывания). Его занимают «вечные» проблемы. Большинство произведений этого последнего периода — это вокальные сочинения на религиозные тексты, размышления о смерти. Психологически это объясняется старостью — аналогичные мотивы встречаются у многих художников в поздние годы их жизни. Но можно предположить и усиление влияний англоязычных поэтов, с которыми Стравинский встречался и дружил в последний период. Это — упомянутый уже Т. С. Элиот (памяти которого посвящен «Introitus»); это — У. Оден и, наконец, Дилан Томас. Их творчество толкнуло Стравинского в сторону символизма, хотя здесь этот термин следует понимать иначе, чем применительно, например, к музыке Скрябина.

Прежде всего, Стравинский и раньше воплощал черты, predisposing к отдельным сторонам многогранного направления,

известного, как символизм. Так, известный литературовед Р. Уэллек в статье «Термин и понятие символизма» подчеркивает, что «неверье во вдохновение и враждебность к природе являются признаками, отграничивающими символизм от романтизма» [17, р. 268].

Конечно, это не всегда так и не у всех представителей этого направления. Но есть и такая его грань. Эта параллель возможна и на другой основе: символизм стремился к созданию замкнутого, герметического поэтического языка. Серийность привлекла, по-видимому, Стравинского тем, что для воплощения в звуках «вечных», сверхличных и сверхвременных тем — она и представляется подходящим языком. Усиление конструктивности, свойственное серийной технике, нашедшее выражение, например, в последовательном применении обратимого контрапункта в «Траурных канонах» в «Память Дилана Томаса», числовая символика в «Вариациях» — одна из черт этого безличного языка. Правда, в отдельных случаях встречаются и следы традиционных музыкальных символов (особенно в «Реквиеме»), но в целом в последних сочинениях музыкальный язык Стравинского становится крайне абстрактным, вне- или сверхличным. Этот факт стоит сопоставить с тем, что для такого теоретика символизма, каким был В. Иванов (а это подчеркнул Л. С. Выготский) — «неуловимость и невыразимость... истинный признак символизма» [3, с. 104]. Аналогичное понимание символизма (которому в целом он не симпатизировал) можно встретить у Т. С. Элиота, который особенно ценил теорию безличного творчества, созданную П. Валери.

Нельзя утверждать, что Стравинский к концу жизненного и творческого пути стал символистом в собственном смысле этого слова. Но отдельные черты, свойственные теориям символистов — как русских, так и нерусских — всё же имеют место в его поздних сочинениях.

Это наводит на мысль о том, что впечатления молодости, связь с художественной, в частности, с поэтической культурой России начала века

оставили не только глубокий след, но и отразились на всем пути Стравинского, причём отразились как бы обращенные во времени!

Сказанное здесь — не больше, чем предположение. В будущем, когда станут доступными новые данные о личности, интересах и творческом процессе Стравинского (если это предположение найдёт подтверждения), то, возможно, оно станет ещё одним аргументом в пользу мысли Л. И. Долизде о том, что «...образные стимулы для творчества композитор искал не в культурах той или иной инациональной среды, а скорее в широте заложенных в нём духовных потенций, сформировавшихся ещё в условиях национальной среды и носящих печать специфического воспитания» [4, с. 602], что «феномен подсознательного проявления национального... обнаруживает себя во всех зарубежных творениях Стравинского вплоть до «Requiem canticles» — последнего крупного сочинения композитора» [там же, с. 605].

Литература

1. Арановский, М. Г. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования : материалы международного конгресса. Тбилиси, 1979. Т. 2. С. 583–590.
2. Белый, А. Мастерство Гоголя : исследование. М. : ОГИЗ ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1934. XV, 321 с.
3. Выготский Л. С. Психология искусства / общ. ред. Вяч. Иванова ; предисл. А. Н. Леонтьева ; коммент. Л. С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова. 2-е изд. М. : Искусство, 1968. 576 с.
4. Долизде, Л. И. О специфике проявления национального в музыкальном творчестве Стравинского в свете общей теории сознания и бессознательного психического // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования : мат. междунар. конгресса. Тбилиси, 1979. Т. 2. С. 597–606.
5. Климовицкий, А. И. О творческом процессе Бетховена. Л. : Музыка, 1979. 176 с.
6. Медведев, П. Н. В лаборатории писателя : статьи по вопросам художественного творчества. Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, [1933]. 212 с.
7. Парандовский, Я. Алхимия слова / пер. с пол. А. Сиповича ; ред. М. Конева ; предисл. С. Залыгина ; [послесл. В. Британишский]. М. : Прогресс, 1972. 335 с.
8. Пушкин, А. С. Домик в Коломне // Пушкин А. С. Собрание сочинений. М., 1960. Т. 3 : Поэмы. Сказки. С. 250–261.
9. Рейтман, У. Р. Познание и мышление : Моделирование на уровне информационных процессов / под ред. А. В. Напалкова. М. : Мир, 1968. 400 с.
10. Рибо, Т. Творческое воображение / пер. с фр. Е. Предтеченского и В. Ранцева. СПб. : тип. Ю. Н. Эрлих, 1901. 318 с.

11. Степанов, Н. Л. Велимир Хлебников : Жизнь и творчество. М. : Сов. писатель, 1975. 280 с.
12. Тынянов, Ю. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 168–195.
13. Харлап, М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства : сб. ст. / сост. С. Ю. Неклюдов ; отв. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1972. С. 221–273.
14. Шкловский, В. Б. Золотой край // Шкловский В. Б. Поиски оптимизма. М., 1931. С. 114–119.
15. Штокмар, М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М. : Издательство Академии наук СССР, 1952. 420 с.
16. Элиот, Т. С. Границы критики // Элиот Т. С. Назначение поэзии : статьи о литературе : пер с англ. Киев : AirLand, 1996. С. 302–317³.
17. Wellek, R. The Term and Concept of Symbolism in Literary History. *New Literary History*. 1970. Vol. 1, No. 2, pp. 249–270.

References

1. Aranovskij, M. G. O dvukh funktsiyakh bessoznatel'nogo v tvorcheskom protsesse kompozitora [On the Two Functions of the Unconscious in the Composer's Creative Process]. *Bessoznatel'noe. Priroda. Funktsii. Metody issledovaniya : materialy mezhdunarodnogo kongressa* [The Unconscious. Nature. Functions. Research Methods: Proceedings of the International Congress.]. Tbilisi, 1979. Vol. 2, pp. 583–590. (In Russ.)
2. Belyj, A. *Masterstvo Gogolya. : issledovanie* [Gogol's Mastery : A Study]. Moscow : OGIZ ; Leningrad. : Gos. izd-vo khudozh. lit., 1934. XV, 321 p. (In Russ.)
3. Vygotskij L. S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. General ed. by Vyach. Ivanov ; foreword by A. Leontiev ; com. by L. Vygotsky and Vyach. V. Ivanov. Moscow : Iskusstvo, 1968. 576 p. (In Russ.)
4. Dolizde, L. I. O spetsifike proyavleniya natsional'nogo v muzykal'nom tvorchestve Stravinskogo v svete obshhej teorii soznaniya i bessoznatel'nogo psikhicheskogo [On the Specificity of the National in Stravinsky's Musical Creativity in the Light of the General Theory of Consciousness and the Unconscious Mental]. *Bessoznatel'noe. Priroda. Funktsii. Metody issledovaniya : materialy mezhdunarodnogo kongressa* [The Unconscious. Nature. Functions. Research Methods : Materials of the International Congress.]. Tbilisi, 1979. Vol. 2, pp. 597–606. (In Russ.)
5. Klimovitskij, A. I. *O tvorcheskom protsesse Betkhovena* [On the Creative Process of Beethoven]. Leningrad. : Muzyka, 1979. 176 p. (In Russ.)
6. Medvedev, P. N. *V laboratorii pisatelya : Stat'i po voprosam khudozhestvennogo tvorchestva* [In the Writer's Laboratory : Articles on the Issues of Artistic Creation]. Leningrad : Izd-vo pisatelej v Leningrade, [1933]. 212 p. (In Russ.)

³ Здесь указано более позднее издание статьи Т. С. Элиота на русском языке. Источник, которым пользовался Ю. Г. Кон, определить не удалось (прим. ред.).

7. Parandovskij, YA. *Alkhimiya slova* [Alchemy of the Word]. Trans. from Polish by A. Sipovich ; ed. by M. Konev ; pref. by S. Zalygin; [afterword by V. Britanishsky]. Moscow : Progress, 1972. 335 p. (In Russ.)
8. Pushkin, A. S. *Domik v Kolomne* [The House in Kolomna]. *Pushkin A. S. Sobranie sochinenij. T. 3. Poehmy. Skazki* [Pushkin A. S. Collected Works. Vol. 3. Poems. Fairy Tales]. Moscow, 1960, pp. 250–261. (In Russ.)
9. Rejtman, U. R. *Poznanie i myshlenie : Modelirovanie na urovne informatsionnykh protsessov* [Cognition and Thinking: Modeling at the Level of Information Processes]. Ed. by A. V. Napalkov. Moscow: Mir, 1968. 400 p. (In Russ.)
10. Ribo, T. *Tvorcheskoe voobrazhenie* [Creative Imagination]. Transl. from French by E. Predtechensky and V. Rantsev. St. Petersburg. : tip. YU. N. EHrlikh, 1901. 318 p. (In Russ.)
11. Stepanov, N. L. *Velimir KHlebnikov : ZHizn' i tvorchestvo* [Velimir Khlebnikov : Life and Work]. Moscow : Sov. pisatel', 1975. 280 p. (In Russ.)
12. Tynyanov, Yu. *Promezhutok* [The Gap]. *Tynyanov YU. N. Poehtika. Istoriya literatury. Kino* [Tynyanov Yu. Poetics. The History of Literature. Film]. Moscow: Nauka, 1977, pp. 168–195. (In Russ.)
13. Kharlap, M. G. *Narodno-russkaya muzykal'naya sistema i problema proiskhozhdeniya muzyki* [The Russian Folk Musical System and the Problem of the Origin of Music]. *Rannie formy iskusstva : sb. statej* [Early Forms of Art : Collection of Articles]. Compil. by S. Neklyudov ; ed. by E. Meletinsky. Moscow, 1972, pp. 221–273. (In Russ.)
14. Shklovskij, V. B. *Zolotoj kraj* [The Golden Land]. *SHklovskij V. B. Poiski optimizma* [Shklovsky V. The Quest for Optimism]. Moscow, 1931, pp. 114–119. (In Russ.)
15. Shtokmar, M. P. *Issledovaniya v oblasti russkogo narodnogo stikhoslozheniya* [Research in the Field of Russian Folk Verse Composition]. Moscow : Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1952. 420 p. (In Russ.)
16. Eliot, T. S. *Granitsy kritiki* [The Limits of Criticism]. *Ehliot T. S. Naznachenie poehzii. Stat'i o literature* [Eliot T. S. The Purpose of Poetry. Articles on Literature]. Kiev : AirLand, 1996, pp. 302–317. (In Russ.)
17. Wellek, R. *The Term and Concept of Symbolism in Literary History. New Literary History. 1970. Vol. 1, No. 2, pp. 249–270.*

Получено: 30.04.2026

Принято к публикации: 23.06.2026

Дата публикации: 06.07.2026

Received: 30.04.2026

Accepted: 23.06.2026

Accepted: 06.07.2026