

ПСИХОАНАЛИЗ МУЗЫКИ

Психология музыкального творчества: психоаналитический взгляд

*А. В. Лавренова,
Т. Н. Ежова*

Лавренова Александра Валериевна – к.э.н., доцент, магистр психологии (НИУ ВШЭ), психоаналитически ориентированный консультант. Декан факультета современной музыкальной индустрии РАМ имени Гнесиных.

Ежова Татьяна Николаевна – магистр психологии, организационный консультант, сертифицированный бизнес-коуч, психолог, тьютор, фасилитатор, член АПКБК.

В современных экономических условиях в РФ (санкции по отношению к РФ со стороны иностранных государств и ряда международных организаций, прекращение работы большей части логистических цепочек, высокая степень неопределенности внешней среды и др.) проблема понимания природы творчества, в частности музыкального, особенностей творческой личности с позиций психоаналитического подхода становится особенно значимой. Сейчас драйвером роста мировых экономик является их креативный сектор. В РФ также активно разрабатываются меры поддержки креативных индустрий, одной из которых является музыкальная. В статье рассматриваются работы психоаналитиков в области психоанализа музыки, предпринимается попытка разобраться в личных качествах композиторов и/или авторов песен, природе их творческого начала. Понимание психологии творческой личности может помочь в повышении эффективности проектов в любой сфере экономики.

Ключевые слова: креативные индустрии, психология творчества, психоанализ музыки, бессознательное, переходное пространство, тревожность.

*«Есть обратный путь от фантазии к реальности,
это – искусство»*
З. Фрейд

В настоящее время драйвером роста мировых экономик является их креативный сектор. В 2021 году Институтом статистических исследований и экономики знаний Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (ИСИЭЗ НИУ ВШЭ) был представлен доклад, посвященный развитию креативной экономики в Москве. В нем в том числе приведена аналитика по доле креативных индустрий в ВВП различных стран мира. Наибольший удельный вес в Австралии – 5,7%, Великобритании – 5,5%, США и Китае – по 4,2%. В России этот показатель по состоянию на 2021 год был на уровне 2,23% (Власова, Гершман, Гохберг и др., 2021).

Сейчас особенно актуальным становится поиск организациями и людьми новых способов функционирования. И здесь особенно важным становится понимание природы творчества (креативности), которое выходит за рамки привычного образа поведения и мыслей.

Центральным звеном креативных индустрий является креатор, творец. А что значит быть творческим? Можно сказать, что творческий человек принимает себя и мир, использует возможности, внутреннюю открытость новому для создания инновационных продуктов, это своеобразное мужество – бросить вызов традиционным способам функционирования и придумать, создать новые подходы к деятельности. Творчество пронизывает все сферы народного хозяйства независимо от того, относится ли отрасль к креативному сектору или нет. Понимание психологии творческой личности может помочь в повышении эффективности проектов в любой сфере экономики, посредством выстраивания более качественной коммуникации и взаимодействия, гибкой организационной системы, формирования эффективных команд проекта.

Эмпирическую базу исследования составили результаты анализа частично структурированных глубинных интервью, которые проводились с музыкантами – композиторами и/или авторами текста. Все глубинные интервью проходили онлайн после 24 февраля 2022 года.

Методологической базой исследования являются работы З. Фрейда, Д. В. Винникотта, М. Кляйн, К. Райта, Ч. Клигермана, Э. Оремланда, Э. Гедо, Р. Штерба, Х. Ракера, К. Аррау, Р. Расбриджера, М. Насса, Э. Сторра и др.

Важно отметить, что фокусом исследования не являлись такие важные психологические характеристики музыкальной личности, как одаренность (талант), музыкальность, инструментальные способности, аналитический слух и интонационный слух. Эти составляющие, безусловно, важны для успешного обучения, творческой реализации музыкантов и являются объектом исследования многих отечественных ученых-музыковедов, педагогов, психологов: Б. Ананьева, А. Г. Ковалева, В. Н. Мясищева,

С. Л. Рубинштейна, Б. М. Теплова. Также развитие этих концепций представлено в работах современных исследователей: В. Н. Дружинина, Е. П. Ильина, В. Д. Шадрикова, Д. К. Кирнарской.

Творчество является многогранным и до сих пор не до конца изученным понятием. Подходов к рассмотрению творчества достаточно много, но наиболее распространены два: по новизне продукта творчества, по особенностям процесса его протекания. «Первый подход предполагает, что творчество – это любая активность, которая приводит к созданию субъективно или объективно нового» (Дикая, Дикий, 2018, с. 7). Действительно, часто творчество используется именно в этом значении, отделяя тем самым «творца» от «исполнителя» ранее созданного. В данном случае творчество – это все, что приводит к созданию чего-то инновационного. Таким образом, творческое начало в человеке, его способность созидать нечто ранее не существующее, двигает вперед не только его самого, но и искусство, науку, экономику страны и т. д. Процессуальный подход к творчеству предполагает, что творчество – это процесс, который имеет следующие характеристики: «невозможность его алгоритмизировать; неразделимое сосуществование и тесное переплетение в нем осознаваемых и неосознаваемых компонентов; внезапное нахождение решения, то есть инсайтная стратегия» (Дикая, Дикий, 2018, с. 8). Также в качестве особенностей творческого процесса можно выделить спонтанность, неконтролируемость волей и разумом, возбуждение, определенные изменения состояния сознания.

Психоаналитики интересовались творчеством с момента зарождения психоанализа. В работах З. Фрейда содержится большое количество ссылок на драматургов и романистов, особенно на Шекспира и Гете. Он писал о Гамлете, Достоевском и Микеланджело. В качестве основных работ З. Фрейда, посвященных художникам и искусству, можно выделить такие как: «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905), «Художник и фантазирование» (1906), «Бред и сны в "Градиве" В. Йенсена» (1907), «Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве» (1910), «Мотив выбора ларца» (1913), «Моисей Микеланджело» (1914), «Некоторые типы характеров из психоаналитической практики» (1916), «Юмор» (1925), «Достоевский и отцеубийство» (1928).

В 23-й лекции во «Введении в психоанализ» З. Фрейд также уделяет внимание художнику: «...в нем теснятся сверхсильные влечения, он хотел бы получать почести, власть, богатство, славу и любовь женщин...», а так как такими средствами, как правило, художник не обладает, то он превращается в «неудовлетворенного человека». «Он отворачивается от действительности и переносит весь свой интерес, а также свое либидо на желанные образы своей фантазии, откуда мог бы открыться путь к неврозу» (Фрейд, 1991, с. 240).

В очерке «Бред и сны в "Градиве" В. Йенсена» З. Фрейд также отмечает особую роль художников: «...художники – ценные союзники, а их свидетельства следует высоко ценить, так как обычно они знают множество вещей между небом и землей, которые еще и не снились нашей школьной учености» (Фрейд, 1995, с. 139). Здесь, на наш взгляд, З. Фрейд

подчеркивает, что психоаналитику не нужно действовать так, как будто у него есть окончательный ответ и последнее слово об искусстве и художниках.

В работе «Игра и реальность» Дональд В. Винникотт (Винникотт, 2017) раскрывает свои наблюдения за отношениями матери и ребенка, выделяя раннее доэдипальное поведение, которое, по его мнению, оказывало влияние на способность к творчеству.

Винникотт считал, что творчество может быть рассмотрено с позиции, в которой оно неразрывно связано с субъективностью как конструктом развития, который в свою очередь связан с появлением автономного Я из предшествующего слияния младенца с матерью или родителями. При таком широком подходе к развитию понятие «творчество» не ограничивается художественной или культурной деятельностью, а скорее расширяется, чтобы обозначить способ существования в мире – способ, который подразумевает субъективную свободу в смысле независимости мысли и выражения.

Благодаря телесному взаимодействию с матерью младенец начинает создавать «переходные объекты» – это может быть палец или кулак, позднее игрушка, часть одеяла, ложка, которые «символизируют какую-нибудь часть тела, например материнскую грудь» (Винникотт, 2017, с. 10). Важным является не то, что этот переходный объект представляет собой реальную грудь (или мать), а то, что он «заменяет грудь (или мать)» (Winnicott, 1953). Для того чтобы младенец смог продвигаться в направлении создания такого переходного объекта, ему нужна «достаточно хорошая мать», которая почти полностью может адаптироваться к потребностям ее ребенка, а со временем способна давать ребенку возможность справляться самостоятельно в случае ее ухода. Эта способность ребенка справляться с тем, что мама уходит, необходима ему в том числе для зарождения умственной активности, переживания фантазий и мечтаний. Однако в самом начале «хорошая мама» дает ребенку иллюзию, что ее грудь находится «как бы под магическим контролем ребенка» (Винникотт, 2017, с. 13). «Ребенок тогда пребывает в иллюзии, что это его желание продуцирует и создает молоко, позволяя ему верить в собственную способность творить и предоставляя "нейтральную область опыта", существование которой не будет поставлено под сомнение» (Winnicott, 1972). В отношении музыки Д. В. Винникотт предположил, что звуки, издаваемые ребенком перед засыпанием, которые успокаивают его в момент тревоги (потери), распространяются на его последующую культурную жизнь в виде музыки. Другими словами, музыка может вернуть нас в мир, в котором барьеры между Я и объектами растворены. Таким образом, музыка может быть продолжением интимных отношений между матерью и младенцем.

Кеннет Райт, опираясь на работы Винникотта, утверждает, что каждое действие коренится в довербальных отношениях младенца с матерью, которая «удерживает» зарождающееся Я в среде зеркальных форм, тем самым обеспечивая «место» для Я. Творческое побуждение, по словам К. Райта (Wright, 2009), отчасти связано с желанием вновь испытать

опыт раннего зеркального отражения между младенцем и матерью, но в то же время оно служит для мобилизации собственных ресурсов художника для восстановления недостаточности, которая тогда, на ранних этапах развития, имела место. В некотором роде художник является одновременно ребенком и матерью в процессе осознания и восстановления себя. «Творческий человек превращает окружающий мир в свой мир, то есть в мир, наполненный своими значениями, потому что благодаря достаточно хорошей матери он научился тому, что это возможно» (*Wright, 2009, p. 47*).

Опасаясь одиночества, многие творческие личности подавляют свое творчество, чтобы оставаться на связи с менее творческими членами семьи и сверстниками. Сознательная или бессознательная приверженность художника этим отношениям может также поставить под угрозу творчество, порождая страх перед исследованием новых перспектив и тем самым угрожая структуре сложившихся отношений. Авторы-психоаналитики также указали на другие факторы, препятствующие творчеству, включая страх «одиночества» (*Oremland, 1997, p. 55*). Произведение искусства может поместить создателя в своего рода самозащитный нарциссический кокон, который препятствует, если не исключает, близости с другими людьми. Можно сказать, что творец таким образом еще больше подчеркивает свою инаковость по отношению к окружающим.

Еще один интересный взгляд на искусство, если оно не является отражением травм, сублимацией либидо, – что оно может быть «воплощенной мечтой» (*Oremland, 1997, p. 30*). Здесь можно продолжить мысль, связав ее с концепцией переходного пространства Д. В. Винникотта. И, например, в отношении музыкального искусства можно говорить о том, что музыкант, создавая музыкальное произведение или исполняя музыкальное произведение другого композитора со своей интерпретацией, формирует свою реальность, желаемую ему реальность, «переходное пространство», о котором он может мечтать.

Рассмотрение понятия творчества в рамках психоаналитической традиции будет неполным, если не затронуть аспект бессознательного и его взаимосвязи с творчеством.

Тема бессознательного в психоанализе неразрывно связана с работами З. Фрейда, прежде всего «Толкование сновидений» (1900), статьей «Бессознательное» (1915), «По ту сторону принципа удовольствия» (1920), «Я и Оно» (1923). В статье мы будем опираться именно на его представления о бессознательном, которое представляет собой совокупность психических процессов и состояний, которые происходят без участия сознания. Работа бессознательного неразрывно связана с понятием вытеснения, которое предназначено для того, чтобы не допустить влечение до сознания. В бессознательное вытесняются те чувства, представления, травматический опыт, которые не могут быть репрезентированы и переработаны сознанием. Фрейд считал, что в детской игре, процессе фантазирования художников, искусстве в целом проявляется работа бессознательного. Таким образом, писатели, художники компенсируют своей фантазией, вымышленными сюжетами, символизмом, метафорами то,

что не может быть реализовано в жизни, что не соответствует общественной морали, но соответствует «принципу удовольствия».

Интересным, на наш взгляд, также является вопрос, как происходит выбор формы творчества у ребенка. Мы предполагаем, что здесь как раз на первое место выходят вопросы врожденного таланта (одаренности). В случае, например, с музыкальным творчеством ученые-искусствоведы отмечают обязательное наличие аналитического слуха, интонационного слуха, который, в свою очередь, «является мотивационным фундаментом музыкальности», архитектурного слуха. Синтез аналитического слуха (операционная способность), интонационного слуха (мотивационная способность) и архитектурного слуха (эстетическая способность) является проявлением креативного уровня одаренности (Кирнарская, 2006).

Музыка явно отсутствует в работах Фрейда, ее присутствие также ограничено и в постфрейдистских исследованиях. И здесь задаемся вопросом: почему так? Можно предположить, что психоанализу проще подвергнуть визуальные произведения искусства, где мы можем увидеть графические символы, краски, игру света и тени и связать это с биографическими данными из жизни художника. Также интересно, что в арт-терапии, например, чаще работают с рисунками, чем с музыкой. Музыку же увидеть можно только в нотах, а слуховой анализ, образы, которые музыка рождает, будут крайне индивидуальны. И проследить прямую взаимосвязь с эмоциональным опытом, биографией композитора и сделать корректные психоаналитические выводы достаточно сложно. На наш взгляд, музыка больше и сильнее погружает каждого из нас в собственные бессознательные процессы. Так, часто классическую музыку слушают с закрытыми глазами даже при живом выступлении оркестра. Также важно, что способность воспринимать музыку отличается у каждого человека. Она связана с процессами, происходящими в мозге, прежде всего с областью Вернике, которая важна для речи и слуха. В частности, эта область придает смысл услышанным словам, музыке, звукам. Сила музыкального воздействия на человека не вызывает сомнений. Например, механизм биоакустической коррекции позволяет улучшать лечебные эффекты при лечении заболеваний психики у детей разной степени тяжести.

Музыкальность охватывает весь мир доязыковых переживаний, развитие которых препятствуют, например, неблагоприятные условия жизни ребенка. Более примитивная, неоднозначная природа звука и его огромная способность охватывать весь опыт человека, а также его формирование в устные слова и язык привели к дискуссиям о роли звука в раннем развитии. Анна Фрейд и Рене А. Шпиц говорят о звуке как о линии связи между матерью и ребенком (*Freud, 1963; Spitz, 1965*). Малыш обращает внимание на музыкальные особенности речи. Эти черты – ритм, темп, своевременность, мелодия, высота тона, цвет, тон и интонация – оказывают влияние, вызывающее интерес у ребенка. Соответственно, мать и другие участники процесса воспитания ребенка инстинктивно преувеличивают музыкальные элементы речи, например подчеркивая ее, ритмизируя, варьируя высоту тона и интонации, напевая. З. Фрейд описывает Суперэго как развивающееся через голос родителя, а ухо – как орган

восприятия как звуковых волн, так и «эрогенных стимулов», о них писал Карл Абрахам. Реакция ребенка на звуковые раздражители отличается от других его реакций. Когда ребенок получает адекватный уход, слуховые стимулы становятся центральными в контакте между внутренним и внешним. По мнению Хайнца Кохута, это создает сильную эмоциональную связь между звуками и дезорганизованным внешним миром, поскольку звуки могут быть ласкающими, контролируруемыми и приятными, но могут означать и угрозу разрушения (Kohut, 1950).

Примечательно, что большей частью психоаналитические исследования в области музыкального искусства принадлежат музыкантам-психоаналитикам.

Первым опытом использования психоанализа применительно к музыкальному искусству можно считать книгу австрийского музыкального критика М. Графа – «Внутренняя мастерская музыканта» 1910 года. В ней предпринимается попытка отразить, как рождаются замыслы композитора, как это выливается в дальнейшем в творческий процесс. Отметим, что М. Граф, как и З. Фрейд, использовал библиографический подход в своей книге, пытаясь рассмотреть продукты творческой деятельности композиторов как результаты его личных переживаний.

Свой вклад в развитие психоаналитических представлений в музыке внес и Рихард Штерба, венский психоаналитик, музыкант, автор концепций «терапевтического расщепления Эго» и «терапевтического альянса», сформулированных им в конце 1920 – начале 1930-х годов. Эта модель стала краеугольным камнем эго-психологической психоаналитической техники, представленной в учебниках О. Фенихеля и Р. Гринсона. Музыковедам он известен как соавтор исследования-монографии, посвященной отношениям Людвиг ван Бетховена со своим племянником Карлом.

Также интересен взгляд Хайнриха Ракера, отраженный в его статьях «Вклад музыки в психоанализ» (Racker, 1951), «Психоаналитические соображения о музыке и музыкантах» (Racker, 1965), где он, в частности, говорит о том, что музыка выступает переходным объектом, согласно концепции Д. В. Винникотта, который обладает особыми чертами, которые способствуют мозговой активности пациентов.

1. Музыка защищает в параноидальных ситуациях.
2. Музыка защищает от грусти, одиночества и чувства вины, давая объект, доставляющий удовольствие.
3. Музыка защищает от неприятных эмоциональных состояний, давая вам силы пройти через них.
4. Музыка – хороший объект, который человек может использовать в пугающих и тревожных ситуациях.

Чилийский пианист Клаудио Аррау в статье «Исполнитель с точки зрения психоанализа» (Arrau, 1967) отмечает, что метод психоанализа служит своего рода «процессом индивидуации» музыканта, методом познания себя и своих творческих возможностей, что приводит к полному раскрытию индивидуальных возможностей его психического аппарата.

Это в свою очередь рождает новый творческий подъем, который происходит из неосознаваемых пластов психики.

Мартин Насс в своей статье «Некоторые соображения о психоаналитической интерпретации музыки» отмечает, что «звук – это обволакивающий опыт, который наполняет все присутствие. Избежать слуховых раздражителей труднее, чем визуальных. Закрыть уши – более сложная задача, чем закрыть глаза. Таким образом, качество слухового когнитивного опыта имеет другой порядок с точки зрения его интенсивности и способности «удерживать» своего получателя» (Nass, 1971).

Сюзанна Лангер, философ и эстетик, говорит о том, что «...музыка – это время, сделанное слышимым и сформулированное как воспринимаемая динамическая форма» (Langer, 1957, p. 144). Играя или слушая музыку, мы погружаемся в яркий опыт, в котором звук удерживает нас в состоянии самопознания, которое развивается и разворачивается в ландшафте, не описываемом другими терминами. С. Лангер отметила: «Вместо того чтобы подходить к миру с точки зрения логики и вербального дискурса (только в сфере сознания), музыка – это глубоко пережитый опыт. Сознательный и бессознательный способы субъективности сплетены вместе в гобелен тона и звука, который в меньшей степени относится к миру и в большей степени является символическим эквивалентом самой человеческой субъективности» (Langer, 1957, p. 148).

Энтони Сторр отмечал: «Музыканты иногда описывают чувства "захвата" или "одержимости" во время концерта; разновидность экстаза. Может быть, переживание бытия настолько сливается с музыкой, что кажется, что она играет сама по себе. Это, безусловно, "выход из себя" и, таким образом, имеет что-то общее с океаническим опытом; но оно качественно отличается, потому что в нем отсутствует чувство полного спокойствия, столь характерное для последнего» (Storr, 1992, p. 96). Даже когда нет потери личных границ, исполнение музыкального произведения может повлечь за собой переживание особого состояния бытия, в котором возникает чувство повышенной сплоченности, непрерывности и жизненной силы. Э. Сторр снова говорит: «Когда мы принимаем участие в музыке или слушаем увлекательное представление, мы временно защищены от воздействия других раздражителей. Мы входим в особый, уединенный мир, в котором царит порядок и из которого исключается несочетаемое. Это само по себе полезно. Это не регрессивный маневр, а временное лечение, которое способствует процессу изменения порядка в сознании и, таким образом, помогает нашей адаптации к внешнему миру, а не обеспечивает бегство от него... Музыка заставляет нас осознавать важные аспекты самих себя, которые мы обычно не воспринимаем; и что, соприкасаясь с этими аспектами, музыка снова делает нас целостными» (Storr, 1992, p. 105, 147).

Э. Гедо писал: «Исполнитель, в силу того что ему неизменно приходится демонстрировать физические навыки, скорее всего, будет подвержен более глубокому влиянию, чем творец, создавший вещь или концепцию отдельно от физического Я. Реакция аудитории способна проникнуть в самые фундаментальные детерминанты самооценки, те, которые

сформировались в самом раннем возрасте и, следовательно, наделены наивысшей валентностью – проблемы, связанные с телом и его основными функциями» (Gedo, 1992, p. 160).

Нарастает волнение, усиливается самоощущение по мере того, как музыкант фантазирует о приближающемся выступлении. В лучшем случае это приводит к предвкушающему возбуждению и повышенной готовности; в худшем случае – к тревоге и заторможенности. Талантливый и успешный музыкант питает идеализацию и рассматривает выступление как вызов.

В публичном выступлении музыкант демонстрирует результаты своих творческих усилий. Как правило, то, как общество возвышает выступающего музыканта (часто физически на возвышении или сцене) и рассматривает выступление как особое, даже возвышенное событие, усиливает его значимость.

Стоит отметить, что интерес психоаналитиков к музыке растет. Так в марте 2021 года прошла онлайн-конференция «Психоанализ и музыка», где Фрэнсис Гриер, английский композитор и психоаналитик, говорил о способности аналитика слышать музыку речи непосредственно во взаимодействии с пациентом. Некие примитивные формы бессознательных фантазий, объектных отношений, а также примитивные формы их музыкального оформления присутствуют изначально, и вопрос заключается лишь в способности их слышать и помогать их дальнейшему развитию.

Использование музыки в процессе психодинамической терапии может помочь клиенту найти смысл своей жизни посредством умственной работы, усиленной музыкой. Фокус терапии, конечно, может варьироваться в зависимости от клиента, но обычно он сосредотачивается на идентичности, самовыражении, эмоциях, самооценке, воспоминаниях, образах, а также прошлых и настоящих отношениях.

Далее представим результаты проведенных структурированных глубинных интервью с музыкантами – авторами музыки и/или текста. В них были выделены три направления:

1. Бессознательное;
2. Какие сформировались защитные механизмы;
3. Как защитные механизмы проявляются в поведении в отношении эффективности.

Вопросы глубинного интервью формировались, исходя из этих направлений. На основании анализа транскриптов проведенных глубинных интервью можно выделить следующие общие черты в истории жизни респондентов, в способах их реакций на стрессовые ситуации, в отношении к музыке, в отношении эффективности их деятельности:

- У всех респондентов есть сиблинги с большой разницей в возрасте;
- Чувство одиночества даже в детстве. У всех сложное общение со сверстниками. Друзей в детстве выделила только одна респондент. Больше говорили про общение с родителями или самостоятельные занятия.

- Все начинали вспоминать пять главных событий в жизни начиная с подросткового возраста. История детства раскрывалась частично только

в других вопросах. Сложно всем было вспоминать любимые игры, книги. Но все отмечали, что детство было счастливым.

– Все отметили, что пишут/творяют из травмы.
– Относительно успешности: все говорили прежде всего про пользу обществу, хотя все выбрали музыку своей профессиональной деятельностью.

– Работа до физического изнеможения. Определенная форма мазохизма.
– Люди «без кожи», высокая степень ранимости и уязвимости, особенно в отношении их музыки.

– У всех слияние со своей музыкой. Музыка – это они.
– Есть отдельные эпизоды, когда респонденты говорят о себе в третьем лице.

– Сильные зависимости у всех от других людей (мужей, партнеров, публики). Проявляют яркие черты детского Я. Не хотят решать деловые вопросы, нужен кто-то, кто будет заниматься коммерческой стороной.

– У отдельных респондентов наблюдается или наблюдался депрессивный фон, кому-то ставили клиническую депрессию.

– Есть нарциссические черты, есть депрессивные черты личности.
– Гиперконтроль.

Вместе с тем всех респондентов можно условно разделить на две подгруппы по степени тревожности:

Группа 1. Менее тревожные, преобладают черты нарциссической личности.

Группа 2. Более тревожные, преобладают черты депрессивной личности. Основные выводы по двум подгруппам.

1. Менее тревожные музыканты более успешны с точки зрения экономической эффективности по сравнению с более тревожными. Прослеживается взаимосвязь с историей их детства. У менее тревожных в переходном пространстве всегда был поддерживающий, помогающий Другой (родитель). Часто можно было услышать от этих респондентов: *«Родители меня поддержали. Сказали, получится, почему нет»; «И я вот объяснила, что хочу заниматься этим серьезно. И они это приняли»; «И дальше родители прилагали все усилия, чтобы понять, что мне нравится».* Также в ходе интервью было много слов благодарности родителям. Этот Другой всегда был рядом, всегда приходит в нужный момент, у детей формировалось ощущение, что они контролируют Другого. Они могли свободно творить, играть в переходном пространстве. У другой группы респондентов было больше тревоги, потому что Другой уходит, нужно больше упражняться, чтобы Другой заметил и не уходил. Сейчас, во взрослом возрасте, этот уровень тревожности сохраняется, в роли родителя выступает менеджер, директор музыкантов, для отдельных респондентов это члены группы или авторитетные для них музыканты, иногда в этой роли выступают возлюбленные. Один из респондентов говорит так: *«Я немножко зависима в этом вопросе. У меня есть мысли, но у меня нет рук... то есть которые могут это все реализовать. И поэтому, когда я с каким-то определенным музыкантом встречаюсь, это всегда синергия. Мы начинаем думать вместе».* Другой респондент относительно

своего желания бросить музыкальную школу и отношения родителей по этому вопросу говорит так: *«Они говорили, что тебе осталось проходить два или три года, тебе просто нужно дотерпеть»*. И здесь можно говорить, что вторая группа респондентов попадает в зависимость от своих «партнеров». С одним из респондентов в контрпереносе консультанту вспомнился фильм «Богемская рапсодия», как раз в части тревожного типа привязанности Фредди Меркьюри и его менеджера Пола Прентера, который оказывал существенное влияние на творчество музыканта и его образ жизни.

2. Независимо от уровня тревожности все респонденты чувствуют глубинное одиночество. Несмотря на то что у всех есть сиблинги, у ряда респондентов даже несколько, ощущение одиночества присутствовало в детстве у всех. Один из респондентов говорит так относительно сиблингов: *«Доходит до того, что я приезжаю к родителям на неделю. И мы ни разу не встречаемся. Почему-то не сложились дружественные связи»*. Еще один: *«Средний ребенок, ни туда и ни сюда»*. Из этого тотального одиночества у всех сформировалось желание быть проявленными, заметными, услышанными. Однако разница в реализации этой проявленности существует. Так, у второй подгруппы респондентов проявленность связана с желанием быть любимым, с желанием теплоты, нежности, поддержки. По словам одного из респондентов, *«это такое приобретение людей через музыку, через реализацию этой музыки»*. Или: *«... чтобы знать, что я дальше нужен. А не так, что ты все сегодня отдал, а потом у тебя ощущение, что ты никому не нужен»*. Еще один респондент говорит о своем страхе: *«Появился страх в принципе оказаться неуслышанным»*. Он же говорит о своем удивлении, после организованного концерта: *«Можно делать собственный концерт, и туда придут люди и будут тебя поддерживать»*. У первой группы респондентов это желание связано с тем, чтобы быть первыми, быть более яркими и заметными, таким образом, удовлетворяя свою нарциссическую составляющую. Так, одна респондентка особо подчеркивает один из своих проектов, в котором *«это никто не делал»* до нее: *«Я почувствовала какое-то невероятное удовлетворение, потому что я чувствовала себя уверенно»; «Я еще сюда приду и еще тут всем покажу»; «Я себе помогаю. Я могу быть замеченной»*.

Здесь же хотелось бы отметить и еще одну взаимосвязь: это то, что для второй подгруппы респондентов принципиально важно творить вместе с музыкантами, но обязательно избранными, близкими, совместно писать музыку или же работать с кем-то в дуэте. Респонденты отмечают: *«Вот в группе, наверное, это самое комфортное для меня написание музыки... Поэтому жанр я не выбирала, а выбираю, с кем я буду играть, с кем мне комфортно писать»*. А первая группа респондентов вполне комфортно чувствует свою сольную роль.

3. Все респонденты, отвечая на вопрос, что для них успешность, говорили о пользе, добре, поддержке, которую они оказывают слушателям, о важности энергообмена, коммуникации. Респонденты отмечали: *«Я эффективна, когда приношу другим пользу»; «И для меня, наверное,*

максимальная эффективность, если я буду помогать людям как-то справляться с тем, что у них происходит». И для всех деньги не являлись чем-то важным или первым критерием, который обозначался бы как принципиальный при оценке успешности проекта/трека/концерта. Здесь можно говорить о том, что оценка работы в денежном выражении – это всегда про проявление взрослой части личности. Все респонденты свою взрослую часть помещают в своих менеджеров, таким образом избегая решения вопросов относительно вознаграждения за свою работу. Но здесь от респондентов второй группы музыкантов можно было услышать: «У меня очень сильно сбит критерий экономической эффективности того, что я делаю в композиции. У меня есть бесконечное желание делегировать»; «Мы вообще работаем в минус». Первая группа музыкантов лучше тестирует реальность, где в том числе деньги являются эквивалентом реальности: «Для меня успешно это будет тогда, когда я создам искренний качественный продукт и его зрители-слушатели смогут благоприятно воспринять и он станет еще и коммерчески успешным».

Конечно, для музыкантов важно оставаться в переходном пространстве, в своей реальности, которую они выражают в музыке. А не в реальной реальности, которая есть, в которой есть вопросы для решения их взрослой частью их личности. Важным является также то, что все глубинные интервью проводились после событий 24 февраля 2022 года. И только два респондента отметили, что их жизнь «перевернулась», произошел «крах всего», финансовые вопросы еще больше были вытеснены, это были респонденты первой группы. Уровень неопределенности повысился во много раз уровень их тревожности. И только в своей реальности для них осталось безопасное понятное место. И здесь так же прослеживается закономерность: вторая группа музыкантов полностью погрузились в свою реальность, еще больше отодвинув финансовый вопрос как неважный, а первая группа музыкантов лучше тестирует реальность и в текущей ситуации более устойчива, лучше видит возможности для своей реализации: «Я уже чувствую, что нужно зрителю. И мои какие-то прогнозы, они уже просто из раза в раз сбываются, что пойдет, что нет».

Также, на наш взгляд, дополнительно важно отметить результаты исследований в области индивидуальных особенностей музыкантов с позиций межполушарной асимметрии и межполушарного взаимодействия, которые представлены в статье Ж. А. Лукьянчиковой: «Выявлены различия между инструменталистами и вокалистами в эмоционально-волевой и коммуникативной сферах. Инструменталистам, особенно группе амбидекстров, свойственна эмпатия, эмоциональность, повышенная тревожность. Вокалистов отличает повышенный уровень эмоциональной устойчивости, социальной смелости, экспрессивности, эмоционально окрашенной динамичности общения, экстраверсии; пониженный уровень тревожности» (Лукьянчикова, 2020). В целом результаты нашего исследования подтверждают результаты, представленные в вышеуказанной статье.

Также интересными представляются данные исследования, которые в ноябре 2016 года выпустила Help Musicians. В нем приняли участие 2211 музыкантов Соединенного Королевства. Согласно отчету,

68,5% музыкантов страдают от депрессии или иной формы психологического расстройства. 71% опрошенных испытывают приступы паники. Согласно этому же исследованию, музыканты в три раза чаще склонны к психологическим проблемам по сравнению с другими людьми. Помимо депрессии и биполярности одним из крайних проявлений психологического расстройства среди музыкантов является шизофрения (<https://www.helpmusicians.org.uk/news/publications>).

В процессе проведения и анализа глубинных интервью подтвердились выводы психоаналитиков, изучавших феномен творчества, а также тех психоаналитиков, которые изучали музыкальное искусство. С уверенностью можно говорить о том, что создание музыкального произведения, неважно в каком стиле и жанре работает музыкант, происходит бессознательно. Респонденты описывали его как «поток», «состояние сильнейшего адреналина», «рождение».

Безусловно, можно говорить о том, что личность музыканта представлена, растворена в его творчестве. Вот почему никто из респондентов не готов продавать ранее исполненные им музыкальные произведения. Музыкальный «переходный объект» помогает проживать травматичный опыт, который, как отметили отдельные респонденты, осознается как таковой. Музыка также является своего рода особым «защитным механизмом» психики музыканта. Зачастую, как отмечают респонденты, мелодии, слуховые образы появляются в сознании спонтанно, без какого-то внешнего музыкального воздействия. Из сказанного респондентами можно сделать вывод, что тогда, когда мелодии возникают в результате целенаправленной деятельности, они могут как будто защитить Я от вмешательства внутренних желаний или требований. Таким образом, можно предположить, что музыка оберегает от опасности, болезненного одиночества, разлуки или утраты. Все респонденты отметили, что творят из «травмы», чаще в меланхоличном настроении: «*В меланхоличном состоянии я больше пишу. Потому что творчество все-таки... ты накапливаешь эту боль. И такой, а теперь давай-ка ее выплеснем ее в творчество, и сублимируешь ее туда*»; «*Видимо, мы все сотканы из травм. Творцы – трансляторы этих травм*»; «*Люди творческих профессий, любое творческое начало – это всегда что-то сломанное*». Таким образом, травматические переживания имеют волновой эффект, который продолжается на протяжении всей жизни музыканта и действует как мощная необходимая внутренняя сила, которая притягивает творческую личность, словно магнит, к ситуациям и событиям, которые позволяют ему или ей работать через боль, это подтверждает и пример одной из респонденток, которая продолжает писать музыку с бывшим молодым человеком, который проявлял по отношению к ней физическое насилие, чтобы придать форму этой боли, высвободить ее, выразить другим, найти в ней какой-то смысл.

Причем желание передавать «свою реальность» является принципиально важным для всех. Все респонденты ищут признания, хотят быть значимыми и заметными. Для всех важны концертные выступления как возможность насытить свой нарциссизм, отразиться в глазах восхищенной публики, получить одобрение и принятие, которое они получали

или не получали от значимых объектов детства. Таким образом, создание музыки для всех – это определенный вид самотерапии (регулирование своих настроений с помощью музыки, трансформация состояний, реабилитация/«исцеление» через катарсис и т. д.), что позволяет вернуть и тренировать устойчивость психики. Вынося вовне то, что внутри переживается как подавляющее и невыносимое, превращая это в творческий продукт, музыкант выносит травматичный опыт вовне для нового рассмотрения. Это позволяет определить, освоить, интегрировать то, что является внутренне хаотичным – *«поистине творческий вот... у него все в хламе. И в этом хламе ему легче на самом деле творить, на мой взгляд»*, перевести этот опыт в осмысленный. Поэтому, на наш взгляд, респонденты аккуратно высказывались относительно работы с психологом, часть респондентов считает, что занятия музыкой сами по себе являются для них терапевтическими.

Вместе с тем реализация творческого потенциала в повседневной жизни, обмен оригинальным, уникальным музыкальным продуктом или идеей с другими сопряжены с риском быть отвергнутым.

Отдельно хотелось бы сказать о процессе концертных выступлений музыкантов. Музыкант чувствует себя синхронизированным со своим исполнением, и возникает ощущение резонанса, в котором оно, кажется, становится идеальным отражением внутренней фантазийной жизни музыканта. Отдельные респонденты отмечали, что *«выпадают из реальности»* и *«приходят в себя»* только после концерта. Можно сравнить выступление с резонансом, чтобы описать это усиление чувств, которое музыкант испытывает как внутренне, так и внешне из-за связи между собой и музыкой. Это наиболее эмоционально заряженный момент творческого опыта, в котором музыкант, с одной стороны, творит что-то возвышенное, а с другой стороны, утверждает в своей грандиозности.

Музыкант, который знает, что он или она хорошо выступает, может чувствовать себя сильным, цельным и без изъянов. Если аудитория реагирует с энтузиазмом, величие исполнителя подтверждается и отражается, усиливая самоощущение артиста. Положительный критический отклик со стороны сверстников может быть убедительным подтверждением воображаемого величия. Это тот момент, ради которого музыкант репетировал. Музыкант – это единое целое с исполнением, и исполнение идеально. Он или она не просто чувствует это; аудитория разными способами, в зависимости от жанра музыкального, выражает свое одобрение, возможно, преклонение перед величием музыканта. Концертное выступление – это высшая форма переживания собственного объекта, в котором музыкант на какое-то время ощущает себя свободным от физических ограничений (есть блистательные пианисты с ограничением по зрению, например Олег Аккуратов) и психологической уязвимости. Возможно, основное стремление музыканта – это переживание состояния слияния с добрым и прекрасным – *«Музыка – это соединение в любви»*.

В самом выступлении музыкант демонстрирует свое творение. Именно там музыкант находит наибольшие риски и потенциальные триумфы. Один из респондентов говорит об этом так: *«Тебе нравится, когда ты*

выходишь на сцену и на тебя смотрят. И ты понимаешь, что в данный момент ты нужен». Как правило, то, как общество возвышает выступающего музыканта (часто физически на возвышении или сцене) и рассматривает выступление как особое, даже возвышенное событие, усиливает тем самым его значимость. Музыкант ощущает себя трансцендентным, совершенным, могущественным и целостным.

Часто музыкант преувеличивает свою уязвимость, опасаясь, что даже самый простой промах покажет, что он недостоин восхищения, на которое он претендует. Все респонденты отмечают, что есть ученический страх «облажаться» на сцене. Один из респондентов сказал, что всегда при выходе на сцену он хочет, чтобы это произошло быстрее, потому что дальше он может играть «свободно». Творчество требует, чтобы музыкант рисковал тревогой и саморазрушением, борясь за то, чтобы получить желанный опыт самопознания. По мере того как музыкант стремится ко все более идеализированным и совершенным уровням исполнения, вероятность неудачи также возрастает. Музыкант может потерять уверенность в себе или достичь пределов своего таланта, в любом случае самооценка падает, оставляя пугающее чувство изоляции и неудачи.

Помимо прочего, музыка тесно связана с идентичностью, предоставляя положительные объекты идентификации и подчеркивая индивидуальный способ самовыражения. Прослушивание композиций вызывает в памяти образы и видения, которые в противном случае не возникли бы там. Некоторые из наших представлений являются результатом впечатлений или смыслов, которые композитор специально вкладывает в произведения, а некоторые возникают из нашего собственного опыта. Наша музыкальная фантазия практически не сдерживается ассоциациями с реальностью. Таким образом, музыка достигает бессознательного с минимальным сопротивлением со стороны психики. Ведь музыка не ограничена смысловыми значениями слов, как литература, или визуальными образами, как живопись. Поэтому, на наш взгляд, использование музыки в психоаналитическом коучинговом подходе открывает дополнительные возможности для повышения эффективности работы с клиентами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 20.09.2021 г. № 2613-р (Утверждение «Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года»).
2. Винникотт Д. В. «Игра и реальность» / Пер. с англ. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2017. 208 с.
3. Власова В. В., Гершман М. А., Гохберг Л. М. и др. Креативная экономика Москвы в цифрах / Под ред. Л. М. Гохберга. М.: НИУ ВШЭ, 2021. 108 с.
4. Дикая Л. А., Дикий И. С. Психические расстройства и творчество: Учебное пособие. Ростов-на-Дону; Таганрог: Изд-во Южного федерального ун-та, 2018. 113 с.

5. *Кирнарская Д.* Теоретические основы и методы оценки музыкальной одаренности: диссертация ... доктора психологических наук: 19.00.01. Москва, 2006. 373 с.
6. *Кирнарская Д.* Homo Musicus. О способностях, одаренности и таланте. Москва: Слово, 2021. 462 с.
7. *Лукьянчикова Ж. А.* Мнестические процессы и музыкальная одаренность // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 2 (81). С. 289–291.
8. *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции / Авторы очерка о Фрейде – Ф. В. Бассин и М. Г. Ярошевский. М.: Наука. 1991. 456 с.
9. *Фрейд З.* Художник и фантазирование. / Пер. с нем. Под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. М.: Республика, 1995. 400 с.
10. *Arrau C.* A performer looks at Psychoanalysis // High Fidelity. Vol. 17. 1967. № 2. February. P. 50–55.
11. *Freud Anna.* The Concept of Developmental Lines In: The Psychoanal. Study Child Vol. XVIII New York: International Universities Press, Inc., 1963. P. 245–265.
12. *Gedo J.* (1992). Perspectives on creativity: The biographical method. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corp.
13. *Kohut H.* (1950). On the enjoyment of listening to music. Psychoanalytic Quarterly, 1964. 87.
14. *Langer S.* (1957). Philosophy in a new key, (3rd ed.). Cambridge MA: Harvard University Press.
15. *Nass M. L.* (1971). Some considerations of a psychoanalytic interpretation of music. Psychoanalytic. Quarterly, 40, 303–316.
16. *Oremland J.* (1997). The Origins and Psychodynamics of Creativity: A Psychoanalytic Perspective, International Universities Press, Madison, CT.
17. *Racker H.* (1966) Psychoanalytic Review LII, №3, 1965: Psychoanalytic Considerations on Music and the Musicians. P. 75–94.
18. *Racker H.* «Contribution to psychoanalysis of music». American Imago, 1951, 8(2): 129–163.
19. *Spitz Rene A.* The Evolution of the Dialogue In: Drives, Affects, Behavior, Vol. 2. Essays in Memory of Marie Bonaparte Edited by Max Schur. New York: International Universities Press, Inc., 1965. P. 170–190.
20. *Storr A.* (1992). Music and the mind. New York Free Press.
21. *Winnicott D. W.* (1953). Transitional objects and transitional phenomena: A study of the first not-me possession. International Journal of Psychoanalysis, 34: 89–97.
22. *Winnicott D. W.* (1972). Basis for self in body. International Journal of Child Psychotherapy, 1, 7–16.
23. *Wright K.* (2009). Mirroring and attunement: Self-realization in psychoanalysis and art. London/New York: Routledge, 2009.
24. <https://www.helpmusicians.org.uk/news/publications> – сайт независимой британской благотворительной организации для профессиональных музыкантов всех жанров.

The Psychology of Musical Creativity: a psychoanalytical view

A. V. Lavrenova

T. N. Ezhova

Lavrenova Alexandra V., PhD in Economics, Associate Professor, Master of Psychology (National Research University Higher School of Economics), psychoanalytically oriented consultant. Dean of the faculty of Modern Music Industry of the Gnesin Russian academy of music.

Ezhova Tatiana N., master's degree in psychology, organizational consultant, certified business coach, psychologist, tutor, facilitator, member of AICBC, member of ISPSO.

In modern economic conditions in RF (sanctions against RF by foreign states and some international organizations, cessation of work of a large part of logistic chains, high degree of uncertainty of external environment, etc.) the problem of understanding the nature of creativity, in particular musical, features of creative personality from the position of psychoanalytic approach becomes especially significant. Nowadays the creative sector of world economies is the driver of growth. Russia is also actively developing measures to support creative industries, one of which is the music industry. This article reviews the work of psychoanalysts in the field of music psychoanalysis and attempts to understand the personal qualities of composers and/or songwriters and the nature of their creativity. Understanding the psychology of the creative personality can help make projects in any field more effective.

Keywords: creative industries, psychology of creativity, psychoanalysis of music, unconscious, transitional space, anxiety.