

ПСИХОАНАЛИЗ МУЗЫКИ

Психоаналитический взгляд на процесс работы с композиторским творчеством

А. А. Ярош

Ярош Анастасия Александровна – магистр психологии (НИУ ВШЭ), психоаналитически ориентированный консультант.

Тема психоанализа и музыки исследуется с начала XX века, однако до сих пор предпринимаются попытки приблизить эти две области и понять, возможно ли прикладное использование психоанализа по отношению к данному виду искусства, в частности непосредственно при работе с композиторским творчеством.

В основе статьи лежит мысль о том, что применение психоаналитического подхода при анализе композиторского творчества не только показывает, что данное творчество, как и любое другое, является «живым» и связано с бессознательным композитора, но и открывает возможности для исследования замысла исполняемого произведения на совершенно новом уровне.

Ключевые слова: психоанализ музыки, бессознательное в композиторском творчестве, музыкальный язык, символизация.

«Если вы хотите знать меня, то слушайте мою музыку».
С. В. Рахманинов

Изучая генезис музыкального творчества, в том числе через призму диалектики взаимоотношений участников данного процесса (композитор – исполнитель – слушатель), специалисты в области теории музыки и исполнительского искусства зачастую исследуют такие аспекты композиторского творчества, как «технический арсенал» (набор приемов, средств воплощения художественного замысла), который был наиболее характерен для того или иного композитора и в конечном счете определял его «стиль», а также социальные факторы – темы и настроение, находившие отражение в творчестве (характерные черты эпохи, влияние наиболее

значимых фигур в искусстве, политическая обстановка и т. д.). При этом, к сожалению, очень часто не принимается во внимание то, что композитор, впрочем, как и исполнитель, обладает собственным внутренним субъективным миром со своими фантазиями, бессознательными страхами и желаниями, которые, безусловно, оказывают влияние как на конечный замысел произведения, так и на его воплощение.

Известная пианистка Полина Осетинская в одном из интервью отметила, что музыка позволяет прожить множество внутренних травм и залечить их, а искусство является пространством, позволяющим собственные чувства перевести на язык, который больше не является нашим (общепринятым) языком, но некой обобщенной метафорой, благодаря которой прожитое состояние возможно представить публике в готовом виде.

Данная статья посвящена психоаналитическому исследованию природы и процесса композиторского творчества, а также возможности применения психоаналитического подхода к работе с ним на примере анализа произведения С. В. Рахманинова «Симфонические танцы».

Бессознательное и сознательное в композиторском творчестве

Вопрос природы композиторского творчества является многогранной темой, заслуживающей глубокого изучения. Одной из фундаментальных работ в данной области является «Внутренняя мастерская музыканта», написанная Максом Графом в 1910 году (*Graf, 1910*). В данной работе автор размышляет об основах музыкального творчества, бессознательном и преобразовании бессознательного в творческом процессе, предваряя понятие «творческого импульса», обозначенного в работе Д. Винникотта «Игра и реальность» как «вещь в себе, что-то несомненно необходимое художнику для создания произведения искусства» (Винникотт, 2002, с. 55).

М. Граф отмечает, что процесс художественного «производства» демонстрирует силу и мощь бессознательного, которое само по себе не может создавать произведения искусства. «Для того чтобы бессознательное стало творческим, оно должно работать вместе с Супер-Эго, сознанием, повседневным мышлением. Возьмем, например, актера, который отдался бы всем вспышкам эмоций, не контролируя мысленно страсти, не усиливая, не упорядочивая и не структурируя свою роль, превращаясь в невыносимую брыкающуюся и ревущую марионетку». По мнению М. Графа, именно взаимодействие воображения и интеллекта, бессознательного и сознания делает художника настоящим творцом. «Душа творца – это искусный организм, в котором все части должны быть проработаны до мельчайших деталей, а трансформация бессознательного – это духовная работа первого порядка» (*Graf, 1910, p. 3, 24*).

Данные наблюдения и размышления находят свое подтверждение в воспоминаниях композиторов XX века. Так, например, А. Шнитке отмечал, что творческий замысел является **внутренней силой**, которая **не контролируется сознанием**, но заставляет приступить к работе и в конечном счете **осознать замысел** (Ивашкин, 2020). Двадцатилетний композитор

Д. Д. Шостакович, заполняя анкету по психологии творческого процесса, которая была составлена Р. И. Грубером, отмечал, что **импульс к творчеству «всегда внутреннего характера»**. Прежде чем замысел обретет форму, часто наблюдается **подсознательная** музыкальная работа во время занятий житейского порядка, и внешнее воплощение «происходит только после **полной внутренней проработки** всего задуманного». Д. Д. Шостакович, описывая творческий процесс, пришел к выводу о том, что вначале чаще всего преобладает иррациональное, то есть бессознательное, которое может быть переработано и осознано само по себе, но в целом все же необходимо подключение рациональной части для проработки материала (Бобыкина, 2000).

Таким образом, можно говорить, что творческий процесс, как и психоаналитический, – это процесс осознания, то есть перевод внутренних бессознательных импульсов в осознанный **символизованный материал**.

Музыкальный язык как особая форма символизации бессознательного

В 1945 году Н. Перротти в статье «La musica, Linguaggio dell'inconscio» выразил мнение о том, что музыка разделяет с бессознательным особенность спонтанной динамики, она обладает замечательной способностью **символически выражать психическое движение**, и, таким образом, энергия бессознательного напрямую передается в музыке без какого-либо прохождения через предсознание (Цит. по: *Sterba*, 1965). И тогда **музыкальный язык может являться** неким проводником, **символическим выражением (освобождением) бессознательного через творчество**. Данная мысль находит подтверждение и в работе М. Графа, где он рассуждает о том, что у художника (в широком значении) «граница между сознательным и бессознательным размыта, но при этом он обладает даром организовывать импульсы бессознательного, превращая их в формы, фигуры, мелодии, как только они пересекают порог сознания или прорывают границу» (*Graf*, 1910, p. 5). Д. Мосони в 1935 году в статье «Die irrationalen Grundlagen der Musik» продолжает данную мысль, говоря о том, что «бессознательное может только тогда стать осознанным, когда получит возможность быть выраженным через известные музыкальные формулы» (Цит. по: *Sterba*, 1965).

Но поскольку музыкальный язык выходит за рамки общепринятого понятия «языка», возникает вопрос, как же его толковать? Значение непосредственно нотных знаков не поддается прямой семантической дешифровке, то есть знак как знак не несет в себе содержательный смысл. Как справедливо отмечал Г. М. Коган, советский пианист, музыковед и музыкальный педагог, профессор и доктор искусствоведения, нотный текст не есть законченное художественное произведение (Коган, 1985). И тогда, обращаясь к психоанализу, а именно к работе З. Фрейда «Толкования сновидений», где он говорит о том, что сновидения реализуются преимущественно через зрительные образы (Фрейд, 2020), можем выдвинуть гипотезу о том, что высвобождение творческих импульсов может

осуществляться также через образную сферу, используя систему музыкальных знаков (символов) и обходя цензуру рации. Такой подход в действительности ближе к бессознательным процессам, чем к сознательным, где мышление реализуется посредством слов.

Исходя из данных рассуждений появляется еще одна гипотеза о том, что если вербальный анализ сновидений через метафоры прокладывает дорогу к бессознательному, то образная сторона музыки, а также понимание значения символов могут содействовать более глубокому пониманию **психического мира композитора и осознанию замысла произведения.**

Взгляд на композиторское творчество сквозь призму толкования сновидений

Д. Мосони в статье «Die irrationalen Grundlagen der Musik» проводит параллель между работой во сне и музыкой, утверждая, что и сон, и музыка иррациональны и отражают инфантильное начало. Он предполагает, что сгущение в снах происходит параллельно сжатию различных мотивов, звуковые ассоциации соответствуют основным словесным ассоциациям в сновидениях, а хорошо известные мелодии, звуковые картины и формы подобны вторичной переработке (Цит. по: *Sterba*, 1965). Однако в отличие от психоаналитического процесса, где психоаналитик имеет непосредственный контакт с пациентом и может получить словесное описание снов, подвергнув толкованию которые возможно приблизиться к исследованию его бессознательного, музыкант-исполнитель чаще всего непосредственно не встречается с «композитором», за исключением двух случаев: когда композитор и исполнитель – это один человек (и тогда о психоаналитическом процессе в общепринятом смысле вообще речи быть не может) и когда композитор и исполнитель являются современниками. В остальных случаях исполнитель-«исследователь» имеет дело лишь с нотным материалом, через который он пытается понять замысел произведения. В связи с этим, во-первых, мы можем говорить лишь о психоаналитически ориентированном подходе к работе с композиторским творчеством, а во-вторых, возникает закономерный вопрос: каким образом, работая с творческим наследием композитора, приблизиться к исследованию его бессознательного, которое нашло свое отражение в произведении?

Для того чтобы попробовать ответить на данный вопрос, обратимся к Л. Ауэру – скрипачу и педагогу, который призывал активировать «инстинкт» и внутренние реакции, необходимые для понимания произведения и правильности построения фразировки (Ауэр, 2004). Так он по своему говорил о включении фантазийного и ассоциативного во время работы с произведением. Придерживаясь этого принципа, постепенно музыкальная ткань начинает оживать, обретая многомерную ассоциативно-фантазийную форму, обогащаясь и раскрываясь. Развивая данную мысль и опираясь на работы З. Фрейда, можно предположить, что анализ музыкального произведения, подобно толкованию сновидений,

включает в себя восприятие **множества значений**, представляющих собой многоуровневые конструкции взаимосвязанных элементов, и чтобы понять это содержание, необходимо не только осознать его, но прежде всего **попытаться почувствовать то, что ощущал художник** (композитор) в процессе создания произведения, ощутить особое состояние его психики и **предположить, что именно стимулировало его к творческому процессу** (Фрейд, 1995). И тогда смысл работы над произведением заключается в том, чтобы не сразу начать анализировать эти образы, а лишь ассоциировать и фантазировать.

В дальнейшем, подвергая толкованию возникшие образы, выраженные в произведении с помощью различных средств музыкального языка, необходимо помнить, что, с одной стороны, при истолковании следует учитывать не только место конкретного произведения во всем творчестве композитора, но также личную историю и мотивы самого композитора, побудившие к созданию того или иного произведения, поскольку, подобно сновидениям, один и тот же элемент может иметь абсолютно разное значение (Фрейд, 2020). А с другой стороны, «истолковать» все произведение целиком вряд ли возможно, но отдельные образные проявления, проявляющиеся лейтмотивами на протяжении всего музыкального творчества композитора, могут составить наиболее полное представление как о внутреннем психическом композитора, так и о содержании произведения в целом. Таким образом, следуя замечаниям З. Фрейда, которые он давал относительно процесса толкования сновидений, при психоаналитической интерпретации музыкального произведения предлагается брать не целиком произведение, а лишь отдельные элементы его содержания и принимать во внимание не только рассмотрение **явного содержания**, в частности влияние социального контекста, который, безусловно, находит свое отражение в творчестве, **но того, что разыгрывается за «занавесом» на сцене психической реальности композитора.**

Творчество как сцена психической реальности композитора

Т. Рейк писал, что «музыка – это универсальный язык человеческих эмоций, выражение невыразимого; музыка – язык психической реальности» (Reik, 1960, p. 8). Работая с музыкальным наследием композитора, можно столкнуться с часто встречающимися «эмоциональными аффектами», или, наоборот, может присутствовать тема, которая на протяжении многих лет пытается пробиться на свет, но раз за разом опускается на дно, продолжая искать свой путь в водовороте звучащих элементов (Graf, 1910). А если напряжение скрытого содержания достаточно сильное для того, чтобы его возможно было интегрировать и требуется преодоление большего сопротивления, в музыке это может выразиться через частую смену мотивов, ритма, гармонии, позволяя **переживать композитору существующий внутренний (зачастую бессознательный) конфликт** (Sterba, 1965). Данные рассуждения могут дать импульс к гипотезе о том, что творчество является для композиторов, опираясь на терминологию Д. Винникотта, неким «**переходным пространством**», которое

«развертывается на всю промежуточную территорию между внутренней психической реальностью и внешним миром (Винникотт, 2002, с. 8). Оно служит пространством для поиска «образов» и «форм» через различные музыкальные текстуры и тембры, позволяющие репрезентировать собственный эмоциональный опыт и интегрировать в психическое то, что не могло быть проработано ранее (Wright, 2009).

И тогда можно сказать, что творчество для композиторов является **пространством личностной рефлексии**, в котором осуществляется внутренняя работа, направленная на осознание бессознательного (рефлексия нереплексивного). Этот процесс приводит к качественным изменениям в ценностно-смысловых образованиях через реализацию внутреннего диалога. В ходе этого диалога инфантильное Я композитора может встретиться со своим взрослым Я и заново пережить драмы, написанные много лет назад наивным детским Я, которое боролось за выживание в мире взрослых, что, в свою очередь, способствует интеграции личности композитора в новое, более целостное состояние (Россохин, 2010).

Это дает право рассматривать сходство психического функционирования психоаналитического и композиторского процессов, имеющего, как и любой другой творческий процесс, прямую связь с нереплексивными психическими содержаниями.

Психоаналитически ориентированный подход к анализу творчества композитора: особенности и ключевые этапы работы

Перед тем как представить возможные этапы работы с творческим наследием композитора с использованием психоаналитически ориентированного подхода, необходимо выделить несколько ключевых особенностей его применения.

Поскольку, работая с музыкальным произведением, мы можем анализировать образы только посредством звукового восприятия, то прежде всего нам необходимо понимать, как произведение звучит. Здесь мы сталкиваемся с **первой особенностью** предлагаемого подхода, а именно при прослушивании произведения в чьем-либо исполнении в бессознательное «исследователя» (музыканта-исполнителя) и композитора как бы **вмещается третье бессознательное** – самого исполнителя. Поэтому при первом знакомстве с произведением необходимо либо «проиграть» произведение «внутренним слухом», моделируя исполнение у себя в голове, либо послушать несколько вариантов исполнения, чтобы зафиксировать те ощущения, которые вызывают наиболее сильные эмоциональные переживания и ассоциации, оставаясь при этом наиболее устойчивыми. Об этом также писал знаменитый педагог Ю. И. Янкелевич, выделяя на одном из этапов работы с сочинением ознакомление с произведением, но не с методом его проигрывания на инструменте, а указывая на необходимость первоначально прослушать запись какого-нибудь хорошего исполнителя, но не более двух раз, так как иначе увеличивается вероятность копирования (Янкелевич, 1993). Однако стоит отметить, что в последнем

случае погрешность «чистого» восприятия так или иначе будет присутствовать.

В целом же первичный процесс «взаимодействия» композитора и «исследователя» (музыканта-исполнителя) можно рассмотреть через призму функционирования «психологической химеры» как наиболее точного определения процесса теоретического осмысления музыкального (композиторского) творческого в психоаналитическом ключе.

В работе Мишеля де М'Юзана «L'inquiétude permanente» «химера» определена как нечто новое, возникшее в результате соединения бессознательного анализанта и психоаналитика. Такой совместный альянс порождает необыкновенного «ребенка», обладающего собственным функционированием, при этом рост которого зависит от различных особенностей и воздействий, которые оказываются его создателями (M'Uzan, 2015). Опираясь на это определение «химеры», можно предположить, что она вмещает в себя в данном случае истинное бессознательное композитора, не организованное вербально, но подлежащее определению того, кто осмелился подойти к анализу произведения не рационально, опираясь лишь на графические знаки (и здесь мы сталкиваемся **со второй особенностью подхода, которая заключается в соблазне начать раньше времени рационализировать и думать, а не фантазировать и ощущать**), а используя свое бессознательное. И тогда результатом такого взаимодействия будет нечто новое, тот «фантастический ребенок», дальнейшее развитие которого зависит в первую очередь от «исследователя» (исполнителя).

Исполнитель, пишет Л. Ауэр, достиг апогея своего искусства только тогда, когда он способен передать своим исполнением подлинный характер старинного или современного произведения, придав ему тот колорит, которым наделил его композитор (Ауэр, 2004). Развивая данную идею, мы **подходим к третьей особенности** – от того, насколько музыкант «провалится» в собственные эмоции и «захлебнется» своим нарциссическим или же, напротив, зафиксировав результаты первичного знакомства, аккуратно начнет «рыхлить» предложенный материал, чтобы попытаться достаточно хорошо раскрыть психическое композитора, оставив ему пространство в момент исполнения произведения, и позволит себе привнести в этот своеобразный альянс свое собственное, будет зависеть конечный результат. Именно из-за соблюдения этого очень хрупкого баланса или, наоборот, допущения явного перекаса либо в одну сторону, либо в другую, у разных исполнителей одно и то же произведение звучит по-разному, таким образом либо приближаясь, либо отдаляясь от первоначального замысла композитора.

Четвертую особенность подхода постараемся раскрыть через ответ на следующий вопрос: что происходит при работе с произведением – «воссоздание» прошлой истории композитора или «создание» чего-то нового, отличного от его первоначального замысла, но не исключая его? Для исследования данного вопроса обратимся к психоанализу, а именно к первому семинару Ж. Лакана «Работы Фрейда по технике психоанализа», где он, во-первых, ссылается на работу «Конструкции в анализе»

(1937), а во-вторых, пишет о том, что на протяжении всего творчества Фрейд в своих текстах говорит именно «о реконструкции истории субъекта» (Лакан, 1998, с. 21). Для того чтобы понять, какой именно процесс происходит при анализе музыкального творчества, необходимо развести понятия «конструкции» и «реконструкции» в психоаналитическом процессе.

Под «реконструкцией» чаще всего подразумевается восстановление того, что было, и тогда смысл психоаналитической работы заключается в восстановлении неких событий, где упор делается именно на переписывание истории, ее реконструкцию, чем на аффективное переживание того, что воссоздается (Лакан, 1998). Но, говоря о прошлом в поле бессознательного, нельзя сказать, что история – это прошлое, так как бессознательное не пользуется хронологическими понятиями прошлое-настоящее-будущее. И, значит, тогда она (история) проявляется здесь и сейчас, так же как при работе с произведением не существует «вчера» или «завтра», этот процесс расшифровки реализуется в момент анализа или исполнения того, что композитор в прошлом вложил в свое произведение. Исходя из этого можно предположить, что «реконструкция» – это не то прошлое, которое было, и не построенное заново как просто конструкция, а заново проживаемые воспоминания. Говоря метафорически, это как будто два разных обертона одной истории: с одной стороны, воссоздание того, что было, но с другой – как будто заново конструируемая история через проживание воспоминаний в текущем моменте. Тогда возникает закономерный вопрос: в чем смысл «конструкции», ведь у Фрейда работа называется именно «Конструкции в анализе»?

Аналитик должен угадывать или, правильнее сказать, конструировать забытое по тем признакам, которые оно оставляет после себя (Freud, 2016, р. 3342), – так Фрейд говорит в своей работе. То есть речь идет о процессе создания нового пространства из осколков того, что было в прошлом и что есть сейчас и, возможно, здесь же в фантазиях о будущем. И тогда аккуратно можно заметить, что речь идет скорее о создании, чем о воссоздании. Несмотря на то что в данной работе Фрейд упоминает оба понятия, и «конструкция», и «реконструкция», необходимо разобраться, в чем заключается грань между этими двумя понятиями и какой именно процесс происходит при работе с музыкальными произведениями? Фрейд сравнивает два процесса – аналитический (употребляя применительно к нему «конструкция») и археологические раскопки (употребляя применительно к нему «реконструкция»), указывая на то, что археолог имеет дело с материальным объектом и реконструирует (в значении «воссоздавать») то, что было когда-то уничтожено посредством дополнения и соединения найденных фрагментов. В аналитической работе мы говорим о психическом объекте. Здесь следует отметить, что применительно к творчеству речь также идет именно о «психическом» композитора, чему можно найти подтверждение у М. Графа, который писал, что внутри художника издавна собирались образы, серии звуков и они так или иначе были неразрывно связаны с эмоциональной жизнью композитора. Кроме того, в анализах Фрейда искусство выступает как некий символ, который должен

быть расшифрован, чтобы выразить аффективные переживания, определенное психическое состояние. И в этом случае речь не идет о воссоздании (в смысле реконструкции) воспоминаний, а о том, чтобы вывести их из бессознательной части и сделать осознанными.

Стоит отметить, что то, что является осознанным и было преобразовано, не равно первоначальному оригиналу (замыслу), так как оригинал (то есть бессознательное) недоступен. Данная мысль находит подтверждение у композитора А. Шнитке, который говорит о том, что невозможно до конца реализовать замысел, так как изначально он представлен не в конкретных формах, а в некотором несформированном и неуловимом виде, который композитор в процессе творчества и работы над произведением слышит и как бы переводит с неизвестного языка, оформляя его в конкретные музыкальные формы (Ивашкин, 2020).

Таким образом, можно предположить, что композитор имеет лишь представление о том, что было преобразовано в звуки и формы, а музыкант – как «исследователь», работающий с творчеством композитора, довольствуется лишь представлениями о представлении этих импульсов и фантазий бессознательного художника – композитора.

Фрейд в своей работе «Бессознательное», ссылаясь на Канта, который говорил о том, что чувственность не видит вещей, она их чувствует, наделяя их различными признаками, писал, что ни одно физиологическое представление, ни один химический процесс не могут дать нам понятия об их сущности (Фрейд, 1999, с. 154). То есть, по сути, в терминологии И. Канта бессознательное как таковое остается некоей «вещью в себе», и, следовательно, замысел композитора как таковой также остается этой «вещью», о которой при анализе творчества выстраиваются представления.

Рассмотрение работы с творчеством композитора в данном ключе побуждает задуматься о том, насколько достаточно хорошо удастся выстроить **представления о представлении замысла композитора**, его психической реальности (то есть приблизить свою бессознательную фантазию к бессознательному композитора).

Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод о том, что предлагаемый подход к работе с композиторским творчеством, как и любой другой, имеет свои преимущества и ограничения. Отметим также, что многое зависит и от музыканта-исполнителя, непосредственно работающего с произведением, так как некоторые из указанных особенностей могут стать возможностью как для собственного внутреннего, так и для профессионального развития, а могут остаться непреодолимыми ограничениями.

Далее обозначим этапы работы с композиторским творчеством с использованием психоаналитически ориентированного подхода. Итак, работа с произведением включает в себя три этапа:

1) **ассоциативный этап** – используя метод свободных ассоциаций, зафиксировать наиболее устойчивые образы, фантазии и эмоций, которые первыми придут в голову при знакомстве с произведением;

2) **аналитический этап** – включает в себя несколько подэтапов:

– раскрытие психического плана: формирование гипотезы о возможном композиторском замысле, заложенном в произведении (включая

существующие внутренние бессознательные конфликты), в том числе на основании анализа собственного контрпереноса;

– исследование гипотезы: работа с нотным материалом произведения, в том числе сквозь призму творчества композитора в целом; анализ биографических данных (истории жизни композитора) на основе воспоминаний самого композитора (письма, дневники) и его современников;

– раскрытие возможного замысла произведения через «сцены»: психоаналитическую (детская) сцену; психологическую сцену (внутренние бессознательные конфликты композитора, нашедшие отражение в произведении); музыкальную сцену (музыкальный язык), а также связь данных сцен с образами, возникшими на ассоциативном этапе.

3) **заключительный (исполнительский) этап** – исполнение произведения на концертной эстраде (подготовка к которому также имеет ряд этапов и особенностей, но не обозначенных в данной работе ввиду отсутствия такой задачи) и формирование единого пространства (альянса), где соединяется «психическое» композитора с «психическим» самого исполнителя.

В качестве примера использования психоаналитически ориентированного подхода к исследованию композиторского творчества (ассоциативного и аналитического этапов) могут быть представлены обобщенные результаты проведенного исследования (анализа) последнего произведения С. В. Рахманинова «Симфонические танцы» для симфонического оркестра, состоящего из трех частей.

На первом (ассоциативном) этапе с использованием метода свободных ассоциаций были зафиксированы наиболее устойчивые образы и эмоции при прослушивании каждой части. В качестве стимульного материала использовались аудиозапись исполнения произведения в исполнении самого композитора (*фортепианная запись от августа 1940 года*) и запись исполнения «Симфонических танцев» Российским национальным молодежным симфоническим оркестром под управлением Антона Александровича Шабурова (*запись от октября 2022 года*).

На втором (аналитическом) этапе была осуществлена попытка раскрытия замысла, заложенного композитором в произведении, посредством анализа собственного контрпереноса, возникшего в результате прослушивания записей, работы с воспоминаниями самого композитора и его современников, а также анализа непосредственно нотного материала произведения (оркестровой партитуры).

В ходе проведенного анализа были сделаны следующие предположения и выводы относительно возможного замысла каждой части в отдельности и произведения в целом.

Первая часть «Симфонических танцев» может быть представлена как сцена, в которой присутствуют два Я композитора – его детское (внутреннее) и взрослое (внешнее). Впервые детское Я проявляется в среднем разделе первой части, когда зазвучит мелодия в исполнении духовых инструментов, ассоциирующаяся с холодом, застылостью, что свяжется с проживанием композитором чувства одиночества и ненужности. Эти чувства С. В. Рахманинова связаны как с отсутствием настоящей любви матери,

которая, по воспоминаниям композитора, кажется достаточно холодной и отстраненной, но при этом возлагавшей большие надежды на будущее сына на музыкальном поприще, так и с психической потерей обоих родителей в результате их развода. Несмотря на то что в этот непростой период будущий композитор попытался заменить матери взрослую мужскую фигуру, что способствовало вынужденному раннему взрослению, мать, погруженная в собственную утрату, не замечала Сережу, а отец и вовсе фактически исчез из жизни мальчика.

В этот особенно сложный период детства рядом с С. В. Рахманиновым окажется бабушка, которая окружит его любовью и нежностью и впоследствии станет самым близким другом. Эти воспоминания найдут отражение в музыкальной ткани, когда после холодных духовых вступят рояль и струнные, таким образом, постепенно оживляя в памяти нечто большее, по-настоящему теплое и дорогое.

Далее тема воспоминаний в исполнении струнных трансформируется в музыку волшебства посредством использования композитором целотонной гаммы. Данный прием обычно находит применение в русской опере, и использование его композитором в «Симфонических танцах» совершенно не случайно. Тема волшебства также отсылает к детству композитора, а именно к имению Онег на берегу реки Волхов в Новгородской губернии, которое прославил Н. А. Римский-Корсаков в опере «Садко», когда слезы русалки, разлученной с возлюбленным, превращаются в серебристые волны реки. Позже данный образ Рахманинов бессознательно свяжет со звоном колоколов, который был ему особенно дорог: «Одно из самых дорогих для меня воспоминаний детства связано с четырьмя нотами, вызвавшими большими колоколами новгородского Софийского собора, которые я часто слышал. Четыре серебряные плачущие ноты, окруженные непрерывно меняющимся аккомпанементом. У меня с ними всегда ассоциировалась мысль о слезах» (Рудакова, 1988, с. 44).

На фоне этого волшебства и колокольчиков прозвучит мелодия, которая похожа на цитату из знаменитой «Струнной серенады» П. И. Чайковского, которую Рахманинов прекрасно знал, но на самом деле это автоцитата из его же Первой симфонии. И здесь наступит место для проявления полярности Эго-состояний и попытки осознания с позиции взрослого Я собственных детских травм и переживаний, связанных с заложенными в раннем детстве предпосылками для формирования нарциссического типа личности (отсутствующая мать и ее гиперожидания от сына в раннем детстве). Ощущение невозможности постоянного соответствия ожиданиям проявится вспышкой в «Симфонии № 1» (ор. 13). Для любого композитора симфония – это экзамен на зрелость. Для Рахманинова это, с одной стороны, возможность **соответствовать ожиданиям** и получить восхищение окружающих, а с другой – возможность доказать отцу, который **обесценивал** то, чему композитор посвятил все свое детство и юность, свою профессиональную состоятельность, поскольку отец считал, что потомку знатного дворянина совершенно не подобало заниматься такой «**пролетарской**» профессией (Рахманинов, 2016).

Сам Рахманинов возлагал больше надежды на эту симфонию и свое будущее, считая, что для него не существует ничего, что было бы ему не по силам. Однако это скорее трансляция тех сверхожиданий, которые сопровождали его с самого детства от одного из значимых объектов для каждого ребенка – матери. Кроме того, в воспоминаниях композитора присутствуют и фантазии на тему успеха и власти, которым не суждено было сбыться:

– Я не хочу преуменьшать чудовищный провал моей Симфонии в Санкт-Петербурге, во время ее исполнения - это была неопишуемая пытка. Что-то внутри у меня надломилось. Вся моя вера в себя рухнула, и я уже никогда не испытывал того художественного удовлетворения, которого ожидал. Во время исполнения я не мог заставить себя пройти в зал. Я вышел из артистической и спрятался на лестничной клетке, сидя на железных ступеньках лестницы, ведущей на хоры. Здесь я, сжавшись, просидел все время, пока исполнялась симфония, пробудившая было во мне столько больших надежд. Я никогда не забуду эту муку: то был самый страшный час в моей жизни! Иногда я затыкал уши пальцами, чтобы только не слышать звуков собственной музыки, несуразность которой терзала меня. Одна мысль молотом била в моей голове: как это случилось? Почему? (Рахманинов, 2016, с. 47).

После ощущения полного всемогущества неизменно наступает ощущение полного собственного ничтожества или, другими словами, проявление защитного механизма: примитивной идеализации и обесценивания. Если я не гений, тогда я не соответствую ожиданиям матери, она меня не полюбит – такой вывод делает бессознательно для себя композитор, после чего непременно приходит наказание, которое он запомнил еще с детства:

– В наказание за скверное поведение меня сажали под рояль. Сидеть под роялем было в высшей степени позорно и унижительно (Рахманинов, 2016, с. 17).

Позорно и унижительно – именно это ощущал Сергей Васильевич, оказавшись полным ничтожеством, как ему казалось, поскольку впервые ему не удалось с присущей до этого легкостью достичь успеха и получить похвалу.

Проявившаяся полярность Эго-состояний от грандиозности до полного истощения восприятия собственного Я будет так или иначе периодически проявляться в творчестве через два состояния: одно – ипохондричное и уязвимое, выраженное через использование более традиционных средств музыкальной выразительности, другое – нервное и жесткое Я, воплощаемое при помощи самобытных, новаторских средств и приемов. Это второе Эго-состояние, снабжающее композитора постоянным чувством вины и тревоги, с железными ритмами и использованием мотива «*Dies irae*»¹, проявится также и в «Симфонических танцах» в конце первой части в мелодии-автоцитате, представляющей собой три маленьких мотива,

¹ «*Dies irae*» (лат. букв. «день гнева», «день слез») – средневековая католическая секвенция, мотив из заупокойного реквиема, служащий воплощением трагического начала и символизирующий смерть.

начинающихся с нот до, соль и ре, что также соответствует тональностям трех частей произведения (1-я часть – до минор, 2-я часть – соль минор, 3-я часть – ре мажор-минор), и в начале каждого мелодического «кусочка» звучит мотив «Dies irae» (см. рис. 1).

Когда Рахманинов цитирует в «Симфонических танцах» именно в первой части свою собственную мелодию из Первой симфонии, которая была настолько травмирующая, что после нее он не мог сочинять три года, это может говорить лишь о том, что в последнем произведении была осуществлена попытка снова вернуться в тот момент и совершить попытку проработки травмирующего события, проживав его заново. Эта гипотеза находит подтверждение через метафорический образ («Рыцарь на празднике Св. Георгия»), возникший на ассоциативном этапе и иллюстрирующий данную эмоциональную линию (см. рис. 2).

Освещенное поле боя как внутренний мир С. В. Рахманинова, где один рыцарь сражается с другим, символизирует тот внутренний конфликт и борьбу за получение одобрения от «короля», который наблюдает за всем этим. В музыкальной партитуре это противостояние звучит в главной теме, где подчеркнута четкий ритм большого барабана придает ей волевою настойчивость, при этом драматически-экспрессивный характер, который подчеркивается группами струнных и медных духовых

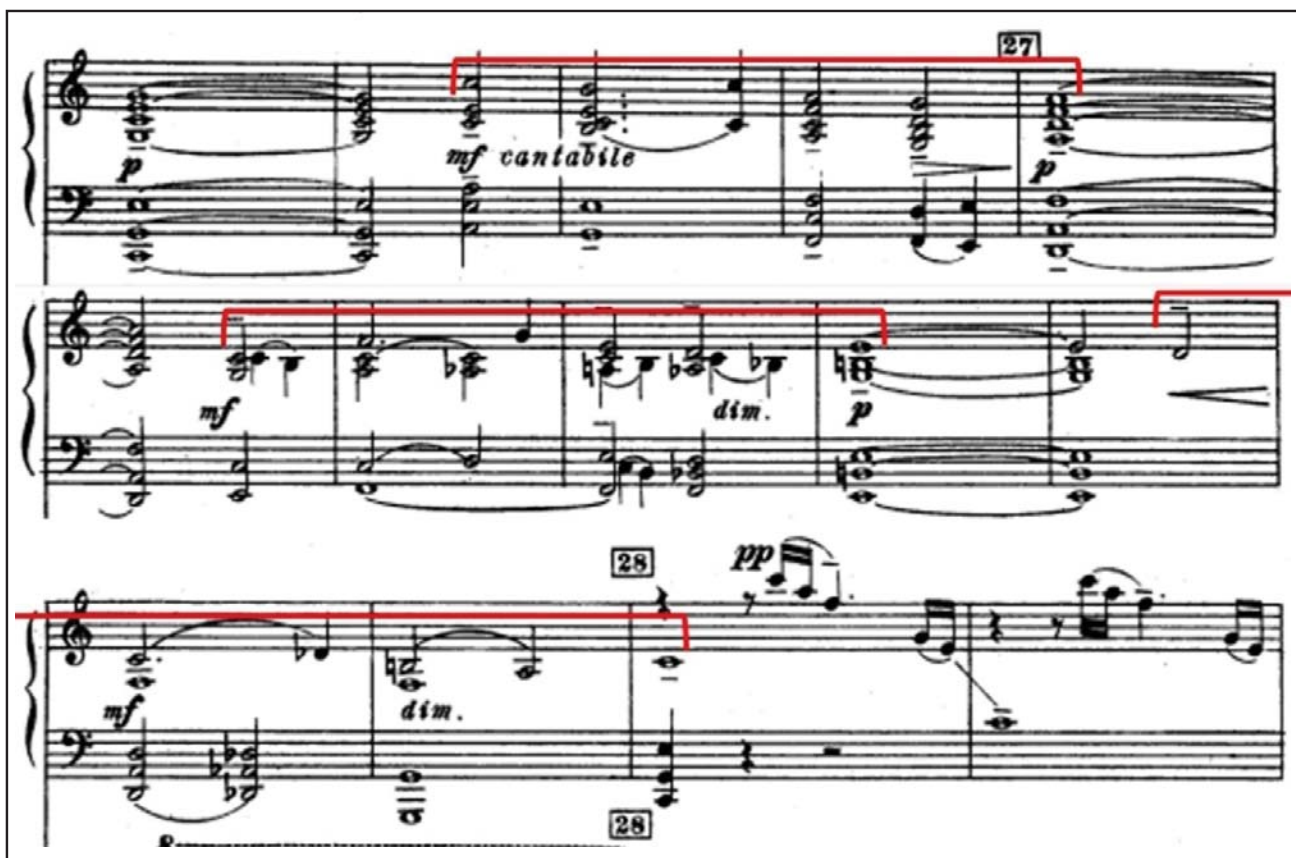


Рисунок 1. С. В. Рахманинов. «Симфонические танцы», 1-я часть (фрагмент)



Рисунок 2. Ассоциативный образ к 1-й части «Симфонических танцев» (С. Дали. «Рыцарь на празднике Св. Георгия»)

инструментов, не исключает наличие танцевальности. Данная тема проходит в начале и в конце произведения, закольцовывая первую часть. Эту сцену поединка окружают темные краски как ощущение уязвимости, слабости и страха, что герой не сможет соответствовать тем ожиданиям, которые на него возлагаются, они выражены композитором через повторяющиеся нисходящие секвенции, квартный мелодический ход в исполнении флейты, которые сменяются восходящими секвенциями противостояния и борьбы. В развертывающейся музыкальной сцене присутствует безликая фигура (которая может олицетворять самого Рахманинова), в задумчивости наблюдающая за происходящим, но действий не предпринимающая. В музыкальной ткани произведения она представлена как контрастирующий голос флейты (solo), звучащий немного отстраненно, как бы над всей музыкальной фактурой, с легкой поддержкой струнных инструментов, продолжая и повторяя отголоском основной тематический ход первой части (см. рис. 3).

Данный образ может трактоваться как попытка композитора через творчество оценить, проанализировать с позиции взрослого Я те травмирующие события, которые произошли много лет назад, но тогда не были проработаны. Однако композитор довольно быстро и неожиданно сворачивает тему и завершает первую часть, не дав ей дальнейшего развития и будто сопротивляясь встрече с собственными эмоциональными аффектами и вытесненными травмирующими событиями, в очередной раз убегая

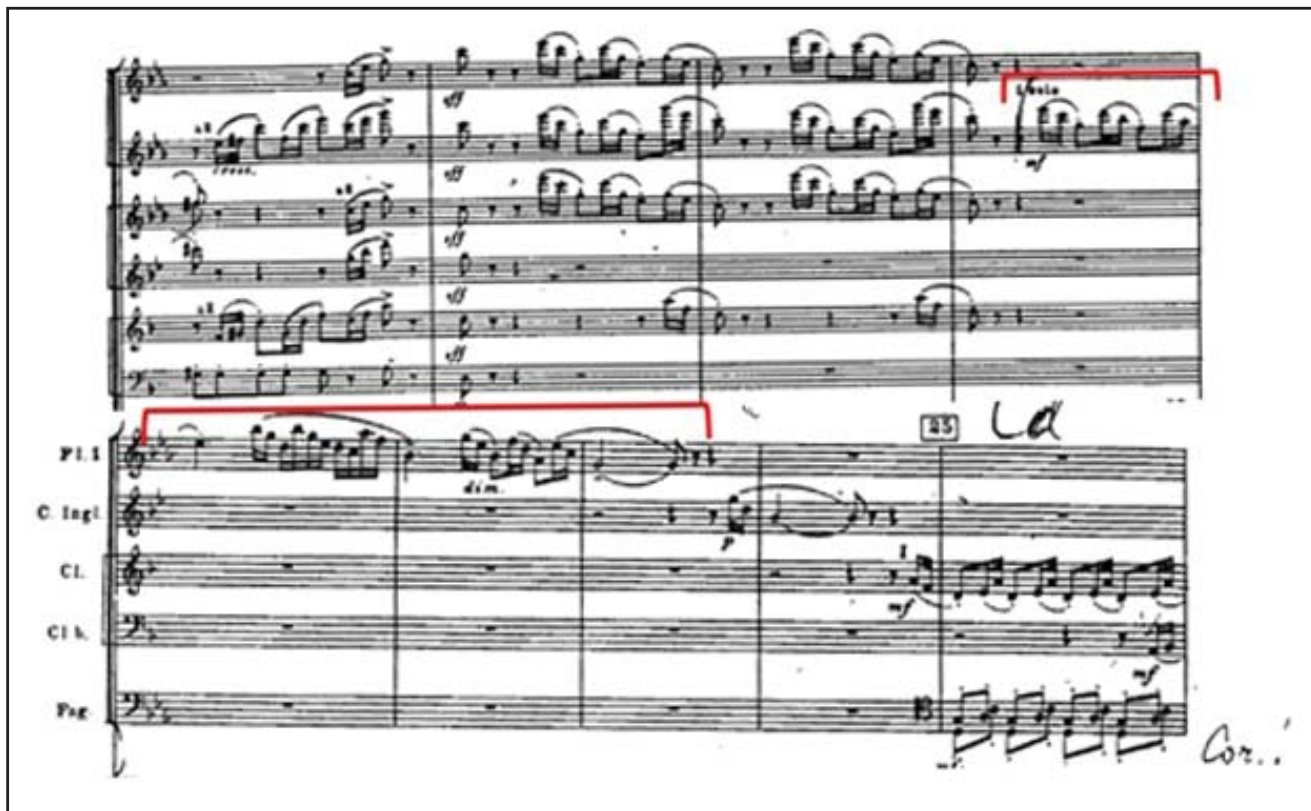


Рисунок 3. С. В. Рахманинов. «Симфонические танцы», реприза 1-й части (фрагмент)

в безопасную зону, используя тему-автоцитату из Первой симфонии, сопровождаемую колокольным перезвоном, имитируемым арфами, фортепиано и колокольчиками.

Вторая часть «Симфонических танцев» является, с одной стороны, пространством-убежищем, в которое Рахманинов как будто убежал в конце первой части, а с другой – пространством для завершения проделывания работы горя, поскольку тема «потери» является одним из лейтмотивов в жизни и творчестве композитора.

Череда потерь внезапно кончившегося беззаботного детства и скитания по чужим семьям воплотится в романсе «Сон» (op. 8, «И у меня был край родной...»), измена возлюбленной в юности (вынужденная сословным неравенством) получит свое отражение в опере «Алеко» («...постыли мне все девы мира...», «Земфира неверна! Моя Земфира охладела!»), Первом фортепианном концерте, романсах («Вчера мы встретились», «У врат обители святой» и «Я был у ней») и др., а кончина П. И. Чайковского, которую композитор перенес очень тяжело, побудит его создать одно из своих выдающихся произведений – трио «Памяти великого художника» (a-moll, op. 50).

Не стало исключением и произведение «Симфонические танцы», а именно вторая часть, напоминающая механистический и иронизированный вальс в зазеркалье, которая на ассоциативном этапе связалась с чувством меланхолии, состоянием размышления, проходящими кадрами из

старого фильма. И здесь в продолжение образов-ассоциаций уместно вспомнить любимую картину композитора «Весна. Большая вода» русского художника И. И. Левитана (см. рис. 4).

Отсутствие людей, затопленные деревья без листьев на переднем плане и желтеющая листва на заднем как будто подтверждают ощущение опустошения, окончания жизненного цикла. Лодка на переднем плане – как возможность двигаться дальше, отпустить те потери, которые были на протяжении всей жизни и которые композитор не мог предотвратить, каждый раз сталкиваясь с собственной беспомощностью.

Третья часть является высшей точкой внутреннего конфликта – двух Я С. В. Рахманинова: меланхоличного, склонного к саморефлексии против жесткого, агрессивного, разрушающего, влечения к жизни и влечения к смерти, где последнее окажется сильнее, особенно когда в финале по традиции, заложенной Г. Берлиозом в «Фантастической симфонии», двенадцать раз бьют часы (оркестровые колокола). Далее прозвучит нечто вроде «дьявольской скачки», и вскоре после этого в исполнении ксилофона, который в романтической музыке часто используется для изображения скелетов и человеческих костей, еще раз прозвучит тема «Dies irae».

Не случаен и образ, возникший на ассоциативном этапе при анализе данной части, который был связан с двумя персонажами из произведения Булгакова «Мастер и Маргарита» (см. рис. 5). Это две части Я самого композитора: один персонаж (справа) – без оружия, имеющий воспоминания, город на заднем плане и рваное полотно, будто выжженное или



Рисунок 4. И. Левитан. «Весна. Большая вода»



Рисунок 5. Ассоциативный образ к 3-й части: иллюстрация А. Харшака к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

выгорающее, и другой – персонаж слева, с мечом, как символ приближающейся неизбежности, символизирующий его жесткое и агрессивное Я.

Далее в самом финале звучит инструмент там-там, чей звук всегда нарастает после удара, и поэтому неслучайно в мировой музыке он часто используется как символическая точка смерти (например, в Симфонии № 6 «Патетическая» – последней симфонии П. И. Чайковского, которую Рахманинов знал наизусть). Финальная точка «Симфонических танцев» не стала исключением, когда этот немзыкальный звук обрывает повествование, обрушивая все, что было до него.

Результатом проделанной работы стала гипотеза о возможном замысле, заложенном композитором в произведении, которая раскрывается через три сцены: психоаналитическую, психологическую и музыкальную (см. рис. 6).

Таким образом, описанный подход к работе с музыкальным произведением позволил не только соотнести существовавший у С. В. Рахманинова внутренний конфликт с тканью музыкального произведения, но и найти новые смыслы, иначе раскрывающие его содержание, «приоткрывая занавес» психической реальности композитора, в которой (в финале произведения) он разрешает внутренний конфликт через подавление одной части Я другой, более жесткой, давая выход накопившейся внутренней

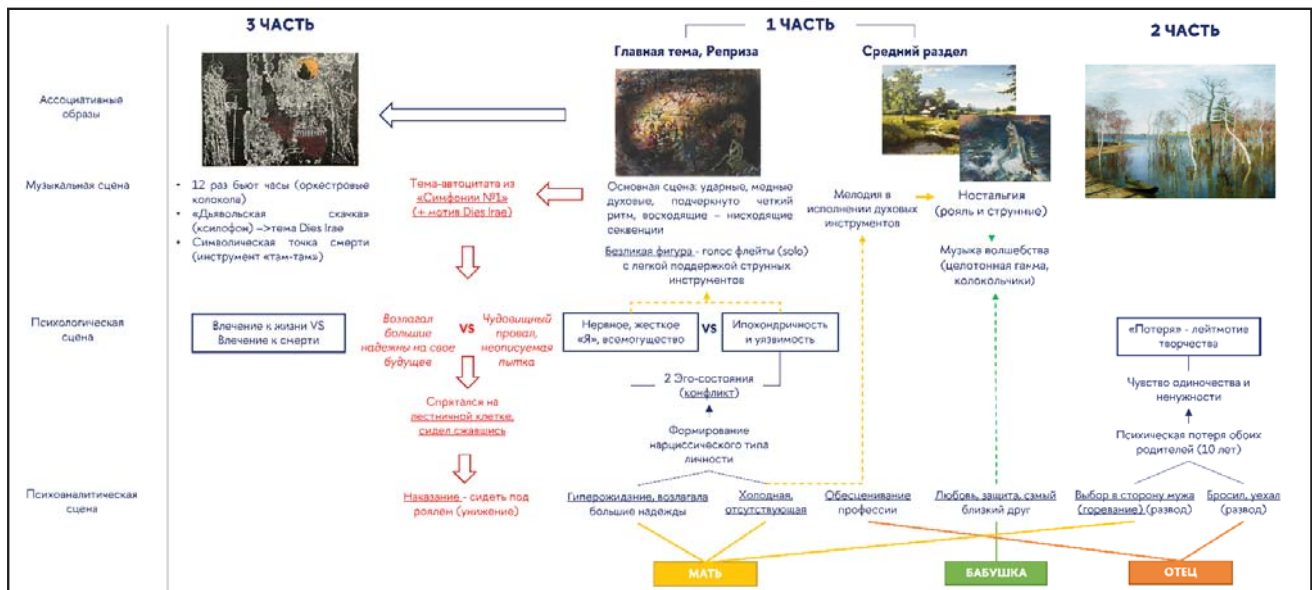


Рисунок 6. С. В. Рахманинов. «Симфонические танцы»: аналитический этап

агрессии, о чем говорит прежде всего сама музыка. Также в конце хотелось бы отметить, что тема данной работы, безусловно, имеет перспективу для развития и требует проведения дополнительных прикладных исследований. В частности, одним из направлений может стать изучение вопроса применения психоаналитически ориентированного подхода к работе с творчеством композиторов более раннего периода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / Пер. с англ. И. Гинзбург и М. Мокульской. 4-е изд., перераб. и доп. СПб.: Композитор, 2004. 120 с.
2. Винникотт Д. В. Игра и реальность. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2002. 266 с.
3. Дмитрий Шостакович в письмах и документах: [Сборник] / Ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки, Антиква, 2000. 570 с.
4. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика – XXI, 2020. 320 с.
5. Коган Г. Избранные статьи: [Вып. 3]. М.: Сов. комп., 1985. 184 с.
6. Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа / Пер. с фр. М. Титовой и А. Черноглазова (Приложения). М.: Гнозис, Логос, 1998. 432 с. URL: <https://djvu.online/file/FwJh8EZtxsSSI?ysclid=lbj3f5ug1187305960>
7. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: АСТ, 2016. 320 с.

8. *Россохин А. В.* Рефлексия и внутренний диалог в измененных состояниях сознания: Интерсознание в психоанализе. М.: Когито-Центр, 2010. 304 с. URL: <https://www.litres.ru/a-v-rossohin/refleksiya-i-vnutrenniy-dialog-v-izmenennyh-sostoyaniyah-sozn/chitat-onlayn/>
9. *Рахманинов С.В.*: альбом / Сост. Е. Н. Рудакова. М.: Музыка, 1988. 192 с.
10. *Фрейд З.* Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. Сборник. СПб.: Алетейя, 1999. 254 с. URL: <https://e.eruditor.one/file/92983/>
11. *Фрейд З.* Толкование сновидений / Пер. с нем. М.: Эксмо, 2020. 560 с.
12. *Фрейд З.* Художник и фантазирование / Пер. с нем. Под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. М.: Республика, 1995. 400 с.
13. *Янкелевич Ю. И.* Педагогическое наследие. М.: Постскрипtum, 1993. 312 с.
14. *Graf M.* (1910) Die innere Werkstatt des Musikers. Stuttgart Verlag. 271 p.
15. *M'Uzan M. de.* (2015) L'inquiétude permanente. Editions Gallimard. 192 p. URL: https://play.google.com/store/books/details/Michel_de_M_Uzan_L_inqui%C3%A9tude_permanente?id=ojGgCgAAQBAJ
16. *Reik T.* (1960) The haunting melody: psychoanalytic experiences in life and music. New York: Grove Press, INC. 376 p. URL: <https://archive.org/details/hauntingmelodyps00reik/page/n4/mode/1up>
17. *Freud S.* (2016) Gesammelte Werke. Neu durchgesehene Ausgabe. Andhof. 4232 p. URL: <https://www.litres.ru/zigmund-freyd/sigmund-freud-gesammelte-werke/>
18. *Sterba R. F.* (1965) Psychoanalysis and Music. [Электронный ресурс] American Imago. Vol. 22. No. 1/2. P. 96–111. URL: <http://www.jstor.org/stable/26302291> (дата обращения: 31.01.2023).
19. *Wright K.* (2009) Mirroring and attunement: Self-realization in psychoanalysis and art. London/New York: Routledge. 224 p. URL: <https://books.google.ru/books?id=WD2MAgAAQBAJ&hl=ru>

A psychoanalytic view of the process of working with the composer's work

A. A. Iarosh

Iarosh Anastasiia A., master's degree in psychology (NRU HSE), psychoanalytic counselor.

The topic of psychoanalysis and music has been studied since the beginning of the 20th century, but attempts are still being made to bring these two areas closer and understand whether it is possible to apply psychoanalysis in relation to this type of art, in particular directly when working with composer's work.

The article is based on the idea that the application of a psychoanalytic approach to the analysis of composer's work not only shows that this work, like any other, is "alive" and is connected with the unconscious of the composer, but also opens up opportunities for exploring the idea of the performed work on a completely new level.

Keywords: psychoanalysis of music, the unconscious in composer's work, musical language, symbolization.