

МУЗЫКА В СВЕТЕ ПСИХОАНАЛИЗА (К ИСТОРИИ ВОПРОСА)

Нетрудно заметить, что в обширнейшей психоаналитической искусствоведческой литературе в большинстве случаев используется материал изобразительных искусств, литературы, театра и значительно реже и непоследовательно – музыки. К этому есть определённые предпосылки. Разные виды художественного творчества в силу специфики образов, языка и материала, свойственных отдельным видам искусства, предоставляют различные возможности для применения психоаналитических исследований. Основной интерес психоаналитиков был направлен на изобразительные возможности искусства – прежде всего литературы (как поэзии, так и прозы), театра и в меньшей мере живописи. Это легко объяснимо, так как именно изобразительные знаки, употребляемые в этих видах искусства, предоставляли возможность выявить характер и природу скрытых душевных переживаний, которые, согласно психоаналитической, в первую очередь – фрейдистской, концепции, «вытесняются» в творческом процессе. Что же касается музыки, то её труднодоступность для психоанализа вызывается типом используемых ею знаков, в значительно меньшей мере предоставляющих возможность интерпретировать конкретные события и действия, открывать взаимосвязь подсознания и творчества. Тем не менее, сторонники психоаналитического изучения искусства обращаются к ней всё же довольно часто. В настоящей статье мы проследим развитие психоаналитического изучения музыки: от зарождения до 80-х гг. XX столетия, осуществлявшегося в основном за рубежом (в нашей стране в этот период подобное изучение практически не проводилось).

Первой попыткой применить психоанализ к музыкальному творчеству была изданная ещё при жизни Фрейда книга австрийского музыкального критика Макса Графа, названная им «Внутренняя мастерская музыканта»¹. Автор поставил перед собой задачу показать, как в глубинах подсознания рождаются композиторские замыслы, как совершается в дальнейшем

¹ Graf M. Die innere Werkstatt des Musikers. W., 1910.

творческий процесс. При этом важно, что М. Граф акцент делал на деталях биографии композитора, рассматривал продукты его творческой деятельности как порождения его личных, интимных переживаний.

К работе Графа обратился через несколько десятилетий французский автор Андре Мишель. Не будучи музыкантом, Мишель пытается построить основание для психоаналитической теории музыкального творчества. Психоанализ он понимает как способ освещения событий из жизни композиторов, повлиявших на их творческие замыслы. Материал автор черпает из биографий Вагнера, Брамса, Бетховена, Берлиоза и других композиторов².

Акцент на подробностях личной жизни композитора при психоаналитическом исследовании музыки заложил основы *биографического метода* для изысканий в этой области. Данный метод широко распространился в зарубежном музыковедении. Однако психоаналитическое исследование личности композитора на основании экскурсов в его интимную жизнь, в тайники бессознательного, приводили порою к весьма курьёзным выводам. Личность композитора в таких исследованиях часто болезненно искажается, сознание творца предстаёт как вместительница всевозможных пороков и скрытых влечений, которые «вытесняются» в творчество. Обилие подробностей, касающихся отношений композитора с его родственниками, особенно отношений к матери (поиски пресловутого «эдипова комплекса»), живописание деталей интимной биографии – все эти приёмы перенесены на творчество многих музыкальных гениев. Многие из этих книг разжигают у самой нетребовательной части публики интерес к личной жизни великих художников, спекулируют на славе и популярности.

Характерным примером может служить нашумевшая в литературе о Бетховене монография Эдиты и Рихарда Штерба об отношении Бетховена к его племяннику Карлу, выдержавшая несколько изданий после своего выпуска впервые на английском

² *Michel A.*: 1) *Psychoanalyse de la musique*. P., 1951; 2) *L'Ecole freudienne devant la musique*. P., 1965. Вторая монография обзорного характера, содержащая выдержки из трудов психоаналитиков, является своеобразным дополнением к первой.

языке в США в 1954 г.³ Носящая в подзаголовке название «Психоаналитическое исследование», книга Э. и Р. Штерба представляет собой попытку своеобразного обвинения великого композитора, который сам оказывается причиной всех своих несчастий. Авторы книги по существу мало касаются его музыки, их интересует иное: оба они, являющиеся музыкантами, придерживаются учения Фрейда и хотят открыть в действиях и побуждениях Бетховена скрытые пороки и инстинкты. В изображении авторов книги Бетховен своей несдержанностью, ревностью, неуёмной своей натурой, стремлением к подчинению племянника явился причиной собственных страданий, о которых хорошо известно из имеющихся биографических материалов. «Новаторство» версии Э. и Р. Штерба состоит в том, что виноват во всём (или почти во всём) не Карл, но сам Бетховен.

Вопрос этот продолжает волновать психоаналитиков. Яркий пример – монография американского музыковеда Майнарда Соломона о Бетховене, вышедшая в 1977 г. в Нью-Йорке⁴. Солидный труд автора (имеющий объём 400 страниц) – отлично изданный, состоит из четырёх частей, последовательно отражающих основные периоды жизни и творчества композитора: годы детства, раннее творчество, Героическую эпоху и последний период. В 4-й части книги есть глава, занимающая 44 страницы текста, названная «Бетховен и его племянник». Появление этой главы неслучайно. Декларируя приверженность биографическому методу, автор формулирует свою задачу так: «Великие люди становятся понятными благодаря тому, что существуют их биографии, написанные после их смерти»⁵. Роль биографического подхода автор явно преувеличил. М. Соломон чрезмерно внимателен к семейным и домашним отношениям композитора, которые интерпретируются им в чисто фрейдовском духе. На каждом шагу автор обнаруживает патологические, вытесненные подсознательные желания и импульсы. Так, например, заботу

³ *Sterba E., Sterba R. Beethoven and his nephew. A psychoanalytical study. N.Y., 1954.*

⁴ *Solomon M. Beethoven: Life and Work. N.Y., 1977.* Книга М. Соломона получила резко отрицательную оценку. См. рецензию: *Philip R. Beethoven psychoanalysed // Music and Musicians. 1979. February. P. 41-42.*

⁵ *Solomon M. Op. cit. P. 9.*

композитора о своём племяннике Карле, который в действительности доставлял много переживаний любящему его дяде, музыковед объясняет не иначе, как страхом перед тем, что мать Карла – Иоганна – в представлении Бетховена якобы воплощавшая злое, тёмное начало женской природы, будет вредно влиять на своего сына⁶.

Подобные психоаналитические труды продолжали выходить и позже, однако особое внимание в них стали уделять самому творческому продукту (произведению искусства), что давно уже осуществляли психоаналитики на материале художественной литературы. Такой подход обусловил становление нового – *музыкально-исследовательского метода* в психоаналитическом изучении музыки. В рамках указанного метода в психоаналитическом духе истолковывалось уже само содержание музыкального произведения. Но такое «содержание» оказывалось всё же тесно связанным с личной, биографической стороной жизненного пути автора.

В этом плане частой темой психоаналитических истолкований явилась судьба и личность И. Брамса. Глубина и серьёзность его творческих намерений, совершенство и мастерство таких созданий, как Немецкий реквием, симфонии, песни, изображаются психоаналитиками в свете учения о «вытеснении» подавленных инстинктов в творческой деятельности. Показательно, что ещё Карл Гейрингер в своей ныне широко известной монографии о Брамсе (первое издание – 1934) выступил против «новейших исследований», которые были посвящены целиком истолкованию с точки зрения психоанализа вопроса об отношении Брамса к женитьбе и шире – об отношении к женщине и к любви⁷. Ещё в 30-х гг. не было недостатка в попытках представить поведение Брамса в личной жизни как результат якобы развившегося у него «эдипова

⁶ Эта тема – о разрушительном воздействии некоторых сторон женской психики – излюбленный мотив психоаналитических исследований творчества художников, в частности композиторов. См., например, очерк известного психолога, ученика Фрейда – Теодора Рейка, посвящённый эпизодам из жизни писателя и композитора романтической эпохи Э.Т.А. Гофмана (*Reik Th. Three Women in a Man's Life // Art and Psychoanalysis. Cleveland; N.Y., 1963. P. 151-164*).

⁷ *Гейрингер К. Иоганнес Брамс: пер. с нем. М., 1965. С. 342-352.*

комплекса». Психоаналитики не стеснялись на все лады обсуждать самые интимные вопросы жизни Брамса, например, его страстную и глубокую любовь к Кларе Шуман. Гейрингер с большим тактом и чувством ответственности касается этих сложных и глубоко личных вопросов, называя истолкования психоаналитиков «лишёнными основания». Отказ же композитора от вступления в брак автор монографии объясняет сложным переплетением чувств в душе Брамса, где побеждает неизменно чувство ответственности за своё искусство, ощущение нравственного долга перед творческим призванием – главным делом жизни. Сколь тонок и деликатен Гейрингер в своём понимании связи этих вопросов с творческим обликом композитора, можно видеть из его вывода: «Он смутно чувствует, что поступил бы вопреки своему жизненному назначению, если бы захотел вверить другому человеку свою жизнь, целиком отданную искусству»⁸.

Публикации, выполненные уже в 80-е гг. демонстрируют новый этап в психоаналитической интерпретации музыки: в обсуждение включаются не только проблемы личной жизни композитора, но и особенности его художественных творений. В связи с этим можно говорить о своеобразном, основанном на соединении *биографического* и *музыкально-исследовательского, синтетическом методе* психоаналитического истолкования музыки, правда, вновь с отчётливым доминированием интереса к личностным мотивам и побуждениям композитора. В качестве примера приведём характерную работу тех лет, вновь посвящённую И. Брамсу (вообще творчество Брамса – излюбленный «сюжет» психоаналитических изысканий). Речь идёт о большой статье Томаса Бойера, представляющей собой, как сказано в подзаголовке, «психосексуальную интерпретацию вокального цикла «Магелона»»⁹. Этот известный цикл из 15 романсов написан Брамсом в 60-х гг. XIX в. в период расцвета интереса композитора к вокальной музыке. В работе Т. Бойера подробно прослеживается генезис этого вокального цикла. Автор уверяет, что в «Магелоне» Брамса отразились конфликты его интимной сферы: столкновение двух типов любви и двойственный опыт личной жизни, борения

⁸ Там же. С. 348.

⁹ *Boyer T. Brahms as Count Peter of Provence: a psychosexual interpretation of Magelone Poetry // Musical Quarterly. 1980. April. No 2. P. 262-286.*

между «идеальной» и «грубой» любовью, между чувственностью и духовностью. Музыковед идентифицирует композитора с графом Петером, – героем цикла, и его любовью к Сулиме. Оппозиция Магелона – Сулима, по Бойеру, повторяет жизненную коллизию и опыт самого Брамса, его отношения с Кларой Шуман и Агатой фон Зибольд, юношеской пылкой любовью Брамса. Автор статьи упорно ищет «состав преступления» и находит его. Вывод Бойера гласит: Клара была «идеальной» любовью, Агата – «грубой», а это повторение ситуации Петера из цикла «Магелона», следовательно, Петер – это «зеркальное отражение брамсовских метаний»¹⁰. Но если герой цикла Петер возвращается к Магелоне, своей идеальной любви, «у Брамса не могло это произойти»¹¹. Общей проблемой Петера и Брамса объявляется в этом цикле «деградация в эротической жизни»¹². В творчестве, таким образом, Брамс осуществляет то, что было подавлено обстоятельствами и внутренними конфликтами в реальной жизни. Таковы итоги этого «психосексуального» описания.

Большим вниманием психоаналитического музыковедения пользуется творческая и личная судьба Густава Малера. При склонности выискивать среди художников тех, кто отличается нервностью и экзатичностью, неуравновешенностью и всежигающей страстью деятельности, психоаналитики нашли в Малере вполне достойный объект: его нервная организация была действительно крайне импульсивна, и всей Германии был известен силуэт-карикатура на Малера за дирижёрским пультом. Он сочетал в себе то, что так метко описал ещё Ромен Роллан под впечатлением встреч с 46-летним Малером, дирижировавшим своей новой, Пятой симфонией. «Мне кажется, – писал Роллан, признаваясь, впрочем, в своей некоторой предвзятости по отношению к произведениям Малера до этой симфонии, – что у него неуверенная, ироническая, печальная, беспокойная и слабая душа, душа венского музыканта, которая силится быть по-

¹⁰ *Boyer T. Op. cit. P. 277.*

¹¹ *Ibid. P. 284.*

¹² *Ibid. P. 281.*

вагнеровски грандиозной»¹³. Именно эти стороны творческой природы привлекали к композитору музыковедов-психоаналитиков. Вместе с тем они не замечали той страстной борьбы за мировоззрение средствами музыки, которая отличала Малера от многих современных ему композиторов, не видели того, что «музыка была для него совершенно неотделима от социально-этических, мировоззренческих задач, стоящих перед человеком»¹⁴. Малер в психоаналитических сочинениях неизменно присутствует только как психофизиологический, а часто и психопатологический тип человека. Таких работ о Малере много. К ним относится, например, книга Д. Холбрука «Густав Малер и мужество бытия»¹⁵, статья Джека Дитера о юношеских произведениях композитора, напечатанная в одном из журналов¹⁶, и другие. Во всех этих сочинениях на все лады склоняется одна тема: как Малер в своих произведениях проявлял склонности невротического субъекта, которые в жизни подавлялись традициями и средой. Так, например, упомянутый Д. Дитер обсуждает вопрос об отношении композитора к своему брату Эрнсту, к которому он проявлял большую заботу и любовь (Эрнст умер в 13-летнем возрасте). С точки зрения психиатра Дитер квалифицирует эту нежную любовь и заботу как скрытую зависть и враждебность и посвящение памяти брата своего сочинения рассматривает как компенсацию за былую враждебность. Говоря о других произведениях молодого Малера, Дитер приписывает им те или иные связи с детскими или юношескими впечатлениями композитора в таком же психиатрическом ключе: в ненаписанной опере «Рюбецаль», в пьесах «Waldmärchen» и «Blumine».

Часто психоаналитики интерпретируют и обсуждают такой «привлекательный» для них вопрос, как отношение Малера к его жене Альме Марии (урожд. Шиндлер). Известно, что Малер решил

¹³ *Роллан Р.* Французская и немецкая музыка // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. Вып. 4. Музыканты наших дней: Стендаль и музыка: пер. с фр. М., 1989. С. 150.

¹⁴ *Соллертинский И.И.* Симфонии Малера // Соллертинский И.И. Исторические этюды. 2-е изд. Л., 1963. С. 319.

¹⁵ *Holbrook D.* Gustav Mahler and the Courage to Be. L., 1975.

¹⁶ *Dieter J.* Notes on some Mahler Juvenilia // Chord and Discord. 1969. No 1. P. 3-100.

связать себя узами брака лишь в 42 года, мотивы его были близки к тем, которые мы видели на примере Брамса (по Гейрингеру): боязнь не выполнить своё человеческое предназначение, желание отдать все силы творческому труду. Психопсихиатриками же Малер был объявлен больным, он страдал «синдромом Марии», как это было сформулировано на учёном языке. Это означало, что в Малере видели всё то же выявление «эдипова комплекса»: якобы он переносил на свою жену, которую полностью звали Альма Мария, чувства, связанные с матерью. В качестве доказательства учёные ссылались на свидетельства Альмы Малер, которая в поздних воспоминаниях утверждала, что Малер называл её Марией, то есть как свою мать.

Все эти «аргументы» разбирает американский музыковед, ученица Шёнберга Дайка Ньюлин в своей интересной статье, носящей название «Синдром “брата Малера”»¹⁷. В этой статье Д. Ньюлин приводит высказывания таких авторитетных музыкантов, как К. Краус, А. Шёнберг, П.-Г. Ланг, которых объединяет ироническое отношение к возможностям психоанализа в музыке. Сама исследовательница умело отводит аргументы психопсихиатриков, считая их «экстравагантным полётом фантазии»¹⁸, показывая, что мысль «пугается от возможных фрейдистских интерпретаций» музыкального творчества¹⁹. Психопсихиатриков, работы которых она обсуждает, Ньюлин квалифицирует как «некропсихиатров» (от лат. *некро* – труп). Статья Ньюлин носит подзаголовок «Некропсихиатрия и художник» и помещена она в том же номере, что и эссе Бойера о Брамсе («Психосексуальная интерпретация»). В своих выводах Ньюлин определённа: она считает плодотворным использование автобиографических материалов в изучении музыкального творчества, в частности готова признать и нечто ценное в «классическом» психоанализе, но современное ей поколение «некропсихиатров» и их обращение к искусству автор не принимает. Категорично резюме Дайки Ньюлин о главных пороках этого «некропсихиатрического» направления – оно не хочет знать

¹⁷ *Newlin D.* The «Mahler's Brother» Syndrome: necropsychiatry and the Artist // *The Musical Quarterly*. 1980. No 2. P. 296-304.

¹⁸ *Newlin D.* Op. cit. P. 303.

¹⁹ *Ibid.* P. 304.

законов художественной формы, основывается на догадках, а не на подлинных переживаниях художника. Не случайно в конце статьи автор вспоминает слова Шёнберга о том, что существует немного людей, которые способны понимать музыку в терминах самой музыки, понимать то, что музыка говорит сама по себе (из книги Шёнберга «Стиль и идея»).

Д. Ньюлин сообщает любопытный факт, о котором мало знают: Малер был единственным композитором, который был на приёме у Фрейда. Это произошло в конце августа 1910 г., за несколько месяцев до смерти. Именно от Фрейда берёт начало этот диагноз: «комплекс святой Марии» и соответственно идентификация жены и матери²⁰.

Позиция Ньюлин характерна для отношения критически мыслящих музыкантов к важному факту культуры – формам психоанализа и их проникновению в искусствоведение и эстетику. Сведение творческих явлений к биологическому или психиатрическому началу всё больше вызывает протест, всё полнее обнаруживает свою несостоятельность. Вместе с тем во многих выступлениях чувствуется озабоченность музыкантов по поводу трудности исследования внутреннего мира художника; отчётливо проявляется стремление использовать достижения науки для конкретно педагогических или аналитических целей.

С этой точки зрения безусловный интерес представляет выступление на тему психоанализа всемирно известного чилийского пианиста Клаудио Аррау, создателя авторской школы фортепианного исполнительства. Его статья «Исполнитель с точки зрения психоанализа»²¹ дополняет наши представления о месте психоаналитических установок в искусствознании. Аррау проводит мысль об известном значении психоанализа для совершенствования мастерства музыканта-исполнителя. По его мнению, музыкант должен использовать различные методы, помогающие постичь собственный внутренний мир, глубины своей психики, использовать то, что является «направляющей силой, что приближает к процессу самоосуществления, способствует

²⁰ Этой теме посвящён раздел в книге: *Holbrook D. Op. cit. P. 255-263.* См. также: *Reik Th. Freud and Mahler. The Mannington Melody. N.Y., 1953. P. 343.*

²¹ *Arrau C. A performer looks at Psychoanalysis // High Fidelity. Vol. 17. 1967. No 2. February. P. 50-55.*

достижению художественных целей и признания». Психоанализ может помочь молодому артисту избежать всевозможных «психических блоков» в исполнительской практике.

По Аррау, психоанализ есть не что иное, как метод познания бессознательных (подсознательных) компонентов психики музыканта. Этот метод служит тому, что он называет «процессом индивидуации» (раскрытию индивидуальных возможностей психики). Индивидуация же рождает новый творческий подъём, исходящий из наиболее глубоких, неосознаваемых пластов психики. «Без этого источника, – замечает он, – ни интеллект, ни какой-либо сознательный контроль не будут иметь никакого значения в искусстве»²². Это замечание свидетельствует о том, что для Аррау с психоанализом связано прежде всего открытие богатства интуиции. Нетрудно заметить таким образом, что для музыканта-практика, каковым является Аррау, психоанализ – чисто практическая психологическая процедура, операция сознания, направленная на познание музыкантом самого себя, своих художественно-творческих возможностей.

Наибольший интерес в рассуждениях Аррау представляет, на наш взгляд, его мысль об «индивидуации». Говоря о творческом опыте таких великих мастеров музыки, как Стравинский, Казальс, Клемперер, Артур Рубинштейн, а также Пикассо, Шагал в живописи, Аррау обращает внимание на то, что процесс «индивидуации» наступает у многих художников не в ранней молодости, когда в творчестве, по его мнению, господствуют эрос и инстинкт, но приблизительно к 50-ти годам, после долгой углублённой работы собственного сознания художника. Читателю статьи Аррау становится понятным, что автор фактически использует опыт психоанализа не в его традиционном понимании; он модифицирует понятие «психоанализ» в чисто психотерапевтический акт самопознания художника.

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать вывод о том, что психоанализ 1910-1980-х гг., безусловно, сыграл важную роль в постижении музыкальных явлений. Начав с предложения тенденциозных, поверхностных описаний творческого процесса композитора (на основе *биографического, музыкально-*

²² Arrau C. Op. cit. P. 54.

исследовательского и синтетического методов), он постепенно вышел на решение серьёзных проблем музыкальной науки: природы личности деятеля музыкального искусства, социокультурного смысла и предназначения музыкальных произведений, и других. Именно по этому пути пойдут изучающие музыку психоаналитики уже в последующие годы (весьма показательно, что в России, в 1996 г., был принят президентский указ о поддержке психоаналитических исследований в стране)²³.

(Музыка в свете психоанализа (к истории вопроса) // Credo New. Теоретический журнал. 2007. № 4(52). С. 31-41)

²³ Вместе с тем даже сегодня, в XXI в., некоторые учёные выражают сомнение в научности психоаналитического подхода, в том числе к анализу музыкальных феноменов. Психоанализ объявляется мифологией, а значит, ненаукой. Так, например, известный петербургский психолог В.М. Аллахвердов пишет: «Это учение (психоанализ. – А.К.) – не наука, а мифология...». *Аллахвердов В.М. Методологическое путешествие по океану бессознательного к таинственному острову сознания. СПб., 2003. С. 215.*