

Севостьянова Лилия Васильевна

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ Н. Я. МЯСКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ

Статья имеет полемический характер и выражает несогласие с позицией Л. О. Акопяна, критикующего Шестую симфонию Н. Я. Мясковского за её одномерную сюжетность. Обращаясь к разным работам исследователя, автор статьи высвечивает его интерес к универсальным константам человеческой психики и характеризует активно действующие в симфонии архетипы тени, танатоса и анимы с их многомерной символикой, далёкой от однозначности. Благодаря их подтекстовой позиции, соотнесённой с непреходящими истинами, образуется не одномерное, а слоистое драматургическое пространство в симфонии. Пульсация архетипов создаёт в нём алгоритм, способствующий целостности концепции одной из лучших симфоний композитора.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/12-1/46.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. I. С. 178-180. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/12-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 78:159.9

Искусствоведение

Статья имеет полемический характер и выражает несогласие с позицией Л. О. Акопяна, критикующего Шестую симфонию Н. Я. Мясковского за её одномерную сюжетность. Обращаясь к разным работам исследователя, автор статьи высвечивает его интерес к универсальным константам человеческой психики и характеризует активно действующие в симфонии архетипы тени, танатоса и анимы с их многомерной символикой, далёкой от однозначности. Благодаря их подтекстовой позиции, соотносённой с непреходящими истинами, образуется не одномерное, а слоистое драматургическое пространство в симфонии. Пульсация архетипов создаёт в нём алгоритм, способствующий целостности концепции одной из лучших симфоний композитора.

Ключевые слова и фразы: архетип; символ; тень; анима; танатос; София.

Севостьянова Лилия Васильевна, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
spresso4@gmail.com

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ Н. Я. МЯСКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ[©]

В монографии «Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества» вступительный раздел Л. О. Акопян завершает обширным обзором Шестой симфонии Мясковского. Автор подчёркивает особое значение метафизического смысла сочинения для всего последующего советского симфонизма. Вместе с тем, рассуждая о музыкальных символах, которыми изобилует симфония, исследователь констатирует факт «беззащитности» перед критикой её повествовательной «одномерной сюжетности» [3, с. 24].

Зададимся простым вопросом: может ли произведение, несущее большую символическую нагрузку и глубокий метафизический смысл, быть средоточием какой-либо одномерности? Предпосылкой ответа на этот вопрос является определение символа, принадлежащее С. С. Аверинцеву: «Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, невыделимые один без другого. Переходя в символ, образ становится “прозрачным”: смысл просвечивает сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива» [1, с. 607]. Насколько обоснована констатация метафизического смысла сочинения без учёта этого неотъемлемого от него, априорного качества символа?

С другой стороны, в исследовании «Анализ глубинной структуры музыкального текста» Акопян пронизательно утверждает: «Движение от поверхностной структуры музыкального текста к глубинам его имманентного смысла предполагает постепенное отвлечение от эмпирики текста (поверхностной структуры) и в конечном счёте упирается в наиболее глубинный слой, который составляют универсальные константы психологии бессознательного» [2, с. 140]. Исследователь отсылает к работам К. Г. Юнга, которому «принадлежит честь открытия коллективного бессознательного – наиболее глубинного, во многом универсального для всего человечества слоя человеческого мышления» [Там же].

И, наконец, в статье «“Художественные открытия” Четырнадцатой симфонии» Акопян выделяет огромное значение для этого сочинения Д. Д. Шостаковича архетипа тени, напоминая, что «аналитическая психология подразумевает под “тенью” совокупность принадлежащих личности психических элементов, внешнее выражение которых ввиду их несовместимости с сознательно избранной жизненной установкой и принятыми нормами социальной жизни, затруднено. В итоге эти отторгнутые элементы сферы психического объединяются в бессознательном виде некоей относительно автономной “осколочной” личности, которая при случае (обычно – в экстремальных жизненных ситуациях) может весьма резко заявить о своём существовании» [4, с. 191]. Но именно гипертрофия тени в архетипической паре «герой – тень» свойственна и Шестой симфонии Мясковского. Как и в Четырнадцатой симфонии Шостаковича, уникальность бытия данной мифологемы в общециклической орбите заключается в том, что первоплановую позицию занимает её «кизаночная» сторона. Это происходит потому, что она рождается в контексте нестерпимого предчувствия гибели. Неслучайно Акопян подчёркивает, что в симфонии Мясковского «объективизирована спонтанная реакция её автора на крушение целой цивилизации» [3, с. 23].

Вместилищами архетипа тени становятся главная и связующая партии I части. Интересно, что обе представлены в виде «тематических комплексов» [5, с. 128], основанных на борьбе взаимоисключающих начал и на приёмах «отключения функций» (терминология В. П. Бобровского), побуждающих искать в этих темах подтекстовую информацию. Первый тематический компонент главной партии предстаёт как оппозиция «утверждение – отрицание», второй и третий активизируют разработочные тенденции. Внезапный срыв вводит четвёртый компонент, в основе которого лежит «ламентозный» элемент темы вступления. Все эти сломы, разработочные потоки, непредсказуемые выплески обостряют драматизм психологической ситуации и позволяют осознать, что происходит внутри личности, как нервно, сбивчиво пульсирует её трагическая экзистенция, ассоциантом которой может быть высокая трагедийность поэмы М. Цветаевой «На красном коне» (1921 г.):

[©] Севостьянова Л. В., 2015

Вперёд – через ров! – Сорвались? Ряд
Другой – через ров! – Сорвались? Вновь
Другой – через ров! – На снегу лат
Не знаю: заря? кровь?

Взаимопереход противоположностей в связующей партии накапливается постепенно (в трёх темах) и фиксируется в своего рода скачках – внезапных обрывах информации. Сквозь сумрачные очертания первой темы всё отчетливее проступает интонация плача. Во второй теме некоторое время совмещается несовместимое: утвердительно-переломный трубный сигнал и протестующее движение на основе первой темы. Создаются особые психологические диффузии, в которых старое ещё не отвергнуто, но подорвано. Так обозначается первый этап скачка. Следующий возвращает интонационный остов вступительной преамбулы, сегменты которой упираются в импульсивные аккорды, накаляющие атмосферу сильнейшего душевного кризиса.

Исходным архетипом симфонии становится архетип танатоса. По сути, все интонационные нити произведения стягиваются в напряжённый узел вступительной темы, представляющей синкретизм объект-субъектных отношений. Уже в ней обнаруживается поляризация противоположных тенденций. Никнувшие интонации *lamento* совмещаются с «хоровой» фактурой. В самой же фактуре противопоставлены диатоника мелодической линии и хроматика нижних голосов, одновременное сочетание риторических фигур *anabasis* и *catabasis*, лавинообразность необузданной энергии и дискретность прерывистого «дыхания».

В роли своеобразного двойника вступления выступает секвенция *Dies irae*, которая постепенно вызревает и проходит на протяжении трёх частей. Семантическая палитра этой темы также предстаёт в двоящемся облике. Она то усиливает настроение тревоги и нагнетает напряжение, как в заключении первой темы III части, предвстая в стремительном, моторном, драматическом движении, то маскируется под лирику, как в побочной партии II части. Здесь Мясковский, почти не меняя интонационную основу напева, мастерски преобразует его сугубо русским жанровым микстом колыбельной и плача, соединяя противоположные качества утешения и безутешности. Но особенно зловещий характер средневековая секвенция приобретает в первой теме побочной партии финала, где интонации причитания, тревожно-гнетущий органнй пункт и синкопированный контрапункт грозных возгласов валторн звучат в одновременности.

Наиболее высокие и значительные интенции бессознательного аккумулирует в себе архетип анимы (по Юнгу – спонтанная женская составляющая мужской души). Именно он становится матрицей, вмещающей весь опыт бессознательного.

В экспозиции I части возникают три версии архетипа.

1. Анима как Великая Мать, способная и дарить жизнь, и отнимать её (первая тема побочной партии).
2. Анима как выражение персонификации метафизического смысла, которое отличается парадоксальной двусмысленностью, оборачиваясь то светлой, то тёмной стороной (вторая тема побочной партии).
3. Анима как символ возможности возвращения в мир тишины и первозданности (тема заключительной партии).

Первая ипостась анимы – возвышенная, отрешённая – своей суровой, аскетичной «хоровой» фактурой напоминает раскольничьи хоры из «Хованщины» Мусоргского. В мелодических контурах темы периодически возникают обороты, сходные с риторической фигурой креста, а в ладовом уклоне – вкрапления просветлённого дорийского минора. Всё это создаёт атмосферу духовного восхождения, выражает стремление к спасению.

Вторая ипостась анимы становится антитезой по отношению к первой. Её исходный гибкий, скользящий, пластичный интонационный импульс становится средоточием острого, страстного движения, в которое вторгаются мотивные вычленения и которое «подогревается» длительным секвенцированием.

И, наконец, в заключительной партии, экспонирующей третью ипостась анимы, предстаёт одна из самых прекрасных и сокровенных тем симфонии. Её мажорная окраска, мягкость и трепетность, очертания «Земли обетованной», «Небесного града», отражая стремление к символическому дому, предвосхищают саму возможность такого возвращения.

В роли антитезы ко всем экспозиционным ликам анимы выступают её способности к видоизменениям, вплоть до выворачивания наизнанку, обнаруживаемого в разработке и коде I части, а также в теме колыбельной II части. Здесь версии анимы даются в значении «минус-приёма» (термин Ю. Лотмана). Так, в одном из разделов разработки происходит свёртывание, наподобие шагреновой кожи, второй темы побочной партии. Взвинченный, фрагментарный характер темы провоцирует её омрачение и угасание. В коде I части от неё остаётся лишь напоминание. «Уходящим объектом» оказывается и первая тема побочной партии, скорбный характер которой подчёркивается обилием никнувших интонаций и включением нового пронзительного тритонового оборота. Этот этап преобладания тёмной стороны облика анимы завершается в теме колыбельной из II части симфонии. Жанр колыбельной, облачённый в мрачную тональную окраску (b moll), фиксирует почти неживую застылость не только сопровождения, длительно выдерживающего педаль на звуке «des», но всей строгой аккордовой фактуры, а также предельно затруднённого, скованного мелодического контура, приближенного к интонациям *Dies irae*. Уже в этой точке бессознательных интенций обнаруживается перерождение архетипа анимы в свою противоположность – архетип танатоса.

Поэтому в III части возникает следующая антитеза по отношению к предыдущей фазе. В её основной и новой теме возникает не интонационный, но символический двойник заключительной партии I части. Любопытна и ситуация, в которой это происходит, словно возобновляющая психологические процессы I части. Во вступлении из фона выделяется и им же поглощается голос прошлого – элемент второй темы побочной

партии I части. Напомним, что там вслед за ней возник облик анимы как символ «дома». Здесь воплощается аналогичное устремление. Благодаря появлению второй темы побочной партии I части нагнетается столь острое томление по этому «дому», что основная тема III части просто не может не сбыться и звучит долгожданным ответом. Неслучайно в ключевой интонации темы, затем неоднократно возобновляемой, просматриваются очертания круга (мандалы), сакральный смысл которого имеет божественную природу.

Однако этим система дуальных оппозиций не исчерпывается. Её последний этап наступает в финале. Символом таинственной глубины небытия становится цитата духовного стиха «Что мы видели», первоначально исполняемого оркестром, а затем и хором. И вновь архетип анимы смыкается с архетипом танатоса, а сама ситуация приближается к погребальному обряду отпевания. Но эта символическая смерть пронзительно соответствует механизму инверсии и хронотопической модели мифа, запечатлённой Ю. М. Лотманом [6]. Смерть становится залогом нового рождения, а вход в замкнутое пространство как кульминация обряда испытания завершается выходом из него. Такой выход происходит в финальной коде, возрождающей основную тему III части. И это возрождение и обретение своего Я есть возвращение к истокам.

Таким образом, анима становится «ключом», открывающим ту единственную дверь, которая только и нужна личности, прошедшей столь тяжёлый путь испытаний.

Анализ архетипа анимы позволяет выделить его инвариантные качества, среди которых маркируются соотношение с архетипом танатоса и соприкосновение с символом Вечной Женственности – Софийности, Премудрости Божией, – совпадающим с одним из важнейших концептов русской религиозной философии Серебряного века (Вл. Соловьёв, Н. Бердяев). Эта выходящая на первый план этическая, нравственная составляющая архетипа анимы как Софийности становится константой лирики С. В. Рахманинова и усиливается в отрешённо-скорбной и одновременно просветлённой лирике Д. Д. Шостаковича.

Слоистое пространство концепции Шестой симфонии Мясковского подчёркивается её драматургическим устройством, где повествовательные контуры приобретают особую подсветку, мерцая изнутри качествами лирики и свойствами драмы. Благодаря этому создаётся феномен движения образа времени, что в ещё большей степени укрепляет позиции «магического слова», подтекста, соотносимого с вечными истинами, выплывающими из области бессознательного и в итоге компенсирующими напряжённость сознательной установки. Через софийный лик анимы композитор возобновляет неистребимую русскую традицию «Небесного Града», «нового неба» и «новой земли» [Там же, с. 148]. В коде симфонии происходит «волшебство растворения», в котором сразу узнаётся «голос» Мясковского, его отзывчивая мягкость, мерцающая нежным светом грусти и тайны:

Зачем же по-прежнему вижу во сне
Тот берег крутой, что привиделся мне,
Быть может, ещё в колыбели,
Тот гребень, гремящий на синей волне,
Тот парус, не знающий цели?

Арсений Тарковский

Так формируется особый алгоритм одного из основных качеств целостности произведения выдающегося симфониста, алгоритм, пульсирующий множественно, всеохватно, глубоко и сильно.

Список литературы

1. **Аверинцев С. С.** Символ // Ильичев Ф., Федосеев П. Н. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 607-608.
2. **Акопян Л. О.** Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
3. **Акопян Л. О.** Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
4. **Акопян Л. О.** «Художественные открытия» Четырнадцатой симфонии // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 185-192.
5. **Бобровский В. П.** Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 331 с.
6. **Лотман Ю. М.** Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 703 с.
7. **Юнг К. Г.** Архетип и символ. М.: Renaissance, 1991. 304 с.
8. **Юнг К. Г.** Душа и миф. Шесть архетипов. М. – Киев: Совершенство; Port Royal, 1997. 384 с.

THE SIXTH SYMPHONY BY N. YA. MYASKOVSKY IN THE CONTEXT OF ANALYTICAL PSYCHOLOGY

Sevost'yanova Liliya Vasil'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
spresso4@gmail.com

The article has a polemical character and disagrees with L. O. Akopyan's view, who criticizes N. Ya. Myaskovsky's Sixth Symphony for its one-dimensional plot. Appealing to the researcher's works, the author emphasizes his interest in the universal constants of human psychics and characterizes the symphony living archetypes of shadow, Thanatos and anima with their multidimensional symbolics, not in the least unambiguous. Thanks to their subtext position correlating with universal truth stratified, not one-dimensional dramaturgic space is formed in the symphony. The pulsation of archetypes creates an algorithm promoting the conception integrity of one of the best symphonies of the composer.

Key words and phrases: archetype; symbol; shadow; anima; Thanatos; Sophia.