



КЕННЕТ СМИТ

*Даремский университет, Великобритания*

## ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЕ ДРАЙВЫ В ГАРМОНИИ АЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА

### Предисловие и комментарий переводчика

Дорогие читатели!

Редакция предлагает вашему вниманию перевод статьи английского музыковеда Кеннета Смита «Психоаналитические драйвы в гармонии Александра Скрябина» (оригинал публикуется в «Международном отделе» этого же выпуска). Предлагаемый в статье метод анализа опирается на прочную логическую конструкцию, объясняющую многие аспекты гармонического языка композитора и рассматривающую систему напряжения с точки зрения восприятия и переживания психических процессов.

Несколько важных пунктов в размышлениях К. Смита заслуживают специального внимания. Первый из них заключается в том, что новейшее представление о субъекте и его движущих силах основывается на идее известного психоаналитика Жака Лакана об «отсутствующем объекте желания». Смит совершенно правомерно опирается на этот тезис в своих рассуждениях о музыке. Второй тезис, вытекающий из названной предпосылки, заключается в том, что гармоническое тяготение, примеры применения которого хорошо описаны в теоретической литературе, тем не менее, остаётся неизведанным феноменом. Доминантсептаккорд разрешается в тонику: кажется, нет более простой для понимания категории. Но почему он разрешается, каковы психофизиологические механизмы (а они по существу когнитивные, то есть, обнаруживающиеся повсеместно в реакции человека как вида)? Смит предлагает рассматривать механизм разрешения доминантовой функции как реализацию влечения. Человек, чувствующий необходимость разрешения доминанты в тонику, испытывает то же эмоциональное состояние, как и в другой, хорошо описанной психоаналитиками, ситуации чувственного переживания. Здесь Смит апеллирует к известному феномену субституции: человеку кажется, что это доминантсептаккорд «чувствует влечение» к тонике, хотя, на самом деле, человек приписывает музыкальным структурам свои чувства.

Смит обозначает доминантсептаккорд как «драйв». В нашем переводе слово «драйв» применяется чаще, чем его синоним «влечение». Выбор был продиктован спецификой оригинала и смысловым богатством слова «драйв»: оно означает не просто влечение к чему-либо, а состояние принудительного, усиленного чем-либо движения. Именно такой представляется необходимость разрешения доминантсептаккорда в тонику. Другими словами, функция доминанты – это функция драйва, или влечения в тонику.

Третий тезис соотносит первые два с особенностями позднеромантической гармонии. И здесь Смит выходит на важнейшие формулировки. Известно, что после появления «Тристана» доминантсептаккорд, оставаясь под воздействием своего драйва, тем не менее, потерял из виду тонику. В первых четырёх аккордах Вступления к «Тристану» обнаруживается водораздел в теории музыки. Американские теоретики, такие как Джей Ран и Ричард Кон, склонны считать, что с отсутствием тоники сама концепция разрешения теряет смысл и возникает «нефункциональная центричность звуковысот». Другие, российские теоретики, и Смит – аналогично, пытаются концептуально обосновать драйв доминантсептаккорда при отсутствии тонического объекта.

Характерен интерес Смита к российской теории, в частности, к трудам А. Милки и Б. Яворского. Объяснение, предложенное Смитом, элегантно и стройно: мы раскрываем обманчивость желания как стремления к объекту тогда, когда в аккорде появляется не один тритон, а несколько. Теперь вместо одного «драйва» мы слышим и ощущаем сразу несколько, и они соотношены друг с другом так, что ни одно возможное разрешение не разряжает драйв. В конечном счёте, теория тритональной структуры, так полно развитая в российской теории, получает в статье Смита интересное и доказательное объяснение.

Д-р Ильдар Ханнанов

УДК 78.013

*Скрябин был подлинным поэтом тональной эротической ласки, и он умел мучить, жалить, ласкать и нежно убаюкивать своими терпкими звучаниями; в его композициях выражена «наука тональной любви»*  
Леонид Сабанеев<sup>1</sup>

В то время как Александр Скрябин сочинял музыку, которая, как считается, воплощала пробуждение сознания<sup>2</sup>, Зигмунд Фрейд работал над формированием теории влечения (или теории драйва) – источника подсознательной энергии, который побуждал изнутри человека к осознанным действиям<sup>3</sup>. Несмотря на отсутствие свидетельств того, что Скрябин имел доступ к теориям Фрейда<sup>4</sup>, парафразы на темы трудов экспериментатора-психолога Вильгельма Вундта, обнаруженные в дневниках Скрябина, ясно свидетельствуют о его активно культивируемом интересе к психологии.

И Скрябин стремился к использованию знания психологии в музыкальных произведениях. Одна запись в его дневнике гласит: «В большинстве моих музыкальных поэм имеется специфическое психологическое содержание»<sup>5</sup>. Ещё в 1904-м году жена Скрябина, Вера, писала: «Саша читает много книг по философии и психологии, и всё время обдумывает свои будущие сочинения»<sup>6</sup>. То, что Скрябин не проводил чёткого различия между философией и психологией легко объяснить: ведь «теория влечения» Фрейда выросла из той же философии, которая привлекала и Скрябина, а именно, из философии Артура Шопенгауэра, его концепции Воли<sup>7</sup>.

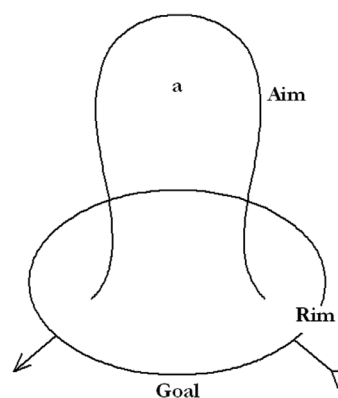
Новаторство Скрябина заключается в интегрировании этих идей в музыкальную композицию, что полностью согласовывается с эстетикой Серебряного века. По словам современника Скрябина, поэта-символиста Вячеслава Иванова, «Скрябин музыкально воссоздал движения воли»<sup>8</sup>. Представители этого эстетического круга верили, как и Шопенгауэр, в то, что музыка может непосредственно представлять движения «Воли» – динамической версии кантовской «вещи в себе».

Действительно, Шопенгауэр утверждал, что эти отношения даже более тесные: музыка была «точной копией» самой Воли; она не была простой репрезентацией. Фридрих Ницше – пожалуй, любимый философ Скрябина – также позиционировал музыку как воплощение всего дионисийского, то есть, грубой, неудержимой, непосредственной, сырой энергии<sup>9</sup>. Этим идеям было суждено сформировать новую дисциплину, психоанализ, достигшую своего зенита в 1960-е годы в трудах Жака Лакана, французского учёного-психоаналитика, который существенно переформулировал фрейдовскую теорию влечения.

По Фрейду, влечения сходны с шопенгауэровской Волей; они представляют «силы, которые объясняют напряжения, вызванные нуждами индивида»<sup>10</sup>. В отличие от Instinkte (инстинктов) – определённых

органических потребностей – фрейдовские Triebe (драйвы) динамичны и изменяемы<sup>11</sup>. Инстинкты могут быть удовлетворены объектами внешнего мира – такими, как еда и вода, но драйв оказывает неумолимое давление на субъект. Как сильный ветер, мощь которого можно измерить только по его воздействию на деревья и дома, драйвы невозможно наблюдать как таковые; психоаналитики могут только *индексально* (то есть, с помощью признаков и косвенных указаний) обнаруживать их существование в поведении субъекта<sup>12</sup>. Драйвы бессознательны; они существуют во множестве проявлений; они могут ассоциироваться с любыми частями тела, хотя и необходимо признать, находятся под гегемонией «генитальных влечений» человека. Теория Фрейда прошла несколько этапов забвения и возобновления интереса к ней. Лакан восстановил её в своих «Четырёх основных понятиях психоанализа», вернувшись к Фрейду обогатённым своим собственным клиническим опытом. Главной задачей Лакана была деконструкция объекта влечения. Он показал, что цель влечения заключается в том, чтобы покинуть свою круговую траекторию, обойти вокруг своего объекта, и вернуться на свою орбиту: «То, что является фундаментальным на каждом уровне драйва, – это движение за пределы и обратно, представляющее структуру драйва»<sup>13</sup>. Другими словами, драйв не хочет быть удовлетворённым. В книге «Семинар 11» Лакан представляет следующую структуру в виде диаграммы (пример № 1).

Пример № 1. Модель цепи драйва Лакана



Типичный драйв создаёт «потребность» в чем-либо, но после осознания того, что потребность не удовлетворит его, драйв возвращается на свою круговую орбиту. Этот механизм включает в себя процесс

«желания», которое действует как экран фантазии и создаёт иллюзию того, что неприятное состояние драйва может стать приятным. Таким образом, Лакан отождествляет желание с интерпретацией, показывая, что в акте интерпретации влечения мы приписываем ему объект желания. Лакан утверждает, что «подходя к своей цели, интерпретация направлена к желанию, с которым она, в некотором смысле, идентична. Желание, на самом деле, и есть интерпретация»<sup>14</sup>. По Лакану, этот процесс создаёт фундаментальную ошибку в определении подлинной цели влечения и заставляет влечение постоянно промахиваться мимо своей цели, возвращаясь смиренно к своему тернистому круговому пути.

Скрябин описывает в своих дневниках то, что по существу является драйвами в различных обликах. Например, он говорит о «порывах» и «стремлениях», которые мотивируют действие («О жизнь, о творческий порыв (мечта [желание! – К. С.] / Всесоздающее хотенье»)<sup>15</sup>, о «пульсации» («что-то начало мерцать и биться, и это что-то одно»)<sup>16</sup>, об «энергии» («абсолютное единство ... воля к жизни, желание жить, желание другого, нового, энергии»)<sup>17</sup>, о «порыве» («порыв нарушает небесную гармонию»)<sup>18</sup> или о Воле («Дух ... создаёт свой собственный Мир при помощи своей творческой Воли»)<sup>19</sup>. Развивая свой шопенгауэровский посыл, Скрябин трансформирует кантовскую «вещь в себе» в динамическую и мотивирующую силу («Бытие любит быть ... Бытие – воля к жизни»)<sup>20</sup>. Предвещая Лакановскую идею о том, что «желание просто хочет продолжать желать», юный Скрябин осмысляет желание как самодвижущуюся силу («Острое желание, безумное, но сладостное, / Бесконечно без какой-либо другой цели кроме вождения, / Я бы желал»)<sup>21</sup>. Вполне очевидно, что фрейдовское влечение скрывается под такими изречениями. Но как это всё воплощено в музыке Скрябина?

В музыковедении отношения между философией и музыкой остаются неструктурированными. Во многом проект преодоления схизма между теоретическим драйвом и музыкальной субстанцией разрабатывался уже давно. Эрнст Курт анализировал «волны энергии», которые музыка поднимает, рассматривая хроматизм как Волю – «позыв к движению», как «потенциальную энергию»<sup>22</sup>; Леонард Майер учил своих студентов тому, как музыкальные «тенденции» функционируют в контексте слушательских ожиданий<sup>23</sup>; Фред Лердал, развивая своё сотрудничество с Реєм Джакендоффом, сформулировал математические модели музыкального «напряжения»<sup>24</sup>; Дэниэл Харрсон проанализировал «разрешения», протекающие через нео-римановскую функциональную гармонию<sup>25</sup>. Хайнрих Шенкер использовал сходный с этими концепциями язык описания ещё в 1935-м году: «...фундаментальная линия означает движение, стремящееся к цели, и, в

конечном счёте, к завершению своего курса. В этом смысле мы видим наш собственный жизненный импульс в движении фундаментальной линии, полную аналогию с нашей внутренней жизнью»<sup>26</sup>. И ещё он утверждал, что «каждая звуковысота одержима одинаковым внутренним влечением к прокреации бесконечных поколений обертонов»<sup>27</sup>.

Особенно интересна в этом отношении советская аналитическая традиция: Александр Милка использовал термин «тяготение» в 1960-м году, которое, как объясняет комментатор русской аналитической традиции Ильдар Ханнанов, означает «притяжение к чему-либо», «необходимость разрешения» и «позыв к действию»<sup>28</sup>. Григорий Колюс, современник Шенкера, писал в 1933-м году об «акте творческой воли» в гармонии и ввёл термин «пульсовая волна», с подразумевавшейся ссылкой на «волю к власти» Ницше и «жизненный порыв» Бергсона<sup>29</sup>. И что же представляют термины «жизненный импульс», «энергия», «напряжение», «позыв», «тенденция» и «разрешение», если не теорию фрейдовского драйва, выраженную каждым по своему?

Один из наиболее известных примеров энергии драйва в музыке, обсуждавшийся большинством теоретиков, представляет разрешение доминанты в тонику. Как утверждал Рамо, необходимость разрешения диссонантного созвучия придаёт «драйв» всей тональной музыке<sup>30</sup>. В своём анализе шести песен «Georgelieder» op. 15 Шёнберга Стивен Ларсон упоминает «драйв» аккорда пятой ступени к аккорду первой, что можно отнести также и к музыке Скрябина, в которой чётко выделяется опора на доминантсептаккорд. Многие теоретики связывали эту особенность с его музыкальной теорией желания и структур тяготения/разрешения:

«То, что поздний стиль Скрябина должен рассматриваться как основанный на “доминанте”, логично и исторически объясняется не только тем, что характерной чертой переходного стиля является пролонгация разрешения, но также и тем, что философия Скрябина предполагала творческое начало как бесконечное следование изменчивой цели. Тенденция доминанты разрешаться в тонику является, пожалуй, самой ярко выраженной характеристикой, разряжающей напряжение тональной музыки»<sup>31</sup>.

Тогда как гармония Скрябина чаще всего рассматривается как основанная на доминанте, типичный анализ одного из «мистических» аккордов представляет его как лишь одну доминантовую гармонию. Ричард Тарускин настаивает на том, что этот аккорд «выражает доминантовую функцию», тогда как Питер Саббах в своей диссертации демонстрирует, как скрябинская гармония произведена из отдельно взятого доминантсептаккорда<sup>32</sup>. По логике этих анализов, названный аккорд должен разрядить своё напряжение в единое тоническое трезвучие,

однако такое разрешение противоречит понятию «драйва» как неоднозначного и одновременно поливалентного феномена. Но если мы разделим эти сложные созвучия на элементы и проследим пути их разрешения, мы обнаружим, что в таких аккордах множество доминантовых элементов – назовём их «драйвами» – и они грозят растащить аккорд одновременно в разных направлениях. Возьмём, к примеру, аккорд, ставший знаменитым из-за многократного использования в пятом симфоническом произведении, «Прометее». Это созвучие располагается между двумя доминантсептаккордовыми структурами, которые тянут одновременно и в сторону субдоминанты, и в сторону доминанты *C dur*'а (пример № 2).

Пример № 2 Состав прометеевского аккорда

Prometheus Chord  
 C Root  
 V7 I  
 G major F major

Данная структура не имеет ничего общего с «битональностью», поскольку её доминантовые элементы тесно спаяны друг с другом. Возможно, что здесь мы воспринимаем кантовское «возвышенное» (например, в формулировке Славоя Жижека в его обсуждении опер Россини) как дестабилизирующий избыток требований, которые оказывается невозможным выполнить<sup>33</sup>.

И тем не менее, интерпретировать эти аккорды как разрешение их отдельных компонентов в разные «тоники» было бы желательным. В такте 4 Поэмы ор. 71, № 2, мы обнаруживаем ещё один такой пример. Здесь *D*<sup>7</sup> «драйв» скрывается под поверхностью на протяжении трёх тактов, тогда как дополнительный «драйв» *C*<sup>7</sup>, образованный нотами *C*, *E* и *B*, прорывается на поверхность на второй доле первого такта. Оба эти драйва возвращаются в такте 3, когда *C*<sup>7</sup> в этот раз перемещается в басовый регистр, а *D*<sup>7</sup> проявляется в хроматических пассажах в правой руке, с кульминацией на тритоне *C-Fis*. Особый интерес представляет такт 4, в котором оба драйва разряжаются своё напряжение: один в *F*<sup>7</sup> в левой руке, а другой в *G* в правой руке (пример № 3).

Пример № 3 А. Скрябин. Поэма ор. 71, № 2

En rêvant, avec une grande douceur  
 p dim.  
 D<sup>7</sup> C<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

Схожие процессы протекают в раннем Этюде ор. 56, № 4, в котором в начальных тактах наблюдается разъединяющая и, очевидно, дезорганизующая цепь разряжений (пример № 4).

Пример № 4 Этюд ор. 56, № 4

Presto (1908)  
 pp  
 F<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D C<sup>7</sup> F  
 B<sup>7</sup> G<sup>#7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

В такте 1 разряжение обнаруживается только в верхнем тритоне *Cis-G*, который разрешается вовнутрь в терцию *D(Cis)-Fis*, очевидно отделённом от более явного движения в басу от *B*<sup>7</sup> к *Gis*<sup>7</sup>. В тактах 2-3 эта структура транспонирована на тритон из доминантсептаккорда *C*<sup>7</sup> (*E-B*) в верхних голосах, тогда как *D*<sup>7</sup> драйв появляется в басу. Так же, как и в примере из ор. 71, они разряжаются как отдельные элементы в *F* и *G*<sup>7</sup>, но в ор. 56 драйвы пространственно обращены (перевернуты), что свидетельствует о том, что скрябинские «мистические» аккорды не могут быть представлены как единые, безусловные, основанные на доминанте, формы желания.

Впрочем, далее в партитуре этого Этюда, Скрябин снижает интенсивность хаотических аккордовых смен в пользу чего-то более сфокусированного, построенного на едином аккорде вместо множества аккордов (пример № 5).

Пример № 5 Этюд ор. 56, № 4

p cresc. mf

Ярко выраженная последовательность, квинтовый круг в басовом регистре, проходит от *Es* до *Ges* дважды во второй половине этюда, пока Скрябин не завершает её псевдокаденцией в *Ges*, искажённой присутствием доминантсептаккорда над тоническим разрешением. Такой тип телеологии характерен для сочинений Скрябина среднего периода (1903-1911). И действительно, другая программная пьеса, названная «*Désir*», заканчивается также «полной автентической каденцией» в *C*. Парная с ней пьеса ор. 57 продолжает эту тенденцию и проходит уверенно через цикл квинт к *C*, растягиваясь от *C* до *Des* в последнем аккорде (примеры № 6-8).

Пример № 6 «*Désir*», ор. 57, № 1

Пример № 7 «*Caresse Dansée*», ор. 57, № 2, такты 41-47

Пример № 8 «*Caresse Dansée*», ор. 57, № 2, такты 55-59

Эта траектория совпадает с Лакановскими драйвами, которые становятся диахронно наложенными на более единый объект желания; в данных пьесах это – тонический аккорд. Таким образом, то, что мы воспринимаем на слух посредством этих основанных на драйвах гармоний, представляет процесс «интерпретации», который Лакан приравнивает к желанию. Конечно, это *мы*, слушатели, делаем всю работу по интерпретации, и, следовательно, это *наши* желания активизируются, но это происходит – как если бы музыка *сама* выбирала определённый драйв из хаотического испарения и давала ему расцвести до конца, умаляя значение других драйвов. Музыка помогает нам интерпретировать путём, по существу, интерпретации *самой себя*.

Но для Лакана эта «интерпретация» драйва и его сублимация в фокус желания представляется фундаментальной ошибкой восприятия того, что драйв хочет на самом деле. Драйв, на самом деле, воделеет свою круговую орбиту, а *желание* является фундаментальной иллюзией – фантазией, которая лишь слегка приближается к тому, чтобы определить драйв путём придания ему единого голоса вместо множества голосов бессознательного. Скрябин начал воплощать эту идею в своих поздних сочинениях. Он начал сторониться от завершения своих пьес сверкающими тоническими аккордами и, в конце жизни, был рад выложить множество драйвов и позволить им вращаться по круговым орбитам вместо того, чтобы следовать какой-либо цели. В таких поздних произведениях, как проанализированная выше Поэма ор. 71, № 2, Скрябин представляет осцилляцию между четырьмя малотерцовыми полюсами – *D, F, As* и *H*. Они скрываются в сильных басовых драйвах, заключённые в статическую гармоническую орбиту (пример № 9).

Пример № 9 Поэма, ор. 71, № 2, такты 1-18

Их самовоспроизводящая транспозиционная схема отвергает любую возможность квинтовых каденционных требований и продолжает развиваться в потенциально бесконечном цикле. Но Скрябин в своём позднем стиле предпочитает оставлять конфликт драйвов незавершённым. Каждый драйв выражает себя так же свободно в конце пьесы, как и в её начале. Последняя гармония Поэмы ор. 71, № 2 содержит такие же драйвы, как и начальные  $C^7$  и  $D^7$ , хотя и в другой аккордовой аранжировке (пример № 10).

Пример № 10      Заключительный аккорд Поэмы  
ор. 71, № 2



Таким образом, Скрябин переходит от построенных на желании механизмов ориентирования хаотической множественности драйвов на тонический объект в сторону более объективного представления *нумерального\** драйва, находящегося под поверхностной фантазией целостности, которую это желание производит. Нигде это не проявляется с такой выразительностью, как в двух самых известных произведениях Скрябина: в необычайно разросшейся и необычайно чувственной «Поэме экстаза», ор. 54, и в симфонии цвета «Прометей», ор. 60. В более ранней из двух – «Поэме экстаза» –  $C\ dur$ 'ный аккорд заявлен в начале партитуры как тонический центр, и сила звука  $G$  как доминанты на всём протяжении звучания музыки, кажется, предвещает появление колоссальной каденции в конце и представляется совершенным способом удовлетворения драйва через желание; нас дразнили этой тоникой на протяжении всей пьесы и в конце мы получаем

\* Этот термин взят из кантрианского разделения на *нумы* и *феномены* (прим. переводчика).

\*\* На языке оригинала статья размещена в Международном отделе на с. 115-117.

The original English version of this article can be found on pp. 115-117.

её во всём великолепии. И тем не менее, гигантский  $Fis\ dur$ 'ный аккорд в конце «Прометей» не производит такого же впечатления, поражая нас своей неаутентичностью, представляя ложное окончание произведения, то, что Адорно называл «беспомощным клише»<sup>34</sup>. Дэниэл Харрисон в своём анализе этого аккорда выявляет то, как он получает тоническую функцию только лишь по своему структурному положению в форме. По словам Харрисона, мы бы хотели слышать этот  $Fis\ dur$ 'ный аккорд как аккорд субдоминантовой группы в тональности  $B$ , но «павловский рефлекс, ассоциирующий тоническую функцию обязательно с композиционным заключением, берёт верх в нашем восприятии»<sup>35</sup>. Этот аккорд, наверное, призван обмануть нас, заставляя думать, что он был логическим завершением бушующих драйвов, которые Римский-Корсаков называл «неумолимыми напряжениями»<sup>36</sup>. И, тем не менее, Скрябин обнажает нечто глубоко правдивое о природе желания: именно такой отвлечённый фантазийный элемент вводит нас в заблуждение по поводу удовлетворения драйва. Но, конечно, и для Фрейда, и для Лакана, и, как нам кажется, для Скрябина, под этими «опознанными» объектами желания скрываются пульсирующие драйвы, которые оказывают своё непрерывное давление и сопротивляются попыткам их заглушить при помощи любых навязанных извне объектов.

Можем предположить, что наш подход к анализу музыки указывает на новую методологию работы со сложной хроматической гармонией и непосредственно отражает человеческие влечения (драйвы) – главное достижение музыки XX-го века, её неоднозначность. Эту неоднозначность аналитики (такие же люди, как и все!) отчаянно пытаются подавить. Однако, в дополнение к анализам реализованных музыкальных процедур важно обратить внимание на многие неосуществлённые потенциальные драйвы, которые пульсируют, как и драйвы человеческой психики, в музыке XX века\*\*.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Leonid Sabaneyev, *Modern Russian Composers* (New York: Da Capo Press, 1975), 61.

<sup>2</sup> Как это выразил Кусенс: «...его музыка быстро придала голос этому огромному расширению сознания» [James Henry Cousins, Jean Delville and Nikolai Konstantinovich Rerikh, *Two Great Theosophist-Painters, Jean Delville, Nicholas Roerich* (Madras: Theosophical Publishing House, 1925), 9].

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *The Complete Works of Sigmund Freud* (London: Hogarth Press, 1957), vol. xiv, 117: 'Drives and their Vicissitudes'. Стрейчи предлагает переводить это заглавие как «Instincts and their Vicissitudes». Фрейдовский термин Triebe часто переводят как инстинкт или драйв. Последнее более употребимо, потому, что в немецком языке есть и слово Triebe, и Instinkt.

<sup>4</sup> Фрейдом в России заинтересовались серьёзно после первой публикации о нём д-ра Николая Е. Осипова, в 1908-м году. Но его, несомненно, знали и ранее. Его книгу «Толкование сновидений» перевели в 1904-м. К 1909-му году Осипов и его коллега Н. А. Вырубов [здесь ошибка правописания в английском оригинале, не Vyoubov, но Vytoubov. – И. Х.] начали издавать журнал «Психотерапия» и печатать «Психотерапевтическую Библиотеку», в которую вошли новейшие тексты, такие как «Лекции» и «Три эссе по сексуальности». Благодаря их усилиям, Россия стала первой страной, в которой было переведено Собрание сочинений Фрейда. Выходцы из России Л. Дроснес, С. Шперляйн, М. Вольф, и Т. Розенталь посещали психологические заседания в доме Фрейда, в Вене. В 1910-м была сформирована группа российских психотерапевтов по модели Венского кружка Фрейда. [Martin A. Miller, *Freud and the Bolsheviks: Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union* (New Haven: Yale University Press, 1998), 24-34].

<sup>5</sup> Faubion Bowers, *The New Scriabin: Enigma and Answers* (London: David & Charles, 1974), 108.

<sup>6</sup> Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography 2* (New York: Dover Publications, 1996), 72.

<sup>7</sup> Гупта показывает, что Фрейд, хотя в начале своей карьеры и не был заинтересован в идеях Шопенгауэра, позже обнаружил много схожего между «Миром как волей и представлением» и собственной теорией драйва: R. K. Gupta, 'Freud and Schopenhauer', *Journal of the History of Ideas* 36/4 (1975).

<sup>8</sup> V. Ivanov, *Selected Essays* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2003), 223.

<sup>9</sup> Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea* (London: J.M. Dent, 2004), 164; Friedrich Wilhelm Nietzsche, *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music* (London: Penguin, 1993). Ницше далее разделяет волю на три музыкальные категории: 1) нерасшифровываемое (природа музыки), 2) воля (её субъект) и 3) эмоция (её символ). Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism* (Berkeley: University of California Press, 1989), 29.

<sup>10</sup> Matthew James, 'Freud, Lacan and the Psychoanalytic Drive', <http://www.lacan.org/drives.htm> (24/09/08). James quotes Freud's "Outline of Psychoanalysis".

<sup>11</sup> Одной из ранних проблем перевода Фрейда было слово «Triebe», которое часто переводилось как «инстинкт» несмотря на то, что немецкое слово Instinkt прямо переводится как английское «instinct». Русский язык, пожалуй, яснее в этом отношении: «вожделение» и «желание» являются эквивалентами «desire», слово «instinct» переводится как «инстинкт» (Instinkt). Drive обычно переводится как «влечение», например «Death drive» переводится как «Влечение к смерти» (буквально, «drive toward death» или, менее распространённо, «инстинкт смерти») (буквально, «instinct of death»).

<sup>12</sup> «Индекс» относится к семиотической классификации Чарльза Пирса: индекс, икон и символ.

<sup>13</sup> Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (London: Vintage, 1998), 178.

<sup>14</sup> Ibid., 176.

<sup>15</sup> Bowers, *Scriabin: A Biography 2*, 62. В русском языке desire и wish переводятся одним словом «желание». Хотя трудно определить, какие именно слова Скрябина переводила его биограф Бауерс на английский, ясно, что «желание» встречается у него наиболее часто. See Mitchell Bryan Morris, 'Musical Eroticism and the Transcendent Strain: The Works of Alexander Skryabin, 1898-1908', University of California, 1998., n. 72.

<sup>16</sup> Ibid., 60.

<sup>17</sup> Ibid., 68.

<sup>18</sup> Ibid., 62.

<sup>19</sup> Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography 1* (New York: Dover Publications, 1996), 341.

<sup>20</sup> Bowers, *Scriabin: A Biography 2*, 102.

<sup>21</sup> Ibid. 2, 333.

<sup>22</sup> Ernst Kurth, *Ernst Kurth: Selected Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 106.

<sup>23</sup> Опираясь на гештальтпсихологию, Леонард Б. Майер сформулировал различные модели «импликации-реализации». Его теории, как и теории Шенкера, основываются на базовой предпосылке, предполагающей что нестабильные (диссонантные) звуки обладают врождённым влечением к точкам гармонической стабильности. Leonard B Meyer, *Explaining Music: Essays and Exploration* (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

<sup>24</sup> Fred Lerdahl, *Tonal Pitch Space* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

<sup>25</sup> Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

<sup>26</sup> Candace Brower, 'A Cognitive Theory of Musical Meaning', *Journal of Music Theory* 44/2 (2000), 333.

<sup>27</sup> Heinrich Schenker, *Harmony* (Chicago: UCP, 1906 (1968)), 28.

<sup>28</sup> Ildar Khannanov, 'Russian Methodology of Musical Form and Analysis', University of California, 2003., 181.

<sup>29</sup> Ibid., 130.

<sup>30</sup> Thomas Street Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 120.

<sup>31</sup> Roy J. Guenther, 'Varvara Dernova's System of Analysis of the Music of Skriabin.', in *Russian Theoretical Thought in Music* (Ann Arbor, Michigan: UMI, 1983), 180.

<sup>32</sup> Richard Taruskin, 'Scriabin and the Superhuman: A Millennial Essay', in *Defining Russia Musically* (Princeton University Press, 1997).

<sup>33</sup> Slavoj Žižek, *Interrogating the Real: Selected Writings* (New York ; London: Continuum, 2005), 308.

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music* (London: Sheed & Ward, 1948), 38.

<sup>35</sup> Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*, 78-79.

<sup>36</sup> Bowers, *The New Scriabin: Enigma and Answers*, 69.

Д-р Кеннет Смит

профессор Даремского университета,  
Великобритания

