

положный тип культуры, акцентирующий значимость вещественности и телесности. Интересную идею высказывает Дж. Зерзан, размышляя о изначально неправильном пути развития человечества [4]. По его словам, переход к агрикультуре в первобытном мире ознаменовал будущие ужасы цивилизации. Ссылаясь на антропологические исследования, Зерзан утверждает, что до этого перехода человек жил в максимальной гармонии с природой и собственным телом. Развивая его точку зрения, можно предположить, что максимально гармоничное существование индивида возможно именно при наиболее полной реализации потенциала первой сигнальной системы, выдвигении ее на первый план. Переход от культуры значения к культуре присутствия подчеркивает значимость невербального существования человека, увеличивая тем самым роль первой сигнальной системы и актуализируя ее активное использование.

1. *Гумбрехт Г.-У.* Производство присутствия: чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое лит. обозрение, 2006. 179 с.
2. *Антонова О. А.* Возрастная анатомия и физиология, М., Высшее образование, 2006. // http://lib.aldebaran.ru/author/antonova_olga/antonova_olga_vozrastnaya_anatomiya_i_fiziologiya/
3. Там же.
4. *Зерзан Дж.* Первобытный человек будущего / пер. с англ. А. Шеховцова. М., 2007.

Э. К. ВЕЖЛЕВА, И. В. ШУГАЙЛО

КОНФЛИКТ РЕАЛЬНОГО С СИМВОЛИЧЕСКИМ В СМЫСЛОПОРОЖДЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

В рамках психоаналитического дискурса Ж. Лакана фундаментальной является топологическая фигура, формируемая тремя регистрами — Реального, Воображаемого и Символического. Культура генерирует семантическое поле, необходимое для возникновения знаков, формируемых бессознательным. Благодаря ассоциативной природе восприятия, музыка оказывается тем феноменом, который предстает на границе между не поддающимся символизации Реальным и Воображаемым, питающим знаковое поле Символического. В данной статье на примерах анализа музыкальных произведений предпринимается попытка проследить это взаимное столкновение регистров, способы, какими музыкальному произведению удается создать наполненную смыслами перцептивную ткань восприятия. *Ключевые слова:* психоанализ, бессознательное, музыкальное произведение, Реальное, Символическое, динамика восприятия

Теоретическая мысль в отношении феномена музыки, олицетворяющего синтез бытийного опыта, выдвигает ряд положений, среди которых зачастую музыкальное произведение осмысливается в качестве автономного явления, обладающего внутренней логикой развития. Эта позиция наиболее ярко проявлена в школе аналитической психологии. Сущность исканий феноменологии составляет постижение явлений посредством описания ощущений восприятия или воспроизведения музыкального опуса с целью наделения смыслом не самого музыкального текста, а чувственно воспринятого феномена. Статусом бытия наделяется не само бытие музыки, а его зер-

кальное отражение — образ. При этом особое значение имеет сопричастное образу воспринимающее сознание. В феноменологическом понимании музыкой являются интенциональные акты сознания воспринимающего адресата — слушателя, в которых растворен музыкальный опус. Кредо музыкальной феноменологии составляет исследование одновременной связи объективных структур музыки и воспринимающего их музыкального сознания, поскольку *«между музыкальной логикой или внутренней динамикой музыкального произведения и звучащими фактами, которые обозначают эту логику, лежит интенция слушателя»* [22].

Неотъемлемым аспектом воспринимающего сознания является его чувственная составляющая. Антонен Арто считал, что мы видим не столько внешним зрением, сколько благодаря суммирующему перцептивному опыту. Музыкальная ткань выразительна в том смысле, что она выстраивает в восприятии собственное бытие. Благодаря ассоциативной природе она создает условия корреляции слухового и визуального опыта. Эмоциональная событийность — первичная сущность музыки — благодаря следам памяти принимает очертания, форму, становится непосредственным олицетворением перевоплощения музыки как чувственно-эмоционального феномена в «фабрику по производству» зримо ощущаемых единиц. Феноменологическое «вчувствование» в мир по отношению к музыкальным явлениям означает наполнение музыкальной ткани образами, возникающими в сознании при прослушивании сочинения. Образ, суммируя чувственный и ассоциативный опыт, выступает формой конструктивного воплощения эмоции, а музыкальная ткань в восприятии приобретает качественную характеристику движения образов. В то же время, образом является не только эмоционально наполненная чувство-форма. Помимо чувственно-эмоциональной «ауры», он вбирает в себя данность мысли. Образы — чувства-формы наделяются качествами смысловой конструкции, тем самым обращаясь в мысли-формы. Музыкальный образ, рожденный на пересечении чувств, эмоций и смыслов отвечает феноменологическому пониманию сущности явлений, при котором видимое — идея, смысл — скрывает невидимое — ощущаемое. Сама же идея не противоположна ощущаемому, она составляет, выражаясь словами Мерло-Понти, его «подкладку», «глубину» [16]. С точки зрения феноменологии образы, в том числе и музыкальные, бытийствуют в сознании, существуют идеально, то есть в мире идей. Воспринятый образ есть образ осознанный, дальнейшая его судьба связана с актом смыслополагания — понимания.

Дополнением феноменологического выступает психоаналитический подход к интерпретации феномена музыки. Учитывая, что музыкальная ткань, обретая бытие в восприятии, модифицируется в движении музыкальных образов, возможно расширение границ интерпретации. Образо- и смысло-порождающими качествами музыкального феномена обладает также бессознательное. В. А. Мазин, в частности подчеркивает, что движение образов является неотъемлемой частью бессознательного, его спецификой: *«Кино — сфера видимого, образного, воображаемого. Сновидение и кинематограф родственны своей визуальностью, изобразительностью. Для Фрейда именно мышление образами — признак бессознательного мышления; а изобразительность — признак сновидения. Сновидение предстает, пишет он, в основном*

в образах. Как в ребусе. Его письменность — иероглифическая» [15]. Будучи феноменом процессуального развертывания образов, музыка имеет много общего как с кино, так и со сновидением. Поэтому возможно применение методики анализа сновидения и кинематографа к процессу музыкального восприятия.

Согласно постструктурализму, сознание человека, культура и ее феномены (в том числе и музыка), так же как и бытие в целом — являются и могут быть рассмотрены в качестве *текстов*, методом к анализу которых является принцип «бинарных оппозиций». Существенное влияние на концепцию постструктурализма оказали идеи Жака Лакана — теоретика и практика структурного психоанализа, который осуществил опыт интерпретации фрейдовского графа желания. Вписав бессознательное в топическую модель «Реальное — Воображаемое — Символическое», Лакан наделяет его свойствами текста. Определение и характеристика музыкального текста тесно связаны с условиями существования музыкального опуса. Развертывание бытия звуковой материи осуществляется в условиях триады «композитор-исполнитель-слушатель». Музыкальный текст возникает в результате озвучивания графического изображения нотных знаков исполнителем и восприятия звуковой ткани слушателем. Природа его возникновения, так же как и существования, таким образом, скрыта от аналитической рефлексии. Музыкальный текст, благодаря его чувственно-эмоциональной природе, более чем любое другое явление обнаруживает стремление к неосознаваемому. А наличие в музыкальной ткани закономерностей организации текста позволяет вписать его в структурную модель бессознательного, отнести *музыкальный текст к бессознательным явлениям*. Реальное в топической модели Лакана — это нечто неоформленное, не поддающееся символизации, Воображаемое — это имаго — образ самого себя, сформированный взглядом со стороны — взглядом в зеркало, Символическое включает язык, культурно-социальные нормы, установления, идеалы.

Теорию, посвященную концептуальному осмыслению образований бессознательного, Ж. Лакан изложил в ряде исследований. В частности, в работе «Стадия зеркала как образующая функцию «Я» обоснована взаимосвязь Воображаемого и Символического. Элементы топики являются зеркальным отражением друг друга, между Воображаемым и Символическим непрерывно осуществляется обмен. Воображаемое обладает рефлекторной способностью к идентификации — пластичному присвоению внешнего образа, посредством чего осуществляется формирование «Я», которое становится парадоксальным двойником своего отражения. Особенности Воображаемого позволяют модифицировать бессознательное. Под влиянием «языка как орудия» [9] собственный антропологический образ может быть изменен формами, выполняющими функцию зеркала. То же самое касается явлений культуры. Благодаря прозрачности границ Воображаемого и Символического любая символическая структура имеет потенциал обращения в бессознательное. Аналогично, бессознательное прописывается символическим, составляя аналогию цепочке означающих. Оно вписывается в символические формы, приобретает черты языковой организации, составляя аналогию аналитическому дискурсу. Воображаемое составляет ту часть бессознательного, которая является бессознательным повторением символической реальности, которая организована согласно законам языка. В контексте Воображаемого функционируют

различные виды языковой организации — знаки, символы, культурные стереотипы и т.п., составляющие аналогию формам символической реальности. Материалы исследования визионерского опыта позволяют сделать вывод о том, что *бессознательное формирует знаки, смысл которых обусловлен семантическим полем культуры*. С точки зрения классиков психоанализа Фрейда и Юнга сон — это сущностно трансцендентальное бессознательное, данное в преломлении бытийного опыта. В современных исследованиях визионерского опыта, аналогичного сну, отмечается наличие языковой организации той культурной среды, которая окружает визионера. «Обмирания», болезненный бред, коматозные, летаргические состояния, видения, восприятие «потусторонних» голосов, собственно сон по своей природе индивидуализированы и замкнуты. В то же время они являются зеркальным отражением культурных смысловых инвариантов — несут следы представлений, верований, обычаев, актуальных для данной культуры. Визионерские формы, которые служат *«резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами», «идеальным ich-Erzalung-ом, способным заполняться разнообразным, как мистическим, так и эстетическим толкованием»* [21], заполняются в соответствии с отражением смысловых значений языка своей культуры. Например, крестьянин часто видит сны о явлении кладов, а также сновидения, в которых фигурируют священные персонажи, объекты сакральной сферы — могильники, особо почитаемые священные места, которые навеяны религиозными традициями. Однако, сны крестьянина «игнорируют» сказочные персонажи — русалку или лешего, кроме того, среди крестьян не пользуются популярностью традиционные культивируемые городской средой сонники, образы которых выходят за пределы религиозно-обрядовой традиции сельского сообщества.

Как одна из разновидностей символических форм музыкальный текст балансирует между Символическим и Воображаемым. Обращаясь к феномену музыкального мышления, М. Г. Арановский отмечает: *«Как же формируется музыкальное сознание? В принципе так же, как языковое, то есть стихийно, в процессе онтогенеза, в результате воздействия музыкальной действительности, в общении с музыкой, функционирующей в данной социальной среде. Это означает, что владение музыкальным языком является бессознательным, интуитивным»* [3]. Автор обращает внимание на то, что *музыка отличается способностью создания образов благодаря ассоциативной природе восприятия*. Контурные иммагинации задаются знаками, обладающими стойкими смысловыми значениями, закрепленными за ними в процессе образования стереотипов, являющихся результатом неоднократного применения того или иного знака в музыкальной практике. Знаковую функцию выполняют некоторые мелодические формулы, в частности, связанная с выражением скорби интонация малой секунды, интервал лирической «шубертовской» сексты, средневековая секвенция «Dies irae», закрепленная в восприятии слушателей с образом смерти. Кроме семантических инвариантов музыкальной интонации существуют семантические инварианты стиля, жанра, данные как непосредственно, так и завуалированно. Начало *восприятия музыки связано с процессом абстрактного означивания*, в этот момент музыкальная ткань, собственно, является «резервом семиотической неопределенности», подверженная за-

полнению различными формами языка. В завершающей стадии восприятия означаемое отсылает к означаемому со стабильным значением. *Момент осмысления ассоциации улавливается в завершающем процесс идентификации акте присвоения образа.*

Примером символического обмена между элементами топика, обращения сознательного в бессознательное может служить «Фантастическая симфония» Гектора Берлиоза, которая *«открыла новую эпоху в истории музыки. Берлиоз осуществил отождествление музыкального замысла с ... современной идеей, уже успевшей получить типическое выражение в образах новейшей литературы (у Гете, Байрона, Мюссе, Гюго, Мура, у „открытого“ романтиками Шекспира)»* [8]. В условиях параллелизма символического и бессознательного, знаки бодрствующего сознания являются также знаками бессознательного. Примечательно изменение литературной программы симфонии. Начальный и окончательный варианты программы-сценария имеют существенные отличия. Оригинал программного замысла наиболее полно излагается в письме к Юмберу Феррану от 16 апреля 1830 года. Герой, принимая наркотическое вещество, погружается в глубокий сон, опиум вызывает фантазмагорические видения. Происходит это после окончательной потери надежды на ответное чувство, мечты несбыточны (III часть эскиза симфонии) [5]. В окончательном варианте программы герой погружен в сон уже на момент развертывания сюжета первой части. Показывая в «Фантастической симфонии» измененную форму сознания, Берлиоз использует те же приемы, которые в первой, второй и третьей частях произведения осуществляют визуализацию музыкальной ткани, рисующей «дневные» образы. Почти все образы симфонии зарождаются в первом сонатном Allegro, посвященном «дневным» образам, перевоплотившимся впоследствии в образы измененной формы сознания. В частности, зловещая финальная картина берет начало от мефистофельских интонаций, появляющихся в разработке первой части. Церковный мотив, который появляется в конце части, перерождается в финале в «черную мессу» шабаша.

Сюжетно-повествовательный тип программности «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза основан на возможностях самого музыкального текста, который непосредственно опирается на семантические стереотипы. Это стало причиной того, что автор, который первоначально предполагал раздать словесный текст перед концертным исполнением сочинения, от этой идеи отказался, считая, что дос-таточно сохранить названия частей симфонии. С помощью употребления стереотипов композитор вызывает ассоциации образов, сцен, бытующих в оперной и художественной литературе, а также в поэтических источниках, знакомых читателю и зрителю XIX века. Финал симфонии — грандиозная «оперно-театральная» фреска, сцены которой пере-кликаются с традициями французской оперы-спасения с характерной для нее атмосферой ужаса в духе сочинений Керубини и Бертона. В данной части, озаглавленной как «Сон в ночь шабаша», показан демонический — разрушающий цельность личности изнутри — аспект сил зла. Достаточно очевиден импульс, оказавший влияние на музыкальные образы V части, ведущий происхождение от «Фауста» Гете, здесь ощутима также связь со сценой «Волчьей долины» из «Волшебного стрелка» Вебера, со стихотворением В. Гюго «Шабаш ведьм». Средством создания пасторальной сцены служат тембры английского рожка и гобоя в «Сцене в полях», тема возлюбленной

в исполнении скрипок служит воплощением мечты и недостижимого ро-мантического идеала. Роскошная и изысканная мелодическая линия вальса II части симфонии вызывает в представлении картину блестящего бала. Торжественный марш IV части ассоциируется с победным шествием, воплощающим силу духа героя, маршевое начало этой же части симфонии содержит метроритмические признаки сарабанды, навешающие мысли о погребальной процессии, образ смерти в V части олицетворяет мотив «Dies irae». Визуальной характеристикой личности, подверженной фаустианскому скепсису, по причине которого герой в конечном итоге и оказывается участником сборища отвратительных сущностей, служит фугато с признаками скерцо. Выбор скерцо в качестве жанра, служащего средством воплощения образа зла, обозначен ранее в скерцо Пятой симфонии Бетховена. Бетховен и Берлиоз используют скерцо в различном смысловом контексте, тем не менее, при восприятии возникает стереотипная ассоциация, связывающая скерцо с воплощением разрушающего начала.

Встречное движение музыкального текста и бессознательного наделяет, таким образом, художественные формы «сверхвозможностями». Символическое Другое, посредством Воображаемого становится бессознательным. Воображаемое потенциально обращает реальность в визионерскую форму — бытие — сон, которая моделируется образами, связанными с экзистенциальными возможностями семантического поля данной культуры. Искусство в условиях бытия-сна приобретает особое значение — выполняет функцию зеркальной проекции, основанной на науке правильного воображения, характеризующейся его моделированием, благодаря чему произведения искусства оказываются одной из имитационных систем — примером экспериментального моделирования. *«Примеров экспериментального моделирования воображения больше, чем принято об этом говорить (вернее, умалчивать). Это не только авангардное искусство, употребление галлюциногенов, спорт или зеркаломания, но и политика, философия, наконец, сама наука как основные имитационные системы жизни»* [21], — результатом воздействия имитационных систем в конечном итоге становится *творимость* облика культуры институализированными языковыми разновидностями.

Наиболее глубинный слой бессознательного — несимволизируемое Реальное. Реальное из символического обмена выпадает. Это фундамент бессознательного, на который не распространяется власть означающего. Реальное являет свой «облик» в разрывах символической цепочки. Цель — максимально приблизиться к пониманию Реального, объяснить, какие принципы в своем самодвижении оно артикулирует —, обозначена у Лакана в семинарах известных как «Этика психоанализа» [11]. Реальное — это одновременно и желание, и Вещь, и пустота. При этом Реальное выступает как место «обитания» желания, Вещь — точка, в которой концентрируется суть желания, пустота — метафора, обозначающая особое преломление дискурса, находящегося во власти парадокса.

Искусство — это форма пустоты, сублимированная в художественные формы, так как «Вещь, все сотворенные человеком формы... всегда оказывается представленной с помощью пустоты, так как ничем другим она представлена быть не может» [11]. Заполнение пустоты — попытка в художественных формах симво-

лизировать то, что символизации не подлежит. Не случайно, своеобразной точкой би-фуркации в искусстве XX века послужило произведение Кейджа «3.44». Высказывание музыкального критика Ф. Бузони «Самый выразительный жест новой музыки — тишина!» стало подобием «Черного квадрата» К. Малевича для живописи.

Вернемся к жуткому, к тому, что не может быть символизировано. Если бы Лакан предпринял попытку определить сущность жуткого, то в качестве дефиниций были бы использованы характеристики несимволизируемого, бесформенного — того, что отличает Реальное. З. Фрейд в работе «Жуткое», опираясь на Шеллинга, уточняет эту дефиницию. Жуткое — это все то, что было скрытым, но вышло наружу, то, что должно было оставаться тайным, сокровенным, но каким-то образом выдало себя. Впечатление жуткого часто вызывает увиденный эпилептический припадок или проявление безумия, они пробуждают догадки о скрытых неожиданных процессах, прячущихся за внешне привычным телесным обликом. Это необъяснимое тайнодействие сил, непостижимых для рассудка, отсылает внимание к первобытным временам, древним анимистическим представлениям. Для первобытного человека жуткое — смысловое порождение представления о возвращении в колыбель, дающую защиту и потенциальное рождение. В последствии понимание жуткого модифицируется. Жуткое — это нечто устрашающее, ужасное, и чаще всего олицетворение и предчувствие того, о чем предпочитают молчать — самой смерти.

Если пустота — результат творческого порыва и, одновременно, способ организации художественного текста, то художественный текст может быть представлен в виде репрезентанта — панорамы бессознательного. Среди разнохарактерных произведений фортепианной сюиты М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» привлекает необычный звуковой облик пьес «Катакомбы. Римская гробница» и «С мертвыми на мертвом языке», звучащие без перерыва, связанные между собой состоянием мрачной и зловещей сосредоточенности. «Катакомбы» возникли под впечатлением от рисунка Гартмана «Парижские катакомбы», на котором изображены в виде полутеней сам В. А. Гартман, его коллега, петербургский театральный деятель В. А. Кенель и проводник, держащий фонарь. Автограф сохранил карандашную надпись композитора: «*Творческий дух умершего Гартмана ведет меня к черепам, взывает к ним*» [1]. Для М. Мусоргского катакомбы, как и проводник, служат олицетворением смерти. Отсюда акустические эффекты обертонов, эхом отдающихся от гулких, долго выдерживаемых диссонирующих аккордов и пустых унисонов. Во второй пьесе звучит измененная до неузнаваемости тема «Прогулки». Чередование фраз в верхнем и нижнем регистре происходит на фоне призрачного хроматического тремоло, олицетворяющего явление призрака из иного мира: «*Это засветились огоньки в черепам, и тут-то вдруг раздается волшебный, поэтический призыв Гартмана к Мусоргскому...*» [2]. Неожиданно открывается смысл, послуживший причиной создания цикла. Сюита возникла в качестве своеобразной надгробной эпитафии безвременно ушедшего из жизни друга композитора. Это столкновение самого Мусоргского со смертью, от мыслей о которой он старается изо всех сил отвлечься, пытается спрятаться за образы других, менее трагических миниатюр. Потусторонние образы привлекали еще молодого композитора, о чем мы узнаем из письма Мусоргского к Балакиреву,

написанного в ночь с 12 на 13 августа 1858 года: *«Теперь я на досуге перевожу письмо Лафатера — о состоянии души после смерти, вещь очень интересная, да притом меня всегда влекло в мечтательный мир»* [17]. Мысли о небытии не покидают Мусоргского в период творческой зрелости. Уже в следующем за годом создания «Картинок с выставки» 1875 году он сочиняет вокальный цикл «Песни и пляски смерти», который называет «Макабра» — от искаженного французского «Danse macabre» или «Она», то есть смерть.

Для обнаружения не символизируемого существует процедура указания на Реальное, которая возможна с помощью метонимического объекта, выполняющего функцию сокрытия. Метонимический объект — объект, за которым что-то прячется, Ж. Лакан характеризует следующим образом: *«Метафорическое измерение соответствует сущности. Смещению соответствует измерение метонимическое... В двух различных контекстах слово может вступить в совершенно различные связи, приобретаемая в итоге совершенно два различных смысла. Придавая ему в одном контексте смысл, который оно имеет в другом, мы оказываемся в метонимическом измерении»* [10]. М. П. Мусоргский демонстрирует скольжение смысла при сохранении сущностной характеристики образа, которое осуществляется посредством перехода с одного жанра на другой. В вокальном цикле «Песни и пляски смерти» в качестве средства, характеризующего жуткое — лживый и коварный образ «Макабра», композитор прибегает к своеобразному художественному приему. В каждой из пьес последовательно употреблен тот или иной музыкальный жанр — колыбельная, серенада, трепак, гимн-марш. Жанрам придается метонимическое измерение — смысл, который жанр имеет в одном контексте, передается — соскальзывает в другой, оставляя прежнее значение. Жанры олицетворяют маски смерти. И колыбельная, и серенада, и танец и даже торжественный гимн-марш заключают в себе всепоглощающее экс-татическое начало, вводящее в измененную форму сознания — наследницы мифологемы, смысл которой в том, что *эрос и танатос эквивалентны*. Сущность эроса — обращенность его в танатос, танатос характеризуется влюбленностью в него, что с точки зрения анимистических представлений означает возвращение в родной дом, колыбель — олицетворение возрождающего начала, потенциальных сил эроса. «Макабра» является персонажам в различном облике, привлекает обманом, завораживает, растворяет в себе. В «Колыбельной» она приходит якобы для того, чтобы успокоить больного ребенка. В «Серенаде» является умирающей девушке под видом прекрасного рыцаря, рисующего картину безбрежного счастья. В «Трепаке» подыгрывает подвыпившему с горя мужичку, заблудившемуся в зимнем лесу, танцую вместе ним разудалый танец, а затем пленяет его воображение рассказом о лете и изобильном урожае. В «Полководце», злорадствуя над погибшими в бою, поет им песню о дол-гожданном отдыхе в земле. Если до последней вокальной миниатюры жуткое скрывалось за различными обликами, то в «Полководце» гимн — марш открыто демонстрирует его победу и торжество. В целом для Мусоргского, как и для Ф. Достоевского тема сумеречного сознания, смерти, бессознательных переживаний была особенно привлекательной. При всей трудности выражения Реальное буквально пролезает во все щели текста [18].

Отмечая остроконфликтный характер структуры психики, основанной на соотношении принципов удовольствия и реальности, Лакан в семинаре «Этика психоанализа» совершает неожиданный поворот. Философ выявляет сущность этики, под которой подразумеваются взаимосвязанные категории блага, морали. При этом благо выступает в качестве завесы, скрывающей сущностно двусмысленное желание. Последователь лакановского учения Славой Жижек придает метафоре пустоты более ясные очертания, называя новую форму дискурса зиянием, разрывом. Устройство разрыва есть параллакс — *«сопоставление двух тесно связанных перспектив, между которыми невозможны никакие нейтральные точки соприкосновения»* [7] — кривизна, в точке пересечения которой высвечивается антиномия, сочетание смыслов. При этом смыслы перемешиваются между собой, результатом оказывается сочетание несочетаемого, сведение противоположных смыслов воедино. Примером демонстрации разрыва дискурса, балансирующего на грани двусмысленности парадоксальности, может служить опера «Дон Жуан» Моцарта. Двойственно само определение жанра оперы — веселая драма, сочетающая черты оперы *seria* и оперы *buffa*, которые нашли преломление в драматургии сочинения. Интонационный строй, тональное оформление помогают осознать смысловую неоднозначность, двойственность образа главного персонажа. Дон Жуан одержим кипучей дионисийской страстью, опьянен жаждой жизни — составляющие центральную характеристику образа «Арии с шампанским», а также «Арии со списком», в которых дается косвенная характеристика Дон Жуана его слугой Лепорелло, изобилует буффонными интонационными формулами. Он же, вступая в поединок со статуей Командора, обнаруживает свою принадлежность аполлоническому миру гордой царственной невозмутимости. Сочетание *Buffa* и *seria* в «Дон Жуане» встречается буквально повсюду. «Арии со списком» предшествуют ария Донны Эльвиры, выдержанная в ариозном стиле *seria*. В середине самой яркой, искрящейся кипением жизни «Арии с шампанским», встречается одноименный симфонический аккорд, напоминающей о том, что развитие сюжета может в любой момент повернуть в противоположную сторону. Главные герои оперы Моцарта, являясь типажми оперы-*seria*, то и дело попадают в буффонные ситуации. Персонажи *buffa*, напротив, тем или иным образом, наделяются особенностями, типичными для *seria*. «Арию с шампанским» окружает пасторальный антураж. Она составляет центр пасторальной сцены, в которой показаны приготовления и свадьба крестьян Церлины и Мазетто. Причем, партия Церлины далека от стиля буффа с его искрометной зажигательностью, не включает типичные для буффа народно-бытовые интонации. Партия Церлины — тихая и задумчивая, воплощает тихий восторг любви и нежность.

Параллакс — эта также особая процедура обнажения Реального и пребывающего в нем желания, а также «обманок» — различных форм-запретов, принимающих этическую, нравственную окрашенность, за которыми желание маскируется. Желание предрасположено к сублимации, преобразованию. Особенность заключается в том, что *«сублимация — это совсем не то, за что люди безосновательно ее принимают, и вовсе не обязательно устремлена к чему-то возвышенному»* [11]. Сублимация желания возможна как в сторону восходящей прогрессии, так и своей противоположностью. Модель Реального ассоциируется с то восходящим, то нисходящим движением

шприца, при этом следует учитывать — это и определяет непредсказуемый и противоречивый характер метаморфозы — что прибор предназначен для того, чтобы брать кровь из чаши Грааля, которой там нет. Внутренним двигателем принципа удовольствия является — Лакан недвусмысленно подчеркивает это — воля, predisposed к добру или злу. Следовательно, Реальное может находиться во власти как добра, так и зла — воли, как разрушающей так и созидающей.

Параллак как модель суждения, представляет собой структуру, где в точке пересечения противоположности встречаются и с этого момента принадлежат к явлениям одного порядка. Рядом оказываются лицо и изнанка — видимый и скрытый смысл, причем изнанка и помогает увидеть облик лицевой стороны в подлинном свете. Поэтому, скорее, правилом, а не исключением является факт, что после выхода в 1788 году работы Канта «Критика практического разума» в 1795 году появилась «Философия в будуаре» маркиза де Сада, открывшей череду его нетрадиционных романов. И скорее, закономерностью является то, что изнанкой «лицевой стороны» философии Канта, окажутся сентенции в духе Сада, которые скандальный писатель высказывает устами героев, смысл которых обескураживает. В своеобразной форме Сад запечатлел, чем пропитана эпоха классицизма с ее официальным придворным этикетом, который, как маска скрывал подчас противоречивую сущность благородных идеалов. Смысл этики, морали, заключается в том, чтобы *«до конца приобщиться к абсолютному злу, благодаря чему соединение со злом в своей основе природой выльется в своего рода гармонию наизнанку»* [13]. Так, истинная природа любой республики не что иное как анархия, а содомия — ее главный атрибут, указывающий на подлинное лицо республиканских принципов. В «Философии в будуаре» с особой тщательностью оправдывается нарушение моральных приоритетов. Христианские законы Десятилетия выворачиваются наизнанку, особым пиететом наделяются клевета, воровство, прелюбодеяние, инцест. Если благо направлено на получение удовольствия и удовольствие возможно только благодаря благу, следовательно, заветной целью ограничения на самом деле является освобождение страстей. Р Барт считает описание Садам взаимоотношений либертенгов и их жертв *«образом замкнутой структуры языка. Персонажи сосредоточены друг на друге, не стремятся перейти границы им внешнеположенного, вежливость в данной структуре — не что иное как повелительный языковой жест, который заставляет отказаться от каких-либо человеческих отношений — сердечности, солидарности, морали так как все это причисляется к истерии. Это так называемый сырой язык — та часть языка, которая „перебрасывает на означаемое — подобно самому смыслу — особый характер своего назначения; дополнение — это Другой; но так как до Другого и за пределами Другого нет ни желания, ни дискурса, сырой язык Сада представляет собой утопическую часть его дискурса»* [4]. Разомкнуть утопическую структуру дискурса и причислить ряд ситуаций к числу обычного для невротика физиологического состояния недомогания позволяет постоянно описываемое или подразумеваемое страдание. Как содомитам, так и либертенам свойственно страдание от пресыщения, избытка — как в случае жертвы, так и в случае экзекутора — от чрезмерного содомизирования, от собственного бессилия сделать что-либо свыше своих сил, больше того, что уже сделано. Со-

проводящая либертинаж страданием, Сад демонстрирует его невероятную тяжесть и невыносимость, так как страдание — это способ приближения к желанию, и в то же время, указание на сокровенный смысл желания, которое, по сути, сакрально, запрещено. Страдание есть попытка переступить запретную черту. Сердцевина желания — мать, incestуозные отношения, которые нашли отражение в мифе об Эдипе. Инцест сакрален, он равнозначен деструкции: *«Желание матери не может быть удовлетворено, потому что оно знаменует собой конец, границу, упразднение всего мира требования — того мира, где выстраиваются глубинные структуры человеческого бессознательного»* [14].

«Дон Жуан» Моцарта в художественной форме запечатлевает сущность и характер желания. Дон Жуан и Оттавио — два противоположных персонажа, олицетворяющие различные ипостаси страсти — incestуозной, стремящейся к запретному, и возвышенной, благородной. Страсти разгораются вокруг Донны Анны. Донна Анна недостижима — не в смысле того, что она — лицо добродетели. Это ритуальная фигура, которая приравнивается к конечной точке желания. Желание по сути запрещено, сакрально. Донна Анна неприкосновенна по той причине, что она олицетворяет священное. Сакральное охраняет свои границы. Стремление к нему и нарушение границ расценивается как святотатство. Попыткой переступить запретную черту является страдание. Страдание героя воплощает образ Донны Эльвиры. Ее вокальные номера включают интонационный комплекс *lamento* с его скорбными, горестными секундовыми вздохами. Донна Эльвира — благородный двойник Дон Жуана. По количеству вокальных номеров — арий, выступлений ее в ансамблевых номерах, по силе эффекта партия Дони Эльвиры не уступает партии Дон Жуана. Драматургически появление Донны Эльвиры связано с ситуациями, когда Дон Жуан в очередной раз совершает проступок, не просто порицаемый общественной моралью, но который противоречит духовному развитию личности. Образ Донны Эльвиры является не только воплощением страдания как такового, это воплощение жизни сердца героя, его страдающей души.

Приближение к крайней точке бытия, вторжение в пределы сакрального подразумевает встречу с желанием в его диком, первобытно-стихийном облике. Здесь осуществляется власть самого желания — желания ради самого желания, это территория, где являет свой неистовый нрав могучий эрос, сосредоточенный на самом стремлении, а не на объекте любви. Это поле уничтожения, стремления к возвращению в неодушевленное состояние, точка, где разворачивается острый конфликт между бытием и небытием. Здесь царят безумие и смерть личности и бытия, подчиняющейся букве закона, возникает новое измерение Реального, определяемое господством мистических сил. По этой причине сакральное всячески охраняет свою недостижимость, предстает как священное, идеальное, требующее поклонения, упорядоченности, ритуала. Сакральное устанавливает и требует соблюдения границ — необходимого условия, при котором желание заменяется прекрасным. Функция прекрасного, которое *«выступает как предельная фигура зияющей пустоты, а любовь как влечение к этой фигуре конституирует субъекта»*, [6] — состоит в подавлении, то есть замещении собой желания. Прекрасное связывает собой экзальтацию, стихийную сущность сакрального своего рода «дозировками» в виде священных — культурно значимых уз.

Примером трансформации желания в прекрасное может служить язык куртуазных отношений средневекового рыцаря с образом Прекрасной Дамы. Они могут быть поняты и как обусловленные условностями эпохи «приручение», допустимая мера мистически-религиозной экзальтации. Облачение экзальтации в окультуренные формы предполагал целый церемониал по обретению достоинства идеала. Участник испытания должен пройти несколько стадий ритуала, имеющих исключительно тонкую и сложную организацию, зафиксированную в Карте Нежности: вознаграждение, великодушие, милость, блаженство.

Разрушительная и созидаящая сила структуры желания потенциальна чревата прорывом в мистическое, вызывающее ощущение «нечто странного, непонятного, непроясненного воспринимающегося с нуминозным трепетом — тем, что называют *mysterium tremendum*, которое «будучи само иррациональным, то есть необъяснимым в понятиях, ... уловимо лишь посредством особых реакций чувства, которые оно вызывает в живой душе» [19]. Таким чувством является сырая форма жуткого — ужас, который обладает особой силой и привлекательностью, является пробуждением и ощущением таинственного. К подобным эмоциям принадлежит удивление — *stupor*, благородное потрясение, выражающее изумление, а также момент трепета, который «непосредственно, без сомнения, указывает на объект вне меня [19], являясь указанием соприсутствия нуминозного.

В «Дон Жуане» Моцарта Командор — отец — ритуальный двойник и сущность Донны Анны. Встреча с ним означает встречу с нуминозным. При включении в действие Командора эмоциональная и музыкальная атмосфера оперы внезапно изменяется. Грозно звучит лейтмотив рока — кварта на фоне уменьшенного септаккорда, разрешающегося в доминантовый квинтсекстаккорд. Облик музыки формирует тяжелый внеэмоциональный ре минор, что заставляет вспомнить о «Реквиеме», окраска которого носит неумолимый, далекий от всего живого оттенок. Нуминозное неизменно охраняет свои границы. Вокальная партия Командора «резко отличается от партий всех остальных героев: это глухая, мертвенно неподвижная речь статуи, и грозное требование расплаты, приговор высшего судьи, и как бы голос надзвездных миров» [20], она наполнена особой патетикой — включает остинатное повторение одного звука, широкие скачки на октаву и дуодециму.

Реальное — трещина, разрыв Символического, предстает как открытая структура, отмеченная эффектом многоточия. Попытка досказать, отрефлектировать его метаморфозы означает оказаться лицом к лицу с его невозмутимой неосознанностью, фрейдовским ощущением того, что приоткрыта дверь в неведомое.

Таким образом, опыт определения музыкального текста в конфигурациях бессознательного позволяет обогатить представление и понимание феномена музыки, расширить границы интерпретации музыкального текста с использованием методологии психоаналитического толкования феноменов.

1. Абызова Е. Н. Картинки с выставки Мусоргского. М., 1987. С. 32.
2. Там же. С. 30.

3. *Арановский М. Г.* Мышление. Язык. Семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 110.
4. *Барт Р.* Сад, Фурье, Лойола. М., 2007. С. 175–176.
5. *Берлиоз Г.* Избранные письма. Л., 1981. С. 33.
6. *Дьяков А. В.* Жак Лакан. Фигура философа. М., 2010. С. 238.
7. *Жижек С.* Устройство разрыва. Параллаксное видение. М., 2008. С. 12.
8. *Конен В.* История зарубежной музыки. Вып. 3. М., 1984. С. 400.
9. *Лакан Ж.* Изнанка психоанализа. М., 2008. С. 9.
10. *Лакан Ж.* Образования бессознательного. М., 2002. С. 70.
11. *Лакан Ж.* Этика психоанализа (Семинары: Книга VII (1959–60). М., 2006. С. 169.
12. Там же. С. 209.
13. Там же. С. 225.
14. Там же. С. 91.
15. *Мазин В.* Сновидения кино и психоанализа. СПб., 2007. С. 137.
16. *Мерло-Понти М.* Видимое и невидимое. Мн., 2006. С. 216.
17. *Мусоргский М. П.* Письма. М., 1981. С. 11.
18. *Осадчая О. Ю.* Между иллюзией и реальностью: музыкальный экспрессионизм М. П. Мусоргского на примере вокального творчества // Акме: Альманах по психологии и онтологии творчества / Под ред. И. В. Шугайло. Вып. 2. Саратов, 2001. С. 102–106.
19. *Отто Р.* Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб., 2008. С. 21.
20. Там же. С. 19.
21. *Чигарева Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М., 2009. С. 131.
22. *Тельчарова Р. А.* Введение в феноменологию музыки. М., 1991. С. 75.

Е. Д. ЕРЕМЕНКО

ПОРНО КАК ТОКСИЧНЫЙ КОНТЕНТ

Статья посвящена исследованию порнографии и порнозависимости. Цель — анализ порнографии как фактора в формировании сексуальной зависимости. Вопросы: методы изучения порно-контента, критерии токсичности в визуальном отображении сексуальной сферы. *Ключевые слова:* Экология духовной среды, душевное и физическое здоровье, порнографическая зависимость, сексоголик, токсичный контент в визуальной культуре.

Придуманным миром легче управлять...
Егор Летов

ПРОБЛЕМА ОБРАЗНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ ТОКСИЧНОСТИ

Дискуссию о негативном влиянии аудиовизуального артефакта вызывает сам термин токсичность. Насколько применим эпитет *ядовитый* к объекту, не обладающему «вкусом и запахом»? Но, даже если апеллировать к «неосязаемым» характеристикам, один и тот же продукт масс-медиа может восприниматься совершенно по-разному в той или иной возрастной, культурной, гендерной и прочих субкультурах. N-ный