

Некоторые сцены
пересечения
психоанализа и оперы

Виктор Мазин

Виктор Мазин. Факультет свободных искусств и наук
СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия, dreamcatwork@gmail.com.

В статье теоретизируются интеллектуальные пересечения психоанализа и оперы. В первую очередь анализу подвергаются амбивалентные отношения Зигмунда Фрейда с музыкой вообще и с оперой в частности. Принципиальной причиной сознательного отказа Фрейда от влияния музыки становится невозможность концептуализации наслаждения. Одним из первых сводить вместе музыкологический и психоаналитический дискурсы стал Макс Граф, который был не только другом Густава Малера и Арнольда Шёнберга, но и входил в самый первый психоаналитический круг друзей, собиравшийся у Фрейда дома. Статья Макса Графа, в которой он предложил подробный анализ «Летучего голландца» Рихарда Вагнера, стала первой психоаналитической публикацией, посвященной оперному искусству. Сыном Макса Графа был Герберт Граф, известный в истории психоанализа как Маленький Ганс. Именно его фигура определенно находится на пересечении психоанализа и оперного искусства. Герберт Граф защитил диссертацию по творчеству Рихарда Вагнера и впоследствии стал выдающимся режиссером-постановщиком опер. В своей диссертации Герберт Граф использует психоаналитические идеи Фрейда для построения своей теории оперной постановки. Именно в этом тексте на первый план выходят понятия, объединяющие бессознательную и оперную сцены, а именно: фантазии, желания, идентификации. Представленная выше проблематика служит для контекстуализации и картографирования пространства встречи оперы и психоанализа, фантазма и его воплощения, описанию которого посвящена книга Славоя Жижека и Младена Долара «Вторая смерть оперы», фрагмент которой публикуется в этом номере журнала.

Ключевые слова: *опера; психоанализ; фантазм; наслаждение; влечение смерти; Рихард Вагнер.*

1. Долар, Жижек, Фрейд и опера

СЛАВОЙ ЖИЖЕК и Младен Долар — основоположники Люблянской школы психоанализа. Две хорошо известные особенности этой школы — это, во-первых, сведение психоанализа Фрейда и Лакана с немецкой классической философией Гегеля и Канта, а во-вторых, постоянное обращение к искусству, главным образом к кинематографу, но не только. В книге «Вторая смерть оперы» Долар и Жижек поворачиваются к творчеству Моцарта и Вагнера. Опера — это искусство, призывающее не только и не столько взгляд, сколько голос. Голосу была посвящена книга Младена Долара «Голос и ничего больше», выход в свет которой стал настоящей сенсацией¹.

Младен Долар и Славој Жижек любят оперу, ценят ее и пишут о ней книгу. Долар — о Моцарте, Жижек — о Вагнере. Зигмунд Фрейд, который любил повторять, что среди искусств он отдает предпочтение литературе, скульптуре и живописи, и который в течение всей своей жизни считал себя человеком, далеким от мира музыки, оперу ценил. Причем опера оказывает на него свое воздействие не только наяву, но и во сне. В «Толковании сновидений» Фрейд анализирует свое сновидение о графе Туне, в котором он оказывается в зале ожидания на вокзале и наблюдает, как некий граф Тун пытается взять купе по протекции; Фрейд тоже хочет получить купе и уже готов учинить скандал, но вместо этого вдруг начинает что-то напевать, а именно арию из «Свадьбы Фигаро»:

Если захочет барин попрыгать,
я подыграю гитарой ему.

Ария Моцарта спасает от скандала. Между тем Фрейд комментирует свое пение: «Посторонний человек, наверное, не узнал бы мотива»². Он уверен, что, будучи человеком, не обладающим музыкальным слухом, он не сумеет напеть мелодию так, чтобы другой человек ее узнал. Возможно, человек бы и не узнал, но напевать арию можно не только человеку.

В одном из писем Мари Бонапарт Фрейд поздравляет ее с выходом книги о собаках и пишет о своей любви к этим существам, в частности о привязанности к своему чау-чау

1. См.: Долар М. Голос и ничего больше. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018.

2. Фрейд З. Толкование сновидений. М.: Фирма СТД, 2004. С. 223. Фрейд напевает каватину, с которой Фигаро обращается к своему господину, Графу.

по имени Йофи. В этом письме Фрейд пишет: «Когда я глажу Йофи, я ловлю себя на том, что напеваю мелодию, в которой, будучи совершенно немзыкальным человеком, я распознаю арию из „Дон Жуана“»

Узы дружбы
Связали нас обоих...»³

Вопреки своим сознательным представлениям о самом себе, Фрейд напевает что-то себе под нос, более того, еще и распознает, что именно. В отношениях с собакой он себя не контролирует. Зачем себя сдерживать с настоящим другом, ведь это не рафинированный культурный человек, с которым стоит держать ухо востро.

Что именно напевает Фрейд собаке? Арию из оперы. Как будто собака способна понять только этот язык. Слово, не сказанное, а спетое, и собаке понятно.

Питер Гай в своей книге «Фрейд» замечает, что его герой, по сути дела, *похваляется* тем, что он глух к музыке, притом что можно утверждать: «он наслаждался оперой, а точнее несколькими операми»⁴. Со ссылкой на воспоминания дочерей Фрейда Гай называет пять особенно ценимых психоаналитиком опер: три Моцарта — «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта», одну Бизе — «Кармен» и одну Вагнера — «Нюрнбергские мейстерзингеры».

По поводу оперы Вагнера Фрейд пишет 12 декабря 1897 года своему другу Флиссу:

Недавно «Мейстерзингеры» доставили мне удивительное наслаждение <...> как ни в какой другой опере, настоящие мысли согласованы здесь с музыкой так, что впоследствии смысл приклеивается к чувству тона⁵.

Отметим два момента. Во-первых, опера Вагнера доставила Фрейду удивительное, странное, особенное наслаждение, *merkwürdigen Genuß*. Во-вторых, именно в этой опере действительные мысли, настоящие идеи, *wirkliche Gedanken*, положены на музыку, *in Musik gesetzt*, с ней согласованы: «смысл приклеивается к чувству тона».

3. Letters of Sigmund Freud/E. L. Freud (ed.). N. Y.: Basic Books, 1960. P. 434.

4. Gay P. Freud. A Live of Our Time. N. Y.; L.: W. W. Norton & Co., 1988. P. 168.

5. Freud S. Briefe an Wilhelm Fließ, 1887–1904. Fr.a.M.: S. Fischer Verlag, 1986. S. 312.

Сопряжены ли между собой эти два момента? Вероятно. Наслаждение сопряжено с мелодией влечений⁶ и не связано со словом. Оно захватывает по ту сторону символической матрицы, и именно этого захвата Фрейд пытается избежать, но, возможно, с «Мейстерзингерами» это ему не удастся. Впрочем, возможно, ему и не пришлось с этим странным наслаждением справляться, поскольку слова, будучи согласованными с музыкой, смягчали в опере ее воздействие. Музыка и поэзия шли рука об руку.

По свидетельству Эрнеста Джонса, в переписке Фрейд упоминал три оперы — «Дон Жуан», «Кармен» и «Волшебную флейту». Причем «Волшебная флейта» ему не понравилась. Джонс цитирует Фрейда:

Некоторые арии просто чудесны, но вся опера тянется довольно скучно, без каких-либо по-настоящему индивидуальных мелодий. Действие очень глупо, либретто абсолютно ненормальное и вся вещь просто несравнима с «Дон Жуаном»⁷.

В «Волшебной флейте» Фрейду недостает ни мелодий, ни содержания. Его любимая опера — «Кармен». Именно ее он всегда готов слушать. Фрейд подробно описывает посещение оперного театра Квирино в Риме, где давали «Кармен», в письме от 24 сентября 1907 года, адресованном семье. Именно эту оперу Фрейд и жаждал увидеть. Вечера в Риме, как он пишет, были тоскливыми, и ему пришлось долго ждать, когда, наконец, состоится та оперная постановка, которая точно доставит ему удовольствие. Для начала он в деталях описывает обстановку в театре, место, стоимость билета, затем публику, после нее музыкантов, настраивающих свои инструменты и издающих «самые ужасающие звуки», не обделяет Фрейд вниманием дирижера и декорации. После этого он упоминает два момента, которые повергли его в шок. Первый: он принял за Кармен Микаэлу, которая «слегка напоминала одну из тех английских леди, что отправляют за границу пугать людей»⁸. Второй шок: долгожданное появление девушек с табачной фабрики, «у каждой сигарета в зубах, но все настолько исключительно уродливы, будто их нашли где-то в больнице, приюте или местной конто-

6. «Мелодия влечений» — словосочетание, которое Фрейд использует в статье «Об истории психоаналитического движения» (1914).

7. Джонс Э. Жизнь и творения Зигмунда Фрейда. М.: Гуманитарий, 1997. С. 107.

8. Letters of Sigmund Freud. P. 265.

ре»⁹. За двумя поразившими его ситуациями — обе связаны с девушками и ожиданиями Фрейда — он подчеркивает, что курить можно было везде без каких бы то ни было ограничений. Наконец, в рассказе появляется Кармен, упоминается ее мощный голос, после чего опять описывается, скорее, визуальная сторона оперы. О музыке Фрейд все же говорит, что прекрасные мелодии удались, хотя исполнение было жестковатым. Он бы ушел после второго действия, если бы не его любимый музыкальный эпизод гадания Кармен на картах («музыка, которую я так люблю!»¹⁰). В полночь, после того как закончилось третье действие, Фрейд отправился в гостиницу писать письмо.

Это был далеко не первый раз, когда он слушал «Кармен». На два с лишним десятка лет раньше, 29 августа 1883 года, молодой Фрейд пишет из Вены своей невесте Марте, что во время исполнения «Кармен» ему пришла в голову следующая мысль: толпа дает волю своим аппетитам, в то время как «мы» вынуждены себя сдерживать, дабы не утратить свою целостность, чтобы сохранить способность наслаждаться, *Genußfähigkeit*: «Мы сохраняем себя, не зная, для чего именно. И эта привычка подавлять естественные влечения наделяет нас рафинированным характером»¹¹.

В той или иной форме идея подавления, или, совсем иначе, идея овладения собой, занимает принципиальное место в проекте Фрейда. Достаточно вспомнить тексты о Моисее Микеланджело и человеке Моисее. Силы разума призваны справляться с аффектом, слова должны связать аффект. Слова обладают терапевтическим эффектом. В этом отношении целостность, *Integrität*, о которой молодой Фрейд пишет Марте, и способность наслаждаться, *Genußfähigkeit*, плохо согласуются. В будущей психоаналитической традиции наслаждение будет, скорее, предписывать распад синтеза собственного я, утрату связности того, что Фрейд будет на-

9. Ibid. P. 266.

10. Ibidem.

11. Freud S. Brautbriefe, 1882–1886. Fr.a.M.: Fischer, 1988. S. 42. Интересно, что эта мысль, противопоставляющая необразованную толпу и просвещенных, проявляется в «Кармен». Интересно и то, что «параллельно» Фрейду восторги по поводу оперы Бизе высказывает Ницше, противопоставляющий искусство Бизе Вагнеру: «каждый раз, когда я слушал «Кармен», я казался себе более философом, лучшим философом, чем кажусь себе в другое время: ставшим таким долготерпеливым, таким счастливым, таким индусом, таким оседлым...» И далее: «Я зарываюсь моими ушами еще и под эту музыку, я слышу ее причину. Мне чудится, что я переживаю ее возникновение». Ницше Ф. Казус Вагнер // Генеалогия морали. Казус Вагнер. М.: АСТ, 2022. С. 208, 209.

зывать «цельным я»¹², *zusammenhängenden Ich*. В «Критике способности суждения» Кант пишет, что музыку

...скорее можно назвать наслаждением, чем культурой, *mehr Genuß als Kultur* (возбуждаемая ею попутно игра мыслей есть лишь воздействие некоей как бы механической ассоциации), и по суждению разума она имеет меньшую ценность, чем любой другой вид изящного искусства¹³.

Кант исключает музыку из культуры, она — по ту сторону символического, она несет в себе наслаждение. Она несет угрозу связному я. В ней можно себя потерять. В статье «Моисей Микеланджело» Фрейд признается в любви к литературе и пластическим искусствам, которые позволяют ему понять, почему они производят на него впечатление. Однако не всякое искусство предоставляет ему такую возможность:

Там, где мне это не удастся, например в музыке, я почти не способен испытывать наслаждение. Рационалистическая или, может быть, аналитическая склонность во мне противится тому, чтобы я был захвачен художественным произведением и не сознавал, почему я захвачен и что меня захватило¹⁴.

Фрейд не хочет связываться с музыкой, она увлекает, уносит, захватывает, но при этом то, что именно производит аффект, остается за кадром. Рационализм, аналитичность как будто протестуют против музыки, бунтуют против ее непереводаемости на язык разума.

На деле переживания Фрейда легко можно вписать в ту страстную полемику, которая велась на полях музыкальной критики в XVIII и особенно XIX веках вокруг вопроса: присутствует ли дух, *Geist*, в чисто инструментальной музыке? И если он в ней есть, что тогда доминирует в такой музыке, дух или чувство? Гегель, например, считал инструментальную музыку бессмысленной¹⁵.

12. Фрейд З. Я и оно. М.: Меттэм, 1990. С. 16.

13. Кант И. Критика способности суждения // Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.: Чоро, 1994. С. 169.

14. Фрейд З. Моисей Микеланджело // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 218.

15. «Музыка заключает в себе наибольшие возможности освободиться не только от любого реального текста, но и вообще от выражения какого-либо определенного содержания, находя удовлетворение в замкнутом, ограни-

Два понятия, наслаждение и удовольствие, будут в теории Фрейда расходиться, особенно после 1920 года, после «По ту сторону принципа удовольствия». Наслаждение, теорию которого будет развивать не столько Фрейд, сколько Лакан, в психоаналитической теории, во-первых, связано с утратой, а во-вторых, с избыточностью. Наслаждение связано с навязчивым повторением и влечением смерти, оно, как будет повторять Лакан, — путь смерти.

«Кармен» содержит в себе тему, без которой психоанализ немислим, так же как немислим без нее человеческий субъект, — тему любви и смерти. Тот самый эпизод из третьего действия, который был столь ценим Фрейдом: *L'amour... et pour tous les deux la mort*. Так поет Кармен. И слова эти резонируют с *Liebestod* «Тристана и Изольды»¹⁶.

2. Макс Граф, Герберт Граф и Рихард Вагнер

С музыкой, а точнее с теорией музыки, в первую очередь с оперой Вагнера, Фрейд знаком во многом благодаря своему другу, Макс Графу. Макс Граф — выдающийся венский музыковед, в доме которого постоянно бывали Рихард Штраус, Густав Малер, Арнольд Шёнберг, Антон Веберн. В то же время Граф входит в самый первый психоаналитический круг друзей, собирающихся дома у Фрейда по средам. На одном из заседаний Макс Граф выступил с докладом о «Летучем голландце» Вагнера. На Фрейда это выступление произвело большое впечатление, и он взял статью для публикации в своем психоаналитическом альманахе. Сын Макса Графа, Герберт Граф, назовет эту статью первым в истории искусства применением психоаналитического метода к творческому процессу.

Герберта Графа, известного в истории психоанализа под именем Маленького Ганса, можно считать человеком, соединившим психоанализ с оперой, в первую очередь с оперой

ченном чисто музыкальной сферой звуков течения сочетаний, изменений, противоположностей и опосредований. Но в таком случае музыка остается пустой, лишенной смысла и не может считаться собственно искусством, поскольку в ней отсутствует основной момент всякого искусства — духовное содержание и выражение». Гегель Г. В. Ф. Эстетика // Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1971. С. 289.

16. В «Тристане и Изольде», как пишет Жижек, «последняя истина содержится не в музыкальном послании страстного самостиранья в любви-свершении, а в самом драматическом действии на сцене, которое переворачивает страстное погружение в музыкальную фактуру». Žižek S., Dolar M. *Opera's Second Death*. N. Y.; L.: Routledge, 2002. P. 123.

Вагнера. Диссертация Герберта Графа, которую он защитил в 1925 году, называется «Рихард Вагнер как режиссер».

В предисловии к диссертации Герберт Граф пишет, что при всем изобилии литературы, посвященной Вагнеру, практически ничего не написано о нем как о режиссере, и это притом, что именно он положил начало современным представлениям об оперной режиссуре, именно он «основал постановку, *la mise en scene*, современной оперы»¹⁷. Слово «современный», *modern*, оказывается в диссертации принципиальным, притом что «современная музыка изобреталась как пересочинение древней»¹⁸, как возрождение древнегреческой трагедии. Вагнер отмечает новый виток современности. То, что для Ницше в эссе «Казус Вагнера» предстает как нечто отрицательное, для Герберта Графа — метка нового этапа развития оперного искусства.

Герберт Граф не столько говорит о тотальности, единении искусств, *Gesamtkunstwerk*¹⁹, сколько о единой атмосфере, общем настроении, *Stimmung*, которое возникает в единстве прочтения оперы как в образном, так и в звуковом ряду. Дирижер и постановщик должны действовать сообща притом, что именно музыка становится источником постановки. Вот как начинается текст диссертации Герберта Графа:

Корни искусства театра, как и других искусств, лежат в духовности человека. То, чему служат игрушки и сказки для детей, то, чем являются легенды для народов, то, чем является сновидение — как учит нас Зигмунд Фрейд, — для каждого человека, тем театр является для всех нас — осуществлением желания²⁰.

17. Graf H. Richard Wagner metteur en scène. Étude pour une histoire du développement de la mise en scene à l'opéra. P.: Cahiers de l'Unébévue, 2011. P. 73.

18. Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta (фигуры Вагнера). СПб.: Аксиома, 1999. С. 13. И далее: «Речь шла о том, чтобы обречь музыку на подражание. А именно на основе античных свидетельств касательно искусства пения, а также принципов унаследованной от Аристотеля и стоиков метафизической лингвистики сделать так, чтобы музыка, поступая, дабы преумножить ее мощь, на службу речи (подражая стиху), сама передавала или выражала, то есть имитировала, аффекты и страсти, даже идеи...» — Там же. Подражание, мимесис связаны с фигурой повторения, которая либо выступает как всегда уже обреченное на провал повторение неповторимого, либо как то, что содержит новизну неповторимости повторения в духе Кьеркегора — Лакана.

19. Фридрих Киттлер видит в *Gesamtkunstwerk* Вагнера «мономаниакальное предвкушение современных медиатехнологий». Kittler F. Gramophone, Film, Typewriter. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 23.

20. Ibid. P. 79.

Принципиальная мысль диссертации Герберта Графа заключается в том, что опера — отражение души человека, и в ней мы встречаемся с исполнением желания. Вагнер, в свою очередь, тоже говорит, что искусство есть удовлетворение желания в изображенном произведении. Иными словами, произведение искусства — фантазия.

Так происходит встреча оперы и психоанализа. Так Вагнер встречается с Фрейдом. Кроме того, диссертация оказывается местом встречи Фрейда с Ницше²¹, Фрейда и оперы. Младен Долар и Славой Жижек отмечают это историческое пересечение:

Сама историческая связь между оперой и психоанализом наводит на размышления; момент рождения психоанализа (начало XX века) также обычно воспринимается как момент смерти оперы — как будто после психоанализа опера, по крайней мере в ее традиционной форме, была больше не возможна. Неудивительно, что отголоски учения Фрейда присутствуют у большинства претендентов на звание последней оперы (скажем, «Лулу» Берга)²².

Историческая встреча психоанализа и оперы в этом пассаже выглядит не просто как пересечение, а как передача эстафеты: одно умирает, другое приходит ему на смену. Что именно передается в этой эстафете? Исполнение желания, того самого желания, которое вписано в фантазию.

Фантазия — одно из самых важных понятий психоанализа. Можно сказать, психоанализ стал формироваться в тот момент, когда в 1897 году Фрейду пришла в голову мысль о том, что в душевной жизни человека фантазия имеет основополагающее значение, и в бессознательном невозможно отличить факты практической реальности и вымысел реальности психической.

Желание заключено в фантазии, и опера призвана поставить ее на сцене. Герберт Граф сближает оперную мизансцену и фантазматическую сцену, он говорит, что в опере мы имеем дело с логикой развития фантазии. Младен Долар пишет о фантазии:

21. Эту мысль высказывает Франсуа Даше: *Dachet F. Hommage sonore et musical à l'Homme invisible // Graf H. Richard Wagner metteur en scène*. P. 13.

22. *Žižek S., Dolan M.* Op. cit. P. VII.

...когда мы входим в оперу, нам приходится иметь дело с чем-то слишком глупым и нелепым для философии, но с тем, что на повестку дня поставил психоанализ: логикой фантазии. И, возможно, неслучайно падение оперы совпадает с появлением психоанализа²³.

Теория оперной постановки — теория фантазии, ведь поэтическое воображение несет в себе истину мира, несет ему истину. С этим соглашается и Вагнер. Полет фантазии задает горизонт меры явлений природы, и только искусство способно вернуть его квинтэссенцию миру.

Когда речь идет о фантазии, подразумевается, в первую очередь, бессознательная сцена, которую Фрейд называет *другой сценой*. И сцена эта предстает нашему взору. Впрочем, основанием фантазии для Фрейда служит не видимое пространство, а акустическое. Иначе говоря, фантазия предстает не взору, а слуху, она собирается не по образам, а по звукам. В письме Флиссу от 2 мая 1897 года Фрейд пишет о структуре истерии, при которой все возвращается к воспроизведению сцен. Об этих сценах можно узнать прямо или через фантазии. Фрейд пишет: «Фантазии проистекают от *задним числом* понятого *услышанного* (*nachträglich verstandenem Gehörten*)»²⁴. Эти фантазии, пишет Фрейд далее, представляют собой «защитное сооружение, сублимацию фактов»²⁵. К этому письму он прилагает рукопись [L], в первом разделе которой, «Архитектура истерии», еще раз указывает на два такта, на зазор между ними и на обратное движение времени в конструкции фантазии: сначала нечто услышано, затем задним числом реализовано, применено, использовано²⁶.

Лакан говорит: субъект рождается в предуготовленную ему символическую купель. Одно из прочтений этой формулы: фантазм, который задает образ себя и реальности, всегда уже структурирован, то есть прописан акустическими объектами. Фрейд тоже говорит: фантазия — это в первую очередь сценарий. Психоаналитическую точку зрения поддерживает Уильям Берроуз, который подчеркивает: то, что

23. Žižek S., Dolar M. Op. cit. P. 4.

24. Freud S. Briefe an Wilhelm Fließ. S. 253. О времени фантазии и голосе см. также: Долар М. Указ. соч. С. 287–294.

25. Freud S. Briefe an Wilhelm Fließ.

26. Ibidem. В письме от 16 мая он еще раз говорит о «звуковом» происхождении фантазий при истерии, добавляя к этому и звуковые галлюцинации при параноиде (Ibid. S. 259).

мы видим, в значительной степени определяется тем, что мы слышим. Интересно, что первый искаженный до неузнаваемости сон, который в возрасте четырех с небольшим лет увидел Маленький Ганс — он же будущий прославленный постановщик опер Герберт Граф, — относился к чисто слуховому типу. Он не увидел сон, а услышал. Во сне он подумал. Сон мыслит. Мысль выстраивает сцену.

В своей диссертации о Вагнере Герберт Граф пишет об оперной постановке, отталкиваясь от музыки. Образы зависят от звука. Иногда они сводятся вместе. Таковы слова Тристана «Как, я слышу свет!». Он слышит невидимое, то, что непредставимо; и для Славоя Жижека слышать взгляд и видеть голос — тот перекресток способов восприятия, который указывает на рождение современности²⁷.

Вагнер стремится повернуть оперу к естественному началу, притом что по своему происхождению она, по его словам, — бастард. Как это сделать? Прервать диктатуру композитора в отношении поэта. Образец искусства для Вагнера — древнегреческая драма²⁸. Афины времен Перикла — вот идеал, в котором звуки, слова и жесты содействуют, действуют сообща, объединены в античной драме. Музыка не должна быть замкнута на себе; чисто инструментальная музыка, то есть, как сказал бы Вагнер, *абсолютная музыка*, ограничена в своих возможностях. Абсолют — философская абстракция, которая у Гегеля и Шеллинга, равно как и абсолютная музыка для Вагнера, безразлична в социальном отношении, она замкнута на себе и тем самым бессмысленна; она есть не что иное, как призрачное видение эстетической фантазии. В «Опере и драме» (1851) Вагнер критикует музыку, в которой нет слов, и ту, в которой слова подчинены музыке²⁹. Искусство для искусства ему не по душе, искусство должно быть социально активным, должно оказывать воздействие на общество, подталкивать к социальным и политическим реформам. И без героя здесь не обойтись.

Герой рассказывает миф, и древнегреческая трагедия, для Вагнера, творит на сцене миф. Миф же — это поэма общего мировоззрения. Так, и для Вагнера, и для Фрейда это

27. Ср.: Žižek S., Dolan M. Op. cit. P. 129.

28. Филипп Лаку-Лабарт, перечитывая интерпретации музыки Вагнера Стефаном Малларме, пишет: «Музыка у Вагнера подчинена драме, она служит только тому, чтобы обозначить или проиллюстрировать персонаж. Ради самой себя она не существует». Лаку-Лабарт Ф. Указ. соч. С. 107.

29. Мы говорим только об этом труде Вагнера и не рассматриваем эволюцию его взглядов.

миф об Эдипе с его бессознательным фатумом³⁰. Так, и для Вагнера, и для Лакана это миф об Антигоне³¹.

Миф, а вслед за ним и фантазия, задают видение порядка вещей, прописывают оперную сцену. Фантазия, по мысли Вагнера, — то, что соединяет язык звуков и слов, то, что сводит миф и современность. Фантазия, более того, — всемогущая посредница «между чувством и рассудком»³². Вот пассаж из «Оперы и драмы», в котором собираются основные элементы оперы — звуки, слова, аффекты, миф:

Язык звуков есть начало и конец языка слов, как чувство — начало и конец рассудка, миф — начало и конец истории, лирика — начало и конец поэзии. Посредницей между началом и центром, как и между центром и конечной точкой, является фантазия³³.

На сцене — действие. На сцене — разыгрывающие его герои. Герберт Граф уделяет особенное внимание в своей диссертации

30. Эдипу Вагнер посвящает немало страниц, подчеркивая бессознательный характер того, что свершается в этом мифе. Любовь Эдипа и Иокасты — поступок, идущий «вразрез с общественным сознанием, доказывает большую и непреодолимую силу бессознательной индивидуальной человеческой природы» (Вагнер Р. Опера и драма. М.: РИПОЛ классик, 2022. С. 213). Вагнер подчеркивает фундаментальность этого мифа. В частности, он пишет: «Нам должно только верно понять миф Эдипа в отношении его внутренней сущности, и мы получим в нем понятную картину всей истории человечества от начала общества до неизбежного падения государства. Необходимость этого падения в мифе предчувствуется, а история должна ее воспроизвести». Там же. С. 224.

31. Вагнер рассматривает конфликт Антигоны и Креонта в социально-экономически-политических терминах. Антигона и Креонт пребывают на разных социальных полюсах, если не сказать, что Креонт находится в центре, а Антигона своей любовью подрывает основы социального порядка. Вот один из ключевых пассажей анализа: Креонт «дал убедительнейшее доказательство своего дружественного государству образа мыслей. Он ударил по лицу человечество и воскликнул: „Да здравствует государство!“ Нашлось в этом государстве лишь одно одиноко грустящее сердце, в котором еще осталась человечность, — сердце милой девушки, из глубины которого вырос в роскошной красоте цветок любви. Антигона ничего не понимала в политике, она любила». Там же. С. 221. У Антигоны нет выбора, она следует в своем «познании бессознательного» требованию любви. Такова трактовка Вагнера. В конечном счете «*любовное проклятие Антигоны уничтожило государство!*». Там же. С. 222. Креонт и государство — *произвол*, Антигона следует свободе индивидуальной *необходимости*. Вот заключительный пассаж, посвященный Антигоне: «сделать бессознательное человеческой природы *сознательным в обществе*, и в этом сознании иметь в виду только *общую необходимость свободного самоопределения личности* для всех членов общества — это значит уничтожить государство, ибо государство при помощи общества идет к отрицанию свободного самоопределения личности; оно живет ее смертью». Там же. С. 226–227.

32. Там же. С. 269–270.

33. Там же. С. 259.

ции идентификации с героем. Герои играют, разыгрывают роли. Герберт Граф останавливается на этом словосочетании, «играть роль». Первым делом он добавляет, что «примитивные чувства, конституирующие основу театральной игры, имеют сексуальную природу»³⁴.

Играть роль — значит играть сексуальную роль. Играть сексуальную роль — значит производить впечатление на противоположный пол. Так считает Герберт Граф, и он продолжает: «Согласно учению профессора Фрейда, у примитивных сексуальных чувств есть два пути, один здоровый, другой — путь болезни»³⁵. Путь болезни — путь вытеснения, невроза. Путь здоровья — пусть сублимации, путь транспозиции примитивных сексуальных желаний. Можно подумать, что Герберт Граф находится под сильным влиянием Фрейда. И это так. Однако не только. Не в меньшей мере на него влияет Вагнер.

Театр, для Герберта Графа, никогда не должен уклоняться от своих бессознательных оснований, не должен уходить от любви, от сексуальности, от того, что лежит в основании бытия. Слова и музыка должны сойтись в идеальном браке. Опера — живой организм, тело которого, для Вагнера, включает женскую и мужскую стороны. Музыка — это женщина, а поэт — мужчина. Более того, подчеркивая естественность музыки, Вагнер пользуется словосочетанием «музыкальный организм», и организм этот «по природе» — женский³⁶. Это организм — рождающий, а производительная сила, призванная его оплодотворить, — поэт. Претензии музыки не только рожать, но и оплодотворять Вагнер считает безумием. Фантазия заключает сексуальное желание, которое «есть творческий момент рассудка»³⁷. Творение — любовь, в которой «оплодотворяющее семя есть поэтическая идея, доставляющая любящей женщине-музыке материал для рождения»³⁸.

Природа женщины — любовь, и любить — долг женщины. Настоящая музыка — это любящая женщина, притом что

34. Graf H. Op. cit. P. 79.

35. Ibidem.

36. «Всякий же музыкальный организм, по натуре своей — женский, он организм рождающий, а не производящий, производительная сила лежит вне его, и без оплодотворения этой силой он не может родиться. В этом вся тайна бесплодия современной музыки». Вагнер Р. Указ. соч. С. 128. И далее: «Музыка родит, поэт оплодотворяет. А вершины безумия музыка достигла тогда, когда захотела не только рожать, но и оплодотворять. Музыка — женщина. Природа женщины — любовь». Там же. С. 130.

37. Там же. С. 270.

38. Там же.

она, как говорит Вагнер, «никогда не выходит из круга бессознательного»³⁹. Поэзия и музыка сводятся воедино, влечения жизни и смерти диалектически сходятся вместе, любовь и смерть сплетаются в неразлучном танце. Тристан и Изольда достигают предельной сублимации, кульминации *Liebestod*.

3. Лакан, де Сад и две смерти

Книга Долара и Жижека называется «Вторая смерть оперы». Вторая смерть, или падение, оперы подразумевает, что в своей традиционной форме опера к началу XX века перестала существовать. Последней оперой Младен Долар предлагает считать «Лулу» (1929–1935) Альбана Берга. Вагнер, в свою очередь, пишет, что история оперы

...заканчивается Россини. Она окончилась, когда бессознательный зародыш ее существования развился до самой явной, сознательной полноты; когда музыкант был признан единственным фактором этого художественного произведения — фактором с неограниченной властью, и вкус театральной публики сделался единственной его руководящей нитью⁴⁰.

Происхождение оперы связано с жизнью при дворе и абсолютной монархией, а абсолютная монархия — с абсолютной мелодией. Опера и государство следуют у Вагнера рука об руку⁴¹: опера «не имеет никакого исторического, то есть естественного происхождения... она явилась не из народа, а по художественному произволу»⁴².

Да и сам Вагнер — еще одна смерть оперы. Филипп Лаку-Лабарт говорит в этой связи о завершении философии Гегелем. Вопрос в том, как «продолжать то, что уже завершено», как продолжать философствовать после «гегелевского закрытия» философии, как продолжать писать оперы после «вагнеровского закрытия оперы»⁴³?

39. Вагнер Р. Указ. соч. С. 135.

40. Там же. С. 53. И дальше: «Несомненно одно — с Россини умерла опера» — С. 54.

41. Там же.

42. Там же. С. 15.

43. Лаку-Лабарт Ф. Указ. соч. С. 168.

Опера переживает смерть. Она продолжает жить после смерти. Вновь и вновь.

Что значит «вторая» смерть; и какая смерть — «первая»? Лакан обращается к понятию первой и второй смерти в своем VII семинаре, посвященном психоанализу, этике и эстетике. Представление о двух смертях он извлекает из «Жюльетты» де Сада. В этом романе, в частности, говорится о «второй жизни», о жизни после смерти. Первая смерть — смерть физическая, смерть тела. Вторая смерть — смерть символическая. Пространство между двумя смертями позволяет Лакану концептуализировать красоту как этико-эстетическую категорию. Именно красота обнаруживает связь человека со смертью. Такова эстетическая программа. И древнегреческая трагедия разворачивается в пространстве между двумя смертями, *entre-deux-morts*. А опера?

Библиография

- Вагнер Р. Опера и драма. М.: РИПОЛ классик, 2022.
- Гегель Г.В. Ф. Эстетика//Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1971.
- Джонс Э. Жизнь и творения Зигмунда Фрейда. М.: Гуманитарий, 1997.
- Долар М. Голос и ничего больше. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018.
- Кант И. Критика способности суждения//Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.: Чоро, 1994.
- Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (фигуры Вагнера). СПб.: Аксиома, 1999.
- Ницше Ф. Казус Вагнер//Генеалогия морали. Казус Вагнер. М.: АСТ, 2022.
- Фрейд З. Мойсей Микеланджело//Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995.
- Фрейд З. Толкование сновидений. М.: Фирма СТД, 2004.
- Фрейд З. Я и оно. М.: Меттэм, 1990.
- Dachet F. Hommage sonore et musical à l'Homme invisible//Graf H. Richard Wagner metteur en scène. Étude pour une histoire du développement de la mise en scene à l'opéra. P.: Cahiers de l'Unebêvue, 2011. P. 7–61.
- Freud S. Brautbriefe, 1882–1886. Fr.a.M.: Fischer, 1988.
- Freud S. Briefe an Wilhelm Fließ, 1887–1904. Fr.a.M.: S. Fischer Verlag, 1986.
- Gay P. Freud. A Live of Our Time. N.Y.; L.: W.W. Norton & Co., 1988.
- Graf H. Richard Wagner metteur en scène. Étude pour une histoire du développement de la mise en scene à l'opéra. P.: Cahiers de l'Unebêvue, 2011.
- Kittler F. Gramophone, Film, Typewriter. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Letters of Sigmund Freud/E.L. Freud (ed.). N.Y.: Basic Books, 1960.
- Žižek S., Dolar M. Opera's Second Death. N.Y.; L.: Routledge, 2002.

Some Scenes of Intersection Between Psychoanalysis and Opera

Victor Mazin. Faculty of Liberal Arts and Sciences (Smolny College), St. Petersburg, Russia, dreamcatwork@gmail.com.

The article theorizes the intellectual intersections of psychoanalysis and opera. First, it analyses Sigmund Freud's ambivalent relationship to music in general and to opera in particular. The principal reason for Freud's conscious rejection

of music's influence becomes the impossibility of conceptualizing pleasure. One of the first to bring together musicological and psychoanalytic discourses was Max Graf, who was not only a friend of Gustav Mahler and Arnold Schoenberg but also a member of the very first psychoanalytic circle of friends that gathered at Freud's home. Max Graf's article, in which he offered a detailed analysis of Richard Wagner's *The Flying Dutchman*, was the first psychoanalytic publication devoted to the art of opera. Max Graf's son Herbert Graf is known in the history of psychoanalysis as Little Hans. Herbert's Graf dissertation was devoted to the works of Richard Wagner and he subsequently became a prominent opera director. In his dissertation, Herbert Graf used Freud's psychoanalytic ideas to build his theory of opera staging where the concepts that unite the unconscious and operatic scenes, namely fantasy, desire, and identification, come to the fore. These subjects allow us to contextualize and map the space of the encounter between opera and psychoanalysis, fantasy and its embodiment.

Keywords: *psychoanalysis; phantasm; pleasure; death drive; Richard Wagner.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-1-6-22

References

- Dachet F. *Hommage sonore et musical à l'Homme invisible. Richard Wagner metteur en scène. Étude pour une histoire du développement de la mise en scène à l'opéra* (H. Graf), Paris, Cahiers de l'Unebévée, 2011, pp. 7–61.
- Dolar M. *Golos i nichego bol'she* [A Voice and Nothing More], Saint Petersburg, Ivan Limbakh Publishing House, 2018.
- Freud S. *Brautbriefe, 1882–1886*, Frankfurt am Main, Fischer, 1988.
- Freud S. *Briefe an Wilhelm Fließ, 1887–1904*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1986.
- Freud S. *Moisei Mikelandzhelo* [Der Moses des Michelangelo]. *Khudozhnik i fantazirovanie* [Der Dichter und das Phantasieren], Moscow, Respublika, 1995.
- Freud S. *Tolkovanie snovidenii* [Die Traumdeutung], Moscow, Firma STD, 2004.
- Freud S. *Ya i ono* [Das Ich und das Es], Moscow, Mettehm, 1990.
- Gay P. *Freud. A Live of Our Time*, New York; London, W. W. Norton & Co., 1988.
- Graf H. *Richard Wagner metteur en scène. Étude pour une histoire du développement de la mise en scène à l'opéra*, Paris, Cahiers de l'Unebévée, 2011.
- Hegel G. W. F. *Ehstetika* [Vorlesungen über die Ästhetik]. *Sobranie sochinenii: V 4 t.* [Collected Works: in 4 vols], vol. 3, Moscow, Iskusstvo, 1971.
- Jones E. *Zhizn' i tvoreniya Zigmunda Freida* [Sigmund Freud: Life and Work], Moscow, Gumanitarii, 1997.
- Kant I. *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Kritik der Urteilskraft]. *Sobranie sochinenii: V 8 t.* [Collected Works: in 8 vols], vol. 5, Moscow, Choro, 1994.
- Kittler F. *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Lacoue-Labarthe Ph. *Musica ficta (figury Vagnera)* [Musica ficta: figures de Wagner], Saint Petersburg, Aksioma, 1999.
- Letters of Sigmund Freud* (ed. E. L. Freud), New York, Basic Books, 1960.
- Nietzsche F. *Kazus Vagner* [Der Fall Wagner]. *Genealogiya morali. Kazus Vagner* [Zur Genealogie der Moral. Der Fall Wagner], Moscow, AST, 2022.
- Wagner R. *Opera i drama* [Oper und drama], Moscow, RIPOL klassik, 2022.
- Žižek S., Dolar M. *Opera's Second Death*, New York; London, Routledge, 2002.