

Из любви к опере

Славой Жижек, Младен Долар

Перевод с английского Ярослава Микитенко по изданию: Žižek S.,
Dolar M. Opera's second death. New York, London: Routledge, 2002.

Славой Жижек. Лондонский университет, Великобритания; Люблянский университет (ULJ), Словения, bih@bbk.ac.uk.

Младен Долар. Люблянский университет, (ULJ) Словения; Академия Яна ван Эйка, Маастрихт, Нидерланды, mladendo-lar@yahoo.com.

Опираясь на идеи Зигмунда Фрейда и Жака Лакана, Младен Долар и Славой Жижек, основоположники Люблянской школы психоанализа, обращаются в своей работе к опере: Младен Долар — к Моцарту, Славой Жижек — к Вагнеру. Ее название отсылает к двум смертям, символической и реальной, о которых Лакан говорит в связи с этикой и эстетикой в своем VII семинаре. Смерть вместе любовью образуют центр как оперного, так и психоаналитического нарратива. В последнее время психоаналитический подход к опере заслуженно пользуется дурной славой. Обычно его продуктом является деконструктивистское прочтение либретто или, что еще хуже, довольно примитивное фрейдистское развенчание его (патриархальных, антисемитских и/или антифеминистских) предубеждений. Однако авторы утверждают, что опера заслуживает лучшего. 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, более не была возможна. Неудивительно, что отголоски фрейдизма присутствуют у большинства претендентов на звание последней оперы.

Ключевые слова: *опера; психоанализ; смерть; Жак Лакан; Вольфганг Амадей Моцарт; Рихард Вагнер.*

В ПОСЛЕДНЕЕ время психоаналитический подход к опере заслуженно пользуется дурной славой. Обычно нам предлагают деконструктивистское прочтение либретто или, что, возможно, еще хуже, — довольно примитивное фрейдистское развенчание его (патриархальных, антисемитских и/или антифеминистских) предубеждений. Авторы этого текста утверждают, что опера заслуживает лучшего. Сама историческая связь между оперой и психоанализом наводит на размышления, ведь 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, более не была возможна. Неудивительно, что отголоски фрейдизма присутствуют у большинства претендентов на звание последней оперы (скажем, «Лулу» Берга).

Однако осознание этой исторической связи не равнозначно историцистской контекстуализации, пронизывающей сегодняшние *cultural studies*. В знаменитом отрывке из введения к рукописи «Очерк критики политической экономики» Маркс замечает, как легко объяснить поэзию Гомера исходя из ее уникального исторического контекста — гораздо сложнее объяснить ее универсальную привлекательность, то есть почему она продолжает доставлять нам художественное удовольствие спустя долгое время после того, как ее исторический контекст исчез. Если мы сводим великое произведение искусства или науки к его историческому контексту, мы упускаем из виду его универсальное измерение. Что касается Фрейда, то легко описать его корни в Вене конца XIX века — гораздо сложнее продемонстрировать, как эта очень специфическая ситуация позволила ему сформулировать универсальные теоретические идеи. Подобная историзация особенно проблематична в случае Вагнера. Легко показать, каким образом «Парсифаль» вырос из имперского, антимодернистского антисемитизма, перечислить все до боли безвкусные детали идеологических увлечений Вагнера в последние годы его жизни (его одержимость чистотой крови и вегетарианством, Гобино и Хьюстоном Чемберленом и так далее). Однако, чтобы понять истинное величие «Парсифаля», следует полностью абстрагироваться от этих конкретных обстоятельств; только так можно понять, как и почему «Парсифаль» и сегодня обладает такой силой. Таким образом, как это ни парадоксально, контекст *затушевывает* истинное достижение Вагнера.

Основная идея этой работы — упражнения в лакановском прочтении — состоит в том, что Моцарт и Вагнер являются двумя ключевыми фигурами в истории оперы и что каждый из них следует на разных уровнях одной и той же траектории: от произведения, которое, так сказать, постулирует основную матрицу этого композитора («Похищение из сераля» Моцарта, «Летучий голландец» Вагнера) через ряд вариаций, которые достигают своего апогея в произведении, выражающем предельное отчаяние («Так поступают все»¹, «Тристан и Изольда»), до разворота в сторону неоднозначного сказочного блаженства в последнем произведении («Волшебная флейта», «Парсифаль»). У обоих композиторов элементарной составляющей их вселенной является жест *мольбы* (мольба к господину у Моцарта, на которую господин отвечает милостью; желание смерти вагнеровского героя, исполняющееся в конце оперы); каждая из двух частей настоящей работы посвящена произведению, которое знаменует низшую точку отчаяния («Так поступают все», «Тристан и Изольда»). Первая часть (написанная Младенем Доларом), таким образом, завершается подробным анализом того, почему финал «Так поступают все» столь неоднозначен — не только с точки зрения нарратива/повествования, но и в чисто музыкальном плане: ему недостает четкого разрешения и примирения, в отличие от других его опер, в то время как вторая часть (написанная Славоем Жижеком) сосредоточена на внимательном прочтении того, что, возможно, является величайшим музыкально-драматическим достижением Вагнера, третьего акта «Тристана», в котором Тристан обретает долгожданный покой в смерти.

Почему же тогда все это написано из любви к опере? Скажем прямо: потому что с самого начала опера была мертва, это — мертворожденное дитя музыкального искусства. Одна из стандартных претензий к опере сегодня заключается в том, что она устарела, больше не является по-настоящему живой, и, кроме того (еще один аспект того же самого упрека), что она больше не является полностью автономным искусством, поскольку ей всегда приходится паразитировать на других искусствах (чистая музыка, театр). Вместо того чтобы отрицать обвинение, следует подорвать его с помощью радикализации: опера *никогда* не соответствовала своему времени. С самого начала своего существова-

1. Также опера известна под названием «Так поступают все женщины». — Прим. ред.

ния она воспринималась как нечто устаревшее, как ретро-активное разрешение определенного внутреннего кризиса в музыке и как нечистое искусство. Выражаясь по-гегельянски, опера устарела в самой своей концепции. Как же можно ее не любить?

Один из музыкантов Венского филармонического оркестра рассказывает о странном случае, произошедшем где-то в начале 1950-х годов, когда оркестр репетировал под управлением посредственного дирижера. Вдруг, необъяснимым образом, оркестр начал играть намного лучше; удивленный, музыкант огляделся и заметил, что Вильгельм Фуртвенглер (образцовый дирижер XX века) вошел в зал через боковой вход — когда оркестранты заметили его присутствие, они спонтанно вложили в свою игру гораздо больше усилий, чтобы не разочаровать его. Оба автора питают нескромную надежду, что подобный эффект будет замечен и в настоящей работе: что любовь к ее предмету оставила хотя бы некоторые следы в ее написании.

Коль, музыка, ты — пища для любви

Младен Долар

Философы не очень часто ходили в оперу. Оперный гламур — великолепие придворных зрелищ, пышность национальных мифов, сентиментальные мелодрамы — казался весьма далеким от их деятельности, и, с их точки зрения, опера, возможно, выглядела довольно жалко. Знаменитое изречение Сэмюэла Джонсона о том, что опера — это «экзотическое и иррациональное развлечение», задавало общий тон, наряду с утверждением Шеллинга о том, что опера была самой низшей карикатурой на высшую форму искусства — греческий театр². В течение трех столетий опера стремилась

2. Пренебрежительные суждения об опере составили целый жанр, особенно в XVIII в.: «Опере можно позволить быть экстравагантно пышной в своем оформлении, поскольку ее единственная цель — улаживать чувства и подерживать вялое внимание публики» (Джозеф Аддисон); «Всякий раз, когда я иду в оперу, я оставляю свой разум и рассудок за дверью вместе с моими полугинеями» (лорд Честертон); «На трагедию идут, чтобы быть взволнованным, на оперу — либо из-за отсутствия какого-либо другого интереса, либо для облегчения пищеварения» (Вольтер). Все эти и многие другие цитаты см.: Watson D. The Wordsworth Dictionary of Musical Quotations. Edinburgh: Wordsworth, 1994. P. 319–324.

очаровать, увлечь воображаемым, околдовать фантазиями. Задача философии, скорее, заключалась в расколдовывании — деконструкции — этого очарования и гламура. Как ни парадоксально, но опера и современная философия совпадают хронологически, охватывая период с XVII по XX век.

Если опера чужда философам, то Руссо, Кьеркегор и Ницше — исключения, подтверждающие правило. Руссо, человек с двумя душами в одной груди, даже сам написал оперу: его «Деревенский колдун» время от времени исполняется и сегодня. Кьеркегор позволил себе полностью поддаться очарованию оперы, так что для него она стала парадигмой эстетического чувственного обаяния — но лишь для того, чтобы преодолеть его, возвысившись до этического и религиозного. А Ницше в течение какого-то времени действительно видел в операх Вагнера воплощение своего философского проекта, но лишь для того, чтобы еще более эффектно отвергнуть эту ошибку (опираясь на другой тип оперы, «Кармен» Бизе).

В любом случае опера — причудливый предмет философского исследования. Возможно, что ее очарование связано с ее необычной темпоральностью. Опера представляет собой исторически закрытый, законченный корпус. Как музыкальный жанр, она имеет свое начало, взлет и падение, поэтому можно определить ее границы и обсудить как самодостаточную сущность. Представление о том, что у оперы есть четкое начало и конец, может быть неочевидным, поскольку идея объединения повествования с музыкой, полагаю, стара как мир. И конца ей, похоже, не предвидится, потому что за последние несколько десятилетий опера пережила нечто вроде ренессанса. Почти все отцы-основатели современной музыки в какой-то момент поддались непреодолимой притягательности оперы и решили увенчать свою карьеру оперным произведением. Можно вспомнить Штокхаузена, Берио, Лигети, Пендерецкого и даже Кейджа и Мессиана, не говоря уже о более ранних попытках Хенце, Циммермана, Кагеля, Ноно и многих других. Раньше или позже они не смогли устоять перед неодолимым искушением попробовать свои силы в этом наивысшем музыкальном жанре.

Тем не менее я разделяю мнение многих о том, что с оперой покончено. Несколько дат претендуют на то, чтобы служить датой ее смерти, и если грандиозный мелодраматический финал жанра должен быть под стать его великолепному восхождению, то, несомненно, первое место

занимает 26 апреля 1926 года. Это премьера «Турандот» Пуччини, когда знаменитый жест Тосканини, который прервал исполнение в той точке, где смерть Пуччини прервала работу над оперой, и покинул оркестр в слезах, — приостановил также величественную традицию оперы и озаменовал ее кончину. Более интимное погребение произошло несколькими годами ранее: «Ожидание» Шёнберга, написанное в 1909 году, было по странному совпадению впервые исполнено в июне 1924 года как своего рода реквием по Кафке³. Безусловно, есть и другие подходящие кандидаты на «последнюю из опер»: «Дафна» Рихарда Штрауса (1938) предлагает прекрасный симметричный уход со сцены, ее сюжет повторяет сюжет самой первой оперы, «Дафны» Пери (1597–1598), — убедительное завершение для жанра, столь одержимого проблемой убедительного завершения⁴. «Лулу» Берга, которая впервые прозвучала в незавершенном виде после смерти Берга в 1937 году, а в завершенном только в 1979 году, является еще одним серьезным претендентом, поскольку в ней дива, истинная богиня оперы, умирает самой эффектной смертью. На протяжении долгой жизни оперного жанра могло показаться, что эффектная смерть была главным делом оперной дивы и что пережив ее столько раз в стольких произведениях, она обрела иммунитет к смерти. Но кончина Лулу была смертью самой смерти; после нее ни одна дива больше не испускала свой последний вздох под рыдания публики. Лулу — анти-Турандот. Но, возможно, лучше не спорить о достоинствах того или иного кандидата и сохранять экуменическую позицию; важно поместить последующие события в другую плоскость, в контекст, определяемый осознанием того, что великая традиция оперы — наряду с ее предпосылками, социальными и культурными условиями, которые формировали основы жанра в течение трех столе-

3. Кафка умер 3 июня 1924 г. в санатории под Веной. Премьера «Ожидания» состоялась через несколько дней, 6 июня, в Новом немецком театре в Праге, городе Кафки. Это чистое совпадение в высшей степени наполнено смыслом.

4. «Дафна» была также первой немецкой оперой, написанной Генрихом Шютцем в 1627 г. «Каприччио» (1942), последняя опера Штрауса, является еще одним, но слишком уж очевидным кандидатом. В том, что она обсуждает соотношение слов и музыки в опере и возможность счастливого союза между ними, она выглядит как сознательная и надуманная попытка создать последнюю оперу, возобновляя дискуссию, сопровождавшую рождение оперы. Возможно, в этом и заключается проблема всего оперного наследия Штрауса — стремясь к синтезу, он слишком старался стать последним оперным композитором.

тий и делали оперу гармоничным целым, несмотря на мириады отдельных проявлений, — безвозвратно ушла.

Однако, если бы опера просто скончалась, ей можно было бы отвести почетное место в культурной археологии и, таким образом, достойно похоронить. Поразительно, что грандиозная оперная институция упрямо, как зомби, существует и после своей кончины; она не только продолжает жить, но и неуклонно растет. В настоящее время опера стала больше и сложнее, чем когда-либо при ее жизни. Чем больше опера умирает, тем больше она процветает: строятся новые оперные театры, а спектакли становятся все более дорогостоящими и навороченными, их сопровождают роскошные телевизионные трансляции, видео-, CD- и DVD-индустрия, так что масштабы и технологический прогресс всего этого затмевают всё, что было прежде. Гламурная система оперных звезд сопоставима с системой звезд в мире кино, поп-музыки или спорта. Гламур оперы поддерживает постоянно меняющиеся новые элиты. Как и во времена Людовика XIV, сливки общества собираются в Ла Скала или Метрополитен, но средства массовой информации делают этот гламур доступным для всех и передают его прямо в наши гостиные. Тем не менее основной репертуар современного оперного театра очень ограничен и включает в себя около 50 опер от Глюка до Пуччини. Произведения, созданные до и после этого, а также менее известные произведения и композиторы классической эпохи по-прежнему остаются диковинкой, даже если за последние годы это отношение значительно изменилось⁵. Опера остается огромным реликтом, колоссальным анахронизмом, настойчивым возрождением утраченного прошлого, отражением потерянной ауры, подлинным творением постмодерна *par excellence*.

Секрет этого посмертного успеха и растущей популярности вполне возможно кроется в том, что можно назвать удвоенной или опосредованной фантазией. На протяжении трех столетий опера была привилегированным местом для воплощения фантазии о мифическом сообществе, и благодаря силе этой репрезентации «воображаемое сообщество»

5. В ходе исследования 252 оперных компаний и фестивалей по всему миру, проведенного в 1988–1989 гг., был составлен список 100 наиболее часто ставящихся опер. Только две оперы, написанные до Глюка, попали в этот список: «Коронация Поппеи» Монтеверди и «Юлий Цезарь» Генделя. Четыре оперы Моцарта попали в первую десятку, включая «Свадьбу Фигаро» под номером один. См.: *Lindenberger H. Opera in History*. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 43–44.

(используя термин Бенедикта Андерсона) перетекало в «реальное» сообщество: сначала в качестве поддерживающей фантазии абсолютной монархии, затем как основополагающий миф национального государства: придворная опера превратилась в «государственную оперу»⁶. Мифическое общество оказалось способным предложить крупницу фантазии, необходимую для конституирования реального общества — не просто в качестве его заменителя или мифического отражения, но в качестве его движущей силы. Действие опер всегда происходило в далекие, легендарные времена и в далеких мифических местах (если, в виде исключения, они касались настоящего, то оно должно было пройти процесс тонкой двойной мифизации, в которой, например, оперная жизнь испанских рабочих табачной промышленности оказывается более удаленной от повседневной жизни, чем интриги олимпийских богов). Конечно, сегодня никто не верит в подобную мифологическую основу общества, но тем не менее верит в те времена, когда люди все еще в нее верили; верит в героический золотой век становления буржуазного строя, когда мифы все еще имели свою силу и влияние, — век, представленный на пике своего великолепия оперой. Сейчас на карту поставлена не столько наша собственная очарованность, сколько очарованность наших предков, которые, предположительно, относились к опере с той предельной серьезностью, которой она заслуживает, которые были ею интерпеллированы в качестве субъектов и, полагаясь на нее, сформировали сообщество. Таким образом, мы попадаем в ловушку именно этой опосредованной и делегированной — и, следовательно, еще более настойчивой — очарованности. Очевидно, что если бы оперу измеряли реалистичными стандартами (что бы под этим ни подразумевалось), то она выглядела бы совершенно абсурдно, но чем более абсурдной она кажется, тем больше это доказывает ее подлинность⁷. В то время как антропологам, что-

6. Отчасти секрет огромного успеха Вагнера и Верди в XIX в. заключается в том, что они смогли обеспечить мифологическую поддержку именно тем двум народам, которые не смогли сформироваться как национальные государства. Опера заняла место отсутствующего государства и оказалась чрезвычайно полезной для его создания. Означающее великодушно протянуло руку помощи: имя Верди можно прочитать как сокращение от *Vittorio Emanuele Re d'Italia* (Виктор Эммануил, король Италии).

7. Культ подлинности получил гигантское подтверждение несколько лет назад в мегаломаниакальной телевизионной трансляции оперы Пуччини «Тоска», которая была исполнена в тех самых местах и в то самое время, о которых говорится в сюжете, и транслировалась в прямом эфире на десятки

бы обнаружить остатки древних социальных ритуалов, приходится отправляться в девственные леса Южной Америки и на острова Тихого океана, нам достаточно сходить в оперу. Именно там представляются и воспроизводятся, как в самой высокой, так и в самой тривиальной форме, наши собственные странные обряды, мифическая основа нашего общества, его утраченные, но все еще настаивающие на себе истоки. (Что касается тривиальности, то достаточно вспомнить Трех теноров: сколько бы вы ни были склонны ненавидеть это безвкусное явление, оно тем не менее созвучно определенной части оперной истории, которая процветала с помощью китчевой помпезности и показухи.) Чем менее заметными и чем более мифическими они становятся, тем сильнее они на себе настаивают, тем помпезнее и экстравагантнее их навязчивое повторение. В тот момент, когда мы попадаем в оперу, мы начинаем действовать как будто сами стали аборигенами⁸. Таким образом, опера ретроактивно воссоздает мифическое прошлое, в которое никто не верит, но которое все же является крайне необходимым и благоговейно воссоздается.

Поэтому в опере нам приходится иметь дело с чем-то слишком глупым и нелепым для философии, но при этом с тем, что психоанализ поставил на повестку дня: логикой фантазии. И, возможно, неслучайно падение оперы совпадает с появлением психоанализа.

Моцарт будет рассматриваться здесь в качестве парадигматической фигуры: парадигматической, потому что он представляет собой вершину и кульминацию первых двухсот лет оперы, ее первую великую эпоху — эпоху, которая в значительной степени была предана забвению в современном стандартном репертуаре (несмотря на некоторые

стран (последний акт с казнью ранним утром на вершине у замка Сант-Анджело состоялся в пять часов утра). В этой абсурдной затее одна концепция подлинности (предполагаемая подлинность высокой культуры) была напрямую связана с другой, совершенно иной концепцией — культом подлинности, продвигаемым телевидением в качестве собственной идеологической основы, слоганом CNN: «Смотрите новости, в тот момент, когда они происходят». Недавняя пышная постановка «Турандот», осуществленная в Запретном городе в Пекине и также транслировавшаяся в прямом эфире, является еще одним убедительным подтверждением моей точки зрения для скептиков.

8. «Оперный театр — это учреждение, отличающееся от других психушек только тем, что его обитатели избежали официального освидетельствования», цит. по: *Watson D. Op. cit.* P. 322. Эрнест Ньюман, автор этой цитаты, написал несколько лучших книг о классическом оперном репертуаре, поэтому он хорошо знал, о чем говорил.

исключения). Наступила массовая амнезия, когда Верди — увы! — крупно выиграл у Монтеверди⁹. Моцарт ставит конечную точку в этой традиции, объединяя ее предпосылки и расширяя ее последствия. Делая это, он в то же время и в рамках того же жеста открывает вторую великую эпоху оперной традиции, увенчанную славой и связанную с ее величайшим блеском. Он стоит в точке пересечения двух миров, двух (социальных, исторических, философских и музыкальных) эпох и представляет, возможно, самую возвышенную площадку для фантазий и их смены.

Я не заказываю сны

Славой Жижек

В сопроводительном тексте к одной из записей «Так поступают все» Моцарта сотрудничество Моцарта и да Понте провозглашается «таким же незабываемым, как сотрудничество Верди и Бойто, Гилберта и Салливана, Штрауса и Гофман-сталия или Вагнера с самим собой»¹⁰. Удивительно, что можно поставить кровосмесительные отношения Вагнера в один ряд с другими, «нормальными», отношениями, подразумевая, что Вагнеру повезло встретить подходящего либреттиста, то есть *самого себя* — формулировка, которая идеально соответствует беззастенчиво эгоцентричному прочтению Вагнером предыдущей истории оперы и музыки в целом. Черты, которые он подчеркивает как наиболее прогрессивные у композиторов-предшественников (скажем, великолепный финал второго акта «Свадьбы Фигаро» Моцарта), он ухитряется расценить как направленные вперед, к нему самому, его собственному пониманию и практике «музыкальной драмы». Однако что, если Вагнер был прав? Что, если его творчество действительно знаменует собой уникальное достижение, поворотную точку, которая позволяет нам задним числом интерпретировать двусмысленности и разрывы у композиторов, ему предшествующих, а также воспринимать все последующее как нарушение уникального вагнеровского равновесия? Борхес однажды заметил, гово-

9. Как бы высоко ни оценивали Монтеверди эксперты, ни одна его опера никогда не ставилась в Метрополитен.

10. *Ledbetter S. Notes to Charles Mackerras // Mozart W.A. Così fan tutte. Telarc, CD-80399.*

ря о Кафке, что некоторые писатели обладают способностью *создавать своих собственных предшественников* — такова логика ретроактивной реструктуризации прошлого через вмешательство новой *point-de-capiton*¹¹: подлинно творческий акт не только перестраивает поле будущих возможностей, но и реструктурирует прошлое, заново означая прежние случайные следы так, что они отсылают к настоящему. Главная задача настоящего эссе как раз и заключается в том, чтобы поддержать эту позицию Вагнера. Говоря наивно и прямо: что, если «Тристан» и «Парсифаль» попросту и фактически являются (по крайней мере с определенной точки зрения) двумя величайшими произведениями искусства в истории человечества?¹²

По аналогии с эссе Долара о Моцарте, это эссе следовало бы начать с «Летучего голландца», который играет в вагнеровском творчестве ту же структурную роль, что и «Похищение из сераля» у Моцарта. Иными словами, хотя оперы Моцарта представляют собой ряд вариаций на один и тот же основной мотив (жест милосердия господина, воссоединяющий влюбленную пару), «Похищение из сераля» с его исключительно наивным утверждением всепобеждающей силы любви явно выделяется как — ни в коем случае не лучшее и именно поэтому — непосредственное воплощение этого основного мотива (уникален своей наивностью в отсут-

11. Точка пристежки (*фр.*) — термин Лакана. — Прим. ред.

12. Здесь напрашивается параллель с Хичкоком, еще одним великим вагнерианцем, с его двумя абсолютными шедеврами, «Головокружение» и «Психоз». Отголоски «Тристана» в «Головокружении» — стандартная тема исследований фильма Хичкока; возникает соблазн прочитать великую хичкоковскую триаду «Головокружение», «На север через северо-запад» и «Психоз» как режиссерскую версию триады «Тристан», «Нюрнбергские мейстерзингеры» и «Парсифаль». В обоих случаях слабым звеном является среднее («Мейстерзингеры» и «На север через северо-запад»), комическая легкая интермедия, в которой заключена история эдипальной нормализации, подчинения отцовскому закону, что приводит к счастливому концу для «нормальной» пары. Наконец, подобно «Парсифалю», «Психоз» заканчивается совершенно безумным *Spaltung* (расщепление): замыкание (вновь) установлено, навязчивое внешнее отменено и герой полностью захвачен вечной материнской женственностью, которая, перефразируя Гёте, влечет героя к себе, в свою бездну (в последнем кадре «Головокружения» Скотти смотрит в эту бездну, тогда как в конце «Психоза» Норман полностью поглощен ею). Дальнейший, более детальный, анализ должен был бы также выявить смещения между этими двумя рядами — подобно тому, как история Парсифаля распалась для Вагнера на части, когда ему стало ясно, что Кундри-соблазнительница и Кундри-искупительница — одна и та же женщина, история «Головокружения» распадается на части, когда становится ясно, что возвышенная Мадлен и вульгарная Джуди — тоже одна женщина.

ствие более поздней и знаменитой моцартовской иронии финал второго акта с его торжествующим квартетом *Es lebe die Liebe!*¹³). После «Так поступают все» с ее невеселым паскалевским выводом о том, что любовь механически порождается следованием внешнему ритуалу, Моцарт стремится восстановить чистую наивность силы любви в «Волшебной флейте», этот возврат к истокам уже фальшив, запятнан искусственностью, подобно родителям, которые, рассказывая детям сказки, притворяются, что действительно в них верят.

Аналогично обстоит дело и с Вагнером: что касается чистоты «Летучего голландца», то возникает даже соблазн утверждать, что «Тангейзер» и «Лоэнгрин», хотя они и были (при жизни Вагнера) его самыми популярными операми, не представляют его стиль¹⁴, потому что в них нет настоящего вагнеровского героя. Тангейзер слишком зауряден, он просто разрывается между чистой духовной любовью (к Елизавете) и избытком земных эротических наслаждений (предлагаемых Венерой), не в силах отказаться от земных удовольствий и в то же время желая избавиться от них. Лоэнгрин, напротив, слишком «оторван от земли», божественное создание (художник), жаждущий жить как простой смертный с верной женщиной, которая бы ему полностью доверяла. Ни один из них не находится в положении настоящего вагнеровского героя, которому уготована участь немертвого (*undead*) существования в вечных страданиях (ближе всего к этому стоит длинный рассказ героя о паломничестве в Рим в конце «Тангейзера», первый полноценный пример вагнеровского героя, которому страдания не дают умереть). И не слишком ли «Мейстерзингеры» обыденны в своем принятии социальной реальности, а Парсифаль слишком «неземной» в своем отказе от сексуальной любви, так что триада «Тристан», «Мейстерзингеры» и «Парсифаль» повторяет с большей силой триаду «Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин»?¹⁵

13. «Да здравствует любовь!» (нем.).

14. См.: Tanner M. Wagner. L.: Flamingo, 1997.

15. Если воспринимать «Парсифаля» как завершение творчества Вагнера, как его версию «Волшебной флейты», то, конечно, можно заметить, сколько более ранних опер указывают на него — не только сама «Волшебная флейта», но и, что удивительно, забытый шедевр Йозефа Гайдна «Армида» 1784 г. (в саду с цветочными девами в горном замке, резиденции вражеского короля Идрено, героя Ринальдо соблазняет Армида, и он вынужден сопротивляться искушению; Армида впадает в ярость, когда он не поддается ее чарам, — сад имеет такой же фантастический статус, как замок Клингзора в «Парсифале», — когда Ринальдо ударяет мечом по мирту посреди леса, лес чудесным

Однако, поскольку я уже предпринимал попытку такого прочтения¹⁶, я предпочел бы совершить здесь аналогичный шаг в противоположном направлении: прочитать «Тристана» Вагнера как произведение нулевого уровня, как совершенную, окончательную формулировку определенного философско-музыкального видения, а затем прочитать последующие произведения (как самого Вагнера, так и других композиторов) как вариации на эту тему, как вехи на пути распада уникального синтеза «Тристана», кульминацией которого является *Liebestod*, к которой, как к своему окончательному разрешению, стремится вся опера.

Влечение смерти¹⁷ и вагнеровское возвышенное

Мы поем по разным причинам. В «Евгении Онегине» Пушкин представляет сцену, когда женщины поют, собирая ягоды, с язвительным пояснением, что пить им приказала хозяйка, чтобы они не могли есть эти ягоды.

Так почему же поет Изольда? Первое, что следует отметить, это перформативное, саморефлективное измерение последней песни Изольды. Когда Ромео находит Джульетту мертвой в финале балета Прокофьева «Ромео и Джульетта», его танец передает отчаянные попытки оживить ее. Однако здесь действие происходит на двух уровнях, не только на уровне того, что передает танец, но и на уровне само-

образом исчезает). Армида интересна своим зловещим финалом, которым Гайдн решил заменить надуманный счастливый финал более ранней оперы 1775 г., написанной Антонио Тоцци на ту же тему. Дело не только в том, что финал трагический, а не счастливый, но и в том, что он открытый, что он сохраняет напряжение неразрешенным: под звуки военной музыки четко переданы смешанные чувства Ринальдо (имея намерение присоединиться к христианам в их решающей битве, он все же заявляет, что, выполнив свой долг, вернется к Армиде), в то время как Армида поглощена мстью. Возникает сильное искушение прочесть непоследовательность, отсутствие четкого разрешения и бесконечные повторяющиеся колебания оперы Гайдна в качестве знака, указывающего направление к «Парсифалю»; только вагнеровское радикальное решение полностью отвергнуть женские ухаживания разрешает напряжение между любовью и зовом долга.

16. См. главу 5 книги: Žižek S. Tarrying with the Negative. Durham: Duke University Press, 1993. Эта книга включает части другого моего вагнеровского эссе: «Сексуальных отношений нет», которое впервые появилось в: Salecl R., Žižek S. Gaze and Voice as Love Objects. Durham: Duke University Press, 1996. Vol. 1.

17. Мы используем именно такой вариант перевода фрейдовского понятия *Todestrieb*, а не более традиционный, но неточный — «влечение к смерти». Об этом см.: Мазин В. Примечания к переводу *Todestrieb* // Лаканалия. 2015. № 19. С. 20–21.

го танца. Тот факт, что танцующий Ромео волочит за собой труп Джульетты, болтающийся, как дохлый кальмар, вытянутый из воды, можно истолковать как его отчаянную попытку вернуть это инертное тело в состояние самого танца, вернуть ему способность магически преодолевать гравитацию и свободно парить в воздухе. Таким образом, его танец — это в некотором смысле рефлексивный танец, направленный на саму (не)способность его мертвой партнерши танцевать. Обозначенное содержание (плач Ромео по умершей Джульетте) поддерживается самореференцией к форме. И это подобно пению Изольды: в возвышенный момент *Liebestod* на карту поставлено пение Изольды как таковое. Здесь пение не только отражает ее внутреннее состояние, ее стремление соединиться с Тристаном в смерти — она умирает от пения, погружаясь в него; другими словами, кульминационное отождествление с голосом и есть ее способ умереть.

Из чего же состоит *Liebestod*? Ответ, кажется, ясен: это вагнеровское эклектичное сочетание буддийской нирваны (опосредованной через Шопенгауэра) и метафизического эротизма. Структурирующей оппозицией является оппозиция дня и ночи: дневная вселенная символических обязательств и почестей *versus* ее ночная отмена в *hochste Lust*, эротическом самозабвении. Неудивительно, что это погружение в ночь, дарующую забвение, ассоциируется с Ирландией: как сообщает Генрих Болл в своем замечательном «Ирландском дневнике» (1957), в ирландских пабах были маленькие кабинки, отгороженные кожаным занавесом, с ремнями, с помощью которых пьяница мог прикрепить себя к сиденью и погрузиться в «ночь мира», оторвавшись от повседневности семьи, чести, профессии и обязательств и плывя в темноте, пока у него не заканчивались деньги и он не был вынужден, весьма неохотно, вернуться домой. Итак, вроде бы все ясно: эротизированное влечение смерти, приостановка символического порядка, — но здесь, однако, возникает первое осложнение. Да, «Тристан» — это история смертельной страсти, которая находит свое разрешение в экстатическом самозабвении, но сам *способ* этого самозабвения максимально далек от страстного нарушения всех правил — погружение в ночь представлено как холодная, декламационная, отстраненная процедура. Неудивительно, что, возможно, лучшая постановка «Тристана» за последние десятилетия, осуществленная Хайнером Мюллером, неофициальным наследником Брехта, подчеркнула именно этот аспект почти механически исполняемого ритуала.

Здесь может помочь взгляд на других вагнеровских героев. Начиная с парадигматического примера, Летучего голландца, они одержимы безусловной страстью найти в смерти окончательный покой и искупление. Их беда в том, что когда-то в прошлом они совершили какое-то ужасное злодеяние, и цена, которую они должны заплатить, — не смерть, а обреченность на жизнь в вечных страданиях, на беспомощные скитания, на неспособность выполнить свою символическую функцию. Это дает нам ключ к типичной вагнеровской песни — жалобе (*Klage*) героя, демонстрирующей его ужас от необходимости существовать в качестве немертвого чудовища, жаждущего покоя в смерти. Вспомните великолепный начальный монолог Голландца, плач умирающего Тристана и две великолепные жалобы страдающего Амфортаса. Хотя у Вотана и нет великолепной жалобы, прощальный привет Брунгильды — *Ruhe, ruhe, du Gott!* («Отдохни, отдохни, бог!») — указывает то же направление: когда золото возвращается в Рейн, Вотан наконец-то получает возможность спокойно умереть.

Таким образом, решение Вагнером фрейдовской оппозиции Эроса и Танатоса, заключается в тождестве этих двух полюсов: кульминация любви — в смерти, ее истинный объект — смерть, а тоска по любимому — это тоска по смерти. Преследует ли вагнеровского героя то, что Фрейд называл влечением смерти (*Todestrieb*)? Именно отсылка к Вагнеру позволяет нам увидеть, что фрейдовское влечение смерти не имеет ничего общего с тягой к самоуничтожению, к возвращению к неорганическому отсутствию какого-либо жизненного напряжения. Влечение смерти не присутствует в стремлении вагнеровских героев обрести покой в смерти; напротив, оно *прямо противоположно умиранию* — это название для немертвого состояния вечной жизни как таковой, для ужасной участи быть пойманным в бесконечный, повторяющийся цикл блуждания в чувстве вины и боли. Окончательный уход из жизни вагнеровского героя (смерть Голландца, Вотана, Тристана, Амфортаса), таким образом, является моментом их *освобождения* из тисков влечения смерти. Тристан в третьем акте впадает в отчаяние не из-за страха смерти, а потому что без Изольды он не может умереть и обречен на вечную тоску — он с нетерпением ожидает ее прихода, чтобы иметь возможность умереть. Его страшит не перспектива умереть без Изольды (стандартная жалоба влюбленного), а перспектива бесконечной жизни без нее. Парадокс фрейдовского влечения смерти заключается

в том, что Фрейд назвал так совершенно противоположное тому, что, казалось бы, должен означать этот термин — то, как в психоанализе появляется *бессмертие*, жуткий избыток жизни, немертвое стремление, которое сохраняется за пределами (биологического) цикла жизни и смерти, порождения и тления¹⁸. Главный урок психоанализа заключается в том, что человеческая жизнь никогда не бывает «просто жизнью»: люди не просто живы, они одержимы странным желанием наслаждаться жизнью в избытке, страстно привязаны к избытку, который нарушает обычный ход вещей.

Такое стремление испытать жизнь во всей ее чрезмерной полноте — вот о чем оперы Вагнера. Этот избыток вписывает себя в человеческое тело в виде раны, которая делает субъекта немертвым, лишая его способности умереть (помимо раны Тристана и Амфортаса, есть, разумеется, и *та самая* рана, из «Сельского врача» Кафки); когда эта рана исцелена, герой может спокойно умереть. С другой стороны, как справедливо подчеркивает Лир¹⁹, фигура уравновешенной идеальной жизни, избавленной от тревожных избытков (скажем, аристотелевское созерцание), также является неявной заменой смерти. Проницательность Вагнера заключалась в том, чтобы объединить эти два противоположных аспекта одного и того же парадокса: *избавление от раны, ее исцеление в конечном счете то же самое, что и полное и прямое отождествление с ней*. Разве такое прозрение не касается самой сути христианства? Разве не Христос исцелил рану человечества, полностью приняв ее на себя? Именно здесь проявляется оригинальность Вагнера: он придал фигуре Христа жуткий поворот. Христос был невинным, принявшим на себя рану (высшее страдание); Парсифаль (вагнеровский Христос) не исцеляет рану Амфортаса, принимая ее на себя; в отличие от Христа он приносит искупление, полностью сохраняя свою чистоту, сопротивляясь искушению избытка жизни (искушению, которое принесло опустошение в Царство Грааля, когда отец Амфортаса, Титурель, поддался ему, чрезмерно наслаждаясь Граалем), а не принимая на себя бремя греха. По этой причине Парсифалю не нужно умирать, он может напрямую навязать себя в качестве

18. Более подробное изложение понятия влечения смерти см. в главе 5 книги: Жижек С. Щекотливый субъект. М.: Дело, 2014. Žižek S. The Ticklish Subject. L.: Verso Books, 1999.

19. Lear J. Happiness, Death, and the Remainder of Life. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

нового правителя — Гутман прав, утверждая, что «храмовые сцены „Парсифаля“ в некотором смысле являются черными мессами, извращающими символы Евхаристии и посвящающими их зловещему богу»²⁰.

В истории оперы этот избыток жизни замечен в двух основных версиях, итальянской и немецкой, Россини и Вагнера — так что, возможно, хотя они и являются противоположностями, хорошо известная личная симпатия Вагнера к Россини, а также их встреча в Париже свидетельствуют о более глубоком родстве. В отличие от вселенной Вагнера вселенная Россини является явно предромантической — вселенная, в которой злые персонажи чувствуют необходимость заявить жертвам о своем зле. Даже Пизарро в великом противостоянии во втором акте бетховенского «Фиделио» сообщает Флорестану, кто он такой, прежде чем приступить к убийству, — он хочет, чтобы Флорестан *знал*, кто его убьет. Более мрачный оттенок такого самопредъявления можно увидеть в «Опасных связях» де Лакло, где Вальмон хочет соблазнить мадам де Турвель не в безрасудный момент страсти, а при полном ее осознании — он хочет, чтобы она увидела себя униженной и не способной сопротивляться: «Пусть она верит в добродетель, но пусть пожертвует ею ради меня. Пусть грех ужасает ее, будучи не в силах сдержать, и пусть, все время находясь во власти страха, она забывает, преодолевает его только в моих объятиях»²¹. План Вальмона состоит в том, что «она должна почувствовать, хорошо почувствовать и цену, и масштаб каждой жертвы, которую она мне принесет. Я не намерен привести ее к цели настолько быстро, что раскаяние за нею не угонится. Я хочу, чтобы добродетель ее умирала медленной смертью, а сама она не спускала глаз с этого жалостного зрелища»²². Только на следующее утро осознание своего поступка настигает ее. Ситуация здесь антитрагическая: в трагедии субъект совершает роковой поступок, не подозревая о его последствиях, которые настигают его лишь впоследствии; здесь же, однако, никакой временной промежуток не открывает пространства для трагического переживания, поскольку сам поступок совпадает с полным

20. Gutman R. Richard Wagner. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.

21. Лакло Ш. де. Опасные связи. М.; Л.: Наука, 1965. С. 23. Близкое лакановское прочтение «Связей», на которое я здесь опираюсь, см. в главе 6 книги: Зупанчич А. Этика реального. СПб.: Скифия-принт, 2019.

22. Лакло Ш. де. Указ. соч. С. 117.

осознанием его последствий. Это позиция садиста, переносящего на Другого субъективное расщепление в чистом виде. По аналогии двое мужчин в «Так поступают все» Моцарта хотят, чтобы их невесты увидели себя униженными. Дело не только в том, чтобы проверить их верность, но и в том, чтобы смутить их, заставив публично признать свою неверность (вспомните финал, когда после заключения брачного контракта с двумя албанцами двое мужчин возвращаются в подобающих им платьях и сообщают невестам, что они сами и были этими албанцами). Загадочное желание — не женское (оно устойчивое или мимолетное?), а мужское: какой бес перверсии побуждает двух молодых джентльменов подвергнуть женщин такому жестокому испытанию? Что толкает их на то, чтобы разрушить гармоничную идиллию их любовных отношений? Очевидно, что они хотят вернуть своих невест, но только после того, как столкнутся с тщетностью их женских желаний. Таким образом, их позиция строго соответствует позиции садистского перверта: их цель — переложить на Другого (жертву) разделение желающего субъекта; то есть несчастные невесты должны принять на себя боль от обнаружения того, что их желание отвратительно.

У типичного злодея позднего романтизма (скажем, Скарпия в «Тоске» Пуччини) мы получаем совершенно иную констелляцию, различимую не только в крайне непристойном финале первого акта, но и на протяжении всего второго акта: Скарпия не только хочет сексуально овладеть Тоской, но и хочет стать свидетелем ее боли и ее бессильной ярости, вызванной его действиями: «Как ты меня ненавидишь! ...Вот как я желаю тебя!» Скарпия хочет вызвать в своем объекте ненависть, проистекающую из ярости от бессилия. Он хочет не ее любви, а, скорее, того, чтобы она отдалась ему в акте полного унижения, из любви к Марио, а не к нему. Его ненависть — это ненависть к женскому объекту: истинный партнер Скарпия — мужчина, которого желает/любит женщина, поэтому его высший триумф — когда Марио видит, как Тоска отдается Скарпия из любви к нему, и гневно проклинает/отвергает ее за это. В этом разница между Скарпия и Вальмоном: Вальмон хочет, чтобы женщина ненавидела себя, отдаваясь ему, а Скарпия хочет, чтобы она ненавидела его, соблазнителя²³.

23. Braunstein N.A. Le desir de Scarpia//Analytica. P.: Navarin, 1986. Vol. 46. P. 91–92.

Россини принадлежит к той же сфере выставления себя напоказ — правда, с особым оттенком. Его великие мужские портреты, три в «Севильском цирюльнике» (каватина Фигаро, ария Базилио «Клевета» и ария Бартоло) плюс портрет Дона Маньифико в «Золушке», изображают издевательские жалобы на себя самого, когда человек воображает себя в желаемом положении, осыпаясь требованиями об услуге или услугах; субъект принимает на себя роли тех, кто к нему обращается, а затем симулирует свою реакцию. Рассмотрим арию Дона Маньифико, отчима Золушки. Когда его дочь выйдет замуж за принца, люди будут обращаться к нему за услугами при дворе, предлагая ему взятки, а он будет в ярости от всего этого. Кульминационный момент архетипической арии Россини — уникальный момент счастья, полного утверждения избытка жизни; возвышенное у Россини возникает, когда субъект перегружен просьбами, не имея больше возможности с ними справиться. В кульминационный момент своей каватины Фигаро восклицает: «Какая толпа/людей, бомбардирующих меня своими требованиями/— пощадите, один за другим/uno alla volta, per carità!»²⁴, отсылая тем самым к кантовскому опыту возвышенного, в котором субъект подвергается бомбардировке избытком данных, которые он не в состоянии осмыслить. Базовая экономика здесь навязчива; объект желания — это требование Другого. Этот избыток является подходящим контрапунктом к вагнеровскому возвышенному, к *hochste Lust* погружения в пустоту, которым завершается «Тристан». Конечно, в этом тотальном самовыставлении напоказ есть что-то предромантическое, допсихологическое и карикатурное, поэтому с появлением романтической психологии Россини оказался прав, прекратив сочинять и заняв удовлетворенную позицию *bon vivant* — это был единственный правильный этический поступок (его долгое молчание сопоставимо с молчанием Сибелиуса, а в литературе — с Рембо и Хэмметтом). Такое противопоставление возвышенного у Россини и у Вагнера идеально соответствует кантовскому противопоставлению математического и динамического возвышенного. Как мы только что видели, возвышенное у Россини является математическим, воплощая неспособность субъекта постичь само количество требований, которые его переполняют, в то время как вагнеровское возвы-

24. «Мой бог! О, что за крики! Что за смятение!/Все поднялися, просто беда!/Все я исполню, только терпенье,/и не все разом вы, господа!» (Стербини Ч. Севильский цирюльник (либретто)// Либретто опер. URL: <http://libretto-oper.ru/rossini/sevilskii-ciryulnik>).

шенное является динамическим, воплощая непреодолимую силу одного требования, безусловного требования любви²⁵.

Принудительный выбор

Ссылка на такой избыток жизни позволяет нам объяснить одно из предполагаемых противоречий в сюжете «Кольца нибелунга»: своим падением боги должны расплатиться за то, что нарушили космическое равновесие (присвоив золото, которое должно было остаться на дне Рейна); однако, если золото (кольцо) в конце концов возвращается в Рейн, почему боги все же погибают? Единственный способ ответить на эту загадку — ввести различие между *двумя* смертями: биологически необходимой кончиной и так называемой второй смертью — тем фактом, что субъект умер в мире, с урегулированными счетами и без символического долга, преследующего его или ее память. Вагнер сам изменил текст «Кольца» в отношении этого важнейшего момента: в первой версии в финальной сцене «Золота Рейна» Эрда прорицает, что боги погибнут, если золото не будет возвращено в Рейн; в окончательной версии они погибнут в любом случае. Речь идет лишь о том, что перед смертью золото должно быть возвращено в Рейн, чтобы они умерли должным образом и избежали «безвозвратной темной гибели». Неоплаченный долг, первородный грех нарушения природного равновесия — вот что *мешает* Вотану умереть; он может умереть и обрести покой только после того, как рассчитается со своим долгом²⁶.

То, с чем мы сталкиваемся в этом жутком пространстве между двумя смертями, — это трепетание жизненной суб-

25. Такой «итальянский» избыток принимает у Верди другую форму, скажем, в двух дуэтах отца и дочери, Риголетто и Джильды, из «Риголетто»: в обоих, особенно во втором (*Vendetta!*), само выпевание слов как будто попадает в бешеный стремительный оркестровый ритм, явно избыточный по отношению к функции выражения того, что происходит между героями.

26. Статус самоубийства в христианстве делает непосредственно ощутимым это немертвое измерение, — убивая себя, человек совершает смертный грех, отказываясь от божественного дара жизни, поэтому его больше нельзя похоронить в освященной земле и с соблюдением соответствующих ритуалов — биологическая смерть больше не может сопровождаться/удваиваться символической, и именно в этом пространстве между двумя смертями бродит нежить (*undead*), преследуя живых. Таким образом, самоубийство обрекает человека на вечную жизнь: на немертвое существование (или, скорее, настояние) тех, кому не дано найти покой в смерти. Убив себя, я обретаю бессмертие — не бессмертие вечной жизни в исторической памяти, а непристойное бессмертие немертвого тела. (Здесь я опираюсь на книгу: *Зупанчич А.* Указ. соч.)

станции, которая никогда не может сгнуться, подобно ране Амфортаса в «Парсифале». Достаточно вспомнить Лени Рифеншталь, которая в своем бесконечном поиске высшей жизненной субстанции обратила внимание сначала на нацистов, затем на африканское племя, тела мужчин которого демонстрировали подлинную мужскую красоту и жизненную силу, и, наконец, на глубоководных животных — как будто только здесь, в чарующем мире примитивных форм жизни, она наконец встретила свою истинную цель и призвание. Эта подводная жизнь кажется несокрушимой, как и сама Лени: когда мы следим за сообщениями о том, что в возрасте почти 100 лет она все еще активно ныряет, чтобы снять документальный фильм о глубоководной жизни, мы боимся, что она никогда не умрет. Наша бессознательная фантазия определенно заключается в том, что она бессмертна. Очень важно рассматривать понятие влечения смерти на фоне этой второй смерти как волю к уничтожению неразрушимого ритмического пульсирования жизни по ту сторону смерти (Голландца, Кундри и Амфортаса), а не как волю к отрицанию непосредственного биологического жизненного цикла. После того как Парсифалу удастся уничтожить в себе, казалось бы, патологическое сексуальное влечение, это открывает ему глаза на невинное очарование непосредственного естественного жизненного цикла (волшебство Страстной пятницы).

Итак, вернемся к Вотану. Он хочет избавиться от чувства вины, чтобы умереть должным образом, в мире, и таким образом избежать участи немертвого чудовища, который, не найдя покоя даже в смерти, преследует простых смертных — именно это имеет в виду Брунгильда, когда в самом конце «Гибели богов», вернув кольцо рейнским русалкам, она говорит: *Ruhe, ruhe, du Gott!* («Отдохни, отдохни, бог!»). Следовательно, влечение смерти хочет уничтожить определенное измерение жизни; однако эта жизнь — не простая биологическая жизнь, а та самая немертвая жизнь вечной тоски между двумя смертями.

Такое понятие второй смерти позволяет нам правильно осмыслить утверждение Вагнера о том, что Вотан поднимается на трагическую высоту, желая собственной гибели: «Это все, чему мы должны научиться из истории человечества: „Желать неизбежного и самому осуществлять его“»²⁷. Его высказывание следует воспринимать буквально, во всей

27. Цит. по: Cord W.O. An Introduction to Richard Wagner's "Der Ring des Nibelungen". Athens: Ohio University Press, 1983. P. 125.

его парадоксальности — если что-то уже само по себе неизбежно, зачем же тогда активно желать этого и работать над его наступлением, спросите вы? Этот парадокс, центральный для символического порядка, является обратной стороной парадокса запрета чего-то невозможного (например, инцеста), который можно распознать даже в знаменитом высказывании Витгенштейна «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» — если в любом случае невозможно ничего сказать об этом, зачем добавлять лишний запрет? Страх, что человек все же скажет что-то по этому поводу, строго гомологичен страху, что то, что необходимо, не произойдет без нашей активной помощи. Окончательным доказательством того, что мы имеем дело не с бесплодными логическими играми, является экзистенциальная проблема предопределения, протестантская идеологическая отсылка, которая поддерживала необычайный взрыв активности в раннем капитализме. То есть, вопреки распространенному мнению, что если все решено заранее, то зачем вообще что-то делать, само осознание того, что их судьба уже predetermined, побуждало людей к бешеной активности. То же самое можно сказать и о сталинизме: самая интенсивная мобилизация производительных усилий советского общества поддерживалась осознанием того, что они просто реализуют неумолимую историческую необходимость.

На другом уровне Брехт проницательно выражает это затруднительное положение в своих так называемых учебных пьесах, например в пьесе «Тот, кто говорит „да“» (*Ja-sager*), в которой мальчика просят добровольно согласиться с тем, что в любом случае станет его судьбой (быть сброшенным в долину). Как объясняет ему учитель, принято спрашивать жертву, согласна ли она со своей судьбой, но также принято, чтобы жертва говорила «да». Все эти примеры далеко не исключительны: членство в любом социуме предполагает парадоксальную точку, в которой субъекту приказывают свободно, в результате выбора, принять то, что в любом случае было бы ему навязано (мы все должны любить свою страну, своих родителей и т. д.)²⁸. Однако мы считаем, что все эти парадоксы могут происходить только в пространстве символизации. Разрыв, из-за которого требование свободно принять неизбежное не является бессмысленной тав-

28. Что касается такого понятия принудительного выбора, который формирует основу нашей социальной принадлежности, см. также главу 5 книги: Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999.

тологией, может быть только разрывом, который навсегда отделяет событие в непосредственности его сырой реальности от его записи в символической сети — свободно принять навязанное положение вещей просто означает интегрировать это положение вещей в свою символическую вселенную. Именно в этом точном смысле жест добровольного принятия собственной смерти сигнализирует о готовности примириться со своей смертью и на символическом уровне, отказаться от миража символического бессмертия.

Этот парадокс желания (свободного выбора) того, что необходимо, притворства (поддержания видимости), что свободный выбор существует, хотя на самом деле его нет, тесно связан с разделением закона на Идеал-Я (публичный, писанный закон) и Сверх-Я (непристойный, неписанный, тайный закон). Поскольку на уровне Идеала-Я субъект хочет иметь видимость свободного выбора, предписание Сверх-Я должно быть передано между строк. Сверх-Я формулирует парадоксальное предписание о том, что именно субъект, его адресат, должен выбрать свободно; как таковое, это предписание должно оставаться невидимым для глаз, чтобы власть оставалась действующей. Короче говоря, субъект фактически хочет получить приказ под видом свободы, свободного выбора: он хочет подчиниться, сохраняя видимость свободы и тем самым сохраняя лицо. Если приказ отдается напрямую, минуя видимость свободного выбора, публичное унижение ранит субъекта и может побудить его к бунту; если в дискурсе господина нет четко различимого распоряжения, отсутствие приказа воспринимается как удушающее и порождает потребность в новом господине, способном отдать четкое предписание. Теперь мы видим, как понятие свободного выбора того, что в любом случае является неизбежным, строго созависимо понятию пустого символического жеста, который должен быть отвергнут. Одно является оборотной стороной другого; то есть пустой жест предлагает возможность выбрать невозможное, то, что неизбежно не произойдет (в случае Брехта экспедиция с больным мальчиком поворачивает назад, вместо того чтобы избавиться от него, бросив в долину). Другой показательный случай такого пустого жеста можно найти в романе Джона Ирвинга «Молитва об Оуэне Мини». После того как маленький мальчик Оуэн случайно убивает мать Джона — своего лучшего друга, рассказчика, он, конечно, ужасно расстроен, поэтому, чтобы показать, как он сожалеет, он по одной передает Джону в подарок полную коллекцию цветных фотографий звезд бейсбола,

свое самое ценное достояние; однако Дэн, деликатный отчим Джона, говорит ему, что правильнее было бы вернуть подарок. Перед нами символический обмен в чистом виде, жест, сделанный для того, чтобы быть отвергнутым; суть, магия символического обмена заключается в том, что, хотя в конце мы оказываемся там же, где были в начале, общий результат операции не равен нулю, а является явным выигрышем для обеих сторон, пактом солидарности. И не является ли нечто подобное частью наших повседневных нравов? Когда, после ожесточенной борьбы с моей ближайшей подругой за повышение по службе, я побеждаю, правильным с моей стороны будет отказаться от повышения, чтобы оно досталось ей, а правильным для нее будет отклонить мое предложение, сохранив тем самым нашу дружбу²⁹. Короче говоря, представление Вагнера о свободном принятии неизбежного отнюдь не является пустой романтической гиперболой, оно указывает на характерную особенность, конституирующую символический порядок.

Впрочем, жест Вотана, желающего своей гибели, чтобы избавиться от своей вины, как и Тристан и Изольда, принимающие свое исчезновение в бездне небытия в качестве кульминационного воплощения своей любви, — эти два образцовых случая вагнеровского влечения к смерти, должны быть дополнены третьим — Брунгильдой, этой «страдающей, самоотверженной женщиной», которая «становится наконец истинным, осознанным искупителем»³⁰. Она также желает своего уничтожения, но не в качестве отчаянно-

29. Разумеется, проблема заключается в следующем: что, если другой, которому делается предложение, которое должно быть отвергнуто, на самом деле принимает его? Что, если мальчик в «Тот, кто говорит „да“» Брехта сказал бы «нет» и отказался быть брошенным в долину? Что, если, потерпев поражение в конкурсе, я приму предложение своей подруги получить повышение вместо нее? Подобная ситуация катастрофична, потому что она приводит к распаду видимости (свободы), которая относится к социальному порядку, однако, поскольку на этом уровне вещи являются тем, чем они кажутся, этот распад видимости равен распаду самой социальной субстанции, разрушению социальной связи. Прежние коммунистические общества представляют собой крайний случай такой принудительной свободы выбора, — в них субъектов непрерывно бомбардировали просьбами свободно выразить свое отношение к власти, но все прекрасно понимали, что эта свобода строго ограничена свободой сказать «да» самому коммунистическому режиму. Именно по этой причине коммунистические общества были чрезвычайно чувствительны к статусу видимости; правящая партия хотела любой ценой сохранить видимость широкой народной поддержки режима.

30. Цит. по: Cooke D. I Saw the World End. Oxford: Oxford University Press, 1979. P. 16–17.

го средства искупить свою вину — она желает этого в качестве акта любви, призванного искупить любимого мужчину, или, как выразился сам Вагнер в письме к Листу: «Любовь нежной женщины сделала меня счастливым; она осмелилась броситься в море страданий и мук, чтобы иметь возможность сказать мне: „Я люблю тебя!“». Никто, кто не знает всей ее нежности, не может судить о том, сколько ей пришлось выстрадать. Нас не пощадили ни в чем, но в результате я искуплен, а она счастлива, потому что осознает это»³¹. И снова мы должны спуститься с мифических высот в повседневную буржуазную реальность: женщина осознает, что посредством своих страданий, которые остаются невидимыми для посторонних глаз, своего отречения ради любимого мужчины или отречения от него (эти два понятия всегда диалектически взаимосвязаны, поскольку в фантастической логике западной идеологии любви именно ради своего мужчины женщина должна отречься от него), она делает возможным искупление мужчины, его публичный социальный триумф — как Травиата, которая бросает своего любовника и тем самым обеспечивает его реинтеграцию в социальный порядок, как молодая жена из романа Эдит Уортон «Эпоха невинности», которая знает о тайной прелюбодейской страсти своего мужа, но притворяется незнающей, чтобы спасти их брак. Возможных примеров здесь бесчисленное множество, и возникает соблазн утверждать, что подобно Эвридике — которая приносит себя в жертву тем, что намеренно провоцирует Орфея обратить на нее свой взор и отправить ее обратно в Аид, и таким образом освобождает его творчество и дает ему свободу для продолжения его поэтической миссии — Эльза, в свою очередь, также намеренно задает роковой вопрос и тем самым освобождает Лоэнгрина, истинное желание которого, конечно же, состоит в том, чтобы остаться одиноким художником, сублимирующим свои страдания в творчество. Мы видим здесь связь между влечением смерти и творческой сублимацией, которая задает координаты для жеста женского самопожертвования, этого постоянного объекта мечтаний Вагнера: отказываясь от своего партнера, женщина фактически искупает его вину, заставляя его встать на путь творческой сублимации и переработать сырой материал неудавшегося реального сексу-

31. Цит. по: *Donington R. Wagner's "Ring" and Its Symbols*. L.: Faber and Faber, 1990. P. 265.

ального контакта в миф об абсолютной любви³². Поэтому следует воспринимать «Тристана» Вагнера так, как Гёте объяснял своего «Вертера»: написав книгу, молодой Гёте символически отыграл свое увлечение и довел его до логического завершения (самоубийства); таким образом он избавился от невыносимого напряжения и смог вернуться к своему повседневному существованию. Произведение искусства выступает здесь в качестве фантазматического дополнения; воплощение в нем полностью завершенных сексуальных отношений оказывает поддержку компромиссу в нашей реальной социальной жизни — в «Тристани» Вагнер воздвиг памятник Матильде Везендонк и своей бессмертной любви к ней с тем, чтобы быть в состоянии преодолеть свое увлечение и вернуться к нормальной буржуазной жизни³³.

Отклонение

«Тристан» — это не просто опера: Майкл Таннер был прав, когда сказал, что если мы хотим понять смысл «Тристана», то должны подходить к нему не просто как к произведению искусства, а как к онтологическому высказыванию об эсхатологических событиях, о смысле жизни³⁴. Проблема здесь заключается не в стандартном постмодернистском вопросе о том, кто в нашу циничную постидеологическую эпоху еще может всерьез воспринимать большие метафизические решения, такие как *Liebestod* Вагнера, а, скорее, в противоположном, то есть в сегодняшнем неоднозначном отношении к вере (или к твердым убеждениям как таковым). Достаточно привести два совершенно разных примера. Не является ли глубоко симптоматичным то, что по крайней мере в некоторых европейских странах священники и правые поли-

32. Теперь мы можем увидеть решающее различие между «Кольцом» и «Парсифалем»: в «Кольце» знание еще не доступно «полному дураку» Зигфриду — он должен умереть, чтобы Брунгильда, женщина, могла стать знающей (*dass wissend wild ein Weib*), тогда как в «Парсифале» сам герой, полный дурак, становится знающим (*des reinsten Wissens Macht, dem zagen Toren gab*). Таким образом, в своей киноверсии «Парсифаля» Зиберберг имел все основания превратить Парсифаля в женщину после его обращения, — в тот момент, когда он получает доступ к знаниям, Парсифаль фактически занимает женскую позицию Брунгильды.

33. Напротив, Вагнер написал «Парсифаля», этот гимн радикальному отказу от полового влечения, чтобы иметь возможность продолжить свой роман с Юдит Готье, реальной моделью для Кундри.

34. Tanner M. Op. cit.

тики-популисты являются одними из самых популярных гостей теледебатов за круглым столом? Такими занимательными их делает то, что они очень наивно придерживаются твердых положений; легкой мишенью их делает то, что они осмеливаются публично и твердо придерживаться своих убеждений. Второй пример: почему болельщики настаивают на том, чтобы смотреть футбольный матч в прямом эфире, даже если это происходит перед телевизором? Почему это никогда не то же самое, что смотреть его позже? Единственный честный ответ — чтобы помочь своему клубу, чтобы магически повлиять на игру (вот почему, даже если они находятся только перед экраном телевизора, они вопят и кричат в поддержку своей команды). И разве это не подтверждается противоположным опытом: тридцать лет назад, когда общественность все еще была в восторге от операций по пересадке сердца, планы их прямой телевизионной трансляции были отвергнуты по этическим соображениям — почему? Потому что операция может закончиться неудачей, и пациент может умереть — как если бы публика могла каким-то образом быть частично ответственной за это³⁵. Логика, действующая здесь, — это, конечно, логика фетишистского отрицания: «я очень хорошо знаю, но тем не менее», которая действует повсюду в нашей повседневной жизни³⁶. Когда мы наблюдаем за фокусником в цирке или в ночном клубе, мы прекрасно знаем, что там нет настоящей магии, что он просто демонстрирует расчетливую ловкость рук, но тем не менее мы глубоко разочарованы, если нам удастся проникнуть за эту ловкость и понять, как это было сделано, — мы хотим, чтобы она была совершенной³⁷. А разве не то же самое происходит со *страстными кинолюбителями*, посвятившими себя искусству находить небольшие несоответствия или ошибки, разрушающие иллюзию? Выявление таких ляпов приносит неизмеримое удовольствие, особенно когда они встречаются в великой классике. Вспомним самый известный случай у Хичкока: в фильме «На север через

35. Это похоже на пытки в снафф-фильмах: еще более невыносимо, чем смотреть их, было бы смотреть прямую трансляцию того, как кого-то пытаются, — как будто наша пассивная позиция, наша неспособность вмешаться, делает нас каким-то образом сопричастными ужасу происходящего.

36. См.: *Mannoni O. "Je sais bien, mais quand meme..." // Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène. P.: Editions du Seuil, 1969.*

37. Большинство приведенных здесь примеров и их теоретическим обоснованием я обязан лекции Роберта Пфаллера «Воображение для Другого», прочитанной 29 ноября 2000 г. в Институте исследований культуры в Эссене.

северо-запад» ребенок в ресторане закрывает уши руками за несколько секунд до того, как Эва-Мари Сейнт стреляет в Кэри Гранта — очевидно, из предыдущих (и, по-видимому, бесконечных) повторов одного и того же дубля, он знал, что будет выстрел, поэтому заранее заткнул уши. Магия таких открытий заключается в том, что они не только не препятствуют нашему удовольствию и не расстраивают приостановку нашего неверия, но к тому же укрепляют наше отношение с господином в переносе (точно так же знание о каких-то рядовых слабостях публичного человека, — что он, в конце концов, такой же человек, как и все мы, — только укрепляет наше восхищение им, то есть его *экстраординарным* статусом). Однако существуют две противоположные версии логики «я очень хорошо знаю, но тем не менее» в плане различия между доверием (croyance) и верой (foi):

— *Я не доверяю этому (то есть я прекрасно знаю, что это неправда), но тем не менее я в это верю!* Не это ли краткая формула иудаизма, в котором вопрос стоит не о доверии Богу, а о вере в Него, о символическом участии/обязательстве? Именно благодаря этой особенности иудаизм ближе всего подходит к парадоксу атеистической религии: важны не ваши сокровенные убеждения в существовании Бога или его благодати, а сам факт соблюдения договора с Ним, соблюдения своего слова и следования божественным заповедям. Самым ярким примером здесь является известный отрывок из дневников Анны Франк, в котором она наивно и патетично утверждает свою веру в доброту человечества: «Став свидетелем зверских преступлений нацистов, я не верю, что люди по сути своей добры, я хорошо знаю, какими злыми они могут быть, но тем не менее я верю в доброту человечества». И не является ли это также самой элементарной стратегией авторитетного лица, желающего оказать давление на слабого человека: «Я знаю, ты колеблешься, ты не справляешься с задачей, ты сам не веришь, что сможешь это сделать, но я в тебя верю!»

— *Я не верю в это, но тем не менее я этому доверяю!* Согласно Лакану, именно так относились древние евреи к языческим богам и духам: они не верили в них (их вера была прибережена для их ревнивого Бога), но тем не менее они боялись этих других божеств, потому что их существование и злые силы считались вполне реальными.

И не попала ли вагнеровская метафизика в такое же затруднительное положение? Ключевая особенность знаменитой формулы Вагнера о взаимоотношениях искусства

и религии («Там, где религия становится искусственной, искусство получает привилегию искупить ядро религии»³⁸) заключается в том, что она переворачивает стандартное гегелевское представление о снятии (*Aufhebung*) искусства в религии как высшей форме выражения идеи. По Вагнеру, искусство сохраняет ядро подлинного религиозного опыта, который окостенел в безжизненных институциональных ритуалах. Проблема этого решения, конечно, заключается в том, что оно приостанавливает религиозную веру как таковую, превращая религиозный опыт в эстетическое зрелище, которое соблазняет нас, не обязывая серьезно вовлекаться в него. Короче говоря, вопрос «Насколько серьезно мы должны относиться к решению Вагнера сегодня?» должен быть перевернут: относился ли сам Вагнер к нему серьезно?³⁹ Не функционирует ли оно в режиме фетишистского отклонения?

Возможно, тупик, к которому приводит вагнеровская эстетизация религии, наиболее кратко выражается в следующей дилемме: если искусство — это речь, которая «не знает, что говорит», означает ли это, что оно говорит то, чего не знает? И верно ли обратное? Если я не говорю того, что знаю, означает ли это, что я знаю то, чего не говорю?

38. Wagner R. Prose Works. L.: K. Paul, 1972. Vol. 6. P. 211.

39. Вспомним интересную деталь из фильма Вачовски «Матрица»: когда Киану Ривзу приходится выбирать между красной и синей таблеткой, он выбирает между истиной и удовольствием, между травматическим пробуждением к реальности и сохранением в иллюзии, регулируемой Матрицей. Ривз выбирает истину, в отличие от самого отвратительного персонажа фильма, агента-информатора Матрицы среди повстанцев, который в памятной сцене со Смитом, агентом Матрицы, ковыряет вилкой сочный красный кусок стейка и говорит: «Я знаю, что это всего лишь виртуальная иллюзия, но мне плевать, поскольку на вкус он настоящий». Короче говоря, он следует принципу удовольствия, который говорит ему, что предпочтительнее оставаться в пределах иллюзии, даже если знаешь, что это всего лишь иллюзия. Однако выбор Матрицы не так прост. Что именно предлагает Ривз человечеству в конце фильма? Не прямое пробуждение в пустыню реальности, но свободное плавание между множеством виртуальных вселенных — вместо того чтобы быть просто поработанным Матрицей, можно освободить себя, научившись изменять ее правила, — можно изменить правила физической вселенной и таким образом научиться свободно летать и нарушать другие физические законы. Короче говоря, выбор стоит не между горькой истиной и приятной иллюзией, а между двумя видами иллюзии; предатель привязан к иллюзии нашей так называемой реальности, над которой доминирует и которой манипулирует Матрица, тогда как Ривз предлагает человечеству восприятие Вселенной как игровой площадки, на которой мы можем играть во множество игр, свободно переходя от одной к другой, изменяя правила, которые фиксируют наше восприятие реальности.

Библиография

- Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999.
- Жижек С. Щекотливый субъект. М.: Дело, 2014.
- Зупанчић А. Этика реального. СПб.: Скифия-принт, 2019.
- Лакло Ш. де. Опасные связи. М.; Л.: Наука, 1965.
- Стербини Ч. Севильский цирюльник: либретто. URL: <http://libretto-oper.ru/ros-sini/sevilskii-ciryulnik>.
- Braunstein N.A. Le desir de Scarpia // *Analytica*. Vol. 46. P.: Navarin, 1986.
- Cooke D. I Saw the World End. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Cord W.O. An Introduction to Richard Wagner's "Der Ring des Nibelungen". Athens: Ohio University Press, 1983.
- Donington R. Wagner's "Ring" and Its Symbols. L.: Faber and Faber, 1990.
- Gutman R. Richard Wagner. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.
- Lear J. Happiness, Death, and the Remainder of Life. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Ledbetter S. Notes to Charles Mackerras // Mozart W.A. *Così fan tutte*. Telarc, CD-80399.
- Lindenberger H. Opera in History. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Mannoni O. "Je sais bien, mais quand même..." // *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*. P.: Editions du Seuil, 1969.
- Salecl R., Žižek S. Gaze and Voice as Love Objects. Vol. 1. Durham: Duke University Press, 1996.
- Tanner M. Wagner. L.: Flamingo, 1997.
- Wagner R. Prose Works. L.: K. Paul, 1972. Vol. 6.
- Watson D. The Wordsworth Dictionary of Musical Quotations. Edinburgh: Wordsworth, 1994.
- Žižek S. Tarrying with the Negative. Durham: Duke University Press, 1993.
- Zupančič A. Ethics of the Real. L.: Verso Books, 2000.

For the Love of Opera

Slavoj Žižek. University of London (UCL), United Kingdom; University of Ljubljana (ULJ), Slovenia, bih@bbk.ac.uk.

Mladen Dolar. University of Ljubljana (ULJ), Slovenia; Jan Van Eyck Academie (JVE), Maastricht, mladendolar@yahoo.com.

Drawing on the ideas of Sigmund Freud and Jacques Lacan, Mladen Dolar and Slavoj Žižek, founders of the Ljubljana school of psychoanalysis, turn in their work to opera, with Mladen Dolar focusing on Mozart and Slavoj Žižek on Wagner. The title of their work refers to the two deaths, symbolic and real, of which Lacan speaks in connection with ethics and aesthetics in his *Seminar VII*. Death, along with love, forms the center of both the operatic and the psychoanalytic narrative. Recently, the psychoanalytic approach to opera has become notorious. Typically, its product is a deconstructionist reading of the libretto or, even worse, a rather primitive Freudian debunking of its (patriarchal, anti-Semitic, and/or anti-feminist) prejudices. However, the authors argue that opera deserves better. The historical relationship between opera and psychoanalysis is suggestive. The moment of the birth of psychoanalysis (early twentieth century) is also often perceived as the moment of the death of opera—as if after psychoanalysis, opera, at least in its traditional form, was no longer possible. Not surprisingly, echoes of Freudianism are present in most contenders for the title of the last opera.

Keywords: *opera; psychoanalysis; death; Jacques Lacan; Wolfgang Amadeus Mozart; Richard Wagner.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-1-23-54

References

- Braunstein N.A. Le desir de Scarpia. *Analytica*, vol. 46, Paris, Navarin, 1986.
- Cooke D. *I Saw the World End*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- Cord W.O. *An Introduction to Richard Wagner's "Der Ring des Nibelungen"*, Athens, Ohio University Press, 1983.
- Donington R. *Wagner's "Ring" and Its Symbols*, London, Faber and Faber, 1990.
- Gutman R. *Richard Wagner*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1990.
- Laclos Ch. de. *Opasnye svyazi* [Les liaisons dangereuses], Moscow; Leningrad, Nauka, 1965.
- Lear J. *Happiness, Death, and the Remainder of Life*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- Ledbetter S. *Notes to: Charles Mackerras. Così fan tutte*, CD, TELARC, 80399.
- Lindenberger H. *Opera in History*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
- Mannoni O. "Je sais bien, mais quand meme...". *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Editions du Seuil, 1969.
- Salecl R., Žižek S. *Gaze and Voice as Love Objects*, vol. 1, Durham, Duke University Press, 1996.
- Sterbini C. Sevil'skii tsiryul'nik (libretto) [Il Barbiere di Siviglia (libretto)]. *Libretto oper* (Opera librettos). URL: <http://libretto-oper.ru/rossini/sevilskii-tsiryulnik>.
- Tanner M. *Wagner*, London, Flamingo, 1997.
- Wagner R. *Prose Works*, vol. 6, London, K. Paul, 1972.
- Watson D. *The Wordsworth Dictionary of Musical Quotations*, Edinburgh, Wordsworth, 1994.
- Žižek S. *Tarrying with the Negative*, Durham, Duke University Press, 1993.
- Žižek S. *Shchekotlivyy sub'ekt* [The Ticklish Subject], Moscow, Delo Publishers of RANEP, 2014.
- Žižek S. *Vozvyshennyi ob'ekt ideologii* [The Sublime Object of Ideology], Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal, 1999.
- Zupančič A. *Etika real'nogo* [Ethics of the Real], Saint-Petersburg, Skifia-Print, 2019.