

Schelling's "Philosophy of mythology".*Keywords:* myth, symbol, art, philosophy of mythology, theological process.

Надійшла до редколегії 26. 02. 2013 р.

УДК 101. 1

Э. К. Вежлева*Орский колледж искусств***МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ В АСПЕКТАХ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО**

Музыка – явление, в котором сочетаются логическая организация и неосознаваемые моменты. Цель статьи состоит в том, чтобы показать возможность интерпретации музыки в психоаналитическом ключе на основе структурной модели Ж. Лакана, включающей такие элементы как Символическое – Воображаемое – Реальное, рассмотреть бессознательные аспекты музыкального текста. Символическое и Воображаемое взаимосвязаны, между ними осуществляется взаимообмен. Музыкальный текст балансирует между Символическим и Воображаемым. Примером символического обмена при помощи употребления музыкальных семантических стереотипов в музыкальном тексте служит «Фантастическая симфония» Берлиоза.

Реальное – образование в месте разрыва символической цепочки, которое не может быть символизировано. Методом интерпретации Реального служит параллакс – сопоставление противоположных смыслов. Примером является опера «Дон Жуан» Моцарта, в драматургии которой сочетаются черты *seria* и *buffa*. Дон Жуан – изначально герой *buffa*. Он же в финале оперы показан как трагический герой – жертва роковых обстоятельств.

Таким образом, в статье характеризуются особенности бессознательного. С целью показать бессознательные аспекты в музыкальном тексте, приводятся примеры анализа музыкальных произведений.

Ключевые слова: бессознательное, структурный психоанализ, музыкальный текст, параллакс, семантический стереотип.

Современное понимание музыкального сочинения связано с отношением к нему как к интонируемой форме, которая как перманентно процессуальна – выступает в качестве самодвижущейся звуковой материи, так и интенциональна – нацелена на восприятие. В нем сконцентрированы перцепция – неосознаваемое «осозание» звуковой материи, явленной воспринимающему сознанию органами чувств и апперцепция – осознание – анализ чувственно воспринятой информации. Одной из важных научными задач на современном этапе является постижение феноменов бытия, эволюционирующего от рационально-логического к иррациональному – чувственному, интуитивно-ассоциативному, бессознательному опыту. Интонируемая форма обусловлена особенностями музыкального мышления, которое «во многом опирается на интуитивные бессознательные механизмы, что определяет быстроту развертывания интонационного процесса» [7, с. 55]. Это позволяет причислить феномен музыки к иррациональным явлениям, в том числе к соотнесенным со сферой бессознательного.

Проблема формирования понимания и интерпретации музыки в качестве иррационального – бессознательного феномена на данном этапе представляется наиболее актуальной. Она связана с рядом исследований, принадлежащих к различным направлениям в области теоретической мысли. В отношении рассмотрения иррациональных сторон бытия ключевыми выступают феноменологический, психоаналитический и постструктуралистский подходы, среди которого выделяется, в частности, метод структурного психоанализа, предложенный Ж. Лаканом, примененный, в частности, в работах С. Жижека, обогащенные исследовательской позицией авторов, обращающихся к проблемам философии, эстетики музыки и непосредственно музыкознания.

Сущность метафизических исканий феноменологии состоит в постижении явлений посредством редукции ощущений, перенесения рефлексии с собственно сознания на чувственное восприятие действительности. М. Мерло – Понти выдвигает постулат существования перцептивной веры, которая в результате «нехватки» бытия как такового, дополняет его, «конституирует себя как недостаток, как щель, которая углубляется равно пропорционально своему заполнению» [12, с. 81]. Перцептивная вера замещает само бытие его восприятием. Она олицетворяет вхождение в чувственно-эмоциональную «реальность», более значимую – если речь идет о явлениях художественного мира – чем дефинитная, рассудочная сторона бытия. Кредо музыкальной феноменологии составляет исследование одновременной связи объективных структур музыки и воспринимающего их музыкального сознания, поскольку «между музыкальной логикой или внутренней динамикой музыкального произведения и звучащими фактами, которые обозначают эту логику, лежит интенция слушателя» [14, с. 75]. Парадокс и своеобразие музыкального текста заключается

в том, что его развертывание осуществляется в восприятии. Помимо неотъемлемой чувственно-эмоциональной составляющей, можно говорить об интеллектуальной окраске чувств, музыкальная ткань несет смысловую нагрузку – обладает характеристиками текста, необходимыми для передачи той или иной информации. Феноменологическое «вчувствование» в мир по отношению к музыкальным явлениям означает наполнение музыкальной ткани образами, возникающими в сознании при прослушивании сочинения. Музыкальный текст, предстает, таким образом, прежде всего, как движение образов.

Расширением и дополнением феноменологического подхода служит психоаналитический, который переносит акцент с актов воспринимающего сознания на дополняющую дефинитную – сновиденческую реальность, находящуюся за порогом сознания. Бессознательное так же как перцептивная вера, данная в актах восприятия, также обладает образ- и смыслополагающими качествами. В. А. Мазин, в частности подчеркивает, что именно движение образов является спецификой бессознательного: «Кино – сфера видимого, образного, воображаемого. Сновидение и кинематограф родственны своей визуальностью, изобразительностью. Для Фрейда именно мышление образами – признак бессознательного мышления; а изобразительность – признак сновидения. Сновидение предстает, пишет он, в основном в образах. Как в ребусе. Его письменность – иероглифическая» [11, с. 137].

Поскольку музыкальные произведения являются носителем смысло- и эмоционально-звучащих текстообразующих единиц – образов, это позволяет осознать их также в качестве явлений постструктурализма, который рассматривает сознание человека, культурные феномены, бытие в целом в качестве текстов. Существенное влияние на концепцию постструктурализма оказали идеи Ж. Лакана – теоретика и практика структурного психоанализа, который осуществил опыт интерпретации – лингвистического перепрочтения – фрейдовского графа желаний. В ряде исследований, в частности, таких как «Стадия зеркала как образующая функцию «Я», авторских семинарах в XXVI книгах, часть из которых издана на русском языке – среди них «Образования бессознательного», «Четыре основных понятия психоанализа» и другие – автор изложил теорию, посвященную концептуальному осмыслению и прочтению бессознательного. Лакан вписывает бессознательное в топическую модель, определяемую им как имена Отца – Реальное – Воображаемое – Символическое. Допуская вторжение в бессознательное техники означающего, Ж. Лакан переводит бессознательное в знаковые формы, наделяя бессознательное свойствами текста. Под символическим подразумевается язык и различные его формы. Воображаемое – это имаго – образ самого себя, сформированный взглядом со стороны, взглядом в зеркало. Структурирующая функция имаго позволяет соотнести субъективное онтологическое пространство с «полем бытия» внеположной субъекту реальности. Если на место имаго поместить замещающие зеркало формы языка, какими являются культура, традиции, социум, нахождение творческой индивидуальности внутри этих форм благодаря охваченности символическими формами, означает творимость ее облика институализированными языковыми разновидностями.

Между Символическим и Воображаемым непрерывно осуществляется обмен. Благодаря прозрачности границ Воображаемого и Символического, любая символическая структура (экзистенциальный феномен) имеет потенциал обращения в бессознательное. Реальное – наиболее глубинный, несимволизируемый слой бессознательного в топической модели Лакана – выпадающий из символического обмена, особое преломления дискурса. Последователь лакановского учения С. Жижек придает Реальному более ясные очертания, называя новую форму дискурса зиянием, образованным в месте разрыва символической цепочки. Устройство разрыва есть параллакс – «сопоставление двух тесно связанных перспектив, между которыми невозможны никакие нейтральные точки соприкосновения» [4, с. 12] – кривизна, в точке пересечения которой высвечиваются антиномия, сочетание смыслов, проясняющих друг друга.

Феноменологические и психоаналитические исследования, таким образом, предполагают постижение иррациональных феноменов бытия. Психоаналитический дискурс, в том числе, структурный психоанализ охватывает различные экзистенциальные формы. В качестве бессознательных феноменов, в частности, рассмотрены кино, сновиденческие откровения. Психоаналитические исследования как результат «внутренней жизни» бессознательного рассматривают также произведения художественной литературы. В то же время, музыкальные явления с психоаналитической позиции анализируются достаточно редко. Почти что единственной работой с применением метода структурного психоанализа является исследование С. Жижека «Рихард Вагнер, или параллакс искупления». Анализируя оперы Вагнера, автор обнаруживает сочетание взаимоисключающих смыслов, дающее неожиданный результат в интерпретации понимания Возвышенного как избытка чувственных данных. В отношении «Тристана» исследователь, в частности,

отмечает, что «у Вагнера мы встречаем динамическое Возвышенное, которое выражается в сконцентрированной неодолимой силе ОДНОГО лишь требования безоговорочной любви. Можно также сказать, что вагнеровское Возвышенное – это абсолютная эмоция» [5, с. 311].

Учитывая необходимость дальнейшего продолжения исследований в этой области, цель статьи состоит в следующем: показать возможность интерпретации музыки в психоаналитическом ключе, что связано с решением задачи: учитывая особенности топической модели Ж. Лакана, рассмотреть бессознательные аспекты музыкального текста с представлением образцов анализа музыкальных текстов.

Структурные элементы топика Лакана Воображаемое и Символическое взаимосвязаны, являются зеркальным отражением друг друга. Воображаемое рефлекторно копирует, присваивает внешний образ, посредством чего «Я» становится парадоксальным двойником своего отражения. Внешними формами являются формы символической реальности, в числе которых знаки, символы, культурные стереотипы и т. п. Под влиянием «языка как орудия» [8, с. 9] воображаемый, обусловленный взглядом со стороны антропологический образ повторяет символическую реальность, организованную согласно законам языка. Тем самым бессознательное «прописывается» символическими формами, приобретая в соответствии с цепочкой означающих черты аналитического дискурса. В свою очередь, Воображаемое обращает языковую реальность Символического в бытие-сон.

С точки зрения психоанализа, сон – это сущностно трансцендентальное бессознательное, данное в преломлении бытийного опыта. Аналогичный сну визионерский опыт («обмирания», болезненный бред, коматозные, летаргические состояния, видения, восприятие «потусторонних» голосов, собственно сновидение) обладает языковой организацией. Моделируется образами, имеющими семантические значения, заданные экзистенциальными возможностями культуры, которая окружает визионера.

Произведение искусства – результат творческого воображения, в котором переплетаются рациональный и иррациональный опыт автора, где через призму логического проступает «изнанка», запечатлевшая и отразившая, в том числе, особенности бессознательного, уподобляя художественное творение сновидению. Например, создавая фотографию, фотохудожник «моделирует свой собственный сюжет и композицию, выхватывая её из хаоса реальности... Фотограф может также захотеть преобразовать обычное в возвышенное, колдуя над светом, стереть с образа нежелательные черты. При этом он может воспользоваться оптическими и химическими приемами. Этот процесс подобен интерпретации и рационализации в психотерапии. «Перекрашивание» на художественном языке связано с тем процессом, который описан в психоанализе термином «покрывающие воспоминания», которые актуализируют первичные аффективно окрашенные образы, запечатленные в бессознательном» [15, с. 39]. При истолковании сна большую роль играет процесс наложения ассоциаций, который в конечном итоге придает сновиденческой реальности многозначную смысловую палитру. Аналогичным образом, оживляя личностный и коллективный опыт, художественный текст интерпретируется воспринимающим адресатом.

Как одна из разновидностей символических форм, музыкальный текст балансирует между Символическим и Воображаемым. Обращаясь к феномену музыкального мышления, М. Г. Арановский отмечает: «Как же формируется музыкальное сознание? В принципе так же, как языковое, то есть стихийно, в процессе онтогенеза, в результате воздействия музыкальной действительности, в общении с музыкой, функционирующей в данной социальной среде. Это означает, что владение музыкальным языком является бессознательным, интуитивным» [2, с. 110]. Автор обращает внимание на то, музыка отличается способностью создания образов благодаря ассоциативной природе восприятия. Контуры иммагинации задаются знаками, обладающими стойкими смысловыми значениями, являющихся результатом неоднократного применения того или иного знака в музыкальной практике. Знаковую функцию выполняют некоторые мелодические формулы, в частности, связанная с выражением скорби интонация малой секунды, интервал лирической «шубертовской» сексты, средневековая секвенция «Dies irae», связанная с выражением образа смерти. Кроме семантических инвариантов музыкальной интонации существуют семантические инварианты стиля, жанра.

Начало восприятия музыки связано с процессом абстрактного означивания, в этот момент музыкальная ткань, собственно, является «резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами», «идеальным *ich-Erzalung*-ом, способным заполняться разнообразным, как мистическим, так и эстетическим толкованием» [13, с. 11]. В завершающей стадии восприятия означаемое отсылает к означающему со стабильным значением. Момент осмысления ассоциации улавливается в завершающем процесс идентификации акте присвоения образа.

Примером символического обмена между элементами топика может служить

«Фантастическая симфония» Г. Берлиоза, которая «открыла новую эпоху в истории музыки. Берлиоз осуществил «отождествление музыкального замысла с ... современной идеей, уже успевшей получить типическое выражение в образах новейшей литературы (у Гете, Байрона, Мюссе, Гюго, Мура, у «открытого» романтиками Шекспира)» [6, с. 400]. Начальный и окончательный варианты программы-сценария имеют существенные отличия. Оригинал программного замысла наиболее полно излагается в письме к Юмберу Феррану от 16 апреля 1830 года. Герой, принимая наркотическое вещество, погружается в глубокий сон, опиум вызывает фантазмагорические видения. Происходит это после окончательной потери надежды на ответное чувство (III части эскиза симфонии). В окончательном варианте программы герой погружен в сон уже на момент развертывания сюжета первой части. В условиях параллелизма символического и бессознательного, знаки бодрствующего сознания, являются также знаками бессознательного. Поэтому, показывая в «Фантастической симфонии» измененную форму сознания, Берлиоз использует те же приемы, которые в первой, второй и третьей частях произведения осуществляют визуализацию музыкальной ткани, рисующей «дневные» образы. Сюжетно-повествовательный тип программности «Фантастической симфонии» Берлиоза основан на возможностях самого музыкального текста, который непосредственно опирается на семантические стереотипы. С помощью употребления стереотипов композитор вызывает ассоциации образов, сцен, бытующих в музыкальной и художественной литературе, знакомых читателю и зрителю XIX века. Так, средством создания пасторальной картины в «Сцене в полях» служат тембры английского рожка и гобоя. Роскошная и изысканная мелодическая линия вальса II части симфонии вызывает в представлении картину блестящего бала. Марш, который звучит в начале IV части симфонии, содержит метроритмические признаки сарабанды, вызывая ассоциации с погребальной процессией. В финале симфонии «Сон в ночь шабаша» Берлиоз, воплощает демонический аспект сил зла, разрушающий личность изнутри. С помощью инструментальных средств автор вызывает визуальные ассоциации с «Фаустом» Гете, со сценой «Волчьей долины» из «Волшебного стрелка» Вебера.

Реальное в топической модели Лакана – фундамент бессознательного на который не распространяется власть означающего – являет свой «облик» в разрывах символической цепочки. Цель максимально приблизиться к пониманию Реального, объяснить, какие принципы оно в своем движении артикулирует, обозначена у Лакана в семинарах известных как «Этика психоанализа» [10]. Реальное – это одновременно и место «обитания» желания, и Вещь – точка, в которой концентрируется суть желания, и пустота – метафора, обозначающая особое преломление дискурса, находящегося во власти парадокса. Искусство – это форма пустоты, сублимированная в художественные формы, так как «Вещь, все сотворенные человеком формы... всегда оказываются представленной с помощи пустоты, так как ничем другим она представлена быть не может» [10, с. 169]. Если пустота – результат творческого порыва и, одновременно, способ организации художественного текста, то художественный текст может быть представлен в виде репрезентанта – панорамы бессознательного. Поскольку Реальное – это то, что не может быть символизировано и художественные явления как формы пустоты разнообразны, открываются возможности нестандартным, порой парадоксальным интерпретациям музыкального текста.

Среди разнохарактерных сочинений фортепианной сюиты М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» привлекает необычный звуковой облик пьес, вызывающих состояние мрачной и зловещей сосредоточенности «Катакомбы. Римская гробница» и «С мертвыми на мертвом языке». «Катакомбы» возникли под впечатлением от рисунка Гартмана «Парижские катакомбы», на котором изображены в виде полутеней сам. В. А. Гартман, его коллега, петербургский театральный деятель В. А. Кенель и проводник, держащий фонарь. Для Мусоргского катакомбы, как и проводник служат олицетворением смерти. Автограф сохранил карандашную надпись композитора: «творческий дух умершего Гартмана ведет меня к черепам, зовет к ним» [цит. по 1, с. 32]. Неожиданно открывается смысл, послуживший причиной создания цикла. Сюита возникла в качестве своеобразной надгробной эпитафии безвременно ушедшего из жизни друга композитора. Это столкновение самого Мусоргского со смертью, от мыслей о которой он старается изо всех сил отвлечься, пытаясь спрятаться за образы других, менее трагических миниатюр.

Для обнаружения несимволизируемого существует процедура указания на Реальное, которая возможна с помощью введения метонимического объекта, выполняющего функцию сокрытия. Метонимический объект – объект, за которым что-то прячется, Ж. Лакан характеризует следующим образом: «Метафорическое измерение соответствует сгущению. Смещению соответствует измерение метонимическое. ... В двух различных контекстах слово может вступить в совершенно различные связи, приобретая в итоге совершенно два различных смысла. Придавая ему в одном контексте смысл, который оно имеет в другом,

мы оказываемся в метонимическом измерении» [9, с. 70].

Структура психики, основанная на соотношении принципов удовольствия и реальности, удовольствия и желания имеет остроконфликтный характер. В качестве метонимического объекта, могут выступать «обманки» различных форм-запретов, принимающих этическую, нравственную окраску, за которыми желание маскируется. Желание предрасположено к сублимации, преобразованию. Особенность ее заключается в том, что «сублимация – это совсем не то, за что люди безосновательно ее принимают, и вовсе не обязательно устремлена к чему-то возвышенному» [10, с. 209]. Сублимация желания возможна как в сторону восходящей прогрессии, так и своей противоположности. Модель Реального ассоциируется с то восходящим, то нисходящим движением шприца, что и определяет непредсказуемый и противоречивый характер метаморфозы – прибор предназначен для того, чтобы брать кровь из чаши Грааля, которой там нет. Параллакс – особая процедура обнажения Реального и пребывающего в нем желания, как модель суждения представляет собой структуру, где в точке пересечения встречаются противоположности и с этого момента принадлежат к явлениям одного порядка. Рядом оказываются лицо и изнанка – видимый и скрытый смысл, причем изнанка и помогает увидеть облик лицевой стороны в подлинном свете.

Примером демонстрации разрыва дискурса, балансирующего на грани двусмысленности парадоксальности, может служить опера «Дон Жуан» Моцарта. Двойственно само определение жанра оперы – веселая драма, сочетающая черты оперы *seria* и оперы *buffa*. Интонационный строй партии Дон Жуана подчеркивают смысловую неоднозначность, двойственность образа главного персонажа. Дон Жуан одержим кипучей дионисийской страстью, опьянен жадной жизни. Составляющие центральную характеристику образа Ария «с шампанским», а также Ария «со списком», в которой дается косвенная характеристика Дон Жуана его слугой Лепорелло, изобилует буффонными интонационными формулами. В то же время драматургия оперы насыщена ситуациями, свидетельствующими о том, что развитие сюжета может в любой момент повернуть в противоположную сторону. Поединок Каменного гостя и главного героя в финале оперы переосмыслен в демонстрацию борьбы жизни и смерти, бытия и небытия. Дон Жуан выходит победителем. Его гордое человеческое «Я» оказывается способным противостоять вызову самой смерти, обнаруживая тем самым свою принадлежность аполлоническому миру оперы *seria*, полной гордой царственной невозмутимости, отраженной в более строгом, ариозно-декламационном характере интонаций, тональном и оркестровом оформлении сцены.

Обладея способностью символизации травмирующих чувств и эмоций, бессознательное отдает окультуренному сознанию его чувственную реакцию. Травматические переживания кодируются в бессознательном в виде мифологических, как правило, жутких, монструозных, противостоящих сознанию пра-образов. В частности, в мифе об Эдипе, так как инцест для окультуренного сознания представляется противоестественным явлением, взаимоисключающие друг друга чувства и эмоции – омерзения и восхищения, жути и восторга, низменного и возвышенного свернуты в виде сформированной эмоциональной реакцией образа монстра – зверя-человека. В то же время, сущностью Реального, сердцевинной желанием является мать, стремление к инцестуозным отношениям, что и нашло отражение в мифе об Эдипе, явившего Эдипов комплекс, лежащий в основании культуры как системы запретов. Инцест равнозначен деструкции: «Желание матери не может быть удовлетворено, потому что оно знаменует собой конец, границу, упразднение всего мира требования – того мира, где выстраиваются глубинные структуры человеческого бессознательного» [10, с. 91]. Инцест сакрален – это поле уничтожения, стремление к возвращению в неодушевленное состояние, точка, где разворачивается острый конфликт между бытием и небытием. Поэтому сакральное всячески подчеркивает свою недостижимость, предстает как священное, идеальное, требующее поклонения, упорядоченности, ритуала. Сакральное устанавливает и требует соблюдения границ – необходимого условия, при котором желание заменяется прекрасным. Функция прекрасного, которое «выступает как предельная фигура зияющей пустоты, а любовь как влечение к этой фигуре конституирует субъекта» [3, с. 238] состоит в подавлении, то есть замещении собой желания.

Сущность и характер желания в художественной форме запечатлены в «Дон Жуане» Моцарта. Дон Жуан и Дон Оттавио – два противоположных персонажа, олицетворяющие различные ипостаси страсти, которые разгораются вокруг Донны Анны – инцестуозной, стремящейся к запретному, сакральному и чувственно-благородной, но земной. Донна Анна недостижима – не в смысле того, что она – лицо добродетели, она неприкосновенна по той причине, что она олицетворяет священное. Это ритуальная фигура, которая приравнивается к конечной точке запретного сакрального желания. Сакральное охраняет свои границы. Ритуальная сфера оперы связана с определенным комплексом средств музыкальной выразительности. Тональность *d moll* (это также тональность Реквиема

Моцарта) концентровано представлено в вступленні і фіналі опери, олицетворяє скорбь і уход в небытие. К средствам выразительности, направленным на воплощение ритуальности, принадлежат также риторические фигуры *anabasis* и *catabasis* – постепенное восходящее и нисходящее движение, иллюстрирующим вознесение на небо и низвержение в ад, а также *passus duriusculus* и *saltus duriusculus*, выражающие аффекты страдания и страха.

Функцию замещения инцестуозного желания прекрасным в опере выполняет страдание – основное качество Донны Эльвиры. Донна Эльвира – благородный двойник Дон Жуана, воплощение жизни сердца героя, его страдающей души. По количеству вокальных номеров – арий, выступлений ее в ансамблевых номерах, по силе эффекта партия Доны Эльвиры не уступает партии Дон Жуана. Ее вокальные номера включают интонационный комплекс арии молитвы с ее скорбными, горестными секундовыми вздохами, гибкой, предельно выразительной мелодической линией. Таким образом, в Дон Жуане высвечивается еще одна его ипостась – жертвы. Если Эдип – символический убийца матери и жертва роковых обстоятельств, в которой зверь подменяет человека, то Дон Жуан, напротив является олицетворением подмены ужасного прекрасным. Это герой, низведенный до уровня жертвы, объект ритуального жертвоприношения, вызывающий сопричастность сакральному.

Таким образом, в статье, опираясь на психоаналитическую модель Лакана рассмотрены и охарактеризованы особенности бессознательного: постоянный обмен, осуществляемый между Воображаемым и Символическим. Реальное, предстающее как трещина, разрыв символической цепочки – открытая структура, отмеченная эффектом многоточия, при которой попытка досказать, отрефлексировать его метаморфозы означает оказаться лицом к лицу с его невозмутимой неосознанностью, фрейдовским ощущением того, что приоткрыта дверь в неведомое. Лакановская топика применена при интерпретации музыкального текста, приведены примеры анализа с точки зрения преломления в нем особенностей бессознательного. Это позволяет расширить представление о самом феномене музыки, и, в дальнейшем, трактовать музыкальные явления в качестве форм, относящихся либо граничащих со сферой бессознательного. С другой стороны, перспективным является само расширение границ и возможностей интерпретации музыкального текста как средства обогащения способа познания бытия.

Библиографические ссылки:

1. Абызова Е. Н. «Картинки с выставки Мусоргского» / Е. Н. Абызова.- М., 1987.- 47с.
2. Арановский М. Г. Мышление. Язык. Семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.- 90 – 128 сс.
3. Дьяков А. В. Жак Лакан. Фигура философа / А. В. Дьяков – М., 2010. – 560 с.
4. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение / С. Жижек.- М., 2008.--516 с.
5. Жижек С. Рихард Вагнер, или параллакс искупления / С. Жижек // Устройство разрыва. Параллаксное видение.- М., 2008.--301-360 с.
6. Конен В. Д. История зарубежной музыки / В. Д. Конен.- М., 1984.- Вып. 3 – 534 с.
7. Красильников И. М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования / И. М. Красильников.- Дубна:Феникс+, 2007. – 496 с.
8. Лакан Ж. Изнанка психоанализа (Семинар, Книга XVII(1969-70) / Ж. Лакан.- М., 2008. – 272 с.
9. Лакан Ж. Образования бессознательного(Семинары: Книга V(1957/ 1958) / Ж. Лакан.- М., 2002. – 608 с.
10. Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII (1959-60) / Ж. Лакан -М., 2006. – 416 с.
11. Мазин В. Сновидения кино и психоанализа / В. Мазин.- СПб., 2007. – 252 с.
12. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти.- Мн., 2006.- 400 с.
13. Панченко А. А. Сон и сновидение в традиционных религиозных практиках / А. А. Панченко // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты.- М., 2001.- С. 9-27
14. Тельчарова Р. А. Введение в феноменологию музыки / Р. А. Тельчарова.- М., 1991.- 214 с.
15. Шугайло И. В. Фотографирование как санирующая практика культуры / И. В. Шугайло // Вестник Омского университета.- 2011.- №1. – С. 36-40

Вежлева Е. К. Музичний текст в аспектах несвідомого.

Музика – явище, в якому поєднуються логічна організація і неусвідомлені моменти. Мета статті полягає в тому, щоб показати можливість інтерпретації музики в психоаналітичному ключі на основі структурної моделі Ж. Лакана, що включає такі елементи як Символічне – Уявне – Реальне, розглянути несвідомі аспекти музичного тексту. Символічне і Уявне взаємопов'язані, між ними здійснюється взаємообмін. Музичний текст балансує між Символічним і Уявним. Прикладом символічного обміну за допомогою вживання музичних семантичних стереотипів у музичному тексті служить «Фантастична симфонія» Берліоза.

Реальне – утворення в місці розриву символічного ланцюжка, яке не може бути символізованим. Методом інтерпретації Реального служить паралакс – зіставлення протилежних смислів. Прикладом є опера «Дон Жуан» Моцарта, в драматургії якій поєднуються риси *seria* і *buffa*. Дон Жуан – спочатку герой *buffa*. Він же у фіналі опери показаний як трагічний герой – жертва фатальних обставин.

Таким чином, у статті характеризуються особливості несвідомого. З метою показати несвідомі аспекти

в музичному тексті, наводяться приклади аналізу музичних творів.

Ключові слова: несвідоме, структурний психоаналіз, музичний текст, паралакс, семантичний стереотип

Vezhleva E. Musical texts in the unconscious

Currently, the understanding and interpretation of irrational phenomena being most relevant. Music refers to the phenomena that combine rational-logical organization and user-unconscious moments. The main approaches that treat music as an irrational phenomenon is phenomenological, psychoanalytic and poststructuralist approaches, including structural analysis.

The purpose of this paper is to show the possibility of interpreting the music in the psychoanalytic way, based on a structural model of J. Lacan consider unconscious aspects of the musical text. French psychoanalyst J. Lacan proposed a method of structural psychoanalysis. He carried his own experience interpreting unconscious. Lacan describes the unconscious as a spatial model. The structural elements of the model – real – imaginary – Symbolic – have their own characteristics. Symbolic – the language and its various forms, culture, traditions, society. Imagine – it's self-image formed by the eye in the mirror. Real – the deepest, where the characters are not having any, which is formed at the break of symbolic chain.

Between the symbolic and the Imaginary continuously exchanged. Therefore, any symbolic structure (existential phenomenon) is potentially unconscious. Musical text is balanced between the symbolic and the imaginary. An example of symbolic exchange between the elements of the unconscious is the «Symphonie Fantastique» by Berlioz. Plot and narrative type of software «Symphonie Fantastique» is based on the capabilities of the musical text, which is based on the semantic patterns. With the use of stereotypes, the composer conjures images and scenes. Elegant waltz II is part of the symphony to present a picture of a brilliant ball, pastoral picture III part of the symphony, which is subtitled «The scene in the fields», create voices English horn and oboe.

Really – it's a void, that can not be symbolized. It is the desire itself, which takes many forms, for which he is hiding. Artistic phenomena as diverse forms of emptiness. The method of interpretation of the Real is parallax – comparison of opposite meanings. Are near the face and reverse side – visible and hidden meanings. Wrong side helps to see the true face of the front side.

An example of parallax, which balances on the edge of ambiguity, paradox, is the opera «Don Giovanni» by Mozart. Opera seria combines features and buffa. Don Juan possessed exuberant Dionysian passion, intoxicated with lust for life. He's in the final composition is shown as a tragic hero. The dramaturgy of the opera also ambivalent. Developments may at any time to turn in the opposite direction. Duel Stone Guest and the main character in the finale is reinterpreted in a demonstration of the struggle of existence and nonexistence. Don Juan spiritually wins. His proudest human «I» opposed the call of death.

Thus, the article examines the features and characterized by the unconscious. In the interpretation of a musical text applies Lacanian model. The examples of the analysis of the musical text in terms of the refractive index in the features it unconscious. This extends the idea of the phenomenon of music, consider music as a phenomenon of unconscious phenomena. Prospects interpreting musical text is a means of enriching the knowledge of ways of being in general.

Keywords: unconscious, structural analysis, the musical text, parallax, semantic stereotype.

Надійшла до редколегії 28. 02. 2013 р.

УДК 141. 32 (44)

Т. В. Власевич-Хоркава

Львівський національний університет імені Івана Франка

СВОБОДА ТА ПРОБЛЕМА ІДЕНТИЧНОСТІ В ФРАНЦУЗЬКІЙ ФІЛОСОФІЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

Досліджено проблему ідентичності людини у філософських концепціях французьких мислителів-екзистенціалістів: Ж.-П. Сартра, Г. Марселя та А. Камю. З'ясовано, що Ж.- П. Сартр та Г. Марсель розглядали питання про ідентичність як питання про взаємовідносини людських суб'єктів. Встановлено, що у стосунках з іншими екзистенціями ми пізнаємо та відкриваємо себе. Стверджено, що завдяки бунту людина набуває та зберігає свою ідентичність.

Ключові слова: людина, ідентичність, екзистенція, буття-у-собі, буття-для-себе, свобода, відповідальність, комунікація, бунт.

Проблема ідентичності, безумовно, належить до однієї з найбільш дискусійних та актуальних проблем сучасної філософської думки. Питання ідентичності людини знаходять свою розробку в одній з магістральних течій філософії ХХ сторіччя – екзистенціалізмі. В рамках екзистенційної філософії проблема ідентифікації переломлюється крізь призму віднайдення своєї сутності, сенсу екзистенції, пошуку трансцендентності. Людина перебуває в ситуації закинутості у буття, самотності, вона не знає ні себе, ні сенс буття як такий. І це радикальна ситуація закинутості. Але екзистенціалізм пропонує вихід з такої ситуації тут-буття: це абсолютно конкретний вихід для людини, а не людини-взагалі. Це зустріч. Всі філософи-екзистенціалісти надають цій фундаментальній ситуації своїх відтінків, проте сходяться в тому, що буття-з-іншим є спосіб віднайдення екзистенції. В такому разі фундаментальною категорією стає заклик; відповідаючи на нього, присутність формує себе. Отже, всі філософи-екзистенціалісти (М. Гайдегер, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, Г. Марсель, А. Камю) зробили великий внесок в розробку проблеми ідентичності людського буття.