

ПРИКЛАДНОЙ ПСИХОАНАЛИЗ

ПРИКЛАДНЫЕ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Голос как психоаналитический феномен

А.А. Пилявина

Анна Артуровна Пилявина – Магистр психологии (НИУ ВШЭ), психоаналитически ориентированный психотерапевт, клинический психолог

Данная статья сводит воедино разные концепции о голосе и помещает этот феномен в более широкий контекст науки и профессиональной деятельности.

Мы исследовали эволюцию психоаналитических концепций звука и голоса, охватив сразу несколько аспектов: голос как объект, голос как способ коммуникации, философия голоса, музыка языка, а также особенности аналитического процесса с помощью голоса. Голос толкуется не только как акустический феномен, но и как голос в его отношении с Другим. В статье реализован краткий психоаналитический анализ феномена голоса на примере классической оперы.

Статья имеет историко-научный обзорный характер, отдельные тезисы настоящей статьи нуждаются в дальнейшей их доработке и открывают новые цели на пути к изучению голоса.

Ключевые слова: голос, логос, речесущество, музыка языка, язык матери, Сверх-Я, лингвистика, фоноповедение, интерпретация, коммуникация, сонорное пространство, переходное явление, вербализация, акт высказывания, влечения, акт речи, первичные связи, крик, пение, опера.

Введение

«Говори, чтобы я мог тебя увидеть»
Сократ

Вдохновение, которое привело нас к частичному раскрытию этой обширной темы, можно охарактеризовать словами нашего современника – словенского философа и психоаналитика Младена Долара: «То, что у языка и тела есть общего, – это голос, но голос не является частью ни языка, ни тела» (Dolar, 2006, p. 103). Исследователь заметил, что голос проходит между языком и телом, связывая их. Можно сказать, что голос занимает свое место между душой и телом.

Психоаналитическая ситуация наиболее ярко демонстрирует связывающую функцию голоса. Вполне очевидно, что взгляд и голос – это два самых принципиальных объекта в психоанализе. Изучая психоаналитическую литературу, мы видим большое количество исследований про взгляд и про глаз, а вот голосу посвящено очень скромное количество научных работ. Философ и основатель Музея сновидений З. Фрейда Виктор Мазин на конференции, посвященной феномену голоса в психоанализе, назвал голос и ухо «психоаналитическим диспозитивом» или тем аппаратом, буквально внутри которого оказываются люди. «Можно сказать, что Фрейд – это "человек уха", а Лакан – это "человек голоса". <...> Мы можем найти ряд отсылок к голосу у Фрейда, но куда больше он говорит о психоаналитическом слухе. То есть Фрейд больше занят психоаналитическим органом, который называется ухо. А Лакану он оставил голос» (Мазин, конференция «Голос», 2016).

Мы предлагаем обратить внимание на общее направление, которое прослеживается по отношению к роли голоса в истории. Это движение от «позитивной» оценки голоса с точки зрения его наличия и звука, к более сложному «негативному» пониманию голоса с точки зрения его отсутствия и молчания. Отражение этой динамики в конечном счете приводит к определенным вопросам и гипотезам, которые выходят за рамки психоанализа и расположены ближе к философии голоса.

Голос как психоаналитический феномен

Рассмотрим голос, начиная с видения этого феномена Зигмундом Фрейдом. От процесса, характерного для первичной структуры психического аппарата, то есть крика младенца как разрядки по рефлекторной схеме, Фрейд переводит голос в процесс коммуникации, связанный с пониманием смысла, характерный для вторичной структуры психики.

По Фрейду, крик ребенка сначала связывается с болью, а затем этот крик боли связывается с характеристикой объекта, и, следовательно, первые сознательные воспоминания ассоциированы с неудовольствием. В этот переходный период между первой и второй топикой, который

знаменуется движением от концепции влечений Я и объектных влечений до конфликта между влечением к жизни и влечением к смерти, переходом от описания психического функционирования в терминах бессознательное – предсознательное – сознательное к описанию психической структуры, состоящей из инстанций Я, Оно, Сверх-Я, Фрейд исследует голос в связи с инстанцией Сверх-Я, которая появляется в детстве как интернализированный родительский голос (Фрейд, 2007).

Давайте рассмотрим некоторых постфрейдистов в контексте изучения слуховых характеристик. Роберт Флисс исследовал форму и содержание слуховых интродукций (*Fliess, 1956*). Отто Исаковер изучал опыт засыпания через лингвистические особенности этого процесса. Исаковер демонстрирует свою более усложненную версию модели формирования Сверх-Я, которая заключается в интернализации фрагментов родительского голоса через метафору морского явления. Он сделал акцент на том, что речь ребенка будет формироваться из уже сформированной речи взрослого, что, в свою очередь приводит к развитию наблюдающей и критикующей функций. Это привело Исаковера к изучению лингвистических аспектов архаичного восприятия других голосов (*Isakower, 1939*). Для этого он исследует языковые сигналы Сверх-Я в ситуациях гипноггии (промежуточное состояние между явью и сном) и гипнопомпии (состояние непосредственно перед пробуждением), выявляя особенности речи в эти промежутки функционирования человека как хорошо организованную структуру языка во время засыпания, и ощущение интерпелляции во время пробуждения. Исаковер, таким образом, подтвердил видение Фрейда о сне, как об активном процессе.

Теодор Райк продолжил исследование слуховых аспектов Сверх-Я, подтверждая, что эта инстанция основана на запрещающем тоне голоса с помощью примера со своим сыном, который описывает «поведение» своего внутреннего голоса (*Reik, 1924*). Райк также рассуждает на тему, что голос является и внутренним феноменом, и внешним, и развивает теорию Фрейда о «свободноплавающем внимании» с помощью своей концепции «слушания с помощью третьего уха». Райк предлагает слушать не смысл сказанного, а невысказанное содержимое через музыку языка – тон голоса, акустические характеристики, то есть «слушать чувства», которые вкладывает в свою речь человек. Он сравнивает это с прослушиванием музыки (*Reik, 1956*). Можно предположить, что с помощью «третьего уха» психоаналитик может слышать и свой внутренний голос, как контрпереносную реакцию на материал пациента. Благодаря этим исследованиям случился переход к более внимательному изучению явления контрпереноса.

Голос рассматривался сначала как симптом беспорядка, а затем в контексте слушания и слышания своего голоса и голоса другого человека.

Анализируя теорию «сонорного конверта» Дидье Анзьё, можно отметить его большой вклад в исследование голоса как психоаналитического

феномена. Анзьё заметил, что младенец как бы купается в звуках с самого начала своего существования, что он больше анализирует фоноповедение других людей, с пяти недель отличая голос матери от других голосов.

Анзьё предлагает использовать так называемую «сонорную купель», в которую помещается ребенок с голосовыми и речевыми нарушениями. Находясь в наушниках и с микрофоном в звукоизолированном помещении, где транслируются различные успокаивающие голоса и шумы, а также музыка, ребенок начинает повторять ту речь, которую слышит.

Исследователь отмечает феномен проекции у своего пациента Марсия, который воспринимает сессии с аналитиком то как неудавшуюся коммуникацию с его холодной матерью, то как оживленную и эмоциональную беседу с его соседкой. Голосу матери Марсия были характерны жесткие интонации и нежелание слышать его, звуковая коммуникация с матерью, как и телесная, была нарушена, что отразилось на восприятии пациентом аналитика (Анзьё, 2011).

Анализируя два типа «сонорного зеркала» по Анзьё (нормальное, когда ребенок в доброжелательном голосе матери как бы видит свое отражение и отражение окружающего мира, отзываясь на звуки своим эхо; и патологическое, когда мать дает неадекватный ответ, обезличенный или вторгающийся, слишком холодно или резко общаясь с ребенком, тем самым нарушая его развитие), можно сделать вывод, что *при нарушении первичного психического сонорного пространства ребенка, которое должно гармонизировать его Самость, ломаются перспективы и других сфер его развития.*

Бернар Гольс уже в 2017 году рассматривает голосовое взаимодействие с детьми с точки зрения динамической лингвистики и в связи с этим делает вывод, что важно воспринимать не только сообщение языка, но и сам акт речи, разделяя субъект высказывания и субъект акта высказывания в отдельные явления (*Clouard, Golse, 2017, p. 338*).

Ученый и философ Умберто Эко открывает нам эстетическую функцию языка, которая выражается в неоднозначном смысловом послые речевого сообщения, где сообщение направлено как бы на само себя, привлекая внимание к тому, как оно построено. Адресат делает интерпретации такого сообщения интуитивно, не прибегая ни к одной из теорий коммуникации (Эко, 2004).

Согласно некоторым современным теориям, коммуникация делится на аналоговую и цифровую. Аналоговая коммуникация характеризуется большей глобальностью, поддерживается правым полушарием мозга, она превербальна, состоит из произвольных и некодированных элементов, отвечает за чувственную сферу, семантику взаимоотношений (Вацлавик, 2000), в то время как цифровая – это более поверхностный вербальный уровень коммуникации, осуществляющийся с помощью доминирующего левого полушария мозга, состоящий из произвольных и кодированных

элементов, с помощью которых можно распознать смысл; отвечает за разум и умозаключения, имеет логически построенный синтаксис. Известно, что человеческое общение построено на этих двух видах коммуникации, то есть на сегментируемой последовательности слов и на сверхсегментальных характеристиках музыки языка, таких как тембр, ритм, артикуляция, тон голоса и т.д. (*Clouard, Golse, 2017, p. 337–350*).

Как подтверждают работы таких ученых, как Джером Брунер (*Bruner, 1983*) и Дидье Анзьё (*Анзьё, 2011*), ребенок первично входит в языковое пространство именно через аналоговую коммуникацию. В этом ракурсе феномен инфантильной амнезии, открытый Фрейдом в 1905 году, можно трактовать как смещение прецессии с аналоговой на цифровую, что объясняет вытеснение этих воспоминаний в процессе психического развития ребенка.

В свете этих рассуждений допустимо связать аналоговую коммуникацию с неосознаваемой имплицитной (процедурной) памятью, задействованной в воспроизведении вещей, а цифровую – с осознаваемой эксплицитной (декларативной) памятью, задействованной в воспроизведении слов.

Благодаря многочисленным характеристикам музыки языка голос запускает огромный потенциал влечений. С этой точки зрения имеют большую ценность работы Андре Грина, который рассмотрел природу аффекта и его роль в клиническом процессе (*Green, 1973*) и исследователя с говорящей фамилией Ивана Фонаги (с греческого «phone» – звук), который изучал психофонетику и бессознательные части интонации голоса (*Fónagy, 1991*).

Многие исследования заставляют нас переосмыслить голос, понимая его не просто как акустический феномен, но и как голос в его отношении с Другим. Яркий пример – формирование первичных связей у младенца через материнский голос.

В связи с прерывающимся голосовым взаимодействием с плодом в пренатальный период создаются понятия присутствия – отсутствия объекта в послеродовом периоде, как нам это наглядно показала работа Сюзан Майелло, иллюстрирующая взаимодействие развивающейся психики ребенка и уже сформированной психики взрослого (*Maiello, 1991*). Кроме того, было обнаружено, что звуки влияют на активность плода, особенно те, на которые эмоционально реагирует сама мать (*Delière, 1996*).

Также ученый Колвин Тревартен показал, что архаичный диалог с матерью, характеризующийся цикличностью и пошаговостью, дающей возможность каждому участнику ответить, начинается до рождения младенца (*Trevarthen, 1974*). Этот феномен создает предпосылки для характера гуления ребенка с самим собой в кроватке и подготавливает его к речевому акту. В исследовании Рут Вейр с участием ее двухлетнего сына было замечено большое количество императивов в речи этого ребенка

с самим собой, что больше напоминало диалог, нежели монолог (Weir, 1962). Другие исследования показали, что дети учатся речевому подражанию через «подражание подражанию» самих матерей. Крайне важным оказался вопросительный характер сообщений от матери ребенку – с помощью этого речевого пространства ребенок подготавливается не только отвечать на вопросы с помощью жестов и криков, но и предлагается почва для него как для значимого субъекта (Kuczaj, 1983).

Один из важнейших представителей теории объектных отношений, детский психоаналитик Дональд Вудс Винникотт, изучая переход младенца от состояния слияния с матерью к восприятию ее как внешнего объекта, отмечает значение звука и голоса как «переходного феномена». Голос как коммуникация как раз и оказывается в этом пространстве игры по Винникотту, то есть между внутренним и внешним миром ребенка (Винникотт, 2015).

Голос является пульсирующим узлом либидо, который, реализуясь, связывает влечения.

В работе «Опера или крик ангела» Мишель Пуаза поддерживает идею Леви-Стросса о негативной связи музыки с языком, то есть о том, что музыка – это язык минус значение (Poizat, 1986). Возможно, что природа любви и восприимчивости к музыке сложнее, нежели просто привязанность к голосу матери до насильственного для ребенка разрыва со смыслом. Вероятно, это привязанность к архаичному материнскому языку, влияющему на человека в тот период онтогенеза, когда еще нет символизации.

В любом случае, говоря о музыке языка, мы подразумеваем связь между музыкой и голосом. Можно провести параллель между матерью как дирижером процессов восприятия ребенка и взаимодействием аналитика и пациента в процессе психоаналитического лечения.

Бернар Гольс и Рене Руссийон подняли важный вопрос интерпретации психоаналитика с точки зрения вербализации, которая осуществляется с помощью голоса. В отличие от последователей Жака Лакана, которые считают, что символический язык воспринимается детьми с самого рождения, ученые заключили, что *в терапии с не-невротическими пациентами большее значение имеет аналоговая коммуникация и музыка языка, нежели цифровая и тот символический смысл, который вкладывает аналитик в интерпретацию* (Golse, Roussillon, 2010). У еще не сформированной психики зарождается фундамент посредством первоначальной вербализации внутреннего содержимого. Если интерпретация, которая имеет структуру музыкальной фразы, совпадает с эмоциональным представлением ребенка, то он воспринимает ее как «правильную речь», если же нет, то она не будет иметь терапевтического эффекта (Clouard, Golse, 2017, p. 337–348). Представляет сложность совместная психотерапия родителей с детьми, так как в этом случае поднимается вопрос донесения информации, содержащейся в интерпретации психоаналитика, до всех

адресатов, используя и аналоговую, и цифровую коммуникации с учетом различий восприятия ребенка и взрослого.

Таким образом, развитие психоаналитической мысли идет по пути углубления и расширения понятия голоса. Такой технический прием психоанализа и психоаналитической терапии как интерпретация широко обсуждается в научных кругах и, несомненно, изучение становления языка через акт высказывания будет только способствовать развитию этой важной темы.

Определенно сложно было бы понять глубину феномена голоса без **философского осмысления**, которое, обогащает любое познание.

Аристотелевская душа как доиндивидуальное начало рассматривается как голос другого внутри человека и отсылает нас к вопросу Сверх-Я. Сначала Аристотель (Аристотель, 1996), а затем и Гегель (Гегель, 1977) рассматривают людей и животных как субъекты, которые издают звуки и общаются с помощью голоса. Гегель, подчеркивая разные уровни свободы у животных, говорит о том, что они буквально выкрикивают голосом факт своего бытия. Особенно в этом деле он выделяет пение птиц (Гегель, 1934). В отличие от животных, человек имеет язык, и на этом факте держится метафизическая философия, во главе которой стоит Гегель. Современный философ Джорджо Агамбен комментирует Гегеля, делая акцент на артикуляции как прерывании чистого звукового потока согласными звуками для придания смысла человеческой речи. Он сравнивает этот процесс с дискретным сдерживанием животного крика (Agamben, 2006). Это наводит на мысль о Фрейде и бессознательном, в котором хранятся и пытаются вырваться наружу сдерживаемые психические содержания животного характера. Так и Жорж Батай говорит об этом феномене как о жертвоприношении, то есть уничтожении глубинного животного в себе (Батай, 1994). Философское понимание голоса дополнили в своих работах Жак Деррида (Деррида, 1999) и Юлия Кристева (Кристева, 2013), помогая осознанию топологии места голоса между внутренним и внешним, между живым и мертвым.

Важнейшую роль в изучении голоса сыграла противоречивая фигура Жака Лакана, который не был большим писателем, но был известен своими выступлениями, текст которых записывали за ним его студенты. Лакан добавил к общему списку влечений по Фрейду зрительное и голосовое (Лакан, 2010). По его мысли, голос – это объект желания. Сопоставим интересный факт манеры говорения самого Лакана на его знаменитых семинарах с его же теорией. Известно, что так называемые беспорядки речи всегда сопровождали выступления Лакана, создавая впечатление регрессии и сопротивления. А в конце жизни он страдал афазией. Лакан, который к своему двадцатому «немому» семинару уже совсем не мог говорить, в своей теории заявляет о голосе, который не звучит. Как будто его голос как объект его исследований играет с ним злую шутку, вместе с сознательным смыслом его теории выставляя напоказ бессознательное автора.

Голос, являясь объектом желания, играет свою роль в связывании влечений еще до «стадии зеркала», до идентификации с объектом, что в некоторой мере переворачивает взгляд на субъекта.

Голосовой объект в виде криков и стонов также проявляется в контексте первосцены, которая структурирует психику ребенка.

Славой Жижек указывает на тезис Лакана о том, что взгляд и голос, являясь объектами, не принадлежат субъекту, значит, они скорее относятся к тому, на кого смотрят, или кому говорят (Zizek, 1996).

Лакан говорит об «алетосфере» как о сопровождении голосом, благодаря которому, по его примеру, была совершена высадка человека на Луну. У Фрейда есть другой пример этого явления: ребенок, засыпающий в темной комнате, просит взрослого поговорить с ним через стену, чтобы ему стало «светлее». Это некое визуальное преобразование голосом и связь через него с другим и описывает Лакан, говоря об «алетосфере». Лакан приводит пример незвучащего голоса другого – это голос Бога. Эта апорийность как расщепление характеризует теорию Лакана, совмещающая акустический голос, имеющий звук, и тишину внутреннего голоса как заполняющего пространства.

Философ, участник лакановских семинаров при Музее сновидений З. Фрейда, последователь Жака Лакана Айтен Юран подняла вопрос о сложных отношениях **голоса и логоса**. Несмотря на то, что звучание голоса неразрывно воспринимается вместе с передачей некой смысловой нагрузки, в то же время голос, функционирующий, например, в психозах, обрушивает этот смысл. Вспомним миф о сиренах, когда голос не дает услышать запреты и в конечном итоге оказывается смертельным. Голос делает неслышимыми слова и невозможным нахождение их символического значения. В логике скопического влечения Лакана, где чтобы увидеть, необходимо перестать видеть взгляд извне, голос должен перестать звучать, чтобы его услышать. И тогда объектом психоанализа является тот голос, который неслышим. По Лакану, беззвучный голос Сверх-Я не испытывает потребности акустически проявляться. Психоаналитическая мысль открывает нам перспективу рассмотрения этих двух голосов в ракурсе их противопоставления – как неговорящего голоса и голоса, предупреждающего воспроизведение (Юран, конференция «Голос», 2016).

Опера как возвращение в детство

Первым музыкальным инструментом и музыкальным звуком явился человеческий голос. Исследователи восприятия голоса заметили, что оперная музыка особенно вызывает телесный отклик, а именно появление «мурашек», так как основная масса звуков оперных произведений находится в диапазоне человеческого крика, то есть 3–4 кГц.

Опера как искусство появилась в самом начале семнадцатого века. Это был «Орфей» Монтеверди. С девятнадцатого века и триумфа личной

субъективности вокальная натура определялась четко. Насколько много человеческих ролей, настолько разнообразна и тесситура: «В нашем западном обществе, с помощью четырех вокальных регистров оперы, мы получаем Эдипов триумф: здесь вся семья, отец, мать, дочь и сын, символически задуманные, какими бы ни были особенности этой занятой подробности и замены ролей на бас, контральто, сопрано и тенор», справедливо заметил Р. Барт (Барт, 1989, с. 465).

Опера показывает нам, насколько глубоко герои и героини проживают свою страсть. Страсть, которая приводит к трагедии, поскольку сталкивается с непреодолимыми препятствиями: разрыв в социальном положении («Богема», «Травиата»), религия («Норма»), этнические различия («Мадам Баттерфляй», «Отелло»), семейная вражда («Ромео и Джульетта»). Жажда власти – это в основном удел мужчин, соотносится с концепцией Фрейда о примате фаллоса: эту страсть мы находим у персонажей «Макбета» и «Бориса Годунова».

Зигмунд Фрейд, мягко говоря, не будучи меломаном, любил оперы Моцарта, особенно «Дон Жуан» (Шур, 2005). Как ни странно, он был почти не способен отдаваться переживанию чистой музыки, которая не сопровождается сюжетом или вербализованным содержанием, поэтому, по всей видимости, для оперы он делал это исключение. Он говорил, что из-за аналитического склада своей психики способен получать удовольствие только от тех видов искусства, которые наглядно объясняют причины появления этого удовольствия.

Данный факт биографии Фрейда видится парадоксальным, учитывая глубину личности этого ученого и его конкретные достижения в поиске скрытых, неявных смыслов. Американский психоаналитик Хайнц Кохут объясняет это тем, что особенности личности Фрейда заставили его избегать области бессодержательных форм, напряженных и необъяснимых эмоций (Кохут, 2003).

С психоаналитической точки зрения необходимо отметить присутствие элементов, которые делают оперу искусством, связанным с более или менее архаическими ритмами человека. Возьмем особенные моменты, когда из кажущегося хаоса звуков медленно и постепенно возникает спетая фраза, которая доминирует над хаосом, подчиняя себе изначально архаический звуковой материал.

Опера, распределяя хаос звуков и собирая фантазии человека, как будто структурирует содержания бессознательного. Опера через историю отражает как в зеркале те загадки личной фантазмагии человека, которые им не осознаны.

Категория времени исчезает, и человек охотно переносится в детство, чтобы снова пережить страх рождения и смерти и другие бессознательные фантазии. Та сцена со всеми ее героями, на которой разворачивается бессознательный театр человека, проецируется на сцену в оперном театре.

Сопоставим зрителя оперы с пациентом психоаналитического лечения, а условия и правила, которые он должен соблюдать на срок представления, с аналитическим кадром. Аргументацией этого смелого сравнения является по меньшей мере отказ зрителя на время от своей реальной жизни и социальной роли. Будто перерыв на выходные между аналитическими сессиями на неделе, спектакль прерывается антрактом, заставляя зрителя на время вернуться в жизнь из фантазийного мира.

Вспомним значимую традицию, в которой ребенок просит взрослого читать ему на ночь одни и те же истории, сюжет которых он уже выучил наизусть, и именно это его успокаивает и заставляет отделиться от матери и уйти в сон, и сравним этот феномен со зрительской любовью заново переживать давно знакомые репертуары из раза в раз. Подобно ребенку, зрителю нравится возможность контролировать развитие сюжета и предвидеть конец истории, чем объясняется настороженное отношение к смелым (читай: Другим) интерпретациям классических сценариев.

Музыка языка взрослого, о которой мы говорили выше, принимает основное участие в ритуале чтения ребенку на ночь, ведь правильно найденные интонация и имитация звуков создают акценты и подчеркивают характеры различных героев сказки. Таким образом, ребенок через аналоговую коммуникацию снова соединяется с музыкальностью матери, которую он как бы потерял с ростом и развитием, и получает нарциссическое подкрепление от присутствия ее любви. В таких условиях становится не страшно переживать тревогу и другие неприятные чувства, связанные с поворотами сюжета сказки. Такие переживания гармонизируют Самость ребенка, связывая его внутренние части и всемогущество, которое проецируется на злых и коварных персонажей. Хороший конец сказки дает ребенку уверенность в том, что его агрессивные импульсы не разрушат мать и другое окружение, что они будут выдержаны и сконтейнированы. Таким образом, формируется доверительное отношение к миру.

Аналогичная ситуация разворачивается в опере: миф, который она предлагает, находится между внутренним миром и внешним. Здесь можно вспомнить и коллективное переходное пространство по Винникотту, и гармонирующую функцию мифа в отношении этих двух сфер по Грину (*Green, 1969*).

К слову, об отношениях голоса и смысла: участники оперы вокальным и другими инструментами усиливают бессознательный посыл персонажей, меняя или минимизируя смысл слов.

Зритель приходит в оперу, чтобы жить другой жизнью, чтобы расширить его эмоциональный отклик в контакте с этими вымышленными существами, которые открывают неисследованные территории в глубинах нашей собственной чувствительности. Борхес был прав, сказав: «Все, что случается с одним человеком, может случиться со всеми другими людьми» (Борхес, 1994, с. 548). Таким образом, человек вполне может испытывать моменты деперсонализации, которые не связаны с психотической

диссоциацией, а представляют собой потрясение, о котором французский психоаналитик Мишель де М'Юзан сказал бы, что оно полезно для нашего психического функционирования, и польза эта в самом оспаривании нашей приобретенной уверенности и нашей социальной роли (*Castarède, 2002*). Принять эту иллюзию – это единственная цена, которую субъект должен заплатить, чтобы удовлетворить свои тайные желания, но не нарушить социальные запреты, чтобы «получить сдерживаемое и неуместное наслаждение, с помощью объектов, которые и являются, и не являются теми, что из себя представляют» (*Green, 1977, p. 32*).

Пение идет рука об руку с человеком с незапамятных времен, связывая музыку и речь. Маленький ребенок, подобно древнему человеку, прежде чем начинает говорить, поет (гулит и лепечет). Сначала все мы выражали эмоции, и только потом – понятия и идеи. Певческий голос транслирует экспрессию, используя ритм и вибрацию. Психоаналитик Пол Мозес трактует пение как незамутненное выражение чувств с доречевых времен (*Moses, 1954*).

Подход к явлению оперы с позиций психоанализа позволил нам сделать вывод, что ее задача – подарить каждому из слушателей зеркало для его первофантазмов – фантазмы о рождении и смерти, фантазм о первосцене, разнице полов, соблазнении и кастрации. Опера (музыка, голос, драматические темы) напрямую связана с проявлениями нашего бессознательного. Наиболее яркие примеры относятся к драматургии большинства опер: желание и запрет, нарушение запрета и следующее затем наказание, которое снимает груз вины. Эта конструкция подобна эдипальной, когда ребенок бессознательно желает родителя противоположного пола и становится соперником родителя своего пола. С самого начала основной темой оперы была и остается страсть, которая может привести к безумию. В опере главные герои поддаются искушению, отдаются страсти, чтобы таким образом восстановить слияние матери и младенца, отношения, которые могут привести к смерти.

Опера и есть то самое великое искусство, в котором голос существует сам по себе. Если оперу «смотреть с закрытыми глазами», то возникает, как правило, невероятный эффект именно *голоса как объекта*.

Заключение

Занимаясь изучением феномена голоса, мы пришли к пониманию, что эта тема безгранична. Лишь попытавшись ее охватить и раскрыть, мы обнаружили, какое огромное количество направлений для возможных исследований сходятся именно здесь. Даже оставаясь исключительно в поле аналитического дискурса, мы открываем несметное множество как проблем, так и возможностей. Именно голос оказывается своего рода пульсирующим узлом, к которому ведут эти темы.

Объект голос оказался гораздо сложнее, чем просто звуковой феномен, в этом особенность человека как говорящего или звучащего существа. В нашей статье мы предложили проследить лишь несколько аспектов феномена голоса, которые могут потребовать более полной реконструкции места голоса в истории психоанализа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Анзье Д.* Я-кожа / Дидье Анзье. Ижевск : ERGO, 2011. 303 с.
2. *Аристотель.* История животных / *Аристотель*; пер. с древнегреч. В.П. Карпова; под ред. и с примеч. Б.А. Старостина. М.: Изд. центр Российского гос. гуманитарного ун-та, 1996. 525 с.
3. *Барт Р.* Избранные работы : Семиотика : Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
4. *Батай Ж.* Гегель, смерть и жертвоприношение / Жорж Батай // Танатология эроса. СПб.: Мифрил, 1994. 349 с.
5. *Борхес Х. Л.* Сочинения : в 3 томах / *Борхес Хорхе Луис*. Рига : Полярис, 1994 г. 1661 с.
6. *Вацлавик П.* Прагматика человеческих коммуникаций: Изучение паттернов, патологий и парадоксов взаимодействия / *П. Вацлавик, Д. Бивши, Д. Джексон*; пер. с англ. *А. Суворовой*. М.: Апрель-Пресс, Изд-во ЭКСМО Пресс, 2000. 320 с.
7. *Винникотт Д. В.* Игра и реальность / *Дональд Вудс Винникотт*. М. : Ин-т общегуманитарных исслед. (Серия «Современный психоанализ: теория и практика»), 2015. 208 с.
8. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения. Т. II. / *Георг Вильгельм Фридрих Гегель*. М.: Соцэкгиз, 1934. 682 с.
9. *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа / *Георг Вильгельм Фридрих Гегель В. Ф.*; пер. Б.А. Фохта, отв. ред. Е.П. Ситковский. М.: Мысль, 1977. 471 с.
10. *Деррида Ж.* Голос и феномен / *Жак Деррида*. СПб.: Алетейя, 1999. 112 с.
11. *Кохут Х.* Анализ самости : Систематический подход к лечению нарциссических нарушений личности / *Хайнц Кохут*. М.: Когито-Центр, 2003.
12. *Кристева Ю.* Силы ужаса: эссе об отвращении / *Юлия Кристева*. Пер. А. Костикова. СПб.: Алетейя, 2013. 246 с.
13. *Лакан Ж.* Семинары. Книга 10. Тревога / *Жак Лакан*; пер. с фр. *А. Черноглазова*. М.: Гнозис, Логос, 2010. 424 с.
14. *Фрейд З.* Введение в психоанализ / *Зигмунд Фрейд*; пер. *Барышникова Г.В.* // Страх: 25 лекция. М.: AST Publishers, 2014. 770 с.
15. *Фрейд З.* Горе и меланхолия // Психика: структура и функционирование / *Зигмунд Фрейд*. М.: Академический проект, 2007. 240 с.
16. *Шур Макс.* Зигмунд Фрейд: жизнь и смерть / *Макс Шур*; [пер. с англ. *Л.А. Игоревского*]. М.: Центрполиграф, 2005. 525 с.
17. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / *Умберто Эко*; пер. с итал. *В. Резник, А. Погоняйло*. СПб.: Symposium, 2004. 544 с.
18. *Agamben G.* Language and Death: the Place of Negativity / Trans. *P.E. Pinkus and M. Hardt*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 136 p.

19. Bruner J.S., Watson R. Child's Talk: Learning to Use Language. Oxford University Press, 1983. 144 p.
20. Castarède M.-F. Les vocalises de la passion, psychanalyse de l'opéra. VUEF, Paris – Armand Colin, 2002. 200 p.
21. Clouard C., Golse B., Vanier A. La narrativité. Racines, enjeux et ouvertures. Chapitre 17. Le bébé, le langage et la musique // Ouvertures psy. In press (4 octobre 2017). 500 p.
22. Deliège I., John A. Sloboda. Musical Beginnings. Oxford University Press, 1996. 222 p.
23. Dolar M. A voice and nothing more. MIT Press, 2006. 224 p.
24. Fliess R. Erogenicity and Libido. New York: IUP, 1956.
25. Fónagy I. La vive voix : essais de psycho-phonétique. Bibliothèque scientifique Payot. Payot, 1991. 346 p.
26. Golse B., Roussillon R. La naissance de l'objet. PUF, Coll. Le fil rouge. Paris, 2010. 288 p.
27. Green A. Le discours vivant: la conception psychanalytique de l'affect. Paris. Presses Universitaires de France, 1973. 364 p.
28. Green A. Maria Callas : un mystère // Lyrica n° 38, 1977. P. 32.
29. Green A. Un œil en trop. Paris: Ed. de Minuit, 1969. P. 35.
30. Isakower O. On the Exceptional Position of the Auditory Sphere // International Journal of Psychoanalysis. 1939. Vol. 20. 378 p.
31. Kuczaj S. Crib Speech and Language Play. New York: Springer Verlag, 1983. 188 p.
32. Maiello S. L'objet sonore. Hypothèse d'une mémoire auditive prénatale // Journal de la psychanalyse de l'enfant. 20 Le corps. 1991. 92 p.
33. Moses Paul J. The voice of neurosis. Grune & Stratton, 1954. 131 p.
34. Poizat L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra. Editions Métailié. Paris, 1986. 300 p.
35. Reik T. Listening with the Third Ear. New York: Grove Press, 1956. 403 p.
36. Reik T. Psychoanalysis of the Unconscious Sense of Guilt // International Journal of Psychoanalysis. 1924. Vol. 5. 750 p.
37. Trevarthen C. Conversations with a Two-Month Old. New Scientist, 62, 1974. 323 p.
38. Weir R. Language in the Crib. Mouton, The Hague, 1962.
39. Žižek S. and Salecl R. (eds.) Gaze and Voice as Love Objects. Durham / London: Duke University Press, 1996. 264 p.
40. Конференция «Голос», ведущий Виктор Мазин, 11 сентября 2016 г. Музей Сновидений Зигмунда Фрейда. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vc0Q-HLO57I> (дата обращения: 10.10.18).



Voice as a psychoanalytic phenomenon

A.A. Pilyavina

Anna A. Pilyavina, Master of Psychology (HSE), Psychoanalytically-oriented psychotherapist, Clinical psychologist.

This article brings together various concepts of voice and places them as phenomena in a wider contexts of science, professional studies and psychoanalytic activities.

We have explored the evolution of psychoanalytic concepts of sound and voice, covering several aspects: voice as an object, voice as a means of communication, philosophy of voice, music of language, as well as features and peculiarities of analytical processes with the help of voice. The article poses that voice is not only an acoustic phenomenon, but also an instrument in its relationship with the Other. The article implements a brief psychoanalytic analysis of the phenomenon of voice using the example of classical opera. It is important to note that some of the theses and statements of this article still need to be further refined as they explore new goals when it comes to studying voice. The work has thus raised new questions rather than gives answers.

Keywords: voice, logos, essence of speech, music of language, mother's language, Superego, linguistics, phono behavior, interpretation, communication, sonor space, transitional phenomenon, verbalization, act of speaking and attraction, act of speech, primary connections, cry, singing, opera.