МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

УДК 7.036 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_116

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Л. А. МИРСКАЯ
Южно-Российский гуманитарный институт

КРИК ДУШИ: ТРАНСГРЕССИЯ И ЕЕ ВЫРАЖЕНИЕ

Предметом анализа в статье являются острые эмоции на грани смерти в творчестве. Интенция такого творчества – преодоление запретов и табу европейской культуры. С эпохи романтизма трансгрессия запретов и норм культуры осуществляется в отдельных произведениях декаданса и модернизма. Предметом художественного творчества становится непристойное – голое тело, сексуальные девиации и смерть. В искусстве модернизма середины XX века проблема переносится во внутренний план личности. Это Le Rêve – субъективная реальность, понятие, которое возникает в сюрреализме. За гранью мечты, грезы и сна обнажается смерть личности. Это – опыт-предел, достижение которого вызывает Angst. Художественная интенция связана с жестоким опытом концлагерей, где музыка была вплетена в конвейер смерти. Страх смерти, возникающий в результате трансгрессии внутренней иррациональной жизни, потребовал создания произведений неистовой ярости на грани сумасшествия. Эти произведения были созданы в литературе и музыке путем использования рациональных изобразительно-выразительных средств. Идея музыки как трансгрессии внутреннего опыта поддерживается мифом о пении Сирен, влекущем слушателя к смерти. Искусство на грани смерти выражает истерию и припадки, пароксизм страха. В литературе был использован метод медитации, в музыке – сериализм. Произведения оказались по ту сторону любых культурных норм и табу. Сериализм и сюрреализм как сочетание рациональной техники и иррационального опыта внутренней жизни позволили достичь такого «расстройства чувств», которое сделало возможным выразить крик души – ужас смерти и отчаяния.

Ключевые слова: трансгрессия, опыт-предел, смерть, непристойность, сюрреализм, сериализм.

Для цитирования: Пигулевский В. О., Мирская Л. А. Крик души: трансгрессия и ее выражение // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 116–123.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_116

V. PIGULEVSKIY
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
L. MIRSKAYA
South-Russian Humanitarian Institute

CRY OF THE SOUL: TRANSGRESSION AND ITS EXPRESSION

The subject of the analysis in this article is reflection of acute emotions on the verge of death in art. The intention of such artistic works is to overcome the prohibitions and taboos of the European culture. Since the era of Romanticism, the transgression of prohibitions and norms of culture has been carried out in different works of decadence and modernism. In the art of modernism, the problem is transferred to the inner plane of the individual. This is *Le Rêve* – subjective reality, the concept of which was invented in surrealism. Beyond dreams the death of a person is exposed. This is the limit-experience, the achievement of which causes *Angst*. The artistic intention is connected with the brutal experience of concentration camps, where music was woven into the conveyor of death. The fear of death resulting from the transgression of the inner irrational life required the creation of works of violent rage on the verge of insanity. Art on the verge of death expresses hysteria and seizures, a paroxysm of fear. The authors of poetry and literature used the method of meditation, composers – serialism. Serialism and surrealism as a combination of rational technique and irrational experience of inner life made it possible to express the horror of death.

Keywords: transgression, limit-experience, death, obscenity, surrealism, serialism.

For citation: Pigulevskiy V., Mirskaya L. Cry of the soul: transgression and its expression // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 116–123.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_116

Трансгрессия как перескакивание, или бытие на грани, в начале XXI века обнаруживается в качестве характерного, хотя и завуалированного аспекта культуры в ситуации постмодерна. На поверхности общественного сознания трансгрессия представлена как налет девиаций, недоверия, вызов традиционным ценностям и культуре ради самого вызова. В отличие от трансцендирования – выхода за пределы жизни к Богу или экзистирования – выхода за пределы повседневного существования к вечным основаниям субъективности, трансгрессия – это перескакивание жизни ради обнаружения призрака смерти, или разрушения: «Трансгрессия – это жест, который обращен на предел» (Ж. Батай). В своих не завуалированных, а манифестируемых формах переживание предела бытия – явление не новейшее, выявляющее особый, истерически окрашенный крик души – страх смерти. Он присутствует в разных ипостасях в экспрессионизме и экзистенциализме (Angst), обнаруживается в сюрреализме как мифологема мировых сил – Эрос и Танатос. Если в живописи иконография экспрессионизма вполне выражена в своей специфике, то в литературе, поэзии и музыке порой смешиваются совершенно разные мотивы. Объединяет их проблема существования личности на грани смерти.

Анализ способов выражения трансгрессии в искусстве является задачей данной статьи. Наибольшую важность представляет в этой связи мироощущение круга философов, поэтов, писателей и музыкантов, обнаживших проблему бытия на грани смерти в своем творчестве как «опыт-предел» (Ж. Батай), «вырывания субъекта у него самого» (М. Бланшо). Временной период – 1940–1950-е годы XX века, когда осмысливается ужас Второй мировой войны. Например, для композитора Жана Барраке и философа Мишеля Фуко мир лагерей смерти и тотальной войны требовал произведения неистовой ярости, что и привело к сюрреальным формам экспрессии. И этот вопрос актуален до сих пор, потому что в современном обществе феномен смерти стал «тщательно избегаться», устраняться со сцены истории, как если бы смерть являлась чем-то постыдным и угрожающим [1, с. 242].

Интерес к сфере бессознательного в искусстве возник благодаря психоанализу Зигмунда Фрейда. Разумеется, не Фрейду принадлежит

открытие сферы бессознательного. Но Фрейду принадлежит заслуга в выведении на теоретический уровень психологии более чем тысячелетних размышлений философов по этой теме. Сюрреалистами была воспринята идея Фрейда о дифференциации психики на сознательный и бессознательный аспекты. А представление о том, что бессознательное является обширной иррациональной областью скрытой мудрости и эксцессов, в которых человек невольно пребывает, стала обозначаться в сюрреализме как le Rêve – мечта, греза и сон. Эта область, соответственно, стала визуализироваться средствами живописи и кино.

Поэтика сновидений, в которой привлекало все иррациональное, оказалась в поле зрения группы поэтов и художников, таких как Ман Рей, Луи Арагон, Андре Бретон, Макс Эрнст, Поль Элюар, Тристан Тцара, Рене Шар, Пьер Юник, Ив Танги, Жан Арп, Рене Магритт, Максим Александр, Бенджамин Перe, Андре Масон, Сальвадор Дали. Так, фильм «Андалузский пес» (1930) родился в результате двух снов: Луиса Бунюэля, в котором луна была рассечена пополам облаком, а бритва разрезала глаз, и Сальвадора Дали, которому приснилась рука, сплошь усыпанная муравьями. Принималось в сюжет только то, что поражало авторов, независимо от смысла [2, с. 163].

Другие аспекты бессознательного, особенно неконтролируемые страх и исступление, жестокость и боль, безумие и сексуальность, возникающие на грани смерти, привлекли внимание не только сюрреалистов, но и творческих личностей, увлеченных идеями психоанализа, персонализма и сюрреализма, – Жана Кокто, Жоржа Батая, Жака Лакана, Антонена Арто, Мориса Бланшо, Пьера Булеза, Жана Барраке и Мишеля Фуко.

В связи с выражением трансгрессии этим кругом творческих личностей возникает главный вопрос: что именно они преодолевают в искусстве модернизма? Заглядывая за грань сознания, они преодолевают те табу и запреты, которые сложились в западной культуре.

Непристойное и табу. Со времен древних цивилизаций, когда человек стал осмысливать свое противостояние природе, у него возникло отторжение субстанции, противоположной всему живому. Отторжение привело цивилизованного человека к запретам, культурным нормам, табу и, соответственно, формировало чувство отвращения к отбросам, мусору, грязи, нечистотам. Питающая или сексуальная субстанции обнаружили неприятную оборотную сторону: «Отбросы в виде трупа указывают всегда на то, *что* именно Я постоянно отодвигаю от себя, чтобы жить, – Я на грани своего живого состояния» [3, с. 38]. Далее христианство внесло религиозные запреты – исключение «грязи», ставшей позором, очищение от которой полагалось достижением порядка, освященного особым образом. Человеческая природа двойственна как сочетание души и тела. Плоть искушаема страстями, следование за которыми ведет к демоническому и вечному проклятию, а душа, устремленная к божественному, достойна спасения. Границы тела символически очерчиваются телесными отбросами – таковы экскременты, менструальная кровь, продукты гниения [там же, с. 101, 105]. Вожделение и *epithumia* обращены к пище, особенно в Ветхом Завете, к различным материальным благам, а также к сексуальным желаниям. Телесная жизнь в ряде ипостасей становится табу. Обнаженное тело и его вожделение – также табу для христианства. По сути, различные обозначения греха относятся к плоти или, точнее, к тому, что можно назвать импульсом, бьющим через край, не сдерживаемым символически [там же, с. 159].

Натурфилософия эпохи Просвещения впервые ставит под сомнение моральные нормы и запреты. Ведь для Природы, частью которой является теперь человек, морали не существует, как не существует жестокости и насилия в объективном цикле жизни и смерти. Появляются сочинения маркиза де Сада, описывающие насилие, жестокость и сексуальные девиации. Маркиз де Сад артикулирует то, что все знают, но о чем неприлично говорить. Он нарушает табу и воспринимается западным обществом как «идол порока». Затем возникают произведения искусства, разрывающие пелену негласных запретов, – «Исток вселенной» Гюстава Курбе (1866) и «Завтрак на траве» Эдуарда Мане (1863). В эпоху декаданса воспеваются дионисийство, грезы и сумасшествие, опьянение и экстаз, которые дают возможность «выпустить на свободу свою стихийную природу» (Ф. Ницше).

Запреты и ограничения, налагаемые на сексуальную жизнь католичеством и протестантизмом, были очень сильны. Потому и *fin de siècle* доводит до предела эротизм в искусстве – дикие бледные тела, распластанные, ползущие или свернувшиеся в клубок на ложе из листьев, сплетающиеся с цветами и растениями, слитые в одно со змеями, тиграми, жещины-сфинксы, русалки с вьющимися волосами становятся способом стимуляции мужского воображения. Все эти образы – лишь вымысел, одна «из возможных галлюцинаций… иллюзия тела, лишенная тревожного неведения» [4, с. 141–142]. Это опыт трансгрессии границ сексуальности и культур-

ных табу средствами искусства. Тем не менее в первой половине XX века все еще сильно давление христианской культуры, и реакция на это давление оборачивается новым опытом предела – наслаждением злом, страданием, демонической чувственностью. Так, запрет католической религии на сексуальное наслаждение «порождает чувство греха, которое может быть сладостным» (Л. Бунюэль). Потому «проклятие, налагаемое на любое изображение, на всякое слово, которое хоть в какой-то степени относилось к любовному акту, – все это порождает желание необычайной силы» [2, с. 39, 85]. Соответственно, раскрепощенный эротизм обнажает глубинное стремление в пределе принять смерть «в мучительных оргиях», в «сладострастной жажде крови» (М. Фуко) [5, с. 113, 117], что ведет нас… к вымыслу, к очередной стимуляции воображения.

Сон как внутренний опыт. Благодаря романтической традиции в литературе и искусстве, влияние которой на культуру Европы трудно переоценить, в XX веке речь идет не просто о трансгрессии запрета, но о субъективном опыте личности, ее интимной тайне и спонтанности души. Проблема фундаментального «Я» заключается в иррациональном – глубинной жизни души. Психика дифференцируется на сознательное (Я), руководствующееся культурными нормами и запретами, и бессознательное (Оно), обладающее мощной психосексуальной энергией (З. Фрейд). Поскольку между Я и Оно существует конфликт, постольку сон становится одной из форм компенсации и сублимации спонтанных импульсов. Реальность для сюрреализма – это не только дневная, сознательная, рациональная, но и ночная, бессознательная, иррациональная жизнь души. Сущность сна в романтической традиции составляет универсум духа: «Мы грезим о странствиях во вселенной; разве же не в нас вселенная? Глубин своего духа мы не ведаем. Внутрь идет таинственный путь. В нас или нигде – вечность с ее мирами, Прошедшее и Грядущее» (Новалис).

При этом сновидения отличает иррационализм, такие черты, как алогичность, смещение, инверсия, сгущение, спутанность (З. Фрейд). Пределы сна, или внутреннего опыта, – это именно то, что пытаются выяснить в искусстве и философии. Это не Бог, поскольку «Бог умер» (Ф. Ницше), и не романтическое *Ungrund*, ибо сказывается влияние материализма и натурализма от де Сада до Фрейда. Де Сад выразил «онейрическое превознесение» жестокости. Прославляя в своих фантазиях о разнузданном кровопролитии воссоединение эроса и танатоса, он утверждал «неограниченное право всесильной чудовищности» [1, с. 255]. Да и опыт двух мировых войн обнажает очевидную истину – пределом внутреннего опыта является смерть личности.

Как полагает Мишель Фуко, сновидение есть «рождение мира», «начало самого существования», сновидение – ключ к загадке бытия. Опираясь на Мориса Бланшо, Рене Шара, Жоржа Батая, Антонена Арто и Андре Бретона, философ считает сновидение не иллюзией или галлюцинацией, а *подлинной реальностью*, которая обнажает тайну и скрытую действующую силу в явных формах присутствия [6, с. 104]. Особое влияние на Бланшо, Фуко и Барраке оказала книга Германа Броха «Смерть Вергилия» (1945). Внутренний опыт поэта, описанный у Броха, – это сон, в котором сплетаются образы, рожденные судьбой и свободой, обнаруживается таинственное единство бытия, прошлого и будущего, памяти и предвидения, рождения, жизни и вечного возвращения к смерти [7, pp. 200–201]. Во сне мы обретаем «обнаженное сердце» (М. Фуко). Герой приходит к осознанию того, что «в моем начале – мой конец, в моем конце – мое начало». Брох открывает опыт самого умирания, но не как страшную судьбу, а как утверждение жизни, языка и духа в «слове по ту сторону речи», как продуктивный страх смерти. Только на грани смерти становятся возможными самые острые эмоции и проявления души от истерии, экстаза до паранойи и сумасшествия.

С позиции влечения к смерти истолковывается миф об Орфее и Эвридике в прозе Мориса Бланшо. Почему обернулся Орфей, рискуя потерять возлюбленную? Усомнился в обещании Аида? Не услышал шагов Эвридики? Нет, ни то, ни другое. Искусство Орфея – это способность разомкнуть ночь. Он не мог не обернуться. Ибо это значило бы «изменить той влекущей его в путь, безмерной и неосмотрительной силе, которой Эвридика нужна не в ее дневной подлинности и ежедневной прелести, а в ночной темноте, в отдаленности». Той силе, которая хочет видеть Эвридику как «нечто потустороннее, исключающее малейшую задушевность», хочет «не вернуть ее к жизни, а почувствовать в ней живую полноту смерти». Это «желание увидеть в ночи то, что ночь скрывает, *другую ночь*, явленную потаенность» [8, с. 175].

Смерть и медитация. Все эти умозрительные рассуждения не стоили бы ничего без реального ужаса смерти, испытанного композиторами, художниками и писателями. Весь символический строй культуры был подорван и музыкой, встроенной в систему уничтожения миллионов евреев *Konzentrationlager* (1933–1945). Это было описано в книгах Примо Леви «Человек ли это?» (1945) и Симона Лакса «Музыка с того света» (1948).

У входа в Аушвиц звук трубы исполнял польку «Прекрасная Розамунда». Изможденные заключенные маршировали под музыку, обнаженные тела входили в газовые камеры под музыку. Музыка использовалась в лагерях смерти вовсе не для того, чтобы облегчить страдания жертв, но, напротив, для того, чтобы ввергнуть узников в безвольное состояние на грани между гармонией и разрушением, жизнью и смертью. Музыка здесь уподоблялась пению сирен, являющемуся приманкой для душ, неумолимо влекомых к смерти, от чего палач получал садистское удовольствие. Насилие и боль повергали человека в животное состояние: «Человек одновременно осознает и отрицает свою близость с животным и чудовищем, с ужасом обнаруживает потенциальность существования внутри себя низкого, отвратительного» [9, с. 182]. Вагнер, Брамс, Шуберт поневоле оказывались новыми сиренами, вплетенными в чудовищный ритуал, доставляющий душевные страдания [10, с. 99–143]. Концлагеря – это крик души на грани смерти. Скрытый трансгрессивный потенциал звука мифологических птиц получил здесь ужасающее садистское продолжение. Может ли теперь у нас вызывать удивление, что «слово “сирена”, обозначавшее в эпической поэме Гомере сказочных птиц, с XIX века стало означать крикливый, пугающий гудок заводов и фабрик, а затем сигнал сбора на месте печальных происшествий машин – “скорой помощи”, пожарных и полицейских?» [там же, с. 164–165].

Для выражения подобного опыта-предела не годятся привычные лейтмотивы, символы и гармонические сочетания[1]. Призрак смерти зияет в глубинах сновидения. Во сне, когда происходит «путешествие на край возможностей человека» (Ж. Батай), наше «обнаженное сердце» обретает тревожные видения, неизбежное чувство, что «жестокость и сластолюбие – тождественные ощущения, как предельный жар и предельный холод» [11, с. 257–258]. Помимо фантазий о мучении и преступлении, Мишелю Фуко снится сон о жестокой и ужасной смерти: «В глубине сновидения человек сталкивается со своей смертью, смертью, которая в своей самой неаутентичной форме есть жестокое и страшное прерывание жизни, но в своей аутентичной форме есть осуществление его истинной экзистенции» [12, pp. 71–72]. Видеть во сне смерть – это «мгновение, в котором жизнь достигает своей полноты в мире, приближаясь к своему завершению» [там же, pp. 113–114].

Стремление к пределам внутреннего опыта, к границам возможного у Батая начинается с медитации – остановки дискурсивной мысли. Способ медитации – сосредоточение внимания на дыхании (телесной субстанции) или на речи (словах и фразах). Чтобы избавиться от бесконечного потока образов и ассоциаций, можно повторять одни и те же слова и фразы. Цель медитации – вхождение в такое оцепенение, в котором заторможенная мысль утихает и открываются глубинные уровни. Идея медитации у Жоржа Батая почерпнута в тантре Виньяна Бхайрава, которая варьирует одно и то же упражнение, в результате чего все ощущения, присутствующие в концентрации, должны померкнуть. Сознание скользит через красочность внешней множественности к внезапным и глубоким видениям. И, наконец, перед «пустым небом» открывается пение, похожее на переливы света от облака к облаку в полдень, «в невыносимой широте небес» [13, с. 41, 49]. Батай ставит задачу «в лабиринте мыслей наметить пути, которые через приступы буйного веселья ведут к тому месту смерти, где чрезмерная красота вызывает чрезмерное страдание, где сливаются воедино крики, которых никто не услышит и бессилие которых, при пробуждении мысли, является *тайным* великолепием» [14, с. 441].

Как заметил поэт Роберт Коффин, изначальной формой, близкой сюрреализму, стал джаз, в том смысле, что черные рабы «...первыми почувствовали необходимость нейтрализовать рациональный контроль, чтобы оставить открытым поле для спонтанных манифестаций подсознания» [15, с. 180]. Однако способом медитации, позволяющим передать смертельный опыт-предел, становится техника повторения – сериализм. Музыка в лагерях смерти воспринималась как заклятие, «гипноз повторяющегося ритма» (П. Леви) [10, с. 125]. В круг размышлений Мишеля Фуко о сновидении входили Арнольд Шенберг, Жан Барраке и Пьер Булез, а также Оливье Мессиан, который на семинарах требовал от студентов освоения техники сериализма (1952). Как известно, Арнольдом Шенбергом был разработан способ построения композиции, в котором в качестве основы используется фиксированный набор неповторяющихся звуков (серия), затем применяемый для организации тем и вариаций. Оливье Мессиан и его ученики расширили диапазон указанной техники для организации фрагментов композиции на различных ее уровнях –

[1] В европейской культуре до Первой мировой войны петух возвещал рассвет, собака – чужака, церковный колокол – полдень, рог – охоту, труба – дилижанс, похоронный звон – смерть, флейты и барабаны – сожжение карнавала, игра бродячих скрипачей – начало ежегодных праздников, секвенция Dies irae – образ смерти и скорби, и др.

от динамики и длительности звуков до тембра и высоты [7, pp. 163–203].

Пьер Булез создает две фортепианные сонаты, струнный квартет и две кантаты на стихи Рене Шара, где сериализм используется для выражения эзотерического языка поэзии. Возникает стремление выразить самые сильные эмоции посредством строгих формальных структур. Под влиянием опыта жестокости Пьер Булез заявляет, что «музыка должна быть коллективной истерией и припадками» (1949). Его кантата на стихи Рене Шара «Le visage nuptial» возникает на основе истерического эпизода жизни самого Булеза – его любовной страсти, кульминацией которой стал неисполненный договор о совместном самоубийстве [16, pp. 33, 37, 51]. Эту жесткую экспрессию Булеза разделяет и Жан Барраке: «Музыка – это драма, это пафос, это смерть. Это рискованная авантюра, балансирующая на грани самоубийства. Если музыка не такова, если она не преступает границы, – она ничто» [17, p. 78].

Сюрреализм, с его жаждой иррационального, становится для композиторов поводом к творчеству на грани, разрыву рационального, когда «человек непроизвольно покидает рациональное, чтобы вступить в иррациональное, становясь сумасшедшим» (М. Фуко). И способом доведения собственного сознания композиторов и писателей до предела формы «любви, страдания, сумасшествия» зачастую становится испытание на себе наркотиков, ядов и алкоголя. Такое состояние позволяло Барраке и Фуко передать ощущение смерти, за которым стоял реальный ужас музыки *Konzentrationlager*. Жан Барраке создает Сонату для фортепиано (1952) как «орфическое произведение, приглашающее слушателя в путешествие в потусторонний мир, из которого нет возврата», когда музыка принимает форму отчаяния, в котором дионисийский дух открывает свое тайное лицо – лицо смерти (Андре Одер) [6, с. 104]. В финале музыка «…раскалывается от нечеловеческого напряжения, распадается и затягивается в пустоту. Все пласты звука осыпаются и исчезают во всепоглощающем океане молчания, пока не остаются лишь двенадцать нот ряда, но и они срываются одна за другой» [7, pp. 194–195].

Определенное влияние на творчество композиторов оказал и Жорж Батай, который был сосредоточен на отвратительных и болезненных проявлениях сексуального возбуждения. Писатель полагал, что жесткие и иррациональные проявления эротизма приводят человека к «самому дальнему пределу возможного». Это дает возможность пережить мистический опыт, в котором трансформируются вина в радость, боль в удовольствие, мучение в экстаз и жажду смерти [6, с. 120]. Эти темы выражаются в «Секвенции» Барраке (1955). Первоначально композитор хотел использовать стихи Артюра Рембо и Поля Элюара, но Фуко убедил его взять четыре стихотворения Фридриха Ницше, главным из которых стало «Жалоба Ариадны». В дионисийском экстазе происходит преодоление границ между удовольствием и болью, переход ненависти в любовь, – такова идея стихотворения. Для Ариадны любовь становится страшным испытанием, о чем с рыданиями она вопрошает Диониса: «Зачем ты вечно мучишь меня?». На это Дионис отвечает: «Ежели не возненавидишь себя, себя не полюбишь. Я – *твой лабиринт*» [18, с. 75–76]. Барраке передал лихорадочное чувство усиливающегося диссонанса с помощью фонетического материала, в котором «за долгим молчанием, окрашенным ужасом, следует “крик отчаяния”… Музыка замирает на миг, сопрано вскрикивает: “…мучитель. Ты – бог-палач!”» [7, p. 191]. И Барраке, и Фуко сочетали элементы дионисийского экстаза, достигаемого посредством опьянения и садомазохистского эротизма, с отточенной формой исступленных произведений.

Сериализм и сюрреализм – странное сочетание рациональной техники и иррационального опыта внутренней жизни, позволяющее достичь того «расстройства чувств» (А. Рембо), которое может выразить крик души – ужас смерти и отчаяния. В литературе и музыке трансгрессия получает вполне рациональные формы выражения, но они способны вызывать боль и душевные страдания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Фуко М.* Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности: Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. 448 с.

2. *Бунюэль Л.* Смутный объект желания. М.: АСТ – Зебра Е, 2009. 196 с.

3. *Кристева Ю.* Силы ужаса: Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.

4. *Корбен А.* Тела встречаются // История тела: Антология. Т. II: От Французской революции до Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 120–177.

5. Танатография эроса. СПб.: Мифрил, 1994. 346 с.

6. *Миллер Д.* Страсти Мишеля Фуко. Екатеринбург – М.: Кабинетный ученый, 2013. 528 с.

7. *Hodeir A.* Since Debussy: A View of Contemporary Music. New York: Grove Press, 1961. 256 p.

8. *Бланшо М.* Пространство литературы. М.: Логос, 2002. 288 с.

9. *Корбен А.* Боль, страдание и беспомощность тела // История тела: Антология. Т. II: От Французской революции до Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 178–229.

10. *Киньяр П.* Ненависть к музыке. М.: Текст, 2021. 206 с.

11. *Бодлер Ш.* Цветы зла; Стихотворения в прозе; Дневники. М.: Высшая школа, 1993. 511 с.

12. *Foucault M.* Introduction // Binswanger L. Le Rêve et l'Existence. Paris: Desclee de Brouwer, 1954. Pp. 9–128.

13. Предельный Батай: сб. ст. СПб.: СПбГУ, 2006. 298 с.

14. *Батай Ж.* «Проклятая часть»: Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. 742 с.

15. Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма. М.: Ладомир, 2008. 521 с.

16. *Peyser J.* Boulez: Composer, Conductor, Enigma. New York: G. Schirmer Books, 1976. 303 p.

17. *Barraque J.* Propos impromptus // Courrier musical de France. 1969. № 26. Pp. 26–80.

18. *Ницше Ф.* Стихотворения. СПб.: Художественная литература, 1993. 670 с.

REFERENCES

1. *Fuko M.* Volya k istine: Po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti: Raboty raznykh let [The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power and Sexuality: Works of different years]. Moscow: Kastal, 1996. 448 p.

2. *Bunyuel L.* Smutnyj ob'ect zhelaniya [A Vague Object of Desire]. Moscow: AST – Zebra E, 2009. 196 p.

3. *Kristeva Yu.* Sily uzhasa: Esse ob otvrashchenii [The forces of horror: Essay on disgust]. St. Petersburg: Aleteiya, 2003. 256 p.

4. *Corben A.* Tela vstrechautsya [Bodies Meet]. In: Istoriya tela: Antologiya. T. II: Ot Frantsuzskoy revolyutsii do Pervoy mirovoy voyny [History of the body: Anthology. Vol. 2: From the French Revolution to the First World War]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. Pp. 120–177.

5. Tanatografiya erosa [Thanatography of Eros]. St. Petersburg: Mifril, 1994. 346 p.

6. *Miller D.* Strasti Mishelya Fuko [The Passions of Michel Foucault]. Yekaterinburg – Moscow: Kabinetnyj uchyonyj, 2013. 528 p.

7. *Hodeir A.* Since Debussy: A View of Contemporary Music. New York: Grove Press, 1961. 256 p.

8. *Blansho M.* Prostranstvo literatury [A Space of Literature]. Moscow: Logos, 2002. 288 p.

9. *Corben A.* Bol', stradanie i bespomoshchnost' tela [Pain, suffering and helplessness of the body]. In: Istoriya tela: Antologiya. T. II: Ot Frantsuzskoy revolyutsii do Pervoy mirovoy voyny [History of the body: Anthology. Vol. 2: From the French Revolution to the First World War]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. Pp. 178–229.

10. *Kin'yar P.* Nenavist' k musyke [Hatred of Music]. Moscow: Text, 2021. 206 p.

11. *Bodler Sh.* Tsvety zla; Stikhotvoreniya v proze; Dnevniki [Flowers of Evil; Poems in prose; Diaries]. Moscow: Vysshaya shkola, 1993. 511 p.

12. *Foucault M.* Introduction. In: Binswanger L. Le Rêve et l'Existence. Paris: Desclee de Brouwer, 1954. Pp. 9–128.

13. Predel'nyj Batay [Ultimate G. Bataille]: collected articles. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2006. 298 p.

14. *Batay Zh.* "Proklyataya chast": Sakral'naya sotsiologiya ["The Cursed Part": Sacred Sociology]. Moscow: Ladomir, 2006. 742 p.

15. Diskursy telesnosti i erotizma v literature i culture: Epokha modernizma [Discourses of corporeality and eroticism in literature and culture: The Epoch of modernism]. Moscow: Ladomir, 2008. 521 p.

16. *Peyser J.* Boulez: Composer, Conductor, Enigma. New York: G. Schirmer Books, 1976. 303 p.

17. *Barraque J.* Propos impromptus. In: Courrier musical de France. 1969. No. 26. Pp. 26–80.

18. *Nitsshe F.* Stikhotvoreniya [Poems]. St. Petersburg: Khudozhestvennaya literatura, 1993. 670 p.

Пигулевский Виктор Олегович
доктор философских наук, профессор
кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Victor O. Pigulevskiy
Dr. Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social Disciplines and Humanities
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Мирская Людмила Анатольевна
доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе
Южно-Российский гуманитарный институт
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068

Lyudmila A. Mirskaya
Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Vice-rector for Research Work
South-Russian Humanitarian Institute
Russia, 344082, Rostov-on-Don
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068