

ВНУТРІШНІЙ СВІТ ОПЕРИ «ДОН ЖУАН»¹

Річард Расбріджер

THE INTERNAL WORLD OF DON GIOVANNI

Richard Rusbridger
rjr27@waitrose.comПереклад – З. Баблюян²
Редакція перекладу – І. Романов

Вступ. Опера Моцарта «Дон Жуан» вперше була виконана в 1787 році в Празі, і невдовзі по тому, в злегка зміненій версії, у Відні. Лібретист Моцарта, Лоренцо да Понте, переробив історію, яка, схоже, походить із п'єси іспанського ченця, що користувався псевдонімом Тірсо де Моліна (опублікована в 1630 році, написана, можливо, в 1612–16 рр.: див. (Forman, 1981) у (Rushton, 1981)), і яка була добре відома у вісімнадцятому сторіччі у багатьох оперних та інших формах. Версія Моцарта та да Понте розповідає, як Дон Жуан, аристократ, що постійно займається звабленням жінок, вбиває батька жінки, яку намагався звабити, Донни Анни. Потім його переслідують колишня коханка, Донна Ельвіра, а також Донна Анна та її наречений, Дон Оттавіо. Далі Дон Жуан пробує звабити селянку Церліну, в день її весілля з Мазетто. Слуга та антагоніст Дона Жуана, Лепорелло, супроводжує його всюди. В решті решт привид батька Донни Анни з'являється Дону Жуану в формі статуї, наказуючи тому покаятися. Дон Жуан запрошує привид на вечерю, але твердо відмовляється задовольнити його вимогу каяття, навіть коли привид, «Кам'яний гість», тягне його до Пекла.

«Дон Жуан» це опера, повна загадок. Як ми пояснюємо її дію на нас? Чому, хоча Дон Жуан вбивця і губитель жінок, чимало жінок, обговорюючи цю оперу, кажуть, що він їх дивно приваблює, і чимало чоловіків, – що вони хотіли б їм бути? Що пояснює ці наші реакції? Гадаю, психоаналітичне розуміння може допомогти нам з'ясувати ці питання.³

Протилежні емоційні світи. Ми більше не віримо, що людей волочуть до Пекла за проміскуїтет або навіть за звалтування чи вбивство. Схоже, не вірила в це і аудиторія Моцарта у вісімнадцятому сторіччі (див. «Історію Тома Джонса» (Fielding, 1749), цит. за Allanbrook, 1983: 209). І все ж таки ця опера має те, що К'єркегор (Kierkegaard, 1843), як вказує Бернард Вільямс (в Rushton, 1981: 82), називав «великою та бентежною силою». Частково – завдяки контрасту емоційних світів в творі, між загрозливою міццю музики статуї, багатого чуттєвістю більшої частини музики, особливо тієї, яку співають всі жіночі персонажі, і фарсовими елементами історії. Ці контрасти не пояснюються питанням про те, до якого жанру можна віднести цю оперу, – або не зводяться до нього. Да Понте дав їй підзаголовок «*dramma giocoso*», жартівна драма (як «Так чинять усі»), але вона видається комедією приблизно в тому ж сенсі, в якому комедією є, скажімо, «Зимова казка». (Щодо питання жанру цієї опери див. Rushton, 1981: 5).

¹ Rusbridger, R. (2008) The internal world of Don Giovanni. *International Journal of Psychoanalysis*, 89: 181–194 © 2008 Institute of Psychoanalysis, reprinted by permission of Taylor & Francis Ltd, <https://www.tandfonline.com> on behalf of Institute of Psychoanalysis

² Ми вдячні Ігорю Приходьку за допомогу в редагуванні цього перекладу і деякі професійні коментарі, які ми наводимо.

³ Про Дона Жуана існує величезна література (див. Miller, 1990; Williams, 1981), хоча психоаналітичної не так багато (див. Gedo, 1997; Klein, 1937; Rank, 1924). З'являється все більше праць про психоаналітичне розуміння музики і про те, як вона може зображувати психічні конфлікти (див. Feder *et al.*, 1990; 1993; Nass, 1971; Stein, 2007). Наскільки я можу судити, відображення в музиці такого захисного механізму, як проєктивна ідентифікація, ще не було описано.

Ця складність відгуку виникає з самого початку опери. Вона породжується контрастом між, з одного боку, поглинаючою силою та похмурістю музики Кам'яного гостя, з якої починається ця опера і майже нею закінчується, – та, з іншого боку, світом сексуалізованої метушні та втечі, дуже характерних і для самого Дона Жуана, і для сюжету в цілому. Ми стикаємося з цим поділом безпосередньо з самого початку, з увертюри: перші дві сторінки клавiру «Дона Жуана» зображують вкрай різні світи. Перша сторінка – зловісна та загрозлива. Моцарт використовує ту тональність, – ре мінор, – яку він також обрав для початку свого «Реквієму», і яка у нього, здається, завжди просякнута великою серйозністю та відчуттям надприродного. Федер (Feder, 1993) вважає, що всі п'ять творів Моцарта в цій тональності написані у знаменні моменти в його важких взаєминах із батьком («праці в цій тональності, схоже, групуються навколо тем, біографічно пов'язаних із батьком, батьківством, афектами гніву та помстою за переступи проти Бога та батька» (Feder, 1993: 129). Також він вказує, що «Дон Жуан» був написаний в той час, коли батько Моцарта помер. За 10 тактів, що викликають погане передчуття і встановлюють тональність та пульсацію (pulse), нас кидають у приголомшливий світ, де зникла вся тривкість. Вступає хитка синкопована фігура, і пульсація, на тлі якої вона звучить, майже зникає. Пізніше ми дізнаємося, що це музика Кам'яного гостя, мстивого привида Командора. Вже музика має силу та загрозливість, безпрецедентну для опери. Але потім, лише за тридцять тактів ми знову потрапляємо у зовсім інший світ, – в світлий ре мажор, жваву увертюру комічної опери в формі сонати з позначкою *galant*, «елегантно», з музикою, яка більше не повертається, але цей настрій – так.

З цим контрастом ми стикаємося знову в кількох місцях опери. Він часто набуває форми раптового зсуву в мінорну, іноді далеку тональність посеред чогось швидкого та комічного. Це відбувається в момент смерті Командора. Комічна скоромовка слуги Дона Жуана Лепорелло, типова для популярної комічної опери, опери-буфф, та гарячка битви раптом змінюються пасажем неземної

краси в фа мінорі, коли тріо персонажів описують, ніби в анабіозі, безмірність смерті, яку вони спостерігають. По тому момент безчасся закінчується і ми повертаємося до балаганних взаємин між Доном Жуаном та Лепорелло. Це відбувається знову одразу після квартету в першій дії, коли музика зненацька темнішає в мі-бемоль мінор, а Донна Анна, донька Командора, розповідає Оттавіо, своєму жениху, про своє переживання смерті батька. І це відбувається знову в самому кінці опери, де є два завершення, – світ надприродної темряви змінюється світлим, престо (швидким), хоровим фіналом в традиції того, що було відомо як *lieto fine*, щасливе закінчення, коли всі персонажі радіють, що погану людину спіткала смерть. Я повернуся до цього питання про два завершення пізніше.

Як ми можемо зрозуміти ці контрасти та осмислити свою реакцію? Це неминуче підводить до питання про те, як ми осмислюємо самого Дона Жуана. Деякі коментатори, – наприклад, К'єркегор, – бачать його просто як фігуру позамежної (transcendent) життєвої сили. Вони, мені здається, запліщують очі, так само, як бажав би сам Дон Жуан, на той факт, що він є надзвичайно жорстоким серійним перелюбником, який протягом п'єси спричинив катастрофу в житті принаймні двох жінок, щосили намагався зруйнувати життя третьої та настільки ж компульсивно каструє та принижує чоловіків. Його можна вважати зразковою фігурою лібертіна в літературі вісімнадцятого сторіччя (див. Conrad, 1990), що кидає виклик існуючому статускво гендерних та класових ролей і одночасно знову його затверджує в той період, коли аристократія і тотальна влада чоловіків починали здаватися більш непевними, ніж були колись. Я згоден, що так воно і є, і комедія часто виконувала – і виконує – цю функцію, але ці міркування, мені здається, не пояснюють відчуття потужної залученості до музики та розповіді.

Манія, провинна та нарцизм. Гадаю, психоаналітичне розуміння здатне допомогти нам осмислити ці нібито цілком відокремлені світи, – темний, мертвотний, та світ сексуалізованої втечі, – як розділені аспекти тієї ж самої реальності. Ми можемо вважати, що ця опера приводить нас прямо до емоційної

дилеми та конфлікту, які також є нашими, та к особливому наслідку цієї емоційної дилеми, що дорівнює катастрофі. Воно також здатне допомогти нам зрозуміти одну з тих цікавих речей, на які вказав Бернард Вільямс, а саме, що Дон Жуан як персонаж є доволі порожнім. Він єдиний серед всіх персонажів не має саморефлексивної арії. Його єдина сольна арія, «Fin ch'han del vino» («Поки вони п'ють вино і гарячкують», дія перша, номер 11, с. 100⁴), це коротке, вульгарно просте, наполегливе роздмухування сексуального апетиту. Він насолоджується перверсивним змішуванням ролей, кордонів, віків, – він організовує анархію, кажучи Лепорелло: нехай всі танці будуть змішані та зіграні одночасно. Це фактично відбувається в сцені танцю у фіналі першої дії. (Аристократичний менует, буколичний тейтч або аллеманде та контрданс середнього класу, попередник вальсу, звучать одночасно, в різних тактових розмірах, прямо перед криками Церліни про допомогу та їх передвіщаючи. 3/4, 2/4 та 3/8 відлічуються разом – дуже класична версія анархії.) Можна вважати, що калатання пульсації в цій частині репрезентує тривожне калатання серця дитини, коли нема когось з батьків, хто би контейнував або пом'якшив її тривогу.

Розщеплення між цими двома вкрай різними світами двох перших сторінок опери починає мати більше сенсу, якщо ми припустимо, що воно передає принципово важливу інформацію про персонажів, особливо про Дона Жуана. Він подає себе нам та світу в модальності (mode) другої сторінки, можна сказати, – швидкої, легкої метушні. Він видається нахабним, нетерпимим до будь-якого кордону або межі чи обмеження – юридичних, сексуальних чи класових. Він поспішає. Він більший, ніж життя. Його апетит безмежний. Він евакуує біль у жінок навколо нього, але схоже, не відчуває жодної провини. Коротко кажучи, він функціонує, використовуючи манію, і для нього критично важливо, щоби кинутість чи пригніченість відчував не він, а його об'єкт. Маніакальний пацієнт, – такий, як Жуан, – втікає від тієї своєї сторони, яка є нестерпною: зокрема, від загрозливої про-

вини. Жуан не може терпіти провину і гнівається, коли його звинувачують.

Провина, ключ до манії, має в собі як персекуторний, так і депресивний елементи, – як страх перед відплатою того, кому ми завдали болю чи пошкоджень, так і ідентифікацію з цією ушкодженою людиною, що супроводжується докорами сумління. Якщо переважає остання, депресія, що виникає в результаті, буде гостро болісною та її буде важко довго терпіти. Одна з форм захисту тут – регресувати до більш примітивної, параноїдної форми функціонування. Але альтернативним захистом є заперечення психічної реальності пошкодження, яке ми завдали. Це метод манії, – метод Жуана. Оскільки він спричиняє подальшу шкоду шляхом триваючої евакуації болю в інших, по суті він і підтримує, і знищує себе. В опері ми можемо бачити, що було б совістю Дона Жуана, якби він зупинився достатньо надовго, щоби вона його наздогнала. Особливо чітко ми бачимо її в формі Донни Анни та Донни Ельвіри, з якими він дуже погано вчиняв і які переслідують його протягом всієї опери. Ельвіра, зокрема, з'являється на сцені кожного разу, коли апетит Жуана має бути задоволеним, нібито і репрезентуючи докір, і демонструючи страждання, що він не здатен витримувати. Прикметно, що Ельвіра також має реальну, вразливу особистість, відсутню у Жуана.

Отже, порожність Жуана як персонажа і його нездатність терпіти провину є пов'язаними. Щоби зрозуміти, чому це так, нам треба подивитися на те, що пояснює рівень та нестерпність його провини. Його провина має смертоносно інтенсивну якість, що точно і чудово демонструє музика першої сторінки, яка повертається, коли його тягнуть до Пекла. Це якраз і є те смертельне покарання, від якого втікає маніакальний пацієнт, і яке, коли його наздоганяє, може довести до самогубства, – котре Жуан в певному сенсі скоює. Але що такого зробив Жуан, що психологічно виправдовує його смертельне покарання?

Рівні провини та Едипів комплекс. Тут є три рівня, гадаю. По-перше, якщо і ми, і Дон Жуан відчуваємо покарання смертю психологічно виправданим та слušним, як я вважаю, тоді він мав убити когось чи щось. Буквально

⁴ Сторінки вказані по вокальній партитурі Шірмера (Mozart, 1961).

він убив Командора, – батька жінки, яку хотів знечестити. Але кого чи що репрезентує Командор? Основою тут є, зрозуміло, Едіпів комплекс, і не випадково «Дон Жуан» був улюбленою оперою Фрейда.⁵ Буквальне вбивство батька Анни Жуаном також репрезентує символічне вбивство батьківського принципу, – принципу кордонів, – який Жуан атакує в різноманітних формах протягом опери.⁶ Як тільки він бачить, що готується весілля, він намагається відібрати наречену, Церліну, в її майбутнього чоловіка, Мазетто. Утверджуючи своє *droit de seigneur*, право першої ночі (інституціоналізовану версію нападу на пару), і реалізуючи свою інфантильну фантазію, що він є батьком без обмеження чи меж, він також порушує ще один кордон, класовий.

Цей світ насильницького привласнення та настільки ж насильницького покарання є характерним для дуже раннього Едіпова комплексу, – для дитячої гри у віці, скажімо, між двома та чотирма роками. При нормальному розвитку насильство, а отже віра, що воно заслужено, модифікується, людина захищається від нього і його сублимує. Якщо дитина здатна більш-менш прийняти реальність у вигляді того, що вона мала і залежна, тоді вона може відмовитися від претензії, ніби є партнером матері або батька. У випадку маленького хлопчика, якщо він здатен потім ідентифікуватися з батьком, – стати як він, а не одержимо намагатися буквально *бути* ним, – може відбутися звичайний сексуальний та емоційний розвиток. Як ми знаємо, це досягнення вимагає великої емоційної праці та завдає сильного болю. Цей біль породжується частково ударом по нашому нарцисизму через вимушене прийняття того, що ми малі, – що ми не Це, всемогутній батько (про малість та нарцисизм див. Grunberger, 1979). Частково він виникає з провини за шкоду, яку, як ми віримо, ми завдали в своїх фантазіях, ніби вбиваємо батька і займаємо його місце. Докори

сумління такого типу, – через завдану шкоду, – мають іншу якість, ніж смертоносна, око-за-око, каральність, що супроводжує раніші претензії *бути* батьком. Це більш зріле почуття провини також запускає репарацію, відшкодування, – один з головних способів модифікації болю цієї стадії розвитку та перетворення його на терпимий. (Щодо поглядів Кляйн на Едіпів комплекс і різні відгуки на нього, параноїдно-шизоїдні та депресивні, див. Britton, 1989; Klein, 1928, 1945; Rusbridger, 2004).

Якщо чомусь, через травму чи через вроджені чинники, або ж через відсутність емоційно доступної людини, яка б допомогла дитині пропрацювати біль цієї стадії, поступові модифікація та відмова неможливі, результатом буде тривання дуже раннього ментального життя з його прагненнями та небезпеками.

Під цим шаром є другий. В сексуальній психопатії, яку ми бачимо у Дона Жуана, виразними є ті самі риси, але під центральним едіпальним бажанням замінити батька, контролювати його та стати ним (його вбивши) є додатковий рівень порушення, через яке звичайне подолання Едіпова комплексу стає ще більш важким. Для нього є характерним величезна жорстокість до жінок, замаскована під любов до них. Якби психоаналітик прийняв як пацієнта такого сексуального психопата, як Дон Жуан, і почув про те, чим він пишається, про його перемоги та зв'язки на одну ніч, він обов'язково подумав би, що це інверсія, в якій жертви психопата займають те місце, яке раніше займав він сам. Тобто що жінки (і не тільки жінки, але також Мазетто, Оттавіо та Лепорелло), яких він таким чином атакує, мусять зазнавати те, що він колись зазнавав, але не міг витримати, – почуття применшення, приниження, відторгнення, пониження, – і можливо, можна припустити, почуття, що тебе легко зміщують заради наступних дітей, а також батька. Ця інверсія – його метод психічного виживання. Кляйн (Klein, 1937: 323) вважала, що типовий Дон Жуан намагається одночасно доводити, що його мати врешті решт не є неодмінною, оскільки вона постійно замінювана; вберігати її від своїх небезпечних бажань; та несвідомо робити їй репарацію в формі інших жінок.

⁵ Повідомляється, що Фрейд казав своєму пацієнту Джозефу Вортісу, що це «найвеличнійша опера з тих, що існують» (Sterba, 1965, p. 96).

⁶ Ранк пише: «багато жінок, яких він мусить завжди замінювати новими, репрезентують для нього єдину незамінну матір, та ... суперники й супротивники, яких він обманює ... і зрештою навіть вбиває, репрезентують єдиного непереможного смертного ворога, батька» [Rank, 1924 (1975, p. 41)].

По-третє, під цим в свою чергу, існує, можливо, найпримітивніша основа для фалічного захисту Дон Жуана, а саме жах злиття з матір'ю. Він замаскований під бажання знову й знову возз'єднуватися з нею через секс. Так звані «перемоги» Дона Жуана це насправді стирання власної ідентичності кожної з жінок, щоб вони ставали лише числом, записом в каталозі Лепорелло. Ось що ми чуємо в його «арії-каталозі» «Madamina» (дія перша, номер 4, с. 42): «В Італії 640, в Німеччині 231, 100 у Франції, 91 у Туреччині, – але в Іспанії... 1003!», – загалом 2065. Порожність і точність, можливо, нагадують ретельний облік тих, хто потрапляв у концентраційні табори, і як приховує, так і виявляє жах того, як Дона Жуана перемагали та стирали в дитинстві, – і пам'ять про це. І в вісімнадцятому сторіччі пропадає або кинута жінка дійсно потрапляла в скрутне становище, і багато з них вбивали себе (Lipking, 1990). Ми можемо чути, як музика, – в знайомій та підбадьорливій формі комічної арії-скоромовки, з підтримкою басу мідним остинато (oom-pah-pah), – втягує нас в ідентифікацію з веселощами Лепорелло, його садизмом, м'яким напучуванням і гордістю, що він працює на таку людину. Статистика в цій арії, де Лепорелло нібито знаходиться в проєктивній ідентифікації з Доном Жуаном, здається, підкреслює безмежність апетиту Жуана. Фактично вона підкреслює силу його підстильного жаху: хоч як він каже, що потребує жінок як повітря, парадоксальним чином єдине, що для нього важливе, – це повторюване запевнення його окремішності від кожної жінки, яку він кидає. На цих більш глибоких рівнях фалічного захисту ми можемо бачити наслідки для Дона Жуана катастрофічного початку його життя, спостережувані переважно по тому, як вони впливають на інших, подібно тому, як рівень фонового випромінювання у всесвіті вважається доказом Великого Вибуху.

Така людина, як Дон Жуан, не здатна подолати Едіпів комплекс. Відмова від претензій володіти фалосом батька або бути ним для нього немислима. Спроба маніакального вирішення його дилеми насправді ускладнює проблему, оскільки завдає подальшої шкоди. Він не вірить, що спокутування настільки страшних злочинів можливе. Ні, – їхнім наслідком

є відплата. Навіть на рівні цілісно-об'єктної сексуальності це би набуло форми його кастрування, – привласнення тепер його пеніса. Проте на глибшому, більш інфантильному рівні, відповідному, як я вважаю, Дону Жуану, кара означає саме те, від чого має оберігати сексуалізований захист, – повну анігіляцію як кару за анігіляцію як батька, так і матері. Саме з цією найбільш примітивною формою Супер-Его стикається Дон Жуан наприкінці опери завдяки привиду вбитого батька. Ранк (Rank, 1924) вважав, що привид означає одночасно і мстивого едіпального батька, і матір, злиття з якою Дон Жуан і прагне, і боїться.⁷

Проективна ідентифікація. Провідний механізм у манії Дона Жуана це проективна ідентифікація (Klein, 1946), – та, звісно, секс, з його примітивними інстинктивними спонуканнями, зв'язком із тілом та прагненнями знаходитися в партнері або наповнюватися ним особливо придатний бути засобом проєктивної ідентифікації. Фантазія проєктивної ідентифікації має два взаємно доповняльних елементи (см. Britton, 1998). Один – коли суб'єкт фантазує про евакуацію частин своєї психіки в когось іншого, що часто супроводжується такими тонкими діями, через які об'єкт дійсно відчуває щось відповідне тому, що суб'єкт у фантазії хотів виштовхнути з себе. Інший – суб'єкт фантазує про надбання характеристик об'єкту. Дон Жуан хоче виштовхнути з себе ненависні інфантильні несамодостатність (neediness) та приниження в партнерок – і також у чоловічих персонажів (Лепорелло, Мазетто, Оттавіо, – він їх всіх атакує, принижує або наставляє їм роги). В той самий час він хоче набути те, що несвідомо вважає дорослою потенцією та невразливістю як чоловічих, так і жіночих персонажів. Він намагається набути ніколи не обм'яклу міць батькового фалосу та в той же час стати ідеальною, завжди потрібною фігурою матері. Кінцевий результат проєктивної ідентифікації зазвичай нагадує карикатуру, маску – своєю нереалістичністю, картонністю, – оскільки це симулякр якостей, що реальні у об'єкта, бо вони є продуктом процесів розвитку, однак

⁷ «У фігурі Кам'яного гостя, який також репрезентує домовину, з'являється сама мати, яка прийшла за сином» [Rank, 1924 (1975, p. 96)].

фальшиві у суб'єкта. Це вірно також щодо так званих «потенції» та «невразливості» Дона Жуана.

Ми здатні пропрацювати Едіпів комплекс, коли ми відчуваємо, що нас розуміє та емоційно контейнує психіка іншої людини. Патологія також може мати в собі прагнення до здоров'я, і можливо, цього також шукає Дон Жуан у своїх серійних перемогах, – жінку, яка зрозуміє цю потребу і не буде змовлятися з його сексуалізацією того, що насправді значно більш примітивне та інфантильне у нього. Саме цього такі люди, як Дон Жуан, чоловіки та жінки, шукають, коли приходять в аналіз, і їм відчайдушно важливо, що незалежно від того, наскільки вони намагаються звабити аналітика чи сексуалізувати свої стосунки з ним чи нею, аналітик залишається в ролі того, хто намагається їх зрозуміти. Можна сприймати Дона Жуана як людину в нещадній гонитві за контейнером, за жіночою місткістю (receptivity), яку він мусив відкидати та атакувати в собі та в інших. Втім, внаслідок самої його атаки, цей контейнер, коли Дон Жуан з ним контактує, відчувається наповненим його спроектованим руйнівним контролем, і від нього доводиться втікати.

Тепер ми можемо краще бачити, що Дон Жуан це дорослий, який залишився, – як багато психопатів або нарцисичних пацієнтів, – із психікою дуже маленької дитини, і не просто маленької, але такої, що використовує певні всемогутні захисти. Він застрягнув у світі фалічного нарцисизму.

Дон Жуан, представлений в музиці. Тепер я хочу перейти до наслідків цього всього для Дона Жуана як персонажа та звабника. Не дивно виявити, що в опері Дон Жуан, живучи в проєктивній ідентифікації з фалосом всемогутнього батька, не має власного характеру, і його музика, як вказує Джозеф Керман (Kerman, 1990), доволі порожня. Хоча Дон Жуан стверджує, що має позамежну силу та індивідуальність, фактично його музика зображує його як людину, яка підлаштовується під будь-кого, з ким перебуває, яка одягає одну маску за іншою. На самому початку, коли вбігає Анна, хапає Жуана за руку та звинувачує його, в нього нема власної музики, він імітує її музику. Сценічна ремарка для

цього моменту – «*cercando sempre di celarsi*», «постійно намагається сховатися» (с. 11). Потім він знову використовує цю мелодію Анни під час похмурого уповільненого терцету у фа-мінорі, про який я згадував (див. Kerman, 1990). Він переймає старомодну пишність музики Командора в першій дії та наприкінці. Він розігрує каяття перед Ельвірою, коли думає, що це потрібно, а потім зображує трубадура, мандолініста и таке інше перед її служницею. На початку тріо в другій дії (номер 15, с. 164) він знову як хамелеон грає з Ельвірою, зваблюючи її під виглядом Лепорелло, і просто копіює прекрасну мелодію, яку співала Ельвіра, коли співає «*Elvira, idolo mio*» (с. 165). На нічному бенкеті ближче до кінця другої дії, коли Лепорелло намагається злитися з тлом, співаючи музику з «Фігаро», яку щойно грав ансамбль, Жуан в свою чергу підлаштовується та копіює його. В епізоді зваблення Ельвіри під серпанком Жуан намагається набути потенцію, маскуючись під свого слугу Лепорелло, – буквально взуваючи його взуття⁸ та одягаючи його одяг і переймаючи як його скоромовку, так і буффову тональність фа мажор з початкової арії Лепорелло.

Парадоксальним чином сама безхарактерність Жуана, можливо, є ключем до його споксливості. Два його головні зваблення, – Церліна та служниці Ельвіри, – здається, кажуть про це ж. В першому випадку, – в «*Là ci darem la mano*» (дія перша, номер 7, с. 64) («Тут, з твоєю рукою в моїй руці»), – він надає гарну, доволі порожню, майже колискову восьми-тактову фразу. Вона абсолютно самодостатня та симетрична, дещо шаблонно рухається від тонічної тональності до домінанти, це найбільш мінімальний та стандартний хід із можливих, який негайно скасовує знижена септима, – і потім назад до тоніки.⁹ Сама по собі вона музично нерухома: не Жуан, а Церліна збуджена, підхоплює цю мелодію, роз-

⁸ Get into somebody's shoes – поставити себе на місце іншого, «влізти в чужу шкіру». – Прим. перекладача.

⁹ В першому реченні робиться дуже шаблонне відхилення в тональність домінанти (одну з найближчих споріднених тональностей), але воно негайно скасовується зниженням. Тільки краще б сказати, що це не зниження «септими» (в септакорді подвійної домінанти, який, власне, відхилення і утворює), а зниження четвертого ступеня (його підвищення вказувало на перехід в іншу тональність). – Прим. І. П.

виває її та її тримається, сповіщаючи, що це вона тут, – не він, – еротично залучена (вони швидко об'єднуються музично – співаючи ту саму лінію, розділену трьома нотами).¹⁰ Цікаво те, що ми можемо чути та бачити проєктивну ідентифікацію в дії – як Жуан викликає в Церліні своєю колисковою зваблення його власну інфантильну несамодостатність. Ось чому його зваблення Церліни здається таким шокуючим, – бо він використовує її найглибшу вразливість: її власну інфантильну потребу. Друга його спроба зваблення, спокушання служниці Ельвіри, – серенада «Deh vieni alla finestra» («Підійди до вікна») під акомпанемент мандоліни, – також нагадує колискову та присипляє своїм коливальним рухом (дія друга, номер 16, с. 174). Ми також помічаємо, яка гарна ця пісня, як нас заколискують та зваблюють разом зі служницею, як ми милуємося чиею (Жуана, Моцарта) здатністю створювати таку красу та заздriamo цій здатності. Ми можемо бачити не тільки те, як несамодостатність Жуана спроектована та спровокована в його партнерці та в нас, але й його заздрість до творчої здатності матері: нам з Церліною належить милуватися його виробом. В той же час Жуан евакуує свої ревності, свій жах, що хтось іще володіє об'єктом, у новоспеченого чоловіка Церліни, Мазетто. Серед всього цього ми, як Церліна, не помічаємо як небезпечності цієї пісні, так і її дивної асексуальності. Але також ми підмічаємо красу музики і як *на той момент* нас переконає реальність кохання в ній. Справа не тільки в тому, що ми, як Церліна, хочемо вірити в неї, і не тільки в тому, що Дон Жуан дуже звабливий, хоча і те, і інше правда. Справа також у тому, що Жуан на початку кожних нових відносин, можливо, справді вірить, що саме ці можуть бути *тими*, ідеальними, яких йому завжди не вистачало. Ми можемо бачити, як музика потім має – можливо, через її особливу якість тілесності, дії безпосередньо на тіло, – виняткову здатність викликати в нас стан, який виражається та зображується, щоби ми ідентифікувалися з ним, і в той самий час вона може дозволяти нам відсторонюватися від цієї емоції, піддаючи її сумніву, іронічно її коментуючи.

¹⁰ Мається на увазі прийом, який називається «дублювання» (або, якщо точніше, «подвоєння в терцію»). – Прим. І. П.

Нарцисизм Жуана передається цим – що він цілісний і не потребує більше нікого. Це діє таким чином, що викликає ту несамодостатність, – в тому числі сексуальну несамодостатність, – яку Жуан потай заперечує та проєктує. Люди навколо когось настільки нарцисичного, як Жуан, починають вірити, що якби тільки могли отримати чи мати його, *їхня* потреба була би задовільнена. Фактично ми знаємо це з його майже тваринного опису того, як він відчуває запах жінки («Zitto! mi pare' sentir odor di femmina! (Cospetto, che odorato perfetto!»), дія перша, речитатив після другого номеру, с. 31), а також того, що жінки потрібні йому як їжа або повітря («Lasciar le donne? ... Sai ch'elle per me son necessarie più del pan che mangio, più del l'aria che spiro»), дія друга, речитатив після номеру 14, с. 162), – що він фундаментально несамодостатний, з чимось на кшталт оральної ненаситності, як у дуже малої дитини. І так само, як дуже малу дитину, його не цікавлять жінки як цілісні люди, лише їхні частини. Його гедонізм, при всій пихатості, розкривається як банальний та інфантильний.

Це потужне повідомлення жінці, певно, пояснює привабливість, як в опері, так і в житті, таких нарцисичних та психопатичних людей. Їхнє повідомлення полягає в тому, що тут існує хтось, хто не має потреби, хто здатен задовольнити всі твої власні потреби. Це може бути також дуже улесливим, – якщо людина, яка має все і є усім, тим не менш каже, що потребує тебе, тоді ти, звісно, сповнена ще більшої досконалості. Альтернативною реакцією на таких чоловіків може бути материнський відгук, викликаний у жінок, які відчувають відчай під бравадою та відгукуються на інфантильний заклик допомогти, що також передається: певно, вона буде саме тою, хто зможе зцілити та врятувати чоловіка. Можливо, цим пояснюється поведінка жінок, які пишуть чоловікам, засудженим на страту, та одружуються з ними.

Протилежні світи, представлені в музиці. Моцарт та його лібретист да Понте протиставляють світ фалічного нарцисизму іншим, більш складним світам. Вони зіставляють його зі світами жінок, і зокрема зі світом взаємин Церліни та Мазетто. Музика всіх жінок пере-

дає велику чуттєвість, дуже відрізняючись від музики Жуана. Його музика набуває форми або навіженого, мастурбаторного тарану («Fin ch'han del vino»), або колискової («Là ci darem»), або, у випадку серенади до служниці Ельвіри («Deh vieni alla finestra»), можливо, ще однієї імітації (тогочасної народної пісні).¹¹ Порівняйте це з потугою палких благань Анни про допомогу на початку та силу та чуттєвість її арії, що закликає до помсти («Or sai, chi l'onore», «Він той, хто мене знечестив», дія перша, номер десять, с. 90). Цей піднесений марш, з його застарілими (це навмисне рішення композитора) повільними двома половинними долями в такті (slow two in a bar pulse), що відповідає аристократичному статусу Анни, є характерним для іншого жанру опери (більш старомодної опери-серія, «серйозної опери», яка зазвичай зображувала шляхетних та міфологічних персонажів, – як у багатьох операх Глюка та Генделя, але також в більш ранній опері Моцарта «Ідоменей»: з точки зору музики, яка їй надана, Анна могла би бути богинею) (Allanbrook, 1983). Акомпанемент оркестру значно складніший, ніж в будь-якій арії Жуана: басові акценти на слабких долях (off-beat thrusts of the bass) підтримують пристрасть Анни, і фагот грає важливу роль, відповідаючи на її декламації та беручи в них участь. Моцарт демонструє складність її характеру, переходячи, посеред цього ре мажорного заклику до помсти, до віддаленої тональності фа мінор, тональності терцета одразу по смерті її батька, коли вона каже, що бачить його кров на землі. Потім вона повертається до декламаційного заклику до вендети, знову в ре мажорі, з фа, – в підвищеній формі фа-дієз, тією нотою, яка визначає ре мажор як мажорну тональність, – що була ніби знижена в переході до іншої тональності, передаючи рух від об'єктивності та непокірності до інтроспекції, а тепер знову підвищена. Але є ще один короткий момент пізніше, коли Анна знову бачить Жуана у своєму спогаді, що знову передається зниженою фа, цього разу в контексті ре мінору (р. 93). Цей

красномовний перехід в мінорну тональність відбувається знову в музиці Анни під час великого секстету в другій дії (номер 19, сторінка 190), коли ми бачимо, як її простромлює горе. На відміну від тональної стабільності та передбачуваності музики Жуана, відповідної пласкій банальності його особистості, її музика тут багата та бурхлива, лише за 17 тактів вона пробігає п'ять тональностей перш ніж осісти в до мінорі, на тон нижче ре мінору, в якому Анна починала, і тонально від нього дуже віддаленому («Sola, sola in buio loco», «Одна, одна в цьому темному місці», р. 190).¹²

Сила гніву та болю Анни передається потужністю її стрімких колоратурних гам, а гніву та болю Ельвіри – її зазубленими арпеджіо. Ця музика, як сублімований крик (Castillo, 1984); Ракер (Racker, 1951) пише про музику як «трансформований крик»; Когут (Kohut, 1957) згадує про можливу еволюцію музики від трансформованого крику немовляти), можливо, розкриває те, що міг би виразити Дон Жуан, якби тільки міг витримати знання про власний гнів через те, що його роздражнили і кинули на якійсь дуже ранній стадії його життя. Саме тому, що він не в змозі знати або обробляти це, він заштовхує свій неперетравлений біль в Анну та Ельвіру.

Певно, найбільший контраст з емоційним світом Жуана ми бачимо у взаєминах Церліни та Мазетто. Їх ролі походять з традиції пасторалі, що зображує щирі почуття простих, сільських людей, – традиції, що мала додаткове значення в цей момент вісімнадцятого сторіччя, коли революція носилася в повітрі всієї Європи та виникло нелегке усвідомлення крихкості класових відносин. Незважаючи на це тло, стосунки Мазетто та Церліни не ідеалізовані, але зображені як і багаті, і звичайні. Церліна в своїй арії «Batti, batti, o bel Masetto» («Бий мене, любий Мазетто», дія перша, номер дванадцять, с. 106) передає не лише одну емоцію, але дивовижну суміш розкаяння та кокетливості, що відчувається цілком реальною. Особистісна, суто індивідуальна якість зображення Церліни підкрес-

¹¹ (Orlinck, 1967, p. 312). Хоча Раштон (Rushton, 1981, p. 18) зазначає, що гадане джерело може бути насправді вторинним, оскільки пісня достатня пізня, щоби виявитися запозиченням у Моцарта.

¹² Джуліан Раштон (у приватному спілкуванні) зазначає, що це незвичайне використання до мінору в арії, яка починається в ре мінорі, виникає також в першій арії Електри в «Ідомеї», де веде до сцени бурі.

лена віолончельним соло протягом всього цього гавоту, – одна з особливостей, як і два темпи, що відділяють його від пасторального жанру, до якого він нібито належить виходячи з тональності, метра та стиля (див. Webster, 1991). Вона заслуговує на покарання, каже Церліна, за те, що піддалася Жуану, і звабливо до нього закликає, особливо коли прикрашає свою мелодію на початку другого куплету (с. 107). Її сексуальний потяг до Мазетто значно переконливіший, оскільки він через це конкретний та комплексний, ніж будь-які хвастощі Жуана в попередній арії про те, що він має 10 жінок за ніч (с. 102). Кохання Церліни та її тривога, що Мазетто все ще сердитий на неї, зрештою переливаються через край у жвавій другій частині її арії.

Все це видається дуже правдоподібним та знайомим, як і те, як Церліна втішає Мазетто у другій дії, одразу по тому, як його побив Жуан. Її спів тут, у «Vedrai, carino» («Побачиш, милий, якщо будеш добрим», дія друга, номер 18, с. 184), забарвлений розкішною чуттєвістю, яка передає психологічно реальну двоїстість її материнського бажання вгамувати біль його ран та в той же час – сексуального бажання тримати та пестити його тіло. Що дуже незвично для комічної (буфф) арії, ніби підкреслюючи емоційну значущість цього моменту, тут є оркестрова інтродукція, а також кода, пасторально проста за ідіомою (в формі повільного пасторального танцю, сіціліано), але багата за текстурою, з духовими та струнними. Як і в її попередній арії, багато чого відбувається у психологічному вимірі. Вони з Мазетто замирені, – принаймні тимчасово, – єдиним відвертим звабленням в опері. Це створює яскравий контраст зі статичною та справді безсердечною монотонністю «Fin ch'han dal vino» Жуана, де, незважаючи на всю невблаганну настирливість музики, не відбувається нічого. Це зіставлення вказує на різницю між, з одного боку, психічним світом, де можливо утримувати конфліктні почуття в собі і своїх стосунках та пропрацьовувати їх шляхом реального спілкування з іншою людиною, – і, з іншого боку, світом, де конфлікту доводиться давати раду, евакуюючи біль в когось іншого.

Завдяки цьому внутрішньому свідченню самої музики ми можемо цілком впевнено зробити висновок, що да Понте та Моцарт мають досвід таких конфліктів у себе самих. Певні зовнішні факти підтримують цю думку, але, звісно, не доводять її. Да Понте мав

довгу та скандальну кар'єру звабника жінок та був вигнаний з Венеції через це: схожі речі розповідали про Моцарта після його смерті (Solomon, 1995). Да Понте був другом Джованні Казанови, колишнього священика та звабника, як і він сам, який відвідав празьку прем'єру «Дона Жуана» – «Don Giovanni». Моцарт, без сумніву, дещо розумівся на Едіповому комплексі завдяки своїм сповненим любові, але важким взаєминам з владним батьком Леопольдом, якому не підкорився, коли оженився на Констанці Вебер, і який, як ми вже зазначили, помер, коли Вольфганг створював «Дона Жуана».¹³ Десятьма роками раніше Леопольд написав Моцарту кілька листів, де казав: якщо Моцарт діятиме всупереч його волі, це його вб'є. (Ми можемо подумати наприкінці, коли Кам'яний гість наказує Жуану покаятися («Pentiti! Pentiti!», с. 278), що Жуан в цей момент це маленький Моцарт, який відмовляється слухатися батька, – можливо, ще й тому ми милуємося Жуаном, бо він відмовляється лицемірно солідаризуватися з «хорошестю», що було б значно більшим лицемірством, ніж все, що він вчиняв раніше.)

Завершення опери. Кінець опери не розв'язує протиріччя між світами маніакального поспіху та заперечення з одного боку, і суїцидального зриву – з іншого. І в самого Жуана не відбулося розв'язання.¹⁴ Справді, він відкидає будь-яку капітуляцію, як це виглядало би для нього і як виглядає цілком точно з точки зору психології. Замість цього він твердо бере руку привида Командора, – похмуре відлуння його веління Церліні взятися за руки, – та не виконує накази привида розкаятися. З'являються інші персонажі, і Лепорелло розповідає їм, що сталося. Гармонічна напруга, майже нестерпна в музиці Кам'яного гостя (в традиції того, що називалося музикою *ombra*, – буквально «тіньовою», як у викликанні Тіней, – в опері вісімнадцятого сторіччя), швидко розв'язується після дисонансового зіткнення ліній Анни та Ельвіри (можливо, останній подих їхніх конфлікту та болю). Драматична напруга послаблюється далі, коли Оттавіо та Анна

¹³ Батько Моцарта помер 28 травня 1787 року. Перше виконання опери відбулося 29 жовтня.

¹⁴ З Аристотелевої точки зору на трагедію (Aristotle, 350 BC, 1452 a-b), він переживає примхи долі (*peripeteia*), але не досягає ані розпізнання, ані осяяння (*anagnorisis*), які досягаються і в «Фігаро», і в «Школі для закоханих» (див. Robinson, 1997; Waldoff, 1997).

співають коротку, лагідну арію серія, додану для пізнішої віденської вистави. Потім буф-фові персонажі починають те, що називають «найстарішою піснею» («l'antichissima canzon», дія друга, номер 24.8, с. 202): фінальний хор престо, в якому всі дійові особи, що залишилися в живих, співають «Це кінець гри грішника: його життя та смерть є просто одне й те саме» («Questo è il fin di chi fa mal», дія друга, номер 24.9, с. 203). Тут музика швидка та важка, лише з натяком у напрямку формального фугового завершення серія. Це «щасливий кінець», *lieto fine*,¹⁵ спроба затвердити, як у хоральних завершеннях грецьких та шекспірівських трагедій, відновлення нормального порядку після його розладу під час опери. Але тонкість та крихкість музики повідомляє, що персонажі насправді повернулись у розвитку до «найстарішої пісні», найпримітивнішої реакції. Жуан не зміг досягнути жодного інсайту до кінця опери, й інші персонажі в свою чергу переймають його фірмову маніакальну позицію, – все добре, погана людина провалилася в Пекло. Нездатні осмислити те, як вони зазнали радикальних змін, ці персонажі зрікаються власної деструктивності та проєктують її – в Жуана, – точно так само, як Жуан вчиняв з іншими протягом опери. В цьому сенсі цей ніби то стандартний щасливий кінець фактично є зовсім незвичайним: далекий від того, щоби бути переконливо щасливим, він є похмуро-іронійним.

Висновок. Тепер ми можемо бачити, чому ця опера така бентежна. Риторична потуга

музики, в котрій дуже багато що натякає на світ перверсивної темряви під її красою, запрошує нас до ідентифікації з порожньою фалічною силою Жуана, зваблює нас разом із Церліною, Анною, Ельвірою та служницею Ельвіри. Але ми також ідентифікуємося зі сплутаним коханням Ельвіри до свого кривдника, із люттю Анни, – і з власною едіпальною прив'язаністю Анни до її померлого батька, через що їй так важко уявити подальший розвиток в її стосунках із Оттавіо. Велич досягнення Моцарта полягає в тому, що він втягує нас у ці конфліктні ідентифікації, уникаючи моралізування. Ми дещо розуміємо в тому, як це, – бути кинutoю дитиною, сексуальним психопатом, що змушений використовувати маніакальний фалічний нарцисизм, щоби вижити в психічній катастрофі, спрямовуючи свої муки в інших. Ми розуміємо, тому що музика пробуджує в нас нашу власну кинутість і наше власне сексуальне насильство, наші едіпальні претензії та наші власні докори сумління. Але вона також пробуджує нашу здатність жити, разом із Церліною та Мазетто, у світі, де ми любимо своїх внутрішніх батьків зі звичайною амбівалентністю, не заміщаючи їх. Не дивно, що нас бентежить цей контакт із нашими власними глибоко похованими мотивами. І не дивно, що ми, – оскільки нас збуджують маніакальні ухилиння Жуана і ми беремо в них участь, – що ми хочемо заплющити очі і вірити, що він є просто персоніфікацією життєвої сили.

¹⁵ Щодо *lieto fine* див. у (Robinson, 1997).

Список літератури:

- Allanbrook W. J. (1983). *Rhythmic gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago, IL: Chicago UP.
- Aristotle (c. 350 BC). *Poetics*, Heath M., translator. Harmondsworth: Penguin, 1996.
- Britton R. (1989). The missing link: Parental sexuality in the Oedipus complex. In: Steiner J., editor, *The Oedipus Complex Today*, 83–102. London: Karnac.
- Britton R. (1998). *Belief and Imagination*. London: Routledge, 1–7.
- Castillo F. G. (1984). Personal communication.
- Conrad P. (1990). The libertine's progress. In: Miller J., editor, *The Don Giovanni book: Myths of seduction and betrayal*, 81–92. London and Boston, MA: Faber and Faber.
- Feder S. (1993). Mozart in D minor – or, the father's blessing: The father's curse. In: Ostwald P., Zegans L. S., editors, *The pleasures and perils of genius: Mostly Mozart*, 125–38. Madison, CT: International UP.
- Feder S., Karmel R. L., Pollock G., editors (1990). *Psychoanalytic explorations in music*, 1-st series. Madison, CT: International UP.
- Feder S., Karmel R. L., Pollock G., editors (1993). *Psychoanalytic explorations in music*, 2-nd series. Madison, CT: International UP.
- Fielding H. (1749). *The history of Tom Jones, a foundling*. London: A Millar.
- Forman E. (1981). Don Juan before da Ponte. In: Rushton J., *W. A. Mozart: Don Giovanni*, 27–44. Cambridge, UK: Cambridge UP.
- Gedo J. E. (1997). On the psychological core of opera: Mythic themes in Don Giovanni and Der Rosenkavalier. *Ann. Psychoanal.* 25: 49–59.

- Grunberger B. (1979). *Narcissism: Psychoanalytic essays*. Madison, CT: International UP.
- Kerman J. (1990). Reading Don Giovanni. In: Miller J., editor, *The Don Giovanni book: Myths of seduction and betrayal*, 108–25. London and Boston, MA: Faber and Faber.
- Kierkegaard S. (1843). *Either/or*, Swenson, D. F., Swenson, L. M., translators. Princeton, NJ: Princeton UP, 1944.
- Klein M. (1928). Early stages of the Oedipus conflict. *Int. J. Psychoanal.* **9**: 167–80. In: *The writings of Melanie Klein*, vol. 1, 186–98. London: Hogarth, 1975.
- Klein M. (1937). Love, guilt and reparation. In: *The writings of Melanie Klein*, vol. 1, 306–43. London: Hogarth, 1975; Virago, 1997.
- Klein M. (1945). The Oedipus complex in the light of early anxieties. In: *The writings of Melanie Klein*, vol. 1, 370–419. London: Hogarth, 1975.
- Klein M. (1946). Notes on some schizoid mechanisms. *Int. J. Psychoanal.* **27**: 99–110. In: *The writings of Melanie Klein*, vol. 3, 1–24. London: Hogarth, 1975; London: Virago, 1997.
- Kohut H. (1957). Observations on the psychological functions of music. *JAPA* **5**: 389–407.
- Lipking L. (1990). Donna abbandonata. In: Miller J., editor, *The Don Giovanni book: Myths of seduction and betrayal*, 36–47. London and Boston, MA: Faber and Faber.
- Miller J. (ed.) (1990). *The Don Giovanni book: Myths of seduction and betrayal*. London and Boston, MA: Faber and Faber.
- Mozart W. A. (1961). *Don Giovanni*, vocal score. New York, NY: Schirmer.
- Nass M. L. (1971). Some considerations of a psychoanalytic interpretation of music. *Psychoanal. Q.* **40**: 303–16.
- Orlinck S. (1967). A canzonetta fiorentina in *Don Giovanni*? *Mozart Jahrbuch*, 121–32.
- Racker H. (1951). Contributions to psychoanalysis of music. *Am. Imago* **8**: 129–63.
- Rank O. (1924). *Die Don Juan-Gestalt*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Winter D. G., translator and editor, *The Don Juan legend*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1975.
- Robinson M. F. (1997). The alternative endings of Mozart's Don Giovanni. In: Hunter M., Webster J., editors, *Opera buffa in Mozart's Vienna*, 261–85. Cambridge, UK: Cambridge UP.
- Rusbridger R. (2004). Elements of the Oedipus complex: a Kleinian account. *Int. J. Psychoanal.* **85**: 731–48.
- Rushton J. (1981). *W. A. Mozart: Don Giovanni*. Cambridge, UK: Cambridge UP.
- Solomon M. (1995). *Mozart: A life*. London: Hutchinson.
- Stein A. (2007). The sound of memory: music and acoustic origins. *Am. Imago* **64**: 59–85.
- Sterba R. F. (1965). Psychoanalysis and music. *Am. Imago* **22**: 96–111.
- Waldoff J. (1997). Don Giovanni: recognition denied. In: Hunter M., Webster J., editors, *Opera buffa in Mozart's Vienna*, 286–310. Cambridge, UK: Cambridge UP.
- Webster J. (1991). The analysis of Mozart's arias. In Eisen C., editor, *Mozart studies*, vol. 1, 101–99. Oxford, UK: Oxford UP.
- Williams B. (1981). Don Giovanni as an idea. In Rushton J., *W. A. Mozart: Don Giovanni*, 81–91. Cambridge, UK: Cambridge UP.

Анотація. Автор намагається пояснити ту бентегу, яке викликає опера Моцарта «Дон Жуан». На відміну від тих, хто ідеалізує міць та життєву силу Дона Жуана, автор вважає, що музика Моцарта зображує цього персонажа значно більш порожнім, який використовує фалічний нарцисизм як спосіб виживання в психічній катастрофі шляхом проєкції свого болю в інших. Музика показує, як Жуан живе в проєктивній ідентифікації з багатьма іншими об'єктами та частковими об'єктами, чоловічими та жіночими, і як він зваблює їх до співучасті в його захисній системі. Ця ситуація музично протиставлена світу інших персонажів, особливо жінок, які зображені більш звичайними, більш складними і фактично більш чуттєвими.

Ключові слова: «Дон Жуан», Едіпів комплекс, фалічний нарцисизм, проєктивна ідентифікація.

Abstract. The author tries to account for the disturbing impact of Mozart's opera Don Giovanni. Some writers idealize Don Giovanni's power and vitality. The author's view is that Mozart's music depicts him as a much emptier character, using phallic narcissism as a way of surviving a psychic catastrophe by projecting his pain into others. The music shows how Giovanni lives in projective identification with many other objects and part-objects, masculine and feminine; and how he seduces them into complicity with his defensive system. This situation is contrasted musically with the world of the other characters, particularly the women, who are depicted as more ordinary, more complex, and, in fact, more sensual.

Key words: Don Giovanni, Oedipus complex, opera, phallic narcissism, projective identification.