

**Библиотека
психоанализа**

**Бенджамин
Килборн**

Исчезающие люди:

Стыд и внешний облик



Библиотека психоанализа

Бенджамин Килборн

**Исчезающие люди.
Стыд и внешний облик**

«Когито-Центр»

2007

Килборн Б.

Исчезающие люди. Стыд и внешний облик / Б. Килборн — «Когито-Центр», 2007 — (Библиотека психоанализа)

Автор книги, имея подготовку по литературе, истории, антропологии и клиническому психоанализу, рассматривает вопрос о том, как человек, контролируя свой внешний облик, пытается совладать со своими чувствами. Считая, что психология внешнего облика еще не достаточно исследована, Килборн объединяет в своей книге примеры из литературы и своей клинической практики, чтобы сделать следующее утверждение: стыд и внешний облик являются главной причиной страха, возникающего и у литературных персонажей, и у реальных людей. Автор описывает, что стыд по поводу своего внешнего облика порождает не только желание исчезнуть, но и страх исчезновения. «Исчезающие люди» являются неким гибридом прикладной литературы и прикладного психоанализа, они помогают нам понять истоки психокультурного кризиса, потрясающего наше ориентированное на внешность, побуждающее к стыду общество. Книга будет интересна не только психоаналитикам и студентам, изучающим психоанализ, но и широкому кругу читателей.

Содержание

Предисловие редактора русского издания	6
Проблемы стыда	6
Благодарности	8
Предисловие автора к русскому изданию	9
Предисловие	12
Вступление	14
Эдипальный стыд и происхождение тревоги, связанной с собственным обликом	16
Тревога по поводу внешнего облика как культурный феномен	18
Тревога по поводу облика, наблюдение и восприятие	19
Видение, знание, образ и внешний вид	20
Эдип, стыд и чувство пустоты, связанное с избеганием	22
Глава 1	23
Психический размер и самоуважение	23
Асклепий, высокий человек и маленький народ	25
Бробдингнейг и Лилипутия	28
Только в сравнении мы велики или малы	30
«Малость» и миниатюризация в литературе	32
Amplificatio” и защиты от умаления	33
Символизм размеров и фантазийная оценка	34
Тревога, связанная с размерами, и эдипальный стыд: клинические разновидности	36
Особенности опыта и фантазии о размере	39
Глава 2	41
Пиранделло и непризнаваемое	41
Стыд и эдипово поражение в анализе Сэма	43
Разбивающий сердце интерес слепца	48
Глава 3	50
Стыд и <i>aidos</i> [88]	52
Стыд и чихание: анализ марка	53
Обман, преступление и спасение при помощи еще большего обмана	55
Тщетность обращения к наблюдателю	58
Глава 4	59
Разоблачение и невидимость: Адам	60
«Холм подозрительной трубы» и ярость личности: Адам, Грэм Грин и Ким Филби	62
Конец ознакомительного фрагмента.	63

Бенджамин Килборн

Исчезающие люди: Стыд и внешний облик

Benjamin Kilborne

Disappearing Persons

Shame and Appearance

Утверждено редакционно-издательским советом Института практической психологии и психоанализа в качестве учебного пособия

Под общей редакцией

Е. А. Спиркиной

Научная редакция:

М. А. Гавриленко, И. Ю. Романов

Перевод с английского:

Е. Лоскутова (благодарности, предисловие, вступление, главы 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10),

З. Баблюян (главы 5, 6, 7, примечания),

Е. Спиркина, В. Старовойтов (Когда травма поражает душу: стыд, расщепление и душевная боль),

В. Старовойтов (Дилеммы Супер-Эго),

Т. Драбкина (Конфликты стыда и трагедия в «Алой букве»).

Печатается с разрешения автора

© Kilborne B., 2007

Предисловие редактора русского издания

Проблемы стыда

Американский психоаналитик Бенджамин Килборн является как практикующим психоаналитиком и музыкантом, так и теоретиком психоанализа, написавшим уже немало книг и статей. Русскому читателю предстоит познакомиться с его творчеством впервые.

Судьба привела его в психоанализ через музыку, философию и этнографию. Прожив много лет во Франции и занимаясь там этнографическими исследованиями, он вернулся в Америку и окончил институт психоанализа в Лос-Анджелесе, где и занимался психоаналитической практикой и преподаванием психоанализа. Для него психоанализ – это часть европейской культуры, литературы и философии. И это хорошо видно в его произведениях, пронизанных лингвистическими параллелями и литературными аллюзиями.

Главным предметом его интереса является человеческое страдание, связанное со стыдом за самого себя, с чувством собственного изъяна, неполноценности. Это глубоко гуманистическое, сугубо человеческое, какое-то глубинное сомнение в собственном совершенстве присутствует у любого человека. Переживание стыда за самого себя и связанных с этим разнообразных страданий о несовершенстве своего внешнего вида, фигуры, одежды, формы глаз, ушей или носа, или ощущение своей тотальной неполноценности, никчемности, неадекватности и нелюбимости или физической немощи – это то базовое переживание, избежать которого не может практически никто. Стыд – это категория экзистенциальная, это часть человеческого бытия, он живет в каждом. Автор предположил, что ни один индивид, даже не демонстрирующий никаких симптомов стыда, все равно несет его в себе как имманентное человеческое свойство, культурально обусловленное необходимостью человеческого взаимодействия и вытекающими отсюда понятиями личностной зрелости, автономности, личностных границ, предполагающих взаимность и отдельность, а также необходимостью предъявления себя другим таким, каким ты хочешь, чтобы тебя видели, а это означает дуализм внешнего и внутреннего, славу и позор, маску и сущность.

Задачу книги можно рассматривать как попытку показать широкую панораму проявлений стыда в истории человеческой культуры и напомнить нам о том, что стыд присутствовал всегда и что в практике психотерапии и психоанализа мы видим его работу и его проявления повсеместно. Природу стыда автор видит в несовпадении надежд и фантазий о всемогуществе с несостоятельностью в реальности, связывает стыд с разочарованием и крушением надежд. Стыд – это потеря социального лица, стыд – это публичное обнажение своих недостатков. Стыд в представлении Килборна – это не болезнь, не патологическое развитие личности, хотя при патологических развитиях личности он бывает невыносим, и тогда человек вынужден от него защищаться разными средствами, например, отрицанием или расщеплением. Стыд в представлении автора – это сущность, или суть, или имманентная часть нашей души, нашего Я.

Килборн предлагает другую трактовку пьесы Софокла об Эдипе, отличающейся от трактовки Фрейда, положившего сюжет пьесы в основу психологического комплекса Эдипа, приводящего к чувству вины. Килборн убедительно показывает, что Эдип страдает не от вины, а от стыда. Он высказывает предположение, что главные переживания Эдипа заключаются не в том, что он хотел убить отца и спать с матерью, а в том, что он как раз не хотел этого делать: он стремился освободить граждан города Фив, сделать их счастливыми, а в итоге оказалось, что он сам совершил цепочку преступлений и стал виновником трагедии. Он выколол себе глаза, чтобы не видеть, как его видят другие, из-за ужасного чувства стыда и позора. Автор возводит чувство стыда к самому началу человеческого существования – к Адаму и Еве, их

изгнанию из Рая, позору отделения от Творца, стыду за несоответствие ожиданий от них, за обнаружение в себе греха.

Перевод этой книги на русский язык актуален не только потому, что русская литература, особенно литература XIX–XX в., по мнению автора, наполнена глубокими художественными описаниями страданий и ощущением стыда за беспомощность в сочетании со страстным желанием изменить жизнь – в этом смысле размышления автора особенно понятны и близки русскоязычному читателю. Читая эту книгу, в ней можно увидеть не только сугубо экзистенциальный и психологический аспект, но еще и нравственный. В каком-то смысле стыд можно рассматривать как оборотную сторону свободы и ответственности, как категорию падения и греха, как страдание не только и не столько психологическое, но как страдание души за свое несовершенство по сравнению с божественным замыслом человека. И в этом смысле история грехопадения Адама и Евы носит не только личностный, но еще и надличностный характер.

Категория стыда не относится к главным психоаналитическим категориям или понятиям. В практике психоанализа проблемой стыда занимаются мало – она не встречается на главных магистральных путях современной психоаналитической мысли, – однако работа Килборна привлекает наше внимание к этому переживанию и указывает на то, что оно занимает значительно большее место, чем нам бы того хотелось. Возможно, что та степень беспристрастности и честности, с которой аналитики вглядываются в себя и свои отношения с клиентами, ставшие в последние годы предметом особого внимания исследователей, сделала возможным с меньшим количеством стыда говорить о стыде.

*Е.А. Спиркина,
кандидат психологических наук,
директор Института практической психологии и психоанализа
Апрель 2007*

Благодарности

Эта книга так долго вынашивалась, и трудности, которые сопровождали ее рождение, были настолько тягостны и приводили в такое замешательство, что она никогда не была бы закончена без великодушной помощи нескольких моих друзей, которым я обязан ее появлением. Дональд Ламм в самом начале увидел в этом проекте нечто стоящее. Мелвин Лански и Эндрю Моррисон предоставили дружескую поддержку и литературу, выразили пылкую преданность аналитической работе, а также приняли участие в проведении семинара «Динамика стыда» в рамках проходящей дважды в год встречи Американской психоаналитической ассоциации. Фигура Леона Вурмсера и его понимание чувства стыда служили путеводной нитью, его дружеское отношение и проницательность были чрезвычайно ценны. Эрудиция и аналитический склад ума Беннетта Саймона в трудные моменты оказывались источником надежды. Роберт Бенсон, Вернер Мюнстербергер и Дуглас Шейв поддерживали проект даже тогда, когда он был малопонятным. Работа Джозефа Адамсона о Мэлвилле и стыде напомнила мне, что мой труд может быть интересен всем, кто занимается литературными исследованиями. Его поддержка, неистощимый интерес и энтузиазм, неиссякавшие все эти годы, значили очень много. Урсула Малендорф предлагала меньше литературных примеров, но больше объяснений. Опыт Марион Фейб в кино стимулировал мою работу над главой о «Правилах игры». Дружба и ободрение Мелфорда Спиро были очень воодушевляющими. Стефен Розенблюм настоятельно советовал мне больше придерживаться клинического подхода. Пол Швабер высказал мнение, что в том, что касается Пиранделло, я «бью, значит, люблю». Анна-Мария Ризутто подтолкнула меня к тому, чтобы следовать феноменологическому подходу в аналитической работе. Уильям Килборн-младший был не только братом, но и редактором с исключительной остротой взгляда и готовностью не единожды читать черновики. Аллертон Килборн очень хорошо знает, о чем эта книга, и с самого начала с любовью ободряла меня. Ева Вуд, изумительно одаренная как поэт, подтолкнула меня к большей четкости выражения мысли (а ее стихи позволили мне понять, как можно постичь чувства, лежащие в основе книги). Филипп Блумберг поделился своими широкими взглядами и поддержал меня в трудные моменты. Я не знаю, что бы я делал без дружбы Михаэля Гилсенана, он провел много часов в Хэппи Пэнкейк, и хотя его мысли были заняты оперой, он сумел одолеть мои ранние наброски. Я также хотел бы поблагодарить троих анонимных читателей издания State University of New York Press, давших замечательные и содержательные рецензии; Джеймса Пельца – редактора, обладающего обходительными манерами и зорким глазом; Кристин Хамель, которая следила за подготовкой книги к печати; Джейн Кернер, чья дружба и редакторский труд спасли меня от стыда; и, конечно же, больше всего – моих пациентов.

Предисловие автора к русскому изданию

Я испытываю особую радость от того, что моя небольшая книга вышла в России – стране, язык которой я люблю, а культурные традиции – глубоко почитаю. Русские сказки передавались из поколения в поколение, рассказывались нараспев, имели множество форм художественного выражения, и воображение рассказчиков, добавлявших к ним разные детали, делало их более выразительными. Темы моей небольшой книги близко перекликаются с темами русской литературы и русской философской мысли. Эта тема стыда, возникающего от ощущения всемогущих надежд и пустой реальности, страстного желания осуществить мечту, которое приводит лишь к осознанию того, насколько бессильно было это желание и как больно признавать свой стыд. И все же в этом признании кроется надежда и человечность. В нем заложены возможности быть увиденным, а также источники человеческих чувств и человеческих отношений.

Русскую музыку и русскую литературу пронизывает тоска, и одной из причин, которая делает ее столь пронзительной и столь сильной, является стыд, возникающий от осознания противоречия между радужными мечтами и серой реальностью, вымышленными мирами, недостижимыми и неприкасаемыми, и ежедневной рутинной, постоянно вторгающейся в мысли и ограничивающей свободу людей, – той рутинной, которая, как тряпина, затягивает человеческие существа в свою безжалостную безнадежность. И перед лицом всего этого встает непокорное воображение, порой лишь делающее еще более глубокой ужасную могилу надежды, но отстаивающее свои права и непрестанно ведущее борьбу за свободу.

Многие рассказы и пьесы Чехова пронизаны болью несбывшихся надежд и отчаянием. Одной из характерных черт чеховского повествования, а также многих русских литературных и музыкальных произведений, является сила этой боли. Реальность и вымышленный мир тесно переплетаются, потому что реальность невыносима, а воображение нуждается в ощущении реальности. И в этих условиях надежда становится невероятно болезненной. И все-таки альтернатива – покорность и уход в себя – еще более непереносима, потому что она приводит к смерти.

Чеховская «Чайка» начинается с вопроса, который Медведенко задает Маше: «Отчего вы всегда ходите в черном?» Это совершенно простой вопрос, который, на первый взгляд, относится к обыденной реальности. Ответ задает тон всей пьесе: «Это траур по моей жизни. Я несчастна», – говорит Маша. Неожиданный сдвиг эмоционального тона открывает пропасть, у которой не видна дна, – зияющий провал между рутинной обыденной жизни и внутренней печалью, для которой нет выхода и которую некому излить, что порождает еще большую разобщенность между людьми. Эти чеховские мотивы одиночества, накладываясь, как в музыке, один на другой, углубляют и расширяют эмоциональный тон пьесы. И музыка, составляющая фон (меланхолический вальс), вместе с воем собаки, создает ощущение грусти.

Описанная Чеховым картина в начале пьесы также передает это ощущение: «Часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озеро совсем не видно». Это вымышленное пространство, эта сцена скрывают вид озера и не дают увидеть, куда ведет тропинка. В мире Чехова никто не может видеть далеко, и это делает мечты все более желанными. И все же эти мечты не уносятся далеко, в них нет будущего – они приговорены к реальности. Как сказал Треплев: «Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах». Мечты поддерживают невыразимое ощущение изоляции, одиночества и отчаяния, и все-таки все персонажи продолжают жить. Как и в декорации пьесы, у них нет перспективы – озеро скрыто от глаз.

Пьеса Треплева также окутана мечтами, и это придает незабываемую тональность всей работе. Каденции пьесы, в исполнении

Нины, резонируют с темами погружения в мечты и оторванности от жизни, колебаниями между крайним идеализмом и полным отчаянием. Персонажи стремятся к тому, что не достижимо: Маша влюблена в Костю, Костя – в Нину; напрасные мечты и желания лишь обостряют боль и усиливают отчаяние.

В «Дяде Ване» изображается отчаяние и безрадостное ощущение жизни дяди Вани, который говорит Соне: «Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!» И Соня отвечает ему: «Что же делать, надо жить! – и продолжает: «...дядя, милый дядя, мы увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную. Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах.» Но успокаивающие, казалось бы, слова Сони лишь делают более очевидным неизбывное отчаяние и депрессию дяди Вани. Мы вновь видим пропасть между радужными мечтами и иллюзорными желаниями, с одной стороны, и непреложными фактами реальности и человеческой слабости, с другой.

В пьесе «Три сестры» почти в самом начале действия Ольга высказывается на ту же тему, когда, говоря о своей службе в гимназии, добавляет: «... я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость. И только растет и крепнет одна мечта...» И ее сестра, Ирина, подхватывает: «Уехать в Москву». Москва – это город, до которого сестры никогда не доедут. Рефреном повторяющаяся мысль об отъезде в Москву символизирует собой неисполнимые мечты и острую тоску, граничащую с ощущением безнадежности.

Этот разрыв между мечтами и реальностью порождает стыд. Но стыд не обязательно токсичный, так как он обладает способностью напоминать нам о нашей собственной человеческой уязвимости и недостатках и тем самым пополнять источники укрепления человеческих связей. Когда литературному произведению удастся достичь трудно постижимых сфер человеческих слабостей и страхов, тогда у читателя возникает надежда, что удастся справиться с чувством стыда.

Вспомним о том, что Чехов был первым значительным русским писателем, который вел свое происхождение из семьи крепостных. Возможно, поэтому у Чехова особое ощущение стыда. Этот стыд гуманный, потому что Чехов, в отличие от других писателей, никого не обвиняет. Страдания и печаль являются бесспорными и видимыми условиями человеческого существования, так как нет злодея, ответственного за них, нет никакой социальной структуры, соотносимой со злом, и даже нет самой концепции зла. Но нет и концепции добра или счастья, потому что главное в произведениях Чехова – это несчастные судьбы людей, неспособных уйти от своей судьбы. Самосовершенствование, возвышение над толпой, махинации, флирт или целенаправленное развитие силы воли – им это неведомо. Скованные стыдом своего человеческого несовершенства, они не могут избавиться от своей тоски и ее силы, которая в чеховских рассказах звучит особенно остро.

В своей книге «Исчезающие люди: стыд и внешний облик» я попытался исследовать динамику стыда, используя материалы литературных произведений и клинических случаев. Как вы увидите, я надеюсь, динамика стыда во многом связана с человеческими трагедиями, а они, в свою очередь, – со стыдом. На протяжении многих лет я пытался развить особый подход к литературе, который дополнил бы психоаналитическое понимание, и к психоанализу, который позволил бы нам быть более чувствительными к эмоциональному воздействию литературных произведений. Такой подход, я думаю, прекрасно бы подошел к исследованию динамики стыда и человеческих страданий, которые она обнажает.

Хотелось бы выразить особую благодарность за подготовку этой книги к изданию на русском языке М. В. Ромашкевичу, Е. А. Спиркиной, а также переводчикам Е. Лоскутову и Б. Баблюяну

Б. Килборн
март, 2007

Предисловие

Эта книга писалась более десяти лет и пережила бесчисленные изменения, благодаря чему, я надеюсь, общий смысл теперь стал более понятным. Имея подготовку по литературе, истории, антропологии и клиническому психоанализу, я использовал гуманистическую традицию, чтобы описать психокультурный кризис. Мое основополагающее положение не оригинально и не может удивить: мы пытаемся контролировать, что и как мы чувствуем тем, что контролируем то, как мы выглядим. Однако я думаю, попытка соединить этот тезис с представлениями о стыде и конфликте является новой областью исследования.¹

Позвольте мне сказать несколько слов о моих методах. Во-первых, эта книга родилась из трудностей клинического опыта: как определить, описать и проработать психологические процессы, отвечающие за вытеснение и цензуру, которые, как я выяснил, связаны с динамикой стыда, идеализацией и эдиповым конфликтом. Мои пациенты, вовлекшие меня в решение этой трудной задачи, все время вдохновляли и заставляли меня двигаться дальше своей настойчивостью и смелостью в собственном анализе, несмотря на мучительное смятение, страдание и отчаяние («болезнь к смерти», о которой говорит Кьеркегор). Отдельные моменты их анализа появляются на протяжении всей этой книги. Хотя, как клиницист, я придерживаюсь феноменологического, ориентированного на влечения и конфликты теоретического подхода, я старался избегать теоретической полемики и сложной терминологии, пытаюсь рассказать историю и поместить мои исследования в более широкий контекст. Наряду с тем, что описания психодинамических процессов отражают все важные перипетии, представляющие ценность для психоаналитиков и психотерапевтов, я надеюсь, что эта книга будет интересна студентам университетов, а также широкому кругу читателей.

Я использовал *психоаналитический* метод исследования в том смысле, в каком использовал этот термин Зигмунд Фрейд: без психоаналитических методов и клинического сеттинга я не смог бы определить свое поле исследования. Поэтому психоаналитическая практика была мне необходима для приближения к пониманию предмета. Но я подумал, что изучение этих динамических процессов не могло быть ограничено сугубо рамками психоанализа. Как антрополог я понимал, насколько важны культурные процессы для адекватного понимания индивидуальных психодинамических процессов, и наоборот. Мне повезло, что я мог пользоваться трудами таких учителей и друзей, как Маргарет Мид, Джордж Деверу, Вестон Ла-Барр и Мелфорд Спиро. Используя работы антропологов, ученых, занимающихся социальной теорией, философов наряду с моим клиническим опытом, я имел возможность переходить от личност-

¹ Основываясь на клинических трудах Х. Б. Льюис (H. B. Lewis), Пирса и Сингера (Piers and Singer, 1953), Вермсера (Wurmser, 1981, 1987), Шнайдера (Schneider, 1977) и Томкинса (Tomkins, 1962, 1963, 1991), с одной стороны, и на работах таких социально ориентированных авторов, как Бенедикт (Benedict, 1946), Дои (Doi, 1973) и Линд (Lynd, 1958), с другой, авторы последнего десятилетия энергично исследовали тему стыда с различных точек зрения. Моррисон (Morrison, 1989, 1996) и Бручек (Broucek, 1991), перенимая подход, навеянный психологией самости, изучали стыд в его связи с нарциссизмом, как защиту от нарциссических ран, а также как выражение нехватки и недостатка. Лански (Lansky, 1992, 1996, 1997) перенимал подход, более отчетливо сформированный семейной динамикой, основывающийся на концепции конфликта. Риззутто (Rizzuto, 1992) явным образом подчеркивал бессознательный конфликт. Майкл Льюис (M. Lewis, 1992) выполнил полезный обзор. Натансон (Nathanson, 1987), следуя традиции Томкинса, представлял стыд как индивидуальный продукт биологической «протекции». Задействовав судебную экспертизу, Миллер (Miller, 1993) рассматривает стыд как социально сконструированное последствие неудавшейся взаимности. Из философии пришли такие авторы, как Воллхейм (Wollheim, 1999), который сосредоточивается на «так называемых моральных эмоциях» (понятие, позаимствованное у авторов восемнадцатого века, подобных Адаму Смиту), и Уильямс (Williams, 1993), считающий стыд основой ответственности и моральных суждений. Из литературы – Адамсон (Adamson, 1997), обсуждающий стыд в произведениях Мелвилла (Melville, 1988) и других, и Кларк (Clark, 1999), которая пишет о стыде Секстон. Из социологии – Гоффман (Goffman, 1959), написавший о представлении себя в обыденной жизни, и Шефф и Ретцингер (Scheff and Retzinger, 1991), которые подчеркивали социальное значение страхов исключения (и стыда перед исключением). Обзоры работ, сгруппированные по различным дисциплинам, см., например: Kilborne, 1995a, 1997.

ных феноменов к социальным и обратно, поскольку, как подчеркивал Деверу, они, по существу, скорее дополняют, чем противостоят друг другу. Кроме того, я решил, что для моей книги лучшим будет описание и изложение фактов, чем просто указание на проблему, поскольку это делает материал более ясным. Когда я начал размышлять о том, что должна из себя представлять эта книга, я столкнулся со своей непреодолимой тягой к текстам Луиджи Пиранделло, вызванной его обращением к такой теме, как облик² и вера человека в этот облик. Те, кому довелось читать первые наброски моей рукописи, удивлялись, что это не книга о Пиранделло. Этого не было в моих планах. Я старался понять динамику и трагические конфликты, окружающие феномены, которые оказались в центре моего внимания благодаря клинической практике. Творчество Пиранделло помогло мне исследовать и проверить мои идеи о стыде, конфликте и облике. Но, кроме того, я чувствовал в его творениях, как и в других литературных произведениях, порыв и боль, связанные с тем, что я пытался описать. В каком-то смысле Пиранделло удержал меня от того, чтобы я раздул свою теорию до размеров справочника «Золотые страницы».

В конце концов, двадцать лет, прожитых в Лос-Анджелесе, после того, как я жил в Париже достаточно времени, воспитывая ребенка, преподнесли мне контрасты, все еще до конца мною не понятые. В то время как Париж никогда не переставал изумлять меня своей красотой и интенсивностью человеческих переживаний и связей, Лос-Анджелес живет иллюзиями и химерами и убеждает, что ничто не является тем, чем представляется. То, что в результате получилось, – это книга, в которой литература используется для размышления над психодинамическими концепциями, а психоаналитические темы – для прочтения литературных произведений. Если с одной, выигрышной, точки зрения последующие страницы – это гибрид прикладной литературы и прикладного психоанализа, то с другой точки зрения – это попытка со стороны клинициста привести жизнь в понятия тревоги по поводу внешнего облика и Эдипова стыда, связав их с гуманистической традицией, и наоборот. Надеюсь, вы найдете результат интересным, волнующим и побуждающим к размышлениям.

² Англ. «*appearance*» – сложное многозначное понятие, наиболее общий смысл которого «совокупность внешних признаков человека или предмета в целом (фигура или форма, одежда, цвет, выражение лица) как они представляются взору или воспринимаются разумом. При этом внешность может рассматриваться либо сама по себе как постоянное свойство объекта, либо как переменное свойство, отражающее более глубокое внутреннее состояние человека или существа вещи, а также как противопоставление «истинному», «настоящему». – *Примеч. пер.*

Вступление

Самоуважение – это надежное чувство, которое до сих пор ни у кого не вызывало подозрений.

Х. Л. Менкен

Драму Софокла «Царь Эдип» Аристотель использует в своей «Поэтике» в качестве прототипа трагедии. В момент кульминации Эдип, обнаружив, что его жена и мать Иокаста повесилась, сорвал с ее одежды золотую застежку и вонзил ее глубоко себе в глаза, восклицая:

Мои глаза, вы больше не узрите кошмара,
что терпел я и свершал.
Уж слишком долго вы смотреть посмели
на тех, кого касаться взгляд не должен был,
не видя то, что должно вам увидеть.
Впредь потому пребудьте в темноте³.

Это апогей трагической ситуации, которую мы примем за отправную точку. Эдип не в силах видеть то, что он сделал; иначе он должен был бы испытывать сильнейшие мучения и непереносимую боль от того, насколько он был слеп по отношению к себе и собственной судьбе, ввергнув в разрушение Фивы как раз в тот момент, когда он поверил, что установил закон и порядок. Поняв, что он жил как слепец, в ярости, унижении и отчаянии он ослепляет себя. Трагедия Эдипа порождена не только ужасом и ощущением вины за то, что он невольно совершил убийство отца и женился на матери. Она состоит также – и, может быть, еще в большей степени – в его собственной слепоте относительно того, кто он есть: человек, в младенчестве брошенный своими родителями, с пронзенными ступнями, которого поручили умертвить пастуху, оставившего его беспомощного в чаще, потому что он был не в силах исполнить порученное.

Подобно Аяксу, с которым в самом начале одноименной драмы⁴Софокла сыграл злую шутку Аполлон, заставив поверить, что стадо овец – это его враги, и который не смог вынести стыда, осознав, что его обманули, Эдип претерпевает унижительное поражение. Не только от того, что он был слеп, но, что еще хуже, его слепота превратила в посмешище его устремления и его облик, продемонстрировав всему миру их тщетность и пустоту. Когда Эдип не мог более «не знать», что он совершил, когда он понял свою роль в том, что Фивы, для которых он как царь публично пообещал найти избавление, постигли бедствия, он ослепил сам себя. Мало того, что он был подвергнут ostracism и сам приговорил себя к ссылке (т. е. того, что он изолировал себя), более существенный конфликт – и человеческая дилемма – определяет его отношение к себе самому. Наказание, которому подвергает себя Эдип, словно объединяя психическую и физическую слепоту, выражает его неспособность вынести то, как он выглядит в глазах других, и поэтому он должен их уничтожить, «по-настоящему» сделав себя слепым. Когда он говорит «впредь пребудьте в темноте», он выражает суицидальный, уничтожающий гнев, направленный на других, тех, кто видит его насквозь, а также нападает на то, что связывает его с обществом и с другими человеческими существами⁵.

³ Перевод с англ. языка. Ср. более известный перевод С. Шервинского: «... зреть очам не должно / Ни мук его, ни им свершенных зол, / Очам, привыкшим видеть лик запретный / И не узнавшим милого лица».-Примеч. пер.

⁴ О вызванных стыдом гнев и самоубийстве Аякса см. (Lansky, 1996).

⁵ См., например, классическую работу Биона (Bion, 1959), посвященную нападениям на связи.

Эдипальное поражение (нечестную конкуренцию и унижительную беспомощность), бесспорно, нельзя отделить от эдипального гнева, и драма Софокла иллюстрирует это как нельзя лучше. Даже если Эдип является царем, он по-прежнему должен противостоять своей брошенности во младенчестве и бороться со стыдом за свою эдипову победу (убийство собственного отца и сексуальные отношения с матерью). Он должен сопротивляться оглашению поражения, своей неспособности справиться с чудовищными бедствиями, потому что было необходимо продемонстрировать народу Фив, что он могущественный защитник. Его позорный крах и унижение в качестве царя эхом отразили горе и унижение, которые он пережил, будучи ребенком. Именно эти горе, унижение и боль – боль оттого, что у него были жестокие, бросившие его родители, обрекшие его на смерть, – сделали его эдипальный стыд невероятно токсичным, вызвав огромный гнев.

Фрейд интерпретировал «Царя Эдипа», сосредоточившись на вине, а также вине вместе с агрессией⁶. С тех пор аналитики склоняются к тому, чтобы связывать Эдипов комплекс с влечениями (т. е. с желанием спать с матерью и убить отца, вместе с теми защитами, которые порождаются подобными импульсами). Затем в 1970-е годы Хайнц Кохут и сторонники психологии самости сделали акцент на дефиците, а не на вине, и придали большее значение крушению идеалов Эго, чем агрессии, таким образом подчеркнув важность прездипальной динамики в противоположность эдипальной. Но нет необходимости смотреть на психодинамику поманихейски, как будто есть либо одно, либо другое, так как это накладывает ненужные ограничения на свободу аналитической работы⁷.

В социокультурном анализе Рут Бенедикт (Benedict, 1946), Е. Р. Доддс (Dodds, 1951), Дж. Б. Перистайни (Peristiany, 1965), Г. Пайерс, М. Сингер (Piers, Singer, 1953) и другие использовали двойственный подход к вопросу, проводя различие между культурами, основанными на вине, и культурами, основанными на стыде. Эта дихотомия тоже не является необходимой. Мы увидим, что вина и стыд сосуществуют, также как агрессия и дефицит, в разнообразных сочетаниях. Не существует культуры, принадлежащей исключительно одному или другому типу. Во многих работах последнего времени, например, Ричарда Воллхейма «Об эмоциях», вина и стыд, как «так называемые моральные эмоции», рассматриваются вместе и вообще не разграничиваются.

Имея в виду континуум стыд-вина, и то, как одно переживание может скрывать другое, я сосредоточусь на спектре, относящемся к феномену стыда, в частности, на эдипальном стыде: чувстве полного провала (проигранная конкуренция), уничтожающей самокритики (рухнувшее чувство собственного достоинства), беспомощности (безответные крики о помощи), гнева – и базовых угрозах представлению о себе и психической жизнестойкости. Я постараюсь прояснить взаимоотношения между эдипальным стыдом и тревогой, связанной с собственным обликом, двигаясь в своем анализе от индивидуальных психодинамических процессов к культурным феноменам и обратно.

⁶ См., например, «Недовольство культурой» (Freud, 1930), где Фрейд поясняет, что, поскольку сексуальные и агрессивные влечения способны пересиливать все остальные интересы, цивилизация зависит от вины и вытеснения. В этом тексте Фрейд утверждает, что социализирующей эмоцией перед лицом агрессии является вина, и вообще практически не упоминает стыд и чувства поражения.

⁷ Как должно быть безоговорочно ясно, при понимании динамики стыда невозможно обойтись без литературы об объектных отношениях.

Эдипальный стыд и происхождение тревоги, связанной с собственным обликом

Эдип выколол себе глаза, потому что не мог видеть, как другие смотрят на него с презрением и насмешкой, он не смог выдержать провала своего грандиозного образа и пожелал никогда больше не видеть самого себя. Тот облик, который он хотел воплотить, был разрушен жалким образом; он предстал совершенно другим человеком, нежели тот, каким он старался быть. Вместо того чтобы чувствовать победу над собственным отцом (не зная, что это его отец) и торжествовать по поводу овладения своей матерью (не зная, что это его мать), он предстал перед взорами толпы как пешка в руках судьбы. Разве это не говорит о том, что Эдипов конфликт является гораздо большим, чем просто интернализированным конфликтом между родителями, один из которых является сексуальным объектом, а другой – соперником?

Почему Эдип поражает свои собственные глаза? Согласно исследованиям по развитию младенцев, младенец смотрит в глаза своей матери, находясь в зависимости от ее откликов, для того, чтобы почувствовать себя спокойно в этом мире. Если мать не реагирует, младенец разражается плачем. Т. Б. Брацелтон (см. Tronick,

Wise, Brazelton, 1978) и другие (например, Demos, 1993) продемонстрировали, что отсутствие ответа со стороны матери порождает сначала гнев, а потом депрессию, когда младенец сдается и отворачивается к стене.

На что мать откликается (или не откликается)? Матери вряд ли когда-либо смогут дать удовлетворительный ответ. Очевидно, что и младенцы не могут ответить. Как только младенец получает возможность смотреть в направлении своей матери, она фантазирует о том, что он видит, кто он и кем он станет. Младенец откликается на фантазии своей матери о том, как она ему видится. Эти фантазии неизбежно становятся частью мира младенца, и относительно них он должен сформировать свое поведение. Соответственно, младенец изо всех сил старается узнать, что чувствует его мать, и усилия младенца сознательно и бессознательно улавливаются матерью. Таким образом, отклики младенца вносят свой вклад в формирование фантазий матери о нем, а также о ней самой как о матери⁸. К тому времени, когда младенцу исполняется пять или шесть месяцев, у матери уже есть история ее фантазий о том, как она выглядит в глазах своего ребенка, и есть история ее попыток контролировать то, как ребенок ее видит, для того чтобы контролировать свои собственные чувства к ребенку и к себе самой. И к этому времени младенец уже помогает матери чувствовать себя так, как она хочет себя чувствовать в отношениях с ним. Это и есть способ младенца попытаться сделать мир безопасным местом.

Короче говоря, на основе врожденных стремлений младенец «создает» мать, в то же самое время «создавая» себя самого и мир. Из частей и кусочков его взаимодействий с ней, используя то, что он может понять (это также включает и то, что он может вообразить) о ценностях и страхах своей матери, связанных с ним, ребенок мастерит восприятие себя самого и мира. И там, где матери не удастся предоставить ребенку необходимые комфорт и безопасность, ребенок фантазирует об условиях, в которых она могла бы дать ему то, в чем он нуждается. Таким образом, ощущение себя младенцем включает как восприятие, так и фантазии о себе и о своем мире, а также о матери. Плоды воображения и фантазии родителя и ребенка закладывают фундамент для чувства и идеалов красоты, порядка и благополучия. Психоаналитики много говорят о взаимоотношениях между идеализацией и стыдом. Стыд может вынудить

⁸ Мать и ребенок не только воображают видение, когда смотрят, обоняние, когда обоняют, они также используют межчувственные фантазии: когда они видят, то воображают слушание, когда слышат – воображают касание, когда касаются – воображают обоняние и т. д. См., например, (Brazelton, Koslowski and Main, 1974), (Novick and Novick, 1991, 1992), и (Weissman, 1977). Базовыми здесь остаются работы Шпица (Spitz, 1950, 1957, 1965).

доть детей идеализировать родителей, и стыд может возникнуть, если дети не могут этого сделать (например, сделать родителей лучше, чем они есть на самом деле).

Когда Эдип ослепил себя, он исчез из собственного поля зрения, погрузив мир во мрак. Как и Эдип, те, кто не может выдержать стыда своих травм и бед, обрекают себя на круговорот стыда, обмана и гнева. Чем больше они впадают в гнев по поводу собственного стыда, тем более вопиющими становятся для них различия между представлениями и версиями того, кем они являются⁹. И все более одержимы они фантазиями о своем облике и тревогой по поводу собственного разоблачения.

⁹ Мерло-Понти (Merleau-Ponty, 1964) и феноменологи в целом пытаются анализировать опыт Я, тем самым по определению игнорируя картезианскую логику. Они используют методики, опирающиеся на гегелевские понятия отрицания (негации) и диалектики. Как Гегель (Hegel, 1807), так и Сартр (Sartre, 1964, 1975, 1983) явным образом относятся к самосознанию как к чувству, а не только «объективному» знанию; оба они стремятся описывать феномены, предшествующие рационализации; оба стремятся анализировать межличностные процессы, порывая с обычными логическими формулами; и оба убеждены, что истина заключается в том, что известно о Я, находящемся не в изоляции (как, например, у Канта [Kant, 1781, 1790]), а в отношении к другим. Однако оба они склонны сводить иррациональное к чему-то рационально постижимому. «Легче сфабриковать семь фактов, чем одну эмоцию», – саркастически отмечал Твен.

Тревога по поводу внешнего облика как культурный феномен

В конце тысячелетия тревога, связанная с внешними проявлениями, возрастает, и неизбежно возникают общественно-культурные реакции на подобные тревоги. Тревога по поводу внешнего облика часто имеет отношение к фотографии и масс-медиа, к миру моды, пиару и имиджмейкерству, пластической хирургии, бодибилдингу, косметике, телевидению и всем тем средствам, на которые мы полагаемся, чтобы выглядеть так, как мы того хотим, и почувствовать, что мы контролируем видение нас другими. Контролируя то, как мы выглядим в глазах других, мы стараемся контролировать то, как мы выглядим в собственных глазах (и то, что чувствуем по этому поводу). В каком-то смысле дихотомия между общественной и личной сферами жизни, можно сказать, зависит от общекультурных иллюзий власти, а они, в свою очередь, – от внешних проявлений. Парадоксально, но именно эффективность технологии и медицины и возможности, полученные с помощью обезболивающих лекарств и анестезии, поддерживают иллюзии могущества и стабильности, не допускающие страхов боли, беспомощности, нужды, уязвимости и стыда, которые необходимы для чуткого и ответственного человеческого взаимодействия.

Тревога по поводу облика, наблюдение и восприятие

Социальные науки проводят четкое различие между наблюдателем и наблюдаемым, диалектика «экспериментального наблюдения» влечет за собой возникновение визуального контакта¹⁰. До сих пор дисциплины, зависящие от наблюдения за испытуемыми, часто пренебрегают тем фактом, что те, за кем наблюдают, сами наблюдают, и что динамика, связанная с наблюдением, действует обоюдно¹¹. Исследования каннибализма кладут конец предположениям о преимуществах экспериментального наблюдения за испытуемыми.

Некоторые социальные теории предполагают, что стыд – это социальный клей, который скрепляет общество. В своем классическом труде по изучению таланта, который имплицитно представляет собой изучение конкуренции и предъявляемого облика, Марсель Мосс, племянник Эмиля Дюркгейма, говорит о стыде и о том, что значит потерять лицо для китайцев, представителей народа квакиутль и народа хайда, американских индейцев северо-западного побережья. Для них «потерять лицо – это утратить дух, который на самом деле представляет собой «лицо», танцующую маску, право воплощать дух и носить символ или тотем»¹². Для некоторых людей, в том числе и пациентов (например, Сюзен из главы 5), это означает утрату образа понятного мира и своего собственного бытия и, следовательно, чувство уничтожающей дезорганизации и изоляции. Для Мосса то, что позволяет «сохранять лицо», – это, без сомнения, социальная связь, представленная общим полезным результатом, взаимными обязательствами, без которых индивидуум исчезает.

Аналитики пытаются понять, как пациенты зависят от своего предъявляемого облика, и что это означает. Естественно, это включает и то, какими аналитики представляются своим пациентам, и то, как они хотели бы выглядеть в своих собственных глазах. Непроанализированный стыд самого аналитика осложняет или делает невозможным понимание витков развития защитного стыда пациента. Нераспознанный или избегаемый стыд вызывает разрушающие действия и горе в любых человеческих взаимоотношениях.

¹⁰ См., например, работы Деверье (Devereux, 1972, 1976, 1980), одного из немногих авторов, пытавшихся описывать наблюдение с эпистемологической точки зрения.

¹¹ См., например, Килборн (Kilbome, 1992a). Для того, кто смотрит, естественно хотеть «не видеть», «не знать», что кто-то видит, как он смотрит, поскольку эмоции описать гораздо труднее, чем поведение. В психоанализе подобной тенденции следуют Реник (Renik, 1995, 1996, 1998) и другие. Реник стремится описывать «риск нейтральности» почти так же, как Деверье, настаивая на необходимом и неизбежном влиянии наблюдателя на наблюдаемого. Говоря о не вызывающем возражений переносе, Фокс (Fox, 1998) и другие расширяют поле исследования.

¹² Mauss (1967, p. 38).

Видение, знание, образ и внешний вид

Зависимость от того, как мы выглядим, влечет за собой утаивание всего, что человек считает неприемлемым: это реакция, которую мы связываем со стыдом. Интересно, что слово «стыд» (англ. – *shame*) происходит от индоевропейского корня «*skam*» или «*skem*», что означает «скрывать, прятать». От того же самого корня происходят еще два слова: «*skin*» (англ. – *кожа*) и «*hide*» (англ. – *скрывать, прятать*). Точно так же, как идея «праведности» определяет чувство, что Господь доволен увиденным, идея «позора» вызывает чувство порицания, переживание того, что те, кто наблюдал, как мы обесчестились, взирают на нас с насмешкой и презрением.

Со времен Платона слово «видение» использовалось в качестве метафоры понимания («рефлексивного» мышления), его значение было значительно усилено культуральными идеями о воображении (слово происходит от того же корня, что и «образ»), а также такими метафорами, как «свет разума» или «Просвещение» и т. п.¹³ Проводя различие между видимым и невидимым¹⁴, Платон и его последователи говорили не о том, что на самом деле доступно глазу, а скорее о воображении или о способности, позволяющей нам «видеть». Платоновский внутренний взор видит только тогда, когда можно постичь идеальную сущность, на основе которой восприятия наделяются смыслом, эта идея была передана при помощи аллегории о пещере в «Государстве». Для Платона мышление и видение – сопоставимые процессы, следовательно, свет и истина являются функционально равноценными¹⁵. В соответствии с этим же направлением Леонардо да Винчи полагал, что понимание приходит через видение и воображение. То, что Леонардо подчеркнул глубокие связи между видением, знанием и воображением, стало отличительной чертой гуманизма Возрождения и не только повлияло на художественную традицию¹⁶, но и внесло свой вклад в развитие эмпиризма, а также в основы научного исследования и сущность доказательства¹⁷.

Мы можем заметить наличие тревоги, связанной с внешним обликом, в спорах как по поводу природы восприятия, так и по поводу проблемы соотношения тела и психики. Вслед за

¹³ Деррида пишет: «Toute notre philosophie est une photologie. La métaphore de l'ombre et de la lumière (de se montrer et de se cacher) (est) la métaphore fondatrice de la philosophie occidentale comme métaphysique». «/.../ [вернуться] к этой метафоре тени и света (показывания и сокрытия себя), являющейся базовой для западной философии как метафизики /.../ вся история нашей философии оказывается фотологией» (Derrida, 1967, p. 45). Вообще, на французском существует гораздо более обширная литература о зрении, чем на английском. Лувр предоставил Деррида карт-бланш на организацию выставки (Memoires d'aveugle) в 1990-1991-х годах, и был выпущен ее каталог (Derrida, 1990). Один из самых известных французских текстов на тему слепоты – это текст Дидро «Lettres aux aveugles a l'usage de ceux qui voient» («Письмо о слепых в назидание зрячим»). Две другие работы, приходящие на ум, – труд Вернана (Vernant, 1985) в области классической филологии и Старобински (Starobinski, 1961) – в области литературы. Слепота Эдипа впечатляет тем более на фоне пророчества слепого Тиресия, который знает, но не видит.

¹⁴ Суть теорий Платона о видимом и невидимом изложена в «Федоне» и «Республике».

¹⁵ В том, что «видеть – значит верить» (базовое допущение определенных скептических позиций), наша греческая рационалистская (платоническая) традиция сходится с нашей иудео-христианской традицией (например, с представлением о божественном свете), укрепляя связи между видением и пониманием. А именно, когда Платон (скажем, в «Республике») проводит различие между «видимым» и «постижимым», процессы видения и понимания остаются концептуально сопоставимыми. Беренсон отмечает, что «репрезентация – это компромисс с хаосом, будь он визуальным, вербальным или музыкальным» (Berenson, 1953, p. 27).

¹⁶ Такие художники, как Корреджо, следуя традиции Леонардо, стремились сделать невидимое видимым. Как недавно написал Зиммер (Zimmer, 1997), Корреджо «обладал и настойчивостью, и гением, необходимыми для того, чтобы изобразить реальным воображаемый мир сновидений». Зиммер ссылается на картину Корреджо «Ио» (сейчас находится в Вене), на которой Юпитер, принявший вид облака, заключает в объятия нимфу. «Вы чувствуете, что перед Вашими глазами действительно происходит невозможное».

¹⁷ Исследование того, как наше восприятие научных проблем в социальных науках влияет на наши теории, см. в (Devereux, 1976a). Об изобразительных искусствах Беренсон пишет, что они сочетают то, что мы видим, и то, что мы знаем (а также то, что мы не видим, и то, что мы не знаем) (Berenson, 1953, p. 37).

Галилеем, рациональность и зрительное восприятие были особенно тесно объединены в противовес телесным ощущениям (например, Декарт, Спиноза, Кант). Стало легче забывать о почти-тельности к человеческому телу как божьему творению и всецело фокусироваться на тоске по чему-то чистому и незапятнанному смущением, связанному с телом и его смертностью. После Первой мировой войны гештальтисты предложили новый подход к проблеме соотношения психики и тела, сосредоточившись на восприятии и психологическом процессе соприкосновения¹⁸. Для того чтобы какое-либо восприятие было «значимым», должен существовать «фон», служащий основой для восприятия, и в этом заключаются основные эпистемологические трудности, относительно которых Жан-Поль Сартр и Морис Мерло-Понти не могли прийти к согласию всю свою жизнь. В своей работе «Видимое и невидимое» Мерло-Понти описывает феноменологию мнимого (воображаемого), скрытого, невидимого, что можно было бы рассматривать как часть феноменологии того, что можно увидеть¹⁹.

Не удивительно, что наша иудейско-христианская традиция, которая всегда придавала особое значение взору сердца, испытывала сходные трудности с проблематикой состояния видения и состояния быть видимым (например, священная власть всевидящего ока Господа, и запрет на наблюдение, что может быть символически выражено изображением глаза на долларовой банкноте). В древнем иудаизме не только никто не мог смотреть на Завет, но и предполагалось, что никто не мог ничего знать о том, что в нем содержится. Так, табу на высеченные изображения может быть связано с желанием наблюдать и опасностью оказаться униженным в глазах бога, каким бы его себе ни представляли.

¹⁸ Но полезно было бы спросить – соприкосновения чего? Здесь может показаться, что это «что-то» (чем бы оно ни было) есть чувство телесной самости, организованной вокруг некоего фантазийного центра (см., например, Bloomer and Moore, 1977, p. 39ff). Начиная с периода, непосредственно предшествовавшего Первой мировой войне, Берлинская школа гештальт-психологов демонстрирует, что наше рациональное восприятие происходит на фоне иррациональных переживаний, стремящихся «организовывать» воспринимаемое нами так, что мы этого не осознаем.

¹⁹ «Faire une phenomenologie de l'autre monde comme limite d'une phenomenologie de l'imaginaire et du 'cache'. Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un «punctum caecum», que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit – il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une contradiction. Il ne faut pas se figurer que j'ajoute au visible /.../ un non-visible. Il faut comprendre que c'est la visibilite meme qui comporte une non-visibilite» (Merleau-Ponty, 1964, p. 300). «Я стремлюсь к феноменологии другого мира как пределу феноменологии воображаемого, скрытого. Когда я говорю, что все видимое невидимо, что восприятие – это невосприятие, что у сознания есть слепое пятно, что видеть – это всегда видеть больше, чем видишь, – это не следует понимать как противоречие. Не воображайте, что я добавляю к видимому нечто невидимое. Это сама видимость включает в себя невидимость».

Эдип, стыд и чувство пустоты, связанное с избеганием

До тех пор, пока Эдип мог избегать своей судьбы, видя себя в глазах восхищенного народа Фив, до тех пор, пока он мог надеяться, что другие не видят того, что он сам не может принять, он мог продолжать функционировать²⁰. Совсем не царь и не спаситель народа Фив, Эдип стал их бедой из-за того, что он не видит и больше не будет видеть. Эдип заставил мир исчезнуть, выколов себе глаза; обесчещенный тем, что его бросили собственные родители, он становится бесчестным, слепо пытаясь противостоять судьбе. В рамках нашей западной традиции, неведение, «не видение» часто переживается как постыдный знак какого-то глубокого изъяна (например, Адама и Евы или Эдипа), и оно может быть усилено и еще больше усложнено доверием к кому-то еще, кто не видит того, что человек не хочет признавать. Если смотреть с этой точки зрения, акцент на облике в нашей культуре подпитывает иллюзию, что мы можем *реально* контролировать то, что в нас видят и не видят другие. Нам более комфортно избегать того, чтобы другие видели, как мало мы знаем самих себя, чтобы они не видели те части нас, которые мы не можем осознать; отрицать и избегать то, что мы не видим в самих себе и какими другие не хотели бы нас видеть, а также того, что мы не можем вынести в своем существовании.

Положение, в котором оказался Эдип, это и наше положение. Когда наш стыд невыносим, мы также стараемся избежать или освободиться от того, чего мы стыдимся, и предотвратить унижение от проигрыша в конфликте, который не можем понять. И когда становится невыносимым не видеть то, что видят другие, и то, что мы сами знаем, возникает ужас, страх, гнев, отчаяние и изоляция, как это случилось с Эдипом. Отрицая постыдное, присущий нашей современности акцент на облике создает пустоту, которая должна быть спрятана еще более тщательно, тем самым причиняя серьезный вред нашей уверенности в том, кто мы есть, и нашей способности видеть и выносить боль и страдание, неотъемлемые от человеческого существования.

²⁰ Концепции психического размера и тревоги размера в общих чертах были описаны в более ранней работе (Kilbome, 1996), которая представляет собой независимую версию материала данной главы.

Глава 1

Оскорбление от карлика королевы. О психическом размере

Никто меня так не раздражал и не оскорблял, как карлик королевы. До моего приезда во всей стране не было человека ниже его (ибо я в самом деле думаю, что ростом он был неполных тридцать футов), и потому при виде создания, в несколько раз меньшего, карлик становился нахальным и всегда подбочивался и смотрел на меня свысока, когда проходил мимо в передней королевы; видя, как я стою на столе и беседую с придворными... он не пропускал случая кольнуть меня и бросить остроту насчет моего роста.

Джонатан Свифт. «Путешествия Гулливера»²¹

Психический размер и самоуважение

В «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла Алиса падает в колодезь, достигает дна и пытается изменить свой размер, выпивая содержимое бутылочки с надписью «Выпей меня». Она чувствует, что уменьшается²². «Какое любопытное чувство, – восклицает она, – я, должно быть, складываюсь, как подозрная труба». В свете диалектики наблюдения (например, когда другие представляются видящими и не видящими), такой образ, как подозрная труба, имеет очень интересный смысл. И на тот случай, если читатель не уловил смысла, Кэрролл заставляет Алису принять решение съесть торт, чтобы вернуться к своему «нормальному» размеру. «Все страньше и страньше! – восклицает Алиса, – Теперь я раскладываюсь, как самая громадная подозрная труба в мире. До свидания, ножки». Соответственно, Алиса никак не может стать «такой, как надо», всегда оставаясь или слишком большой, или слишком маленькой.

Алиса обречена быть заметной и «не такой, как мы» для тех, кто ее окружает. Точно так же создания, населяющие Страну чудес, обречены быть для нее «не такими, как она». Она не может узнать себя в них, а они не могут узнать себя в ней. Эта неузнаваемость, эта тревога по поводу невозможности вообразить, каков ты в глазах других, делает книгу целостной. С помощью абсурда Кэрролл готовит нас к своей беспокойной магии и делает спутанность идентичности более приятной. Когда Алиса усиленно пытается «найти» себя в тех, кто ее окружает, каждая ее попытка оборачивается абсурдом. Когда Гусеница настойчиво задает вопрос: «Ты кто?» – вопрос кажется нелепым, кошмарным и не имеющим ответа.

Алиса никак не может уяснить, как ей следует вести себя в окружающем мире, она не может понять, как ей следует контролировать свой облик. Поэтому она выдвигает собственные предположения о том, как себя вести: этикет определенно неуместен. Вместо того чтобы чувствовать беспокойство, Алиса кажется самодовольно убежденной, что Страна чудес является именно тем, чем и представляется: бессмыслицей.

Как основополагающий опыт и знание, с помощью которого мы постигаем взаимоотношения, психический размер – это внутреннее или разделенное переживание *относительного* размера, зависящее от стандартов оценки и сравнения. Взгляните, например, на слово самоуважение (англ. – *self-regard*) в свете французского слова *le regard*, «взгляд». Фрейд писал:

²¹ Свифт Д. Сказка бочки. Путешествия Гулливера / Пер. с англ. под ред. А. А. Франковского. М.: Правда, 1987.

²² Концепции психического размера и тревоги размера в общих чертах были описаны в более ранней работе (Kilborne, 1996), которая представляет собой независимую версию материала данной главы.

«Нам представляется, что самоуважение является выражением размера Эго»²³. Здесь, я думаю, Фрейд говорит не об объективном размере, а, скорее, о пропорции. На его взгляд, Эго должно быть достаточно большим, чтобы противостоять силам (иногда объединенным) Ид и Супер-Эго. Говоря о динамической природе пропорции и о своем ощущении правильности, Рудольф Арнхейм предположил, что «правильность представляет собой не безжизненную неподвижность, а действующий баланс согласованных сил, в то время как неправильность видится как усилие, направленное на уход от неудовлетворительного состояния»²⁴.

²³ «Нам представляется, что самоуважение прежде всего является выражением величины Эго; каковы те различные элементы, что идут на установление его размера, неважно. Все, чем владеешь и чего достигаешь, всякий подтвержденный опытом остаток примитивного чувства всемогущества содействует поднятию самоуважения» (Freud, 1914a, p. 98).

²⁴ Arnheim (1955, p. 218).

Асклепий, высокий человек и маленький народ

Изображение размера всегда имело большое значение. В древнем Египте фигуры царей были намного больше, чем чьи-либо еще. В древней Греции, а также почти везде в Средиземноморье, людям во сне являлся «высокий человек» – отличительный признак снов, которые несли особое послание. В начале сновидения «высокий человек» стоял над головой сновидца, лежащего перед ним. А потом высокий человек объяснял сновидцу: «Так и так, ты спишь», – и тогда сон на самом деле начинался. Такое традиционное изложение сна служило для того, чтобы отделить сновидение от обыденного опыта, согласовать взаимодействия между богами и людьми и подчеркнуть статус человека в сравнении с богами и их посланниками. Возвышающиеся фигуры из сновидений в греческой литературе являются признаком соответствующего статуса, их присутствие еще раз напоминает смертным о том, как велики боги.

Подобные традиционные изложения также можно найти среди поклонников культа Асклепия, наиболее распространенной религии в ранний христианский период, которая, как тогда считалось, представляла наибольшую угрозу для ростков христианства. Асклепий, бог исцеления, связанный с *caduceus*²⁵ – символом медицинской профессии, возникал в исцеляющих сновидениях точно так же, как «высокий человек» в древней Греции²⁶. Бывало, больным пилигримам виделось во сне, что бог исцеления возвышается над ними. Тогда он обычно вынимал свой нож и начинал оперировать их, давал совет или каким-то образом облегчал их недуг. Может быть, психоаналитическая позиция (аналитик сидит в кресле и может видеть пациента, пациент лежит на кушетке и не может видеть аналитика) претерпела влияние традиции культа Асклепия? Фрейд был хорошо знаком с ней и вполне мог идентифицировать себя с Асклепием. Возможно также, что эта традиция исцеляющих сновидений внесла свой вклад в развитие фрейдовской концепции переноса, наиболее важной составляющей которой являются сны об аналитике.

Распространенная у разных народов вера в истинность сновидений и в значимость богов, являвшихся во сне, придала еще больший вес психологической важности ступени иерархии и физического размера. Например, в своей работе «Пигмеи и гиганты из снов» Килтон Стюарт в деталях описывает сновидения филиппинской группы пигмеев, которым снились такие же большие гиганты, как и он.

Распространенные обороты явно свидетельствуют о том, насколько наша оценка самих себя зависит от сравнения себя с другими. Рассмотрим, например, такие выражения, как «высокая планка», «мелочный человек» или выражение «смотреть сверху вниз» («смотреть свысока»), которое весьма недвусмысленно передает определенное отношение. Продолжением этого списка являются такие выражения, как: «высокие устремления» (или «низкие поступки»), «возвышенный», «высокий пост», «мелкий ум», «низший (или высший) класс». В греческой традиции Олимпийские боги возвышаются над всеми нами смертными, как над нами возвышались родители, когда мы были маленькими. Мы смотрим «снизу вверх» на жителей Олимпа – родительские или мифические фигуры. Понятия о таких качествах, как «маленький» и «большой», формируются в процессе нашего младенческого и детского опыта, в процессе взросления, «вырастания». Заметьте, мы растем вверх (*англ.* – *grow up*), а не вниз (*англ.* – *grow down*). Все, что относится к «верху», ассоциируется с ростом и с тем, к чему каждый стремится. Мы хотим достигнуть (*англ.* – *live up to*)²⁷ того, чтобы оправдать ожидания, как собственные, так и других.

²⁵ Посох, увенчанный крыльями, который обвивают две змеи, – символ медицины, в частности, в США. – *Примеч. пер.*

²⁶ Edelstein and Edelstein (1945).

²⁷ Ощущение верха – чрезвычайно важная часть нашего чувства осязания. Арнхайм, в разделе «Динамика архитектур-

В то время, когда древние греки поощряли подобные различия и сравнения в размерах, христианский мир, наоборот, избегал их. Не только запрет на скульптурные изображения не давал возможности «определиться с размерами» бога. Не было никакого способа соответствовать тому, что невозможно увидеть, и поддерживалось мнение, что любое сравнение физического размера человека с Богом было предосудительным. Бог был так велик, что любые намеки на сравнение следовало выбросить из головы как богохульство. Гуманизм Ренессанса стал оспаривать центральное место, изначально отданное Богу, и сделал Человека центром сконструированной вселенной, символическим выражением которой стала изображенная Леонардо да Винчи фигура человека, вписанная в геометрические формы. Человек стал – по крайней мере, в принципе, – мерилom вселенной.

Ощущение нашего размера относительно важных для нас людей коренится также и в телесных ощущениях²⁸. Внутреннее представление о размере уходит корнями в телесные воспоминания, детские переживания и семейные взаимоотношения. Оно оказывает влияние не только на восприятие и опыт физического тела человека, но также на восприятие и опыт его семьи. И наоборот, семейная динамика идеализации, конкуренции, враждебности, зависти и стыда влияет на переживание психического размера. Когда наше тело меняется в процессе роста, изменяется и наш психический размер; когда мы растем, мы делаем «подгонку», примеряя собственные образы. Один очень высокий пациент (2 м 6 см), когда ему было немного за двадцать, говорил о своей подруге: «Я знаю ее с тех пор, когда во мне было полтора метра росту».

Иногда физический размер вымышленных персонажей (например, Гаргантюа, Поля Баньяна²⁹) может быть защитой от чувства «ничтожности». Или крохотные герои могут символизировать тех, кто чувствует себя ничтожными, как в случае с Маленьким Народом в Ирландии³⁰. Также можно вспомнить большое количество вымышленных существ, которые представляются *значимо* (в противовес незначительности) маленькими. Таким образом, положительная или отрицательная оценка больших и маленьких размеров не зависит от реальной величины. Люди «слишком большого размера» часто чувствуют не меньше тревоги по поводу своего роста, чем необычно маленькие. К этой «калибровке» нужно еще добавить людей с нарушениями образа тела (например, страдающих пищевыми расстройствами). То, что ты большой, может рассматриваться и как ценное качество, и как главный изъян. Точно так же то, что ты маленький, может быть и символом нежности («моя маленькая птичка» или французское *mon petit chou* — «душенька», дословно «моя маленькая капуста»), и символом незначительности, ничтожности. И здесь снова первичной является психическая реальность³¹.

Пауль Шильдер и другие психоаналитики подчеркивали, что так же, как восприятие³² в целом, зрительное восприятие зависит от телесных (например, осязательных) ощущений,

ной формы», озаглавленном «Видение приспособляется к вертикали», поясняет, что мы воспринимаем и используем при организации восприятия именно вертикальную плоскость и что «в горизонтальной плоскости ни одно направление пространственно не выделено» (Arnheim, 1977, p. 35). Интересно – значит, наше чувство иерархии, верха и низа, влияющее на наше восприятие высоты тела и «психического размера», может быть соотносено с более общими понятиями пространственной ориентации.

²⁸ Говоря об образе тела и его связи с архитектурой, Блумер и Мур подчеркивают скорее психологическую, чем физическую концепцию. Они определяют образ тела как «завершенное чувство или поддерживаемый человеком в каждый момент времени трехмерный гештальт (ощущение формы) его пространственных интенций, ценностей и его знания личного, переживаемого на опыте тела» (Bloomer and Moore, 1977, p. 37).

²⁹ Поль Баньян – легендарный американский дровосек, герой серии сказок, известный своей необыкновенной силой и гигантским ростом. – *Примеч. пер.*

³⁰ В фольклоре «Маленький народ» – это феи и эльфы. – *Примеч. пер.*

³¹ Здесь можно описать множество видов различия, из которых самое очевидное – различие половое, поскольку женщин склонны представлять и «видеть» иначе, чем мужчин. Но я хочу подчеркнуть процесс сравнения и динамику того, что берется в качестве фантазированного стандарта.

³² Согласно Мерло-Понти (Merleau-Ponty, 1964), восприятие – это то, что происходит внутри познающего субъекта, репре-

воспоминаний, образов, переживаний и значений. Шильдер употребляет понятие «образ тела», чтобы описать «картину нашего собственного тела, которую мы создаем в нашей голове, т. е. то, как тело представляется нам»³³. Это представление о себе самом создается посредством как внутренних переживаний (например, боль и болезнь, удовлетворение и удовольствие), так и опыта отношений с окружающими. Более того, как конструкция³⁴, представление о себе самом не является постоянным. Оно все время меняется. По существу, это потенциальный источник тревоги.

зентируя то, что существует вне себя. См., например, статью Мэдисона (Busch and Gallagher, 1992, p. 84).

³³ Schilder, 1950, p. 11.

³⁴ Шильдер пишет (Schilder, 1950): «Образ тела сконструирован» и непрерывно подвергается проверке, «чтобы обнаружить, какие части соответствуют плану и соответствуют целому. /.../ Образ тела, если выразиться парадоксально, никогда не является законченной структурой; он никогда не статичен: всегда существуют разнонаправленные тенденции» (p. 286–287).

Бробдингнэг и Лилипутия

Джонатан Свифт в «Путешествиях Гулливера» легко обращается с динамикой, связанной с размерами, описывая чувства величия и ничтожности, беспомощности, конкуренции, зависти, гнева и стыда. Как и Кэрролл впоследствии, Свифт использует сравнение, чтобы подчеркнуть зависимость человека от окружающих. Свифт остроумно описывает реакции Гулливера на его положение в обществе, зависящее от роста жителей той страны, в которую он попал, – будь это одна двенадцатая от роста обычных смертных (в Лилипутии) или двенадцатикратно увеличенный рост (в Бробдингнэге). Неважно, какой у Гулливера рост, Свифт масштабирует его восприятия тех земель и морей, которые он посещает, с точностью картографа. Помните, например, ту сцену, в которой Гулливер оказывается в Бробдингнэге на поле со жнецами, где его чуть было не растоптали. Исполин был описан так: «ростом с колокольню», «каждый его шаг равнялся десяти ярдам», он говорил «голосом, звучавшим во много раз громче, чем наш голос в рупор»³⁵. Когда этот жнец подошел поближе, Гулливер почувствовал себя крайне маленьким, беспомощным, напуганным тем, что может быть раздавлен великаном, который, будучи таким огромным, даже не узнал бы, что стер жизнь с лица земли. Это можно сравнить с чувствами букашки, на которую собирается сесть чемпион-тяжеловес. Говоря словами Гулливера:

«Я горько сетовал на свои безрассудство и упрямство, толкнувшие меня на второе путешествие вопреки советам родных и друзей. В этом расстроенном состоянии я невольно вспомнил Лилипутию, жители которой смотрели на меня как на величайшее чудо в свете... Я представил себе унижение, ожидающее меня у этого народа, где я буду казаться таким же ничтожным существом, каким казался бы среди нас любой лилипут»^{36 37}.

Ужаснувшись, Гулливер делает то, что все мы делаем, когда чувствуем себя крохотными: представляем то время, когда мы были «на высоте положения» и чувствовали свое превосходство над другими. Все равно, идет ли речь о маленьких сестричках и братишках, животных, плюшевых медведях – короче, то мог быть кто угодно из тех, кто ясно даст нам почувствовать себя больше по сравнению с собой. И Свифт добавляет: «Несомненно, философы правы, утверждая, что понятия великого и малого суть понятия относительные»³⁸. Другими словами, то, что мы «видим», всегда определяется тем, что мы «воображаем»; воображение питает сравнение, а сравнение влияет на восприятие.

Тогда как в Лилипутии Гулливер (Гигант) был оценен по достоинству благодаря военно-морскому флоту (будучи способным определять исход баталлий, он был вознагражден за свою силу и рост), в Бробдингнэге Гулливер (Малютка) является игрушкой королевы и детей: с ним играют, но не принимают всерьез. В Лилипутии он является объектом зависти; в Бробдингнэге он постоянно подвергается унижению и чувствует себя совершенно ничтожным. Завистливые лилипуты пытаются выколоть Гулливеру глаза, пока он одурманен, думая, что если он не видит их, он не может воспринимать их как маленьких. Если он не видит, насколько они малы, то они могут быть настолько большими, насколько пожелают, избежав унижения видеть самих себя его глазами. Подобным же образом некоторые родители не могут выносить детей, которые могли бы унижить их пониманием того, что они являются «не такими» родителями;

³⁵ Gulliver's Travels (Swift, 1726, p. 124).

³⁶ Ibid., p. 125.

³⁷ Джонатан Свифт. Путешествия Гулливера / Пер. с англ. под ред. А. А. Франковского. По изд.: Свифт Д. Сказка бочки. Путешествия Гулливера. М.: Правда, 1987.

³⁸ Ibid.

семейная пара карликов в Ирвине, Калифорния, хотела прервать беременность, в результате которой должен был родиться ребенок нормального роста, а в Огайо семейная пара глухих не хотела ребенка, который мог слышать³⁹. Собственное детство Свифта, несчастливое и прошедшее без отца, его неприятные переживания, связанные с собственным днем рождения (он всегда постился, скорбел и читал Книгу Иова), подсказывают мотивы самовозвеличивания: «ужас, что он должен проиграть в соперничестве и борьбе с другими мужчинами, а также бессилие с женщинами»⁴⁰. Эдипов стыд, с которым Свифт и Кэрролл боролись в реальной жизни, чувствуется в метафорах непостоянства размера – как в «Путешествиях Гулливера», так и в «Алисе»⁴¹.

³⁹ New York Times, December 29, 1995.

⁴⁰ Ferenczi, 1926, p. 55. В докладе Ференци «Фантазии Гулливера» поднимаются темы унижения. Со своей обычной иронией и чувством юмора Ференци представил этот доклад, когда его пригласили прочитать лекцию в Соединенные Штаты. Он приехал из маленькой и относительно неизвестной страны (Венгрии), чтобы обратиться к более выдающимся коллегам в могущественном месте.

⁴¹ В своей книге Swift and Carroll: A Psychoanalytic Study of Two Lives (Phyllis Greenacre, 1955) Филлис Гринакр подчеркивает последствия нестабильности размера для идентичности и указывает на сходства в психодинамике между Свифтом и Кэрроллом.

Только в сравнении мы велики или малы

Фантазии о качествах и состояниях, обозначаемых словами с корнем «мал-», могут быть не только отголоском детского опыта, когда ты мал и на тебя постоянно смотрят «свысока», но и защитой от ощущения, что ты большой, могущественный и угрожающий.

Точно так же, как можно ощущать себя большим, чтобы не чувствовать своей ничтожности и беспомощности, можно ощущать себя маленьким, чтобы не чувствовать, что ты опасен⁴². Таким образом, фантазии и о «малости», и об «огромности» могут выражать как беспомощность, так и гнев.

В работе с пациентами я часто замечал, что они приписывают неожиданные значения моему росту. В то время как я к нему привык (мой рост – 2 м 6 см) и принимал его как должное, Сюзен, аналитическая пациентка, будучи маленького роста (всего 1 м 52 см), постоянно использовала разницу в размерах. Она негодовала, что ей приходится смотреть на меня «снизу вверх», желая быть самостоятельной и независимой. Для нее мой высокий рост был оскорблением по отношению к ее желанию быть «взрослой»⁴³. Когда я уехал на несколько дней, ей приснился сон:

«Я была беременна. Я немного прибавила в весе, и все было безболезненно. Ребенок родился и весил около 1,5 кг. Но после рождения он начал уменьшаться до тех пор, пока не стал размером с масломерную линейку. Я завернула его в бумагу, но забыла о нем и испугалась, что на него могли сесть. Он выглядел как персонаж из мультфильма».

После моего отсутствия Сюзен увидела сон о том, что у нее родился ребенок, который уменьшается до опасно малых размеров. Существует угроза, что про него забудут или что на него сядут. Ее страх уменьшения повлек за собой тревогу, связанную с осознанием величины ее потребности во мне, а также тревогу из-за того, что она не могла сохранить собственный размер во время моего отсутствия, чувствуя себя буквально приниженной⁴⁴. В этом случае, следовательно, физические различия в размерах дали простор для фантазийных переживаний (например, незначительности), которые заняли важное место в переносе. Она ожидала, что я помогу ей отогнать прочь эти переживания, так как для нее «быть мужчиной» ассоциировалось с «быть сильным», а «быть женщиной» – с «быть беспомощной». Она хотела, чтобы у нее была возможность довериться моей силе, не чувствуя себя беспомощной. Короче говоря, опыт

⁴² Как я говорил в другой работе (Kilbome, 1998a), Ференци в своем тексте о Гулливере «ужимает» своего соперника Ранка и снижает значимость принадлежащих тому теорий травмы рождения в попытке дать более удовлетворительное определение природы травмы и также – сохранить свое место любимого сына отца (Фрейда). В своем тексте о Гулливере, где он сосредоточивается на отсутствии у Свифта отца и его затруднениях при проработке эдипальных конфликтов, Ференци словно бы говорит о сходном чувстве к недостаточно доступному Фрейду, по отношению к которому он не может выразить и проработать чувства соперничества, негативные чувства. Таковы, следует помнить, особенности работы Ференци о Гулливере, предположительно вытекающие из его проблем и связанные с соперничеством, состязанием, гневом и враждебностью, а также, что особенно важно для нашей книги, с чувствами эдипального поражения и унижения. Об отношениях Фрейд-Ференци см., например, Bergmann (1997); Bokanowski (1996, 1998); Bonomi (1999); Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch (1992); Dupont (1994); Haynal (1997); Hoffer (1985, 1997); Kirschner (1993); Martin-Cabre (1997).

⁴³ У нее были сны о своей «малости»: «Я нахожусь в доме, где комнаты выстроены в ряд, так что нужно пройти одну, чтобы попасть в другую. Я живу в этом доме вместе с матерью, бабушкой со стороны матери и сестрой. Матери и бабушки нет дома, и мы с сестрой спим на одной из трапециевидных кроватей. Я нахожусь в средней комнате и пытаюсь развлечь маленькую девочку примерно шести лет, которая устала в пространство, просто смотрит на стены. Она не такая симпатичная, какой была я, но во сне кажется, что это я». Ассоциации включали в себя незнание, что она одинока, поскольку она не знает, что такое одиночество, и упорные чувства «малости», изоляции и приглушенной печали, сопровождавшие взросление. Чрезвычайно трудно было добиться от нее выражения чувства одиночества в моем присутствии.

⁴⁴ Долгие годы, когда она тщетно искала значимых других, которые бы убедили ее, что она для них важна, она словно чувствовала, как сжимается, – эта тема постоянно повторялась в переносе в ходе анализа.

Сюзен в отношениях со мной, связанный с ее физическим размером, нес на себе отпечаток фантазий о ее собственной женственности и моей мужественности, а также то, что это значило для нее в рамках понятий защиты и автономии, господства и подчинения, силы и беспомощности, уязвимости и гнева⁴⁵.

⁴⁵ Различие между нами в размере использовалось в фантазии этой пациенткой для подтверждения страхов того, что быть женщиной значит подчиняться мужчине самым унижительным и оскорбительным образом. Негативный смысл, который она приписывала своей малорослости, – еще одно напоминание о значимости того наблюдения Фрейда, что Эго – это, прежде всего, телесное Эго, и что телесное Эго переживается на основе того, каким человек себя ощущает.

«Малость» и миниатюризация в литературе

Обсуждение символизма размеров было бы неполным без небольшого рассуждения о теме «малости» в английской литературе. Конечно, Свифта всегда привлекала тема малых размеров, наиболее точно выраженная в этих бессмертных строках⁴⁶:

Натуралистами открыты У паразитов паразиты,
И произвел переполох
Тот факт, что блохи есть у блох.
И обнаружил микроскоп,
Что на клопе бывает клоп,
Питающийся паразитом,
На нем – другой, *ad infinitum*⁴⁷.

Чарльз Диккенс⁴⁸ характеризовал миссис Чиррап как «карманный вариант наилучшего спутника для молодого человека – маленькая женщина в очень затруднительных обстоятельствах с удивительным количеством добродетелей и полезных качеств, сосредоточенных в чрезвычайно маленьком объеме»⁴⁹. В «Нашем общем друге» мисс Пичер это «маленькая подушечка для булавок, маленькая домохозяйка, умелица, маленький справочник мер и весов и маленькая женщина – все в одном»⁵⁰. Здесь подразумевается связь между маленьким размером и удобством, так что маленькая женщина (Малышка Доррит) может быть более совершенной по сравнению с более крупной женщиной. Считается также, что крошечный размер рукописей Бронте (настолько крошечных, что они требуют увеличительного стекла) под стать размеру их игрушечных солдатиков. Было выдвинуто предположение⁵¹, что для сестер Бронте маленький размер был компромиссным образованием, которое, предоставляя им право величия автора, в то же самое время позволяло избегать критических взглядов их отца. Он не мог смотреть с пренебрежением на то, чего не мог разглядеть.

⁴⁶ Цит. по: Armstrong (1990, p. 415).

⁴⁷ Пер. С. Я. Маршака. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. М.: Художественная литература, 1969.

⁴⁸ Мое обсуждение «малости» у Диккенса основывается на работе Армстронга «Gender and Miniaturization: Games of Littleness in Nineteenth Century Fiction» *English Studies in Canada*, 16(4), 1990. Эта статья посвящена миниатюризации при представлении женщин.

⁴⁹ *Sketches of Young Couples* (Dickens, 1840).

⁵⁰ *Our Mutual Friend* (Dickens, p. 268), цит. по: Armstrong (p. 406).

⁵¹ См. Shorter (p. 66), цит. по: Armstrong (1990, p. 406). Лат. – расширение.

Amplificatio” и защиты от умаления

Томас Гоббс и другие писатели семнадцатого века говорили об *Amplificatio*, технике усиления или ослабления ключевых моментов. *Amplificatio* может быть полезной концепцией в размышлениях о динамике искажений в переносе, вызванных стыдом. Пациенты (а иногда и аналитики) хотят, чтобы их видели в предположительно наиболее выгодном свете. Каждый пациент полагается на аналитика в том, что он поможет сохранить предпочитаемую версию самости (или, наоборот, в том, что он поможет скрыть те части самости, которые никто не должен видеть). Однако возникают неизбежные трудности, если пациент перетягивает аналитика на свою сторону, защищаясь от нежелательных переживаний.

Например, мой пациент в возрасте около тридцати лет, обратившийся ко мне из-за тревоги, досаждающих сексуальных комплексов, неспособности доводить до конца проекты, а также затруднений при письме часто отменял сеансы в последнюю минуту, прерывал лечение на несколько месяцев и выказывал безразличие и скрытую враждебность к лечению. Однако через определенное количество лет он начал осознавать, что моя позиция принятия и исследования угрожала его представлению о себе самом как о человеке, выросшем в счастливой семье, главные трудности которого состояли в том, что он не знал, «что ему делать» с разнообразными проблемами. Он сказал, что ему было стыдно оттого, что он чувствовал столько злобы по отношению к моей позиции терпимости. Этот пациент старался найти некое утешение в том, чтобы я согласился порицать вместе с ним его сексуальные ограничения и трудности с сексуальной ориентацией. Наоборот, позиция терпимости по отношению к источнику его стыда порождала тревогу и смущение.

Символизм размеров и фантазийная оценка

Размер как символ приводит ребенка в мир сравнений, весьма важных для понимания окружающей действительности. Так как другие люди или больше, или меньше, чем ты сам, в любых отношениях между двумя людьми кто-нибудь один будет использоваться как мера высоты, неважно, какая: «выше» или «ниже». И это означает, что вопрос не в том, кто объективно выше или ниже (меньше), но скорее в том, чьи размеры воспринимаются как стандарт для оценивания другого. В любых взаимоотношениях, как представляется, воспринимаемые размеры определяются отношениями и меняются в зависимости от восприятия силы или значимости. Франц Кафка в 1919 г. описал в своем «Письме к отцу» воспоминание об ощущении, что он «маленький скелет», когда они с отцом раздевались в одной кабине. «Я – худой, слабый, узкогрудый, Ты – сильный, большой, широкоплечий. Уже в кабине я казался себе жалким, причем не только в сравнении с Тобой, но в сравнении со всем миром, ибо Ты был для меня мерой всех вещей»⁵². В отношении своего отца Кафка обнаруживал «ощущение беспомощной странности существования в качестве “раба, живущего по законам, придуманным специально для него”». Буквально невыразимый стыд был связан с этим ощущением». И, как рассуждает Джон Апдайк, одна из сил, заставлявших Кафку писать, был стыд за эту «беспомощную странность», стыд за невозможность установить такие отношения с отцом, чтобы не быть докучливым⁵³.

Безусловно, нежелательно, чтобы аналитик скрывал в себе непроанализированные фантазии о том, что он или она – стандарт для соизмерения и оценки: подобная узурпация предотвращает появление конкурентных чувств у пациента и приводит к обоюдной слепоте. Пациенты (и аналитики), бессознательно желая избежать сравнения и соперничества, стараются «спрятать» свой стыд и уязвимость, уклоняясь от ситуаций, в которых могли бы быть обнаружены (в фантазиях или в реальности) конкурентные тенденции.

Подобно Алисе, мы можем чувствовать себя большими или маленькими как по нашим собственным внутренним меркам, так и по тем меркам, по которым, как мы видим и/или воображаем, другие оценивают нас. Когда это чувство такое же нестабильное, как у Алисы, мир кажется абсурдным, сюрреалистичным и бессмысленным. В таком случае человек перестает серьезно воспринимать оценку и критику других людей, либо возникает желание просто «убрать» того, кто смотрит на него. Вы помните, что лилипуты хотели выколоть Гулливеру глаза, чтобы он не заставлял их чувствовать себя маленькими. Ослепленный, он не смог бы видеть то, что они не хотели бы ему показывать, и то, что они не хотели бы замечать в себе сами. Но Гулливер обнаружил, что жителей страны Бробдингнеев тоже можно заставить чувствовать себя неуютно под его пристальным взглядом, хотя он был по сравнению с ними маленьким. Обсуждая политику, один из министров «заметил, как ничтожно человеческое величие, если такие крохотные насекомые, как я, могут его перенимать»⁵⁴.

Зависть играет важную роль в защите от стыда, являющегося результатом дефекта: вместо того, чтобы чувствовать, что у тебя самого наблюдается изъян (чего-то не хватает), ты можешь чувствовать зависть, поскольку у другого человека есть нечто, чего нет у тебя (и в результате проекции ты можешь чувствовать презрение к самому себе). Таким образом, различные формы зависти и презрения могут покрывать стыд, иногда с помощью инверсии: это не я испытываю стыд, это ты испытываешь презрение; это не *мне* чего-то недостает, это у тебя есть то, что мне нужно.

⁵² Предисловие Джона Апдайка к Franz Kafka, The Complete Stories (Updike, 1971, p. xvii).

⁵³ Updike (1971, p. xxi).

⁵⁴ Swift (1726, p. 146).

Пауль Шильдер, С. Д. Вандервельде и другие подчеркивали, что человек не может сформировать один завершённый образ своего тела. «В результате наших телесных ощущений появляется множество различных, независимо установившихся образов тела»⁵⁵, и все они соперничают за недостижимый статус завершённого. Так как наши собственные вечно изменяющиеся суждения – впрочем, как и суждения других – вмешиваются в нашу оценку собственного тела, все, что мы называем «образом тела», неизбежно находится в противоречии с переживаемыми телесными ощущениями. Это значит, что мы все используем образы тела диалектически: чтобы контролировать то, что мы думаем о себе самих, и чтобы контролировать то, что, как мы понимаем, другие думают о нас.

⁵⁵ Согласно Вандервельде, образы тела вносят существенный вклад в чувство собственной идентичности человека. «Они позволяют человеку проецировать, как другие его видят, посредством своей наружности», сохранять «свой желаемый внешний вид; и они позволяют ему создавать у других впечатления, не отражающие в точности его действительную самость» (Van der Velde, 1985, p. 527).

Тревога, связанная с размерами, и эдипальный стыд: клинические разновидности

Несколько клинических зарисовок и сны одного пациента иллюстрируют способы, при помощи которых различия в размерах (как в психологическом смысле, так и в буквальном) взаимодействуют с переживаниями по поводу тела, по поводу отношений и внутренних состояний.

Первого пациента зовут Сэм. Это невысокий мужчина в возрасте около пятидесяти лет. Я высокого роста (2 м 6 см), тогда как пациент ниже меня (приблизительно 1 м 80 см). На протяжении всего анализа (и в переносе) он чувствовал, что должен лицом к лицу столкнуться с «большими сильными людьми», которые представляли его нарциссичного влиятельного отца, бывшего выдающейся личностью международного масштаба. Родившись во время войны, пациент жил вместе с матерью и был «мужчиной в доме» в течение первых нескольких лет своей жизни до тех пор, пока его отец и брат не вернулись домой. Тогда ему было около трех лет. В своей борьбе с этими «сильными людьми» он чувствовал себя мелким и униженным, и была вероятность оказаться униженным еще сильнее, если ненароком он показал бы им, насколько униженным себя чувствовал.

Сэму снится:

«Я стоял на железнодорожной станции. Там были поезда, которые двигались по всем направлениям. Мне нужно было перейти на другую платформу, чтобы добраться до моего поезда. Я хотел проехать совсем немного. Мне нужно было на электричку. Станция была очень большой, было много поездов, скорых поездов. Там было так много поездов, которые приходили и отправлялись. Все это очень сбивало с толку. У меня было какое-то чувство, что мне крайне необходимо отыскать мой маленький поезд. Так как поездка, которую я хотел совершить, была очень короткой, я не мог найти мой поезд. Как только я оказался совсем близко от моего маленького поезда, подъехал скорый поезд. У него не было остановки на этой станции. Он был огромный и ехал очень быстро. Очень длинный поезд. Он продолжал ехать и ехать, и казалось, что у него нет конца. Я был смущен и разочарован тем, что мне приходилось ждать».

Ассоциации Сэма привели к разговору о том, что несколькими днями раньше на этой неделе ему пришлось ждать меня и он испытывал смущение и разочарование по поводу того, что другие («более важные и большие» люди с «более важными делами») заставляют его ждать, и о том унижении, которое он почувствует, если позволит кому-либо узнать, насколько ожидание расстраивает его. Он продолжал выражать свою тревогу по поводу того, что у меня в расписании не окажется для него места, поскольку он «слишком маленький человек», и что он не может рассказать мне о том, насколько он возмущен моим чувством собственной значимости, так как это заставило бы его выглядеть завистливым и ощущать дефицит. Хотя он и пытался уменьшить свои амбиции, в фантазиях амбиции Сэма были действительно очень большими, а его достижения постоянно занижались.

Сэм также сказал, что часто в его снах присутствует атмосфера большого, необъятного пространства с крохотными людьми, которые толпятся по углам. Еще один сон: «Я пытаюсь перейти улицу. Это оживленная улица. Я становлюсь на колени и перехожу улицу, и в этот момент гигантский автобус почти врывается в меня. Когда я оказываюсь на другой стороне, я встаю и оглядываюсь. Но меня вообще никто не заметил».

И третий, типично эдипальный сон выразил переживание Сэма: он *должен* быть маленьким, поскольку для него нет места.

«Я в постели моих родителей. Мой отец занимает много места, но моя мать заставляет меня подойти к ней, туда, где еще осталось немного места. Я иду, а потом чувствую, что отец этого не одобряет. Я выхожу из комнаты и некоторое время брожу вокруг, а затем возвращаюсь. В этот раз отец занимает еще большую часть постели. Для меня там вообще нет места. Думая о том, что мне некуда идти и что сну некуда продолжаться, я проснулся».

Ощущение того, что ты маленький, таким образом, может быть связано с реальными размерами в аналитической ситуации. Сэм чувствовал себя маленьким по сравнению со мной, делая меня очень большим и подтверждая в фантазиях чувства, связанные с собственной незначительностью; всю свою жизнь он был и оставался человеком, на которого смотрели сверху вниз и недооценивали, и здесь он снова оказался принижен. Усилия Сэма по утверждению его собственной значимости столкнулись с эдипальными препятствиями; если он чувствует себя большим, он ощущает себя опасным. Чтобы контролировать свою ярость и свою «опасность», он рассчитывает на то, что окружающие «опустят» его, как в последнем сне, в котором он чувствует, что его место в постели занято отцом и ему некуда идти. Он все время принижает себя, выражая таким образом беспомощность и защищаясь от гнева, который он чувствует по отношению к своему отцу и другим «большим людям» (таким, как я), отбирающим у него даже маленький уголок, становящимся у него на пути и выталкивающим его⁵⁶.

Как человек, которому приходилось рассчитывать на то, что другие не позволят ему поднять голову, и чувствовать себя маленьким, чтобы держать свою ярость под контролем, Сэм был очарован шпионами; они всегда работали с крошечными приборами, которые могли быть установлены так, что их не обнаружишь. «Им не нужны большие вещи, — объяснял он мне, — ты используешь миниатюрные инструменты, поскольку главное, чтобы никто не увидел, что ты делаешь; тебе нравятся крошечные вещи: малюсенькие фотокамеры, которые незаметно могут фотографировать предметы».

Иногда увеличивающиеся персонажи сновидений могут означать ослабление сновидца, как будто смотришь в подзорную трубу с обратной стороны. Фредерико Феллини, чьи фильмы в большой степени основываются на снах, и который однажды сказал, что «реальность все искажает», писал об Аните Экберг, что она внушила ему «недоверие, которое каждый чувствует по отношению к созданиям необыкновенной вышины, таким как жираф или слон»⁵⁷. Когда тревога и стыд, связанные с размерами, становятся слишком сильными, окружающая среда делается такой пластичной, что контуры личности исчезают. Как раз это происходит в «Алисе». Так же, как здоровый нарциссизм может быть связан со стабильностью того, что я обозначил как внутренний размер, патологический нарциссизм (и патологический стыд) может быть связан с непостоянством внутреннего размера.

«Осознание и утверждение собственной самости человека как настоящего существующей, высоко ценимые собственные размер, образ и значение достижимы только когда позитивный интерес окружения / .../ гарантирует устойчивость этой формы личности посредством внешнего давления, так сказать. Без такого контр-давления, если позволите, контр-

⁵⁶ Во время съемок фильма «Дорога на Санта-Фе» Эррол Флинн настаивал на том, чтобы выделяться больше всех, и оттеснял молодого Рональда Рейгана, который, как он полагал, занимает слишком много места на переднем плане. Рейган ответил тем, что потихоньку соорудил из грунта насыпь и стал на нее, так что он оказался ощутимо выше, чем его соперник.

⁵⁷ Baxter (1993, p. 147).

любви, человек способен взорваться, растворить себя в мире, возможно, умереть»⁵⁸.

Переживаемое крушение «контр-любви» также может быть понято как утрата устойчивости, состояние нарушенного равновесия и сопутствующие чувства неловкости. Лео Рэнджелл (Leo Rangell, 1954) истолковал устойчивость как состояние равновесия сил,

«...качество ожидаемых стимулов и сумма ресурсов Эго, которые готовы соприкоснуться с ними. Эти две вещи уравнивают друг друга, и на мгновение происходит остановка движения»⁵⁹.

Подводя итог, скажу, что в моем присутствии Сэм чувствовал себя маленьким, и этот опыт был связан с переживанием неготовности (а отсюда и с тревогой) к тому, чтобы справиться с задачей его соперничества со мной или моего с ним: чувствами, выражающими его страх своих собственных взрывных импульсов и ярости и, может быть, напрямую связанными с эдипальным стыдом⁶⁰.

⁵⁸ Ferenczi (1985, p. 128–129).

⁵⁹ Rangell (1953, p. 6).

⁶⁰ Сравните со следующим сном художника Де Кирико: «Я тщательно борюсь с человеком, чьи глаза подвижны и чрезвычайно ласковы. Каждый раз, когда я его захватываю, он освобождается, осторожно разводя руки; его руки невообразимо сильны: они подобны неодолимым рычагам, гигантским кранам, что высятся над кишашими людьми верфями, плавучими крепостями, оснащенными башнями, тяжкими, как груди допотопных млекопитающих. Тщательно я борюсь с ласковым на вид человеком, который смотрит на меня с подозрением: от каждого захвата, сколь бы ни был тот силен, он освобождается легко, улыбаясь и лишь слегка разводя руки. /.../ Борьба заканчивается моим поражением: я сдаюсь; затем образы размываются: река (По или Пеней), которая, я знаю, во время борьбы протекала возле меня, темнеет; образы смешиваются, словно бы грозовые тучи клубятся над головой; наступает интермедия, во время которой я, возможно, все еще сплю, но ничего не помню, только судорожные блуждания по темнеющим улицам. Сон снова разгорается. Я обнаруживаю себя на пьесте великой метафизической красоты. /.../ Я смотрю на холмы, над которыми виднеются последние облака уходящей грозы; здесь и там разбросаны белоснежные виллы, на фоне густо-черного занавеса небес отдающие чем-то могильным и угрюмым. Вдруг я обнаруживаю себя под портиком в группе людей, теснящихся и толкающихся в дверях кондитерской, полки которой ломятся от разноцветных печений; люди толпятся и заглядывают внутрь, словно у дверей аптеки, когда туда с улицы занесли раненого или больного прохожего; но, заглянув внутрь, я вижу своего отца со спины, он стоит в центре кондитерской и ест печенье; однако я не знаю, из-за него ли столпились люди в дверях; меня охватывает отчетливая тревога и я хочу убежать на запад, в новую, более гостеприимную землю. В то же время я нащупываю в своей одежде кинжал, поскольку мне кажется, что отец в этой кондитерской находится в опасности, и я чувствую, что если я войду, мне понадобится оружие, как всякому, кто проникает в воровское логово. Моя тревога нарастает. Внезапно толпа накатывает на меня и несет к холмам; у меня возникает впечатление, что отца уже нет в кондитерской, что он сбежал, что его собираются преследовать как вора – и я просыпаюсь в тревоге от этой мысли». Цит. по: Kilbome and Degarrod (1983).

Особенности опыта и фантазии о размере

Уверенность в том, что ты большой или что ты маленький, может выражать как чувство беспомощности и унижения (будто ты слишком мал, чтобы с тобой считались, или слишком выделяешься, чтобы быть своим), так и чувства ярости, соперничества и опасности (в смысле угрозы для окружающих). При отсутствии опыта «контр-любви», ощущения некого значимого человека, чья любовь оказывает встречное давление, самость рискует развалиться на части или взорваться. Для защиты от этой опасности могут быть призваны магические (и компенсаторные) фантазии, чтобы сделать соперников меньше, как головы врагов Хиваро, южноамериканского племени, известного тем, что они варят головы своих врагов до тех пор, пока они не уменьшаться в несколько крат по отношению к своей нормальной величине. Таким образом, враги «уменьшены», чтобы компенсировать ощущение их опасной значимости, поскольку они угрожали необходимому тебе облику; человек порывает с конкуренцией, лишая ее всякого значения.

Сны об уменьшении и фантазии об исчезновении могут также представлять чувства дистанции по отношению к аналитику, когда пациент в аналитической ситуации вновь переживает, вспоминает и осознает опыт отдаленности от родителей в детстве. Люди, которые находятся далеко, *действительно* выглядят меньше, так же как те, кто находятся слишком близко, *на самом деле* выглядят больше и могут поэтому выражать переживания эмоциональной близости и отстраненности. Однако, как в случае Уолтера Мити у Тарбера⁶¹, как бы ни была мучительна мрачная действительность повседневного существования, слишком сильное упование на мир фантазии только подчеркивает глубоко спрятанное бессилие человека перед лицом «реальности» и, следовательно, неизбежно остается потенциальным источником стыда, как напоминает нам стихотворение Кэрролла «Моя фантазия».

Я рисовал ее себе сентиментальной,
Годов примерно двадцати;
Совсем не думал я узнать, что лет ей
Как минимум на дюжину больше.
Моя фантазия наделила ее голубыми глазами,
Кудрявой золотистой шевелюрой.
Я однажды обнаружил, что голубой не голубой,
а зеленый,

А золото превратилось в медь.

Она надрала мне уши сегодня утром,
Они очень сильно горели;
Хотел бы я ей пожелать
Хоть сколько-нибудь легкой руки.
И если бы вы меня спросили, как
Ей можно было бы прибавить милых черт,
Я бы ничего не добавил,
А только немного убрал.

У нее неземное изящество медведя,

⁶¹ Дж. Тарбер – американский писатель и карикатурист. Уолтер Мити – один из наиболее известных его персонажей.

Ласковый смех гиены,
Походка слона,
Шея жирафа.
Но я все-таки ее люблю, поверьте,
Хотя мое сердце скрывает страсть.
Она такая, какой нарисовала ее моя фантазия,
Но! Как много есть сверх того.

В «Алисе» Кэрролл использует метафору подзорной трубы, чтобы описать ощущения как от «складывания», так и от «раскладывания». В своей гениальности он позволил абсурду защитить Алису от ее путаницы с идентичностью, для того чтобы она могла более свободно размышлять о том, кто она, противопоставляя себя причудливым, «иным» созданиям Страны чудес. Но непостоянство Алисы в смысле размера только подчеркивает основную тему произведения Кэрролла: невозможно придумать такой облик, который мог бы быть адекватным и обеспечить в фантазиях противоядие от чувства превосходства над ней Королевы, чувства непонятости, одиночества и потерянности. Если бы только мы могли узнать, кто мы есть, какого мы размера, как мы выглядим и так далее, воображая, как окружающие видят нас. Но, получая упрямое непонимание от окружающих, мы обнаруживаем себя попавшими в трагическую ситуацию, ввязавшимися в бесконечную борьбу, исход которой всегда остается неопределенным. Это мир Луиджи Пиранделло, к которому мы теперь и обратимся.

Глава 2

Фантазия, страдание и неверное толкование

И теперь уже даже ей самой казалось, что ее голос исходил не из ее собственных губ, а из тех, что были у нее по его представлению; и если она смеялась, у нее вдруг возникало ощущение, будто не сама она смеется, но словно она подражает чужой улыбке, улыбке того другого ее Я, которое существовало у него в голове.
Луиджи Пиранделло. «Голос»

Пиранделло и непризнаваемое

Сицилийский писатель Луиджи Пиранделло, не желая, чтобы после смерти его тело было выставлено на всеобщее обозрение, оставил письменное распоряжение о том, как поступить в случае его смерти: «Когда я умру, не одевайте меня. Оберните меня обнаженного простыней. Никаких цветов на ложе, и никаких зажженных свечей. Телега бедняка. И никому не позволяйте сопровождать меня, ни друзьям, ни родственникам. Телега, лошадь, кучер *e basta* [и все]. Сожгите меня...»⁶²

Никто из современных писателей не пытался преодолеть страх того, что его не признают, сочтут никчемным или начнут осмеивать – принимая во внимание современную трагедию, связанную с обликом и стыдом, – больше, чем Пиранделло. Согласно наблюдению Отца из его пьесы «Шесть персонажей в поисках автора», даже когда нам удастся «напялить маску невозмутимого достоинства», в душе каждый из нас это «сто», «тысяча» и больше видимостей /.../ словом, столько, сколько их в нас заложено. В каждом из нас сидит способность с одним быть одним, с другим – другим». Происходят постыдные и «глубоко личные вещи, в которых трудно сознаться». Это непостижимое, до сих пор непоколебимо защищавшее интимность, приобретает огромную силу. Снова и снова персонажи Пиранделло пытаются «поддерживать» облик, тщетно стараются «восстановить прежнее достоинство, водрузить его, цельное и прочное, как памятник над могилой». Как заметил Пиранделло: «Подобным образом мы можем не оглядываться на наш стыд»⁶³.

Не только поддержание облика совершенно бесполезно, но, что еще хуже, сами попытки сделать это способствуют гибели. Обиженные тем, что их представляют актеры, которые не знают и не могут их знать, и даже не похожи на них, Шесть Персонажей протестуют против собственного «воплощения»⁶⁴ чужими руками. «Вот так мы выглядим. Видите, это *наши* тела, а это *наши* лица...»⁶⁵ На что Директор замечает: «На сцене вы не можете быть такими, как в жизни! Здесь вас будет играть актер, и все!» Эта идея находит отзвук в безысходности, которую испытывает Отец, уверенный, что любая попытка взаимодействия с его стороны будет ниспровергнута актерами. Ни один актер не может быть тем, «что я представляю собой на самом деле», и таким, «как я воспринимаю себя сам», – восклицает он, и его настроению вторит Сын. «Ваши актеры смотрят на нас как-то “со стороны”. Неужели вам представляется возможным

⁶² Pirandello (1952, p. 379–380).

⁶³ Pirandello (1988, p. 24).

⁶⁴ Французское слово «realiser» означает и «осуществлять», и «излагать», и «постигать», и «ставить» (как ставят пьесу).

⁶⁵ Ibid., p. 36.

проводить свою жизнь перед неким кривым зеркалом, которое искажает вашу внешность так, что вы не можете себя узнать»⁶⁶.

Безуспешные старания добиться от мира достаточно похожего отражения пронизывают все творчество Пиранделло и выражают глубокое чувство внутренней неустойчивости⁶⁷. Можно ли при этом удивляться, что его персонажи совершают тщетные и бесконечные попытки сделать свой облик устойчивым? Чувствуя себя неузнаваемыми для самих себя, персонажи Пиранделло смотрят на других, и в этой надежде заключаются фрустрация, гнев, мука и отчаяние. Захваченные конфликтами, связанными со стыдом и страхом быть поверженными, униженными, покинутыми и страдающими персонажи Пиранделло делают все возможное, чтобы быть признанными перед лицом тех, кто не способен видеть.

Снова и снова в своей работе с пациентами я сталкиваюсь с их непреодолимым чувством, что они непризнаваемы, что для них, какими они являются на самом деле, нет места, что они сражаются как со страхом признания, так и со страхом быть неувиденными. Они так понимают свое отношение ко мне в переносе: повторение ощущения, что ты обречен быть невидимым, хотя страстно жаждешь признания. Они испытывают значительные затруднения с вербализацией этих чувств, которые представляются столь противоречивыми, болезненными, приводящими в замешательство, столь унижительными и интимными.

В качестве реакции на противоречие между тем, как, по опасениям человека, его увидят окружающие, и тем, как он хочет выглядеть, стыд отсылает нас к воображаемым (хотя иногда и разделяемым другими) стандартам самооценки (Эго-идеалам). Тот, кто обнаружил, что не может представить себя в глазах окружающих, вынужден возлагать еще больше надежд на свой облик в тщетных попытках сделать себя доступным для понимания, осознание чего ведет к чрезмерной уязвимости. Один из друзей Франца Кафки написал: «Франц не сможет выжить / ... / У него нет ни малейшего убежища. Будучи поэтом, он уязвим для всего, от чего мы защищены. Он напоминает голого среди толпы одетых»⁶⁸. К этой идее я еще вернусь в своем обсуждении пьесы Пиранделло «Обнаженные одеваются».

Многие писатели и художники говорили о своем желании исчезнуть, стать анонимными. Райнер Мария Рильке, который родился в Праге в 1875 г., восемью годами позже, чем Пиранделло, писал о фантазиях, касающихся анонимности: «Какое счастье проснуться там, где никто ничего от тебя не ждет / ... / О, как это согревает мне душу...» Как его персонаж Мальте [Malte]⁶⁹, Рильке хочет быть «ничьим сыном», а в своей эпитафии он жаждет быть «ничьим сном»⁷⁰. Подобным же образом Чарльз Диккенс, который в детстве был брошен (что точно известно из документов и нашло выражение в его лучших романах), писал о себе самом: «Я казался просто пустым местом, которое никто не замечал, но которое, однако, у каждого стояло на пути»⁷¹.

⁶⁶ Ibid., p. 65.

⁶⁷ «Я – сын Хаоса, – писал о себе Пиранделло, – не аллегорически, но буквально, поскольку родился в деревушке, которую местные называли «Cavasu», это диалектное искажение исходного древнего греческого слова «хаос» (Bentley, 1946, p. 79). Для него жизнь хаотична, нестабильна, находится в постоянном движении; она и есть хаос.

⁶⁸ Updike (1971, p. xvii).

⁶⁹ Аллюзия на «Записки Мальте Лауридса Бригге» Рильке.

⁷⁰ Прочитировано Адлером (New York Review of Books, October 18, 1997). В своем стихотворении о Weltinnenraum [букв. нем. «внутреннее пространство мира». – Прим. пер.] Рильке пишет: «в тебе стоит твой отец / и смотрит». Характеризуя чувства эдипального стыда и упоминая Мальте, Рильке говорит в своих «Письмах о Сезанне»: «И вдруг (и притом впервые) я постигаю судьбу Мальте Лауридса. Разве вся суть не в том, что это испытание превысило его силы и он не справился с ним в действительной жизни, хотя мысленно он был убежден в его необходимости, настолько убежден, что он долго инстинктивно искал его, пока оно само не подступило к нему и больше его не оставляло? Вся книга о Мальте Лауридсе, когда она будет написана, будет не чем иным, как доказательством этой истины на примере человека, для которого она оказалась слишком непомерной. Быть может, он даже выдержал его: ведь он написал о смерти камергера; но, как Раскольников, растратив всего себя в этом поступке, он отшатнулся, не действуя в тот момент, когда как раз и должно было начаться настоящее действие, а новообретенная свобода обернулась против него и растерзала его, беззащитного» (1985, p. 69).

⁷¹ Цит. по: Wurmser (1981).

Стыд и эдипово поражение в анализе Сэма

Сэм, чьи сны я рассматривал в предыдущей главе, был, как вы помните, вторым из двух сыновей, рожденных во время войны. Он вырос, зная, что его мать отправила его старшего брата на другой континент, объясняя это тем, что он был «обузой», – это знаменательное замечание в контексте ее столь легкого избавления от проблемного ребенка. В то время как родители всегда говорили, что его старший брат был отослан за границу для собственной безопасности, постепенно Сэму стало ясно, что на самом деле в то время было гораздо рискованнее послать маленького ребенка за границу, чем оставить его дома.

Вы также помните, что отец Сэма был известным человеком и не допускал соперничества. С самого детства Сэм был искалечен эдипальным стыдом. Во взрослой жизни всякий раз, когда он бывал очевидно успешным, события и люди оказывались для него помехой и принуждали его к подчинению наиболее унижительным образом. По мере того, как анализ продвигался вперед, становился ясным страх Сэма, что если он станет преуспевать в финансовом или профессиональном плане, я или накажу, или брошу его (т. е. он бы испытал ужасное и унижительное поражение). Например, говоря о своем решении перенести свой офис в другое место, Сэм был напуган и подавлен собственными чувствами бессилия и слабости.

«Я могу хотеть переехать, но мне нужен какой-нибудь повод: крысы или шум, и это должно выглядеть как нечто внешнее. Я должен действовать таким образом, чтобы все выглядело так, будто это делаю не я. Некоторые люди планируют свою жизнь, но не я. Каждый раз, когда я принимаю решение, это катастрофа. Я пасую в самый неподходящий момент. Если я принимаю решения, они оказываются неверными... Я подобен людям, которые ввязываются в драку, чтобы быть побитыми, которые сами создают соответствующую ситуацию. Я бываю настолько зол, что наказываю сам себя, создавая ситуацию, в которой кто-то другой наказывает и прогоняет меня. Но я живу обманом и пока я еще сохраняю чувство всемогущества и верю, что действительно все контролирую: я не могу признаться в обмане».

В этом случае ощущение Эдипова поражения грандиозно, но до сих пор оно было скрыто за стыдом и фантазиями о всемогуществе. Кроме того, всемогущество делает текущие неудачи и потери гораздо невыносимее. Поэтому Сэм не может чувствовать себя «цельным».

«Я не могу сказать напрямую: «Я хочу прекратить анализ». Но я полагаю, я настолько же тревожусь по поводу окончания анализа, насколько боюсь окончания чего бы то ни было. Я тревожусь, видя, что все это есть я. Пока все не соединено, я могу быть невидимым. Но однажды все собирается воедино, и я боюсь, люди увидят меня и скажут: «Теперь мы видим, на что ты способен на самом деле». Соединить меня воедино – это наполняет меня виной. При Вас я не могу сказать: «Я думаю, анализ зашел так далеко, как только возможно». Я осознаю свою тенденцию ускользать и никогда не противостоять тому, что происходит. Сейчас, когда я вижу, как именно все происходит, мне еще больнее. Из-за анализа мне еще сложнее прекратить ощущать то, что я делаю. Наблюдая за собой, замечая, что я нахожусь в гуще событий, я схожу с ума».

Когда оказывается, что облик является показным, желание выглядеть определенным образом легко оборачивается против самого себя и становится еще одним постыдным и унижительным поражением или скандальным выражением гнева, как это происходит в мире Пиранделло. Сэм объясняет, приводя в пример рождественскую открытку, каким чужим и неприканным он себя чувствует, насколько неспособным на отклик даже для самого себя.

«Я получил рождественскую открытку, датированную 18 ноября. Она была отправлена на старый адрес. Я открыл ее, но там ничего не было, и невозможно было понять, кто ее послал. Это огорчило меня. Я почувствовал, что тот, кто послал эту открытку, кто бы он ни был, ждет от меня ответа. Однако я не могу ответить, поскольку не знаю, кто послал ее».

Сэм поднял тему о том, что он не способен поместить своего отца, себя самого или кого бы то ни было в собственное поле зрения, что, понятно, придает всем его отношениям непрочность и бессодержательность. Я сделал предположение, что в анализе (так же как в его профессиональной и семейной жизни) он сопротивляется тому, чтобы быть узнаваемым, что с каждым человеком он обращается так, как с открыткой, которую хочет послать, не посылая ее. И я добавил, что, кажется, он сопротивляется тому, чтобы предъявить мне нечто важное, существующее в нем, на что можно откликнуться. В ответ на эту интерпретацию он сделал следующее замечание:

«Я представляю себя шпионом, который делает свое дело незамеченным, создавая то, что изменит мир. Незаметность так меня пленяет. Значение звезды зависит от того, насколько она известна, а значение шпиона – от того, насколько он скрыт. Я фантазирую о том, чтобы быть и тем, и другим, иметь двойную идентичность. Но состояние известности, по сути и само по себе, меня не возбуждает».

Сэм избегал конфликтов со своим отцом, пользуясь стыдом и связанной с обликом тревогой, чтобы всегда оказываться маленьким и побежденным. Его отец был очень заметным человеком, его все знали и восхищались им. Сэм, наоборот, никогда не был успешным. Он рос, являясь в глазах окружающих только сыном своего отца. Уже будучи взрослым человеком, в ситуации профессионального успеха, например, когда его признавали талантливым, Сэм ощущал себя неуютно, поскольку это приводило его к осознанию собственной эдипальной борьбы. Когда он чувствовал себя достаточно опасным или ощущал, что окружающие воспринимают его таким, он отступал. Его существование, если можно так сказать, сходило на нет: он становился подобен нулю, который может только придать значение какой-то другой цифре. Таким образом его отец и другие эдипальные соперники могли быть защищены от его гнева, а Сэм мог защититься от стыда и страха, что он снова будет побежден и унижен.

Еще один сеанс был посвящен трудностям, возникавшим у него в любых взаимоотношениях: отчасти из-за ощущения отсутствия того, что необходимо для их поддержания.

«По дороге сюда я думал о том, на чем мы остановились вчера. Мне так трудно поддерживать отношения с людьми, с Вами. Так много людей оказались за бортом, просто исчезли, растворились. Я ни с кем не могу поддерживать связь. Очень тревожит то, что я не могу сохранить никакие отношения. Интересно, почему так. Это снова про отца.

Я совсем не горевал, когда он умер. Было три заупокойные службы: одна в Новой Англии, одна в Нью-Йорке и поминовение. На первой службе гроба не было, потому что его отослали в Нью-Йорк. Ничего особенного я не почувствовал и в Нью-Йорке, просто смотрел, как гроб опускали в землю. Множество людей. Помню чувство одиночества. В Новой Англии я чувствовал легкую печаль, потом это как бы ушло. Есть ощущение, что я никогда не умел горевать⁷². Нет ни одного человека, о ком я мог бы думать с любовью».

⁷² Рассмотрим в этом контексте хорошо известный фрагмент из «Скорби и меланхолии»: «Катексис объекта оказался неспособным к сопротивлению, он прекратился, но свободное либидо не было перенесено на другой объект, а отступило в Эго. Но там оно не нашло никакого применения, а способствовало идентификации Эго с покинутым объектом. Так тень объекта

Отношения Сэма нестабильны не только из-за ощущения того, что он не может сделать ничего действенного для их сохранения. Он отказывается от привязанности и, что более существенно, отказывается от чего-то в своей собственной реальности в репрессивной манере: чтобы наказать своего отсутствующего отца, он ретируется. Сознательно Сэм понимает, насколько он зол на своего отца за то, что его не было рядом, и за то, что он пожертвовал детьми ради расцвета своей карьеры. Однако вместо того, чтобы обвинять отца, Сэм поглощен парализующим его чувством вины и завистью; он обнаруживает себя погрязшим в деталях, неспособным продвинуться вперед в намеченном направлении и, по существу, неспособным представить собственное будущее. Подобная неспособность порождает разрушительное чувство поражения; в качестве защиты Сэм всемогущим образом превращает своего отца в призрак, в чьих глазах он по определению никогда не будет достойным противником. В результате эдипальная борьба Сэма не может разорвать круг разрушающего стыда, зависти, унижения и поражения, убийственного гнева и неутолимой печали.

«Если бы я потерял свою дочурку или жену, то я бы помнил о них по их физическим проявлениям. Остались бы голос или улыбка. Тебе этого не хватает, и ты грустишь. Но что касается моего отца, не всплывает ничего трогательного. Если я кашляю, возникает ощущение, что я слышал когда-то, как он кашлял так же, но воспоминание возникает без какого-либо нежного чувства. Когда он приходил навестить меня в школе, казалось, он делал это по обязанности. Он никогда не делал ничего, о чем я мог бы вспоминать, так что я помню его так, как чувствую. Я не помню. Я помню, как он лежал на пляже и вырезал кусочек гранита. Он был одним из самых далеких людей, каких только можно вообразить. Ему нравилось принижать меня. Так что я не чувствовал грусти оттого, что его не стало, поскольку в нем не было ничего, что заставило бы хоть сколько-нибудь полюбить его. Он был самым неблизким, отстраненным, холодным человеком и довольно злым. Он был счастлив только тогда, когда все внимание было обращено к нему, или когда люди смеялись над его шутками».

Выразив переживания по поводу того, каким далеким был его отец и как сильно он желал контакта с ним, Сэм продолжил говорить о своих обусловленных стыдом запретах на выражение собственных нужд по отношению ко мне или к кому бы то ни было.

«Мне грустно сейчас потому, что единственный способ, каким я мог узнать его, это идеализировать его как великого человека... Я пытаюсь связать это с тем, почему я не могу поддерживать связь с людьми. Такое чувство, что мне не нужны люди. Мне никто не нужен, я могу обойтись и так, в моей жизни нет никого, кто имел бы какое-то весомое значение. Иногда, когда я звоню Вам, я чувствую, что Вы не хотите разговаривать. Вот в чем связь: я теряю нечто, и я не чувствую, что мне это нужно. То же самое с отношениями. “Приятно было встретить тебя, но если я больше никогда тебя не увижу, это ничего, на самом деле так даже лучше”. Так никогда не почувствуешь грусть или утрату».

За идеализацией скрывается стыд и печаль, а также непомерное чувство гнева, изоляции и утраты, от которых можно защититься только отделением. Но стыд, связанный с огром-

падает на Эго, которое теперь может быть расценено особой инстанцией как объект, как покинутый объект. Таким образом, утрата объекта превратилась в утрату Эго, а конфликт между Эго и любимым человеком – в раздор между критической способностью Эго и Эго, изменившимся в результате отождествления». (Freud, 1915, p. 249). За рамками этого рассуждения об утрате и скорби Фрейд оставляет стыд и унижение от неспособности установить связь с другими, от одиночества без каких-либо адекватных способов выразить свое ощущение изоляции в отсутствии того, кому можно было бы его выразить, поскольку ты сам навлек его на себя.

ной потерей, становится еще невыносимее благодаря ощущению Сэма, что нет ничего, на что можно опереться, нет способа связать воспоминания с чувствами: чувства просто исчезают вместе с теми людьми, к которым они относятся. И поскольку он не ощущает ни с кем прочной взаимосвязи, он тоже находится в постоянной опасности исчезновения. Исчезают ли его объекты, или исчезает он сам, результат один и тот же. Если он не может почувствовать привязанность к людям, если он не может почувствовать нечто, что позволяло бы помнить о них, он не может почувствовать себя настоящим и ценным. Его растущее осознание этого в виде глубокого чувства стыда было одним из отличительных признаков анализа. Он продолжает:

«Я просто отсекаю себя от работы и от людей. Я сохраняю дистанцию и никогда не рвусь устанавливать контакт. Если я решаю прервать отношения, я могу это сделать легко. Даже с моим другом Д.: какое-то время я нуждался в нем, а он нуждался во мне. Потом – раз! Он исчез... К тому же, поскольку я отсекаю людей и вещи, у меня никогда не возникает ощущения истории, роста или развития. Я живу теперешним моментом. Каждый день я начинаю заново; у меня нет ни прошлого, ни будущего. Если у меня не ладится с женой, у меня возникает чувство: “Мне это не нужно”. И хотя я знаю, что она любит меня, если я не увижу этого, я не верю. Если мы ссоримся, я не могу поверить, что она любит меня. Один дурной день, и я чувствую, что готов. Всему присуща эта непосредственность и определенность. Один дурной день на работе, и я чувствую, что я плохой и больше никогда не смогу сделать ничего хорошего. Я удален и выключен»⁷³.

Несколько месяцев спустя он вернулся к теме, как больно ему чувствовать свою идентичность, когда все постоянно меняется.

«Это касается идентичности. Идентифицироваться нужно с человеком, с которым ты связан. Ты должен видеть в себе что-то, что ты видишь в нем. Любым отношениям свойственна какая-то форма идентификации. Я хочу видеть сходство. Мне больно оттого, что я редко его нахожу⁷⁴. *Можно сказать, что у тебя нет идентичности, когда ты не можешь узнать в других то, что ты не можешь увидеть в себе самом. Без идентичности ты не можешь устанавливать связи с людьми.* Всех людей я ощущаю отделенными. Как мой отец, который сказал, что не чувствует связи с национальной традицией. *Чем ближе ты находишься, тем больше чувствуешь отделенность*».

В тот момент, когда Сэм осознал боль, вызванную приближением ко мне, он связал свои сложности установления отношений (с объектами) со своим собственным нарциссизмом, который не позволял ему увидеть что-либо знакомое в других. Если он не чувствует ничего знакомого в других, он не ощущает, что они могут почувствовать что-либо знакомое в нем, и это ведет к глубоким переживаниям отчужденности и отчаяния.

Во время заключительной стадии анализа Сэм осознал, что, как бы нелогично это ни выглядело, за ощущением, что он может быть другим человеком, за ощущением исчезнове-

⁷³ Сэм отмечал: «Когда мне плохо, я думаю о книге Сартра «Тошнота». Все, что ты видишь вокруг себя – мизерная деталь: капающий кран. Ты заперт в этом. Ты можешь думать только об этой невероятной детали – о кране, капающем в данный момент, ни больше, ни меньше. День за днем, всегда одно и то же. Все тот же капающий кран. В конце каждого нашего сеанса я пытаюсь угадать и отключиться прежде, чем Вы скажете, что нам пора заканчивать. При малейшем намеке, что я не нужен, я отсоединяюсь и выпадаю».

⁷⁴ Фрейд пишет в «Скорби и меланхолии»: «Такая замена любви к объекту отождествлением является важным механизмом при проявлениях нарциссизма» (Freud, 1915, p. 249). И снова Фрейд упускает нечто напрямую относящееся к действию защитных механизмов, которые он столь блестяще охарактеризовал. В данном случае он чуть-чуть не доходит до опознания стыда, вызванного неспособностью установить объектные отношения, стыда, переживаемого как еще одно эдипальное поражение.

ния лежат его собственные фантазии о всемогуществе, которые окружающие (аналитик) могут увидеть. И он боится, что эти всемогущие фантазии увидят и посмеются над его трудностями и над его попытками преодолеть их – еще один признак эдипального стыда.

Как и Сэм, Пиранделло не ощущал себя одним человеком. В «Шести персонажах» воображаемый автор не может сделать так, чтобы его персонажи выражали то, что он хочет; персонажи не могут выразить себя, потому что они зависят от актеров, а у актеров есть собственные предубеждения и личные мнения, и они не могут делать свою работу из-за того, что им мешают персонажи⁷⁵.

Сомнения по поводу идентичности усиливают зависимость от других в обмен на некоторую обнадеживающую ясность, адекватную «роль». Однако подобная зависимость обречена на неудачу, поскольку она неизбежно приводит к искажениям – как в себе, так и в других – к полной безуспешности (это британское выражение, кажется, замечательно подходит к тому, как переживается исчезновение)*. Такая зависимость также придает энергии попыткам обрести контроль над восприятием человеком того, как его видят. Отто Фенихель как-то заметил, что «мне стыдно» означает «я не хочу, чтобы меня видели», и что стыд и «не глядение» идут рука об руку. Также он добавил, что нежелание пристально смотреть может быть «чем-то вроде магического действия, исходящего из магического верования, что взгляд не остановится на том, кто не смотрит сам»⁷⁶. Чем сильнее человек испытывает стыд, тем больше в силу этого факта он зависит от собственных переживаний – не важно, насколько тягостных, – по поводу того, как посмотрят на него другие⁷⁷.

⁷⁵ Ситуация в целом напоминает фрагмент из «Болезни к смерти» Кьеркегора, где он говорит о дилемме отчаявшегося (устыдившегося): «... предположим некую опечатку, ускользающую от своего автора, – опечатку, наделенную сознанием, – которая по сути вовсе, может быть, и не является таковой, но если охватить взглядом весь текст в целом, является некой неизбежной чертой этого целого. И вот, восстав против своего автора, она с ненавистью запрещала бы ему исправлять себя, но восклицала бы в абсурдном вызове: нет, ты меня не вычеркнешь, я останусь свидетелем против тебя – свидетелем того, что ты всего лишь ничтожный автор!» (Kierkegaard, 1849, p. 105). Подобная установка обиды и ненависти в ответ на попытки исправления указывает на трудности с идеалом – кем, по нашим ощущениям, нам (и остальным) следует быть.* «*Hiding to nothing*». «*Be in a hiding to nothing*» – устойчивое выражение, обозначающее «не иметь никаких шансов добиться успехов в чем-то». Дословно переводится как «прятаться в пустоте». – *Примеч. пер.*

⁷⁶ Fenichel (1945, p. 139).

⁷⁷ Сартр определяет стыд как «сознание быть бесповоротно тем, чем я был всегда: «в неопределенности», то есть в форме «еще-не» или «уже-больше-не». Чистый стыд не является чувством быть таким-то или таким-то заслуживающим порицания объектом, но вообще быть каким-то объектом, то есть признать себя в этом деградированном бытии зависящим и застывшим, каким я есть для Другого. Стыд является чувством первородного греха не оттого, что я совершил такой-то и такой-то проступок, но просто потому, что я «опущен» в мир, в среду вещей и что мне нужно опосредование Другого, чтобы быть тем, чем я являюсь» (Sartre, 1964, p. 264).

Разбивающий сердце интерес слепца

То, что Сэм говорил о своем стремлении отделиться, исчезнуть из-за непереносимого стыда, может быть почувствовано в одной из замечательных ранних повестей Пиранделло «Una Voce» («Голос»), в которой автор исследует тему облика, непонимания и человеческой трагедии, используя идею физической слепоты. Незадолго до смерти Марчеза Борги решает проконсультироваться у знаменитого офтальмолога доктора Джунио Фальчи по поводу слепоты ее сына Сильвио, которому был поставлен диагноз неизлечимая глаукома. Уже на первой странице становится понятно, что все персонажи, так или иначе, обманываются.

Никто не способен ясно видеть. Только доктор Фальчи рассуждает здраво. Но его здравомыслие дается дорогой ценой.

«Он [доктор Фальчи] постепенно выстроил концепцию жизни, настолько лишенную всего того дружелюбного и почти неизбежного притворства, тех естественных, обязательных иллюзий, которые создаются и формируются каждым из нас помимо нашей воли, вследствие инстинктивной потребности, можно сказать, ради уважения к приличиям, – что его компания стала невыносимой»⁷⁸.

Доктор Фальчи обследует Сильвио и приходит к выводу, что ничего не может сделать. Потом Марчеза умирает⁷⁹. Отчасти в ответ на пустоту и мрак, возникшие после смерти матери, Сильвио начинает проявлять страстный интерес к Лидии, женщине, чьей заботе его вверила мать. «Вскоре с робким, но настойчивым и разбивающим сердце страстным интересом слепца» он начал ее расспрашивать. В ответ на его вопросы Лидия стала «пытаться изо всех сил походить на воображаемый образ самой себя, который был у него, всячески стараясь видеть себя так, как он видел ее в своей тьме». Ее ощущение самой себя начало меняться, «и теперь уже даже ей самой казалось, что ее голос исходил не из ее собственных губ, а из тех, что были у нее по его представлению»⁸⁰.

Оба все больше и больше увлекались друг другом. Некоторое время спустя доктор Фальчи пересматривает свой диагноз и, не зная о смерти Марчезы, приходит к ней в дом. Его встречает подозрительная и наполненная чувствами собственницы Лидия, теперь уже – невеста Сильвио, готовящаяся вскоре стать его женой. Она предлагает ему прийти после свадьбы. По настоянию доктора Фальчи, Лидия с неохотой идет звать Сильвио, которому открывается, что доктор Фальчи, возможно, вылечит его. В присутствии доктора Фальчи Лидия напоминает Сильвио, что доктор приходил к ним как раз в день смерти Марчезы, но она не пустила его. Чувствуя некое невероятное расщепление между самой собой и Сильвио, Лидия отчаянно борется с решением согласиться на операцию, предложенную доктором Фальчи. До того, как отправиться в клинику, Сильвио понимает, что «ее слезы были не такие, как его». Весь день напролет накануне операции она «отравляла его этим своим надменным голосом, потому что он был все еще там, во тьме»⁸¹. За день до того, как он должен был вернуться из клиники с восстановленным зрением, Лидия собирает свои вещи и уходит.

⁷⁸ Pirandello (1994, p. 51).

⁷⁹ «После того, как столь внезапно умерла его мать, Сильвио почувствовал, что в его душе стусилась иная тьма, впридачу ко тьме слепоты: иная, куда более ужасная тьма, перед лицом которой все люди слепы. Но зрячие могут хотя бы отвлечься от этой иной тьмы, глядя на то, что их окружает; он – не мог. Слепой в жизни, он теперь был слепым и в смерти. И в этой иной тьме, более глухой, более холодной, более темной, исчезла его мать, молча, оставив его одного в пугающей пустоте» (Ibid., p. 55).

⁸⁰ Ibid., p. 57.

⁸¹ Ibid., p. 73.

Эта история убедительно показывает, насколько Лидия полагается на то, что Сильвио не может видеть: она может найти себя только через его невидящие глаза. Она должна стать – и оставаться – голосом, благодаря которому он представляет ее себе. Подобным же образом Сэм питал фантазию, что он может почувствовать цельность, только если не видит, как много в нем существует несопоставимых частей и фрагментов. Следовательно, он нуждался в моей слепоте (также как и в слепоте других) для того, чтобы терпимо относиться к себе самому. В результате, однако, он чувствовал, что исключен, что его не замечают, не признают и им пренебрегают. Мало помалу я пришел к пониманию, что я мог бы стыдиться того, что я не видел в нем некоторых сторон, и что такой стыд является необходимой частью аналитического процесса. Когда я стал более терпимо относиться к своему стыду по поводу того, что не видел некоторых его сторон, Сэм также стал легче переносить свой стыд.

Если пациент чувствует, что потерял контроль над тем, как он выглядит, он может попытаться обрести его вновь, навязывая свои фантазийные конструкции тому, кто смотрит (в частности, аналитику). Лидия, например, утратила контроль над своим обликом. Она как будто привязана снаружи, и потому ей необходимо придумать иной способ «швартовки», чтобы не чувствовать себя зависимой от воли тех, кто окружает ее.

Но подобные фантазийные защиты ничего не могут сделать ни с ее глубоко уязвленным чувством гордости (нарциссическая рана), ни с ее наглухо замурованными идеалами того, кем она должна, но не может стать (ее Эго-идеал). Слушая наших пациентов, мы, аналитики, благодаря им слушаем и наши собственные голоса и удивляемся, насколько нужно им быть слепыми по отношению к нам, и как им нужно, чтобы мы были слепы по отношению к ним. В случае успеха анализ может избавить от слепоты (и пациента, и аналитика) и обеспечить поддержку и силу для того, чтобы выдерживать – и трансформировать – стыд и тревогу.

Глава 3

Дыра в бумажных небесах. Обман и излечение с помощью еще большего обмана

Представьте, что в момент кульминации, когда марионетка, изображающая Ореста, собирается отомстить за смерть отца и убить мать и Эгисфа, в бумажных небесах над ним прорвалась бы небольшая дыра. Орест все еще жаждал бы отмщения, однако когда бы он увидел дыру, он бы почувствовал беспомощность. Орест стал бы Гамлетом! Вот в чем отличие между древней и современной трагедией: дыра в бумажных небесах.

Луиджи Пиранделло. «Покойный Маттия Паскаль»

В то время как в греческой трагедии вообще и у Софокла в частности вопросы идентичности могут быть связаны с культурными идеалами, организованными, хотя бы отчасти, вокруг относительно однозначных представлений о чести⁸², за небесами в современной трагедии простирается пустота, постоянно грозящая проступить: не существует устойчивого идеала, который защитит и на который можно положиться. Греки осознавали большое значение общественных идеалов и общественного мнения (например, в «Илиаде»), которые составляли общую защиту от стыда; в Древней Греции формирование таких идеалов, как честь, позволяло мирозданию казаться постижимым. Поддерживались коллективные иллюзии о природе такого общественного и концептуального порядка⁸³. Для нас, наоборот, существуют зияющие дыры в отношении того, как создаются любые воображаемые порядки и системы⁸⁴. В нашем современном мире публичные люди с трудом защищают свою частную жизнь⁸⁵.

Когда Орест Луиджи Пиранделло, воплощенный в образе марионетки, собирается убить свою мать, в бумажных небесах над ним возникает маленькое отверстие, «дыра в бумажных небесах»⁸⁶. Орест не может совершить убийства матери.

«Однако мысль об Оресте-марионетке, выбитом из равновесия появившейся дырой в небесах, надолго засела у меня в голове: «Повезло куклам, – вздыхал я, – над чьими деревянными головами не прорвалось фальшивое небо!» Ни боли, ни смущения, ни сомнений, ни преград, ни уныния, ни сожаления – ничего! И они могут уверенно продолжать играть и наслаждаться этим, они могут любить, могут уважать себя, не страдая от приступов головокружения или слабости, потому что это небо является соразмерной крышей для их достоинства и их действий»⁸⁷.

⁸² См., например, Peristiany (1965).

⁸³ Спиро (Spiro, 1987) разработал концепцию защитных механизмов культурного состава, представление, которое рассматривал и я (Kilborne, 1981c). Антропологическую традицию интереса к культуре и защитным механизмам можно связать со школой «Культуры и личности», которая особенно процветала после Второй мировой войны. См. также Devereux (1972, 1976a, 1980).

⁸⁴ В главе шестой мы обратимся к вариациям Ренуара на эту тему.

⁸⁵ См. Макиавелли «Государь», «Рассуждения», а также «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия». Одно из самых убедительных недавних эссе по этому предмету – Nagel, «The Shredding of Public Privacy: Reflections on Recent Events in Washington» (1998).

⁸⁶ The Late Mattia Pascal (Pirandello, 1964, p. 145).

⁸⁷ Ibid., p. 146.

Попав в сети нерешительности и бездействия, Орест становится Гамлетом. Трагедийные добродетели: честь, гордость, гармония, которые в греческом театре были основополагающими, в нашем современном мире уступили место некачественным подделкам и ложным попыткам выглядеть вразумительно.

Стыд и *aidos*⁸⁸

Давайте теперь ненадолго обратимся к греческому понятию «*aidos*». Это греческое слово мы переводим как «стыд», также оно обозначает гениталии. У греков стыд представлял собой переживание «когда тебя видят не так, как надо, не те люди, не в том состоянии»⁸⁹. Люди, пережившие позор и испытывавшие стыд, делали все возможное, чтобы восстановить свою честь, и если это не удавалось, они могли совершить самоубийство. В «Аяксе» Софокла Аякс совершает самоубийство от стыда. Как пишет Бернард Уильямс: «Будучи тем, кто он есть, он не смог бы жить как человек, который сделал такое (Афина обманом заставила его убить овец вместо людей); это невозможно в силу взаимосвязи между тем, что он ожидает от мира, и тем, что мир ожидает от человека с подобными ожиданиями»⁹⁰.

Когда боги пошли посмеяться над Афродитой и Ареем, запутавшимися и пойманными на месте преступления в сети Гефеста, богини остались дома *aidoi*, «от стыда». Используя слово *aidos*, Гомер описывает замешательство Навсикаи при мысли о том, чтобы сообщить отцу о своем желании выйти замуж, отказ Пенелопы появиться перед женихами, а также стыдливость Фетиды перед тем, как отправиться к богам. Подобным же образом Одиссей испытывает смущение или стыд от того, что феакийцы видят его плачущим; Исократ говорит, что в прежние времена, если молодым людям приходилось идти через агору (место собраний), они шли «с великим стыдом и смущением»⁹¹. В «Илиаде» стыдливый и ищущий славы Гектор боится критики со стороны тех, кто обладает более низким статусом, но этот страх заставляет его чувствовать еще больший стыд.

⁸⁸ *Aidos* (греч.) – почтение, уважение, стыд, самоуважение, скромность. Означало чувство благоговения или стыда, которое удерживало людей от дурного. – Примеч. пер.

⁸⁹ Williams (1993, p. 78).

⁹⁰ Ibid., p. 73.

⁹¹ Ibid., p. 78–79.

Стыд и чихание: анализ марка

В рамках социальной теории веками противопоставлялись социальные чувства (например, стыд) и индивидуальные чувства (например, вина и эгоизм). Социологи (например, Scheff, Retzinger, 1991; а также Tisseron, 1992) особо подчеркивали, насколько «социально» чувство стыда, связанное с отвержением, и насколько мощной движущей силой может быть остракизм.

Рассказывая во время своего анализа об ощущении, что его всю жизнь отовсюду выгоняют, Марк задумчиво рассуждал о том, как говорят в Голливуде. «“Ты больше никогда не пообедаешь в этом городе”. Ты пролетаешь. Это случалось со мной снова и снова. Он усложняет нам жизнь. Мы накажем его: станем игнорировать, отвергать и прогоним его». Вслед за этим Марк чихает.

Что выражает чихание, и как оно может быть понято? В данном случае чихание выражает конфликт между чувством унижения и ощущением, что тебя прогоняют, с одной стороны, и гневом, который проецирует Марк на гонителей, с другой, поскольку в гневе он опасен (т. е. силен). Для него конфликты, связанные с потенцией и силой, слишком пугающие, чтобы их можно было выдержать: они должны быть изгнаны до того, как достигнут сознания.

«Я чихнул, потому что я действительно *мог* сделать это, и моя мать *была бы* счастлива. То, что меня сдерживает, это гнев. Это относится к тому, что Вы назвали «изгибом» в моем воображении. Что-то застревает у меня в горле. Слишком много гнева. Гнева на то, что у меня что-то отбирают. Так происходит на самом деле, или это такой замороченный взгляд на вещи и такое чувство, что у меня всегда все отбирают?»

Задавая этот вопрос, он задумывается о своих привычных переживаниях, смысл которых он до сих пор он не имел возможности исследовать. Если окружающие совсем не такие, как он думает, – могущественные, скверные и виновные в ощущении им того, что его прогоняют, – тогда он не уверен в их подлинной сущности и, следовательно, в себе самом.

«Я чувствую, что я плохой и что я должен наказать ту часть, которая является плохой, тем, что абсолютно не имею с ней дела. Моя жена говорит, что я не знаю, кто я такой на самом деле. Она права. Плохой человек, с которым я не хочу иметь ничего общего. Разные части меня все разъединены и разделены. Я как укротитель с хлыстом на арене цирка стараюсь удержать все эти части под контролем. Они все воюют между собой. Я пытаюсь поставить на колени всех этих личностей, чтобы им было слишком страшно что-либо предпринять. Вот удачная аналогия. Огромный лев, который мог бы легко, ох, как легко, убить укротителя».

Понимая, что в его фантазии укротителем могу быть я, я отметил, что, возможно, он чувствует, что ни одна из его частей не может получить превосходства над остальными, не прибегая к тирании. Он рассчитывает на террор и порабощение (т. е. на кнут укротителя) и на такие могущественные фигуры, как его отец, в том, чтобы совместить несовместимые части. В ответ на это вмешательство он рассказал о своих разных частях.

«Во мне постоянно существует это невероятное разделение. Это заставляет людей относиться ко мне с недоверием. Возможно, только не Вас. Нельзя сказать наверняка. Никогда не знаешь, которая из моих личностей станет проблемой сегодня: иногда я чувствую себя злым, безнадёжным, подавленным, обреченным на провал, ужасно чувствительным, никчемным

недоразумением – и ничего не могу с этим поделать. А иногда я думаю, что могу справиться, что обладаю невероятной силой».

Сказав вслух о чувстве всемогущества, Марк заметно встревожился. «Я ужаснулся, что этот контроль не настоящий. Но он *настоящий* для меня. Возможно, Вам это покажется жалким или безумным». Всемогущий контроль *должен быть* настоящим для него, иначе он оказывается безнадежно увязнувшим в стыде, гневе и тревоге. Являются ли фантазии о всемогуществе реакцией на стыд и унижение, которые он чувствует, или стыд отчасти возникает из разницы между этими фантазиями и жалкой реальностью – это, на самом деле, не имеет значения, так как они подпитывают друг друга. Я думаю, в фокусе клинической работы должны быть трудности, которые испытывает пациент, пытаясь понять, что относится к реальности, а что к фантазии, и то, насколько постыдны для него эти трудности. Используя понятия Эдипова конфликта, можно сказать, что если я бросаю вызов его чувству реальности, пытаюсь исследовать стыд, связанный с незнанием, что именно является для него настоящим, это порождает сокрушающее чувство эдипального поражения. Таким образом, наша задача – позволить ему почувствовать дыру в бумажных небесах для того, чтобы он мог лучше понять иллюзию всемогущества и реальность как своих ограничений, так и своих возможностей.

Обман, преступление и спасение при помощи еще большего обмана

Подобная неуверенность в том, что именно является настоящим, периоды стыда и страха быть выброшенным, вслед за которыми возникает гнев, а затем вина, вносят свой вклад в неудавшиеся попытки исправления ситуации с помощью еще большего, всепоглощающего обмана. Чтобы от индивидуальных конфликтов Марка вновь вернуться к Пиранделло и социальному контексту, уместно вспомнить структуру пьес Пиранделло: «центр для страдающих и периферия для любопытствующих – вот образец сицилийской деревни»⁹². Драма страдающих разворачивается перед толпой сицилийских крестьян (и их количество удваивается благодаря публике, т. е. нам), порождая едкий стыд, образовавшийся вокруг страха быть исключенным и не допущенным, ответом на который становится «обман, преступление и спасение при помощи еще большего обмана»⁹³.

Как в рассказе, так и в пьесе Пиранделло «Это так (если вам так кажется)» сицилийские горожане сначала узнают от сеньоры Фролы, что ее зять сошел с ума и бредит, а затем от зятя, сеньора

Понзы, что его теща совершенно свихнулась. Для горожан становится невозможным узнать, кто из них говорит правду. Читатели, зрители и горожане одинаково знают так мало и о Фроле, и о Пон-зе, что вынуждены видеть каждого из них глазами другого. Каждый наблюдатель обладает собственным набором впечатлений; каждый представляет себя в глазах других, для которых он может быть «иным». Таким образом, невозможно установить объективную истину, да и имеет ли это такое уж большое значение, когда в изобилии присутствуют различные воображаемые образы⁹⁴.

Конечно, было бы логично, если бы кто-нибудь смог подсказать мысль использовать городские регистрационные данные, чтобы решить вопрос. И на самом деле, Лаудиси вносит такое предложение, но сразу же выбрасывает эту идею из головы. «Лично я не дам и ломаного гроша за документы; по-моему, правда содержится не в них, а в людской памяти...»⁹⁵ Более того, попытки горожан понять претензии Фролы и Понзы ведут только к большему разочарованию и неразберихе. Никто не может оставить вопрос открытым. Все компульсивно требуют какого-либо заключения. Лаудиси высказывает предположение, что пропавшая – «это фантом второй жены, если сеньора Фрола права. Это фантом дочери, если сеньор Понза прав». И он добавляет: «И остается понять: та, что является фантомом и для него и для нее – действительно ли является человеком по собственному разумению?» Это замечание возвращает нас к наблюдениям Сэма, которому другие люди кажутся столь нереальными, что он не может представить себе, чтобы кто-то относился к нему как к настоящему.

⁹² Bentley (1952, p. xviii).

⁹³ «Туцца и все Агригенто смотрят; трио Понза-Фрола и вся столица провинции – смотрят; Генри IV – спектакль для его друзей и его слуг; шесть персонажей – драма, изумляющая актеров и постановщика; Делия Морелло – с ее двойной моралью и актерами на сцене, обсуждающими автора; Моммина – умирает в пьесе вместе с пьесой» (Ibid., p. xviii-xix).

⁹⁴ Как поясняет Лаудиси, «И мадам, умоляю Вас, не говорите ни своему мужу, ни моей сестре, ни моей племяннице, ни синьору Чинья, что Вы думаете обо мне; поскольку если бы Вы это сделали, они бы сказали Вам, что Вы совершенно не правы. Но, видите ли, на самом деле Вы правы, поскольку я действительно таков, каким Вы меня считаете; однако, дорогая мадам, это не мешает мне также быть на самом деле таким, каким меня считают Ваш муж, моя сестра, моя племянница и синьора Чинья – поскольку они тоже абсолютно правы» (Pirandello, 1952, p. 7).

⁹⁵ «Те люди скрыли документы в себе, в своих душах. Неужели не понимаете? Она создала для него, или он для нее, мир иллюзий, который обладает всеми признаками самой реальности. И в этом воображаемом мире они прекрасно ладят и живут в полном согласии друг с другом» (p. 98).

Когда в конце пьесы Пиранделло пропавшая действительно появляется в лице сеньоры Понза, все предполагают, что загадка наконец-то может быть разрешена⁹⁶. Вместо этого появившаяся героиня только еще раз подтверждает тему пьесы: она, которая является никем для самой себя, может быть абсолютно кем угодно – или совершенно никем – для окружающих. «Я дочь сеньоры Фролы... и вторая жена сеньора Понзы... а для себя самой я никто... я та, кем, как вы полагаете, я являюсь»⁹⁷. Тогда, косвенно, желание жителей Валданы верить как Понзе, так и Фроле (каждый из которых уверяет, что другой сошел с ума) ведет к неразрешимой дилемме: ни тот ни другой не может быть признан лживым или сумасшедшим. Пропавшая, сеньора Понза, являясь Никем для самой себя, становится организующим принципом пьесы, поскольку она может быть абсолютно Кем угодно.

Сила, заключенная во взглядах (воображаемых и реальных) сицилийских горожан может разрушить чувство идентичности, даже защищенное самым надежным образом. Как заметил Пиранделло:

«Мгновенная пауза и пристальный взгляд, обращенный на кого-то, кто совершает самый заурядный и очевидный поступок в жизни; смотрим на него так, словно то, что он делает, нам непонятно, и словно это, может быть, также непонятно ему самому; попробуйте вести себя так, и его уверенность в себе сразу же меркнет и начинает сдавать позиции. Никакая толпа не может привести в замешательство так, как это может сделать пара невидящих глаз, которые нас не замечают или которые видят вещи не так, как мы»⁹⁸.

От разрушающих идентичность сил, заключенных во взгляде, принадлежит ли он персонажам или горожанам, можно спастись только с помощью обмана. И обман в этом случае является неким добровольным исчезновением из-под пристального взгляда наблюдателей; вновь появиться можно, – но только не таким, каков ты есть на самом деле. Обман, преступление и исправление ситуации при помощи большего обмана было характерно для президента Никсона, который, как и персонажи Пиранделло, делал слишком большую ставку на облик. «Вам необходимо всегда подходить к вопросу с точки зрения обязанностей президента, а президент не должен выглядеть так, словно что-то скрывает, и не должен быть открытым», – сказал он юрисконсульту Белого дома Джону В. Дину 16 марта 1973 г. Как Никсон позднее признал, именно укрывательство, а не само Уотергейтское дело, заставило его уйти из Белого дома. И, по иронии, идеал президентства и президента для Никсона (он не должен выглядеть так, словно что-то скрывает) определил его судьбу как человека, прославившегося своими попытками укрывательства⁹⁹. В свете этого мы видим, что недавние попытки импичмента президента Клинтона привлекают внимание к сокрытию неправомерных действий. И хотя этот случай относится к ряду атак, предпринятых республиканцами в отношении Клинтона десять-двадцать лет назад и имеющих отношение к американской политике, в психологическом плане также существуют определенные основания для общественного гнева и решимости не дать ему выйти сухим из воды. Изохронные политтехнологии, изворотливые политтехнологи, а также такие фильмы последних лет, как «Хвост виляет собакой» особо подчеркивают нашу неспособность видеть мошенников такими, какие они есть¹⁰⁰. События легко превращаются в

⁹⁶ Говоря о том, как трудно установить истину даже в одном человеке, Джозефс отмечает, что «существует ряд конфликтующих взглядов, которые должны находиться на вершине айсберга», и они зависят от «конфликтующих режимов самонаблюдения, самоосмысления и самоанализа, как сознательных, так и бессознательных» (Josephs, 1997, p. 427).

⁹⁷ В повествовательной версии Пиранделло отмечает, что каждый персонаж имеет самые веские основания для того, чтобы обвинить в сумасшествии другого; и оба обвинения настолько рациональны, что горожане никогда бы не заподозрили никакого подвоха.

⁹⁸ Pirandello (1933, p. 183).

⁹⁹ Los Angeles Times, November 1, 1997.

¹⁰⁰ Для Пиранделло, размывающего и смешивающего границы комедии и трагедии, театр, в сущности, является «фарсом,

«отменный фарс», в котором, как пишет Пиранделло, вселенная может разрушить все, что она создает, будучи не в состоянии воспринять всерьез свои собственные плоды¹⁰¹. Это мир так называемых пост-модернистов.

«Необходимость взаимного обмана, – пишет Пиранделло в своем эссе о юморе, —

прямо пропорциональна трудности борьбы за выживание и степени осознания человеком своей собственной слабости в этой борьбе. Видимость силы, чести, сочувствия, разумности, короче, любой добродетели, включая величайшую из них – честность, – это форма адаптации, удобное оружие в этой борьбе»¹⁰².

И в двух едко-комичных рассказах Пиранделло изображает эти конфликты идентичности. В рассказе «Половая зрелость» девушка-подросток, ошеломленная изменениями своего тела, приходит в ужас от своих собственных запахов. В заключительной сцене она истерически возбуждается при виде белых икр ее английского гувернера, которого отослали из дома, кричит ему из окна верхнего этажа, чтобы он взял ее с собой, а потом прыгает вниз и разбивается насмерть. В рассказе «Пруденс» (Prudenza, 1901) рассказчик – лет тридцати пяти, сидящий, неважно себя чувствующий и полностью утративший очарование отношений со своей любовницей – решает пойти побриться. Цирюльник делает ошибку за ошибкой, обривая и голову, и лицо, пока рассказчик не перестает узнавать себя в зеркале. В ярости он бросается домой, но лишь для того, чтобы обнаружить, что его любовница также не может его узнать: она приказывает ему убраться, и он наконец-то оказывается свободным человеком¹⁰³.

который, представляя трагедию, разворачивает также само-пародию и само-карикатуру, но не как накладывающиеся элементы; они являются словно бы проекциями теней от его собственного тела, нелепыми теньями, что сопровождают каждый трагический жест» (1933, р. 22).

¹⁰¹ Называя новый итальянский театр гротеска трансцендентальным фарсом, Пиранделло поясняет это ссылкой на гегелевскую философию. И тексту «Кто-то, никто, сто тысяч» предшествует замечание, отражающее взгляд Пиранделло на трагедию. «Эта книга не только драматически изображает, но и в то же самое время демонстрирует с помощью, можно сказать, математического метода невозможность для всякого человеческого существа быть по отношению к другим тем, чем оно является для себя самого». Дальнейшее развитие этих тем, как они понимаются Ренуаром, см. в главе седьмой.

¹⁰² Pirandello (Humor, p. 17).

¹⁰³ Подобным образом в «Легком прикосновении» главного героя, пожилого, но крепкого волокиту-немца, родившегося и жившего в Риме, неожиданно настигает удар. В результате, и причем не осознавая, что с ним происходит, он забывает итальянский и возвращается к немецкому. Он присоединяется к своему другу, который также перенес инсульт, и эти двое частично парализованных пожилых мужчин упражняются на специальных снарядах во дворе дома, где живет их врач. Затем они едут к своей бывшей любовнице, которая относится к ним как к детям – которыми они и стали, – целует их в лоб и кормит бисквитом. Все, что требуется – «легкое прикосновение», и мы становимся – или оказываемся (выясняется, это одно и то же) – кем-то другим, кем-то, кто говорит на другом языке, и превращаемся из полного жизни существа в жалкую, смешную, беспомощную фигуру.

Тщетность обращения к наблюдателю

Подобные повторяющиеся периоды слепоты и взаимного обмана порождают еще более навязчивые и страстные попытки контролировать свои проявления и свой облик. Это, в свою очередь, ведет к еще большей слепоте, порождающей еще больше тревоги, и, зачастую, первобытной ярости. Пациенты, испытывающие суицидальную ярость, часто описывают ощущение бытия, свойственное Пиранделло: они, подобно Отцу в «Шести персонажах» чувствуют себя пойманными в ловушку, зависшими в неопределенности и искалеченными своей собственной неспособностью представить самих себя иначе, как в невыносимом свете, злящимися на то, что они дают окружающим власть определять их в соответствии с их «увечьем». Такие пациенты чувствуют себя совершенно непонятыми, изолированными, неспособными сообщить нечто очень важное о том, кто они есть, и испытывают смертельный стыд по поводу своего затруднительного положения. Когда все вокруг рушится, человек вновь обращается к наблюдателю.

Мучительный обман делает наш мир в корне отличным от мира Софокла. У Софокла на небесах обитают если не боги, то хотя бы представления о чести. И небеса эти, хотя и кроважденные, но надежные. У Пиранделло же и в нашем собственном мире, наоборот, вся конструкция непрочная, небеса бумажные, и в них дыра, открывающая источник человеческой беспомощности.

Глава 4

Кем ты меня видишь? Невидимость и представление

Я ни в коем случае не думаю, что единственный плохой поступок делает совершившего его человека испорченным, ибо он, возможно, осуждает свой поступок так же, как и вы; то же самое касается дурной привычки, ибо человек, возможно, всю свою жизнь пытается избавиться от нее. Человек становится полностью порочным, только если он утратил понимание того, что хорошо, а что плохо; или совершенным лицемером, когда у него даже не возникает желания быть тем, кем он представляется другим.

Уильям Хэзлитт

Привлекательное в теории желание быть тем, кем кажешься, и не более, может иметь множество дьявольских последствий. В этой главе я сосредоточусь на фантазиях о невидимости и связанной с публичными проявлениями тревоге, объединяя их, потому что, я думаю, в обоих случаях имеет место одна и та же динамика.

Фантазии о невидимости выражают как желание, так и страх быть незамеченным и не признанным. Однако, оказываясь вне досягаемости для зла, тот, кто полагается на фантазии о невидимости, фактически изолирует сам себя от остальных, становится изгнанником и усиливает тем самым собственное ощущение беспомощности. Если человек есть не более чем то, каким он хочет выглядеть, или не более чем то, каким он не хочет выглядеть, конечный результат один: изоляция. Те, кто слишком полагаются на фантазии, что они именно таковы, какими кажутся, идут на большой риск.

Восходящая к Френсису Бэкону традиция, уравнивающая видение и знание, предполагает (следуя идеям Просвещения восемнадцатого века), что не-видение представляет собой всего лишь невежественность, и не может быть ничем иным. Выдающийся вклад Фрейда состоит в том, что он начал рассматривать неспособность видеть с точки зрения бессознательных конфликтов – этот вклад тем более значительный, что боевой клич эмпиризма, начиная с семнадцатого века, стал воплощать нашу веру в экспериментальный метод, символами которого стали телескоп и микроскоп. В соответствии с подобными видами эмпиризма, «объективность» зависит от того, что может быть воспроизведено, т. е. от того, что «каждый» может увидеть при помощи соответствующего оборудования.

Психоаналитическая традиция, наоборот, отводит значительное место мотивированному незнанию¹⁰⁴, представленному фантазиями о невидимости. Такой психоаналитический подход берет свое начало в традиции Платона. Согласно Сократу, мы не видим, если не понимаем, *как* мы видим, и это описал Платон с помощью своей знаменитой аллегории о пещере в «Государстве». Для Платона не имеет значения, насколько утонченным и сложным является инструмент: просто «смотрение» (взятое как действие отдельно от понимания, каким образом субъект видит) никогда не может быть достаточным. Существенной составляющей понимания того, как мы видим, является понимание того, как и что мы не видим, осознание того, что делает нас слепыми, и терпимое отношение к стыду из-за собственной слепоты.

¹⁰⁴ В своей поразительной статье «Покрывающие воспоминания» (Freud, 1899) Фрейд предполагает, что одно воспоминание может скрывать другое, – это бессознательный процесс, посредством которого то, что мы не хотим видеть и знать, ограждается другими, менее угрожающими воспоминаниями.

Разоблачение и невидимость: Адам

С одной стороны, фантазии о невидимости выгодны, так как дают фантазийную передышку в переживании страхов обнажения. Карл Шнайдер¹⁰⁵ заметил, что слово *expose* (разоблачать, выставлять напоказ) происходит от латинского *exponere*, что обозначает неправильную подгонку, несоответствие. Люди, чувствующие себя «обнаженными», уверены, что в этом мире нет для них места: они изгнаны, они жертвы остракизма, они ничего не значат, «находятся вне той среды, в которой им бы хотелось, чтобы их рассматривали». Таким образом, быть обнаженным, уязвимым – значит быть увиденным вне ситуации или в неподходящей ситуации. В ответ на страхи, связанные с уязвимостью, человек может фантазировать об исчезновении или, наоборот, о контроле над тем, как его видят окружающие, создавая в фантазиях контекст, в котором другие должны его видеть. В первом случае мы имеем дело с защитными фантазиями о невидимости, во втором – с защитными эксгибиционистскими фантазиями. Как станет ясно далее, и то, и другое напрямую связано с тревогой предъявления себя.

Однако фантазии о невидимости могут обернуться против самого человека, поскольку они действительно имеют свойство порождать страх исчезновения, от которого, в свою очередь, можно защититься, на самом деле чувствуя себя невидимым (защита еще больше укрепляется): тогда, теоретически, просто нечему исчезать. Два бессознательных страха нашли свое разрешение в фантазии: с одной стороны, удалось избежать страха обнажения, поскольку никто тебя не видит; с другой стороны, похоронен страх исчезновения, так как ты не чувствуешь себя видимым. Излишне говорить, что эти попытки разрешения страхов на практике оказываются абсолютно неудовлетворительными.

Например, рассмотрим случай Адама, художника, который проходил анализ и имел затруднения с выбором картин для выставки. Сделать выбор означало для него представить себя в ложном свете, создать собственный образ и ввести в заблуждение окружающих: они думали бы, что они его поняли, а он в это время остался бы незамеченным. Его страдания, связанные с выбором, выражали страх, что, предпочтя одну картину другой, он тем самым нечаянно сделает себя невидимым, повинаясь желаниям окружающих (например, родителей), чтобы его не было. Он не мог представить выставку собственных работ, которая не привела бы к ощущению унижительного обнажения. Если он выбирал старые работы, что было по-своему логично, то не мог с ними идентифицироваться и они казались безнадежно далекими от того, что, по его представлению, он мог делать. Если он останавливался на новых работах, то они никогда не были достаточно новыми, и даже если бы они могли таковыми быть, с их помощью он только внес бы вклад в формирование неправильного представления о себе, поскольку у них не было прошлого, не было контекста.

Адам чувствовал, что не контролирует то, как люди воспринимают его картины. По этому поводу он ощущал все больше тревоги из-за амбивалентности, связанной с тем, что его картины вообще доступны зрителям. Но вместо того, чтобы чувствовать эту амбивалентность, Адам хотел показать свои картины определенным образом, хотел создать «верный» контекст. Проблема такого неудавшегося решения заключалась в том, что он никогда не знал, что такое «верный» контекст.

Он чувствовал себя непонятым и недооцененным. И он пришел к непростому бессознательному компромиссу: чтобы сохранить собственное ощущение контроля над страхом унижения, он отделил себя от своих работ и теперь мог быть уверен, что они к нему не имеют ни малейшего отношения. По существу, он исчез, оставив вместо себя нечто, что не являлось им самим: свои картины. И он был уверен, что даже если бы он не был понят или оценен по

¹⁰⁵ Shneider (1977, p. 35).

достоинству, его картины существовали бы. Адам фантазировал о том, что его «откроют» и он станет известным только после смерти.

В соответствии со своим значением, слово «выставка» (exhibition) предполагает выставление, демонстрацию и экспозиционизм – все, чего жаждал Адам. Он бессознательно ощущал себя так, словно его постоянно не видят и смотрят мимо него, и стыдился того, что окружающие могли заметить, как пристально он всматривается в них, пытаясь почувствовать собственную идентичность. И он изобретал еще более убедительные фантазии о жизни невидимкой. Но, разрешая эти проблемы, фантазии о невидимости только усиливали его тревоги о том, что он будет совершенно неузнаваемым.

Невидимка имеет как преимущества, так и недостатки по сравнению с остальными людьми, объяснил мне Адам. Невидимка может победить врага, пользуясь неожиданностью, как показывает фильм «Дневник невидимки»¹⁰⁶. Но, кроме того, он также может быть сбит человеком, который не видит его. Хотя он и имеет преимущество в виде неожиданности в прямом противостоянии, в обычной жизни он во власти тех, кто, не подразумевая об этом, наносит ему вред, поскольку они не знают, что он находится там, где он есть.

К сожалению, фантазии Адама о невидимости продолжали развиваться не в лучшем направлении. В анализе он начал осознавать, как, уходя в фантазии о невидимости, он оказывался все более напуганным тем, что на него не обратят внимания. Адам заметил: чем ближе он подходит к тому, чтобы открыть себя, тем сильнее становится тревога быть непонятым как личность, которой он, по его мнению, является.

Таким образом, фантазии Адама о невидимости отчасти усугубляют страх быть непонятым. Не желая, чтобы я не понимал его, он пошел на попятную: его чувства всегда были вне рамок взаимоотношений. Чем больше он старался открыть мне себя, тем больше пугался того, что я увижу его чувства. Бессознательно он понимал, что на самом деле он был единственной причиной неверного понимания его мною и действовал, словно шпион, который вводит в заблуждение правительство неприятеля.

¹⁰⁶ Четверо мужчин оказываются в большом голливудском павильоне вместе с женщиной, которая упоминает «самый основной человеческий страх». Когда ее просят уточнить, какой это страх, она отвечает: «страх быть невидимым».

«Холм подозрной трубы» и ярость личности: Адам, Грэм Грин и Ким Филби

На какое-то время навязчивость Адама, связанная с невидимостью, приняла форму живого интереса к шпионам, которые наблюдают, но остаются незаметными для наблюдения, они невидимы, но сами способны видеть. В этом контексте Адам часто говорил о Киме Филби и Грэме Грине, поскольку психодинамика обоих была сходна с его собственной.

Филби начал свою карьеру в британской разведке, разыгрывая двойные игры с дезинформацией против нацистов, побуждаемый, в частности, конкуренцией между его отцом и Лоуренсом Аравийским. В этом соперничестве отец выглядел бледно и жалко по сравнению с невероятным Лоуренсом. Отец Филби назвал его Ким в честь персонажа из романа Киплинга, вовлеченного в интриги и шпионаж. Кажется, Филби был частью двойной каверзной операции: вводя в заблуждение английские власти и работая на КГБ, Филби в действительности мог обманывать Советы, выдавая себя за их агента. На протяжении Второй мировой войны Филби лично беседовал и с Гитлером, и со Сталиным, и оба они считали его заслуживающим особого доверия. Кроме того, в это же время он имел влияние на Черчилля, который также ему доверял. Не так давно Рон Розенбаум написал о Филби: «Все его дружбы, взаимоотношения, браки становились тщательно продуманной ложью, поддержание которой требовало неусыпной бдительности. Это была ложь в двойной игре, и только он мог следовать ей. Он не просто величайший шпион, он, кроме всего прочего, величайший актер»¹⁰⁷.

Пытаясь разобраться в мотивах поведения Филби, один из авторов предположил, что его притягивала возможность управлять реакцией разных участников международных шпионских игр, поставляя им информацию или дезинформацию. Филби использовал их отклики, чтобы подпитывать свое воображение. В неопубликованных мемуарах Филби рассказывает о своей детской тяге к вымышленным землям и картам. Он нарисовал «целую серию воображаемых стран со сложными береговыми линиями и с невероятным образом расположенными холмами. Моя бабушка критиковала меня за то, что я все их называл «Холм подозрной трубы». Эти карты позволили Филби поверить в то, что он может создавать ландшафт, придумывать для себя окружающую обстановку и определять свое место в фантазийном мире, поскольку он не мог этого делать в реальности.

¹⁰⁷ См. Rosenbaum (1994, p. 29ff).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.