

БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА ПРАКТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ И ПСИХОАНАЛИЗА



Психоанализ и искусство



Составитель
Е. А. Спиркина

COGITO
CENTRE

Коллектив авторов
Елена Александровна Спиркина
Психоанализ и искусство
Серия «Библиотека Института
практической психологии и психоанализа»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9367668

Психоанализ и искусство. Составитель Е. А. Спиркина: Когито-Центр; Москва; 2011
ISBN 978-5-89353-336-1

Аннотация

Этот сборник посвящен связям и переплетениям между психоаналитическим исследованием глубинного внутреннего мира человека и исследованием человеческой природы в произведениях искусства. В психоаналитической интерпретации образов и историй, изображенных и рассказанных средствами киноискусства и литературы, проявился профессионализм, богатый клинический опыт и широта теоретических взглядов авторов статей.

Книга адресована психологам и психотерапевтам, а также всем тем, кто интересуется психоанализом искусства.

Содержание

Вступительное слово к серии «Библиотека Института практической психологии и психоанализа»	5
Часть I	7
Функция трансгрессии. Проблема нарушения границ между полами и поколениями (на материале фильма П. Альмодовара «Всё о моей матери»)[1]	7
Сердце Эстебана	8
Женственность	13
Трансгрессивная мужественность	15
Имя Отца: Лола – Эстебан	17
Литература	22
По ту сторону супружеской измены (на материале фильма Стэнли Кубрика «С широко закрытыми глазами»)[2]	23
В поисках утраченного Третьего	24
Диалог Билла и Элис	26
«Третья позиция»	28
По направлению к Биллу	29
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Психоанализ и искусство

Составитель Е. А. Спиркина

© Когито-Центр, 2011

© Институт практической психологии и психоанализа, 2011

Вступительное слово к серии «Библиотека Института практической психологии и психоанализа»

Е. А. Спиркина

Институт практической психологии и психоанализа является одним из первых высших учебных заведений данного профиля в России. Институт был создан в 1991 году; за эти годы были разработаны уникальные учебные программы. Главной учебной программой Института стала программа высшего психологического образования, сочетающая требования Госстандарта по специальности «Психология» и профессиональной подготовки психологов-консультантов. За эти годы были созданы программы профессиональной переподготовки по психоаналитической психотерапии, системной семейной психотерапии, танцевально-двигательной психотерапии, аналитической психологии и юнгианскому анализу, позволяющие выпускать высококвалифицированных специалистов в этих областях клинической практики. Кроме того, с 2001 года Институт осуществляет программу высшего образования по специальности «Клиническая психология». За прошедшие 19 лет Институт подготовил и выпустил более 800 специалистов в области психологического консультирования, психотерапии и психоанализа, успешно работающих в различных медицинских, социально-психологических и образовательных учреждениях и психологических центрах, а также занимающихся частной консультативной и психотерапевтической практикой.

За эти годы развития новой для нашей страны профессии и создания обучающих программ в соответствии с международными профессиональными стандартами силами преподавателей и выпускников Института был создан ряд профессиональных организаций: Общество семейных консультантов и психотерапевтов, многие члены которого стали действительными членами Международной ассоциации семейной терапии; Общество психоаналитической психотерапии, ставшее коллективным членом Европейской федерации психоаналитической психотерапии; Ассоциация танцевально-двигательной терапии, активно сотрудничающая с Европейским советом по профессиональному развитию танцевально-двигательной терапии. Недавно несколько преподавателей программы «Аналитическая психология и юнгианский анализ» завершили свой профессиональный тренинг и стали действительными членами Международной ассоциации аналитической психологии.

Профессиональный тренинг по психотерапии или психоанализу, развитие клинической практики, контакты с иностранными коллегами, обучение следующего поколения специалистов – это одновременно и трудный, и очень увлекательный процесс, который требует значительного времени и энергии, поэтому неудивительно, что многие наши преподаватели откладывали научную работу, написание статей и книг на потом. Потребовались годы, чтобы создать профессиональное сообщество специалистов и систему подготовки психотерапевтов по международным стандартам. Теперь это в значительной степени достигнуто и наступил новый этап, когда представляется важным и возможным посвятить часть своего времени осмыслению профессионального опыта и написанию учебных пособий и монографий.

Если в течение последних двадцати лет усилия многих были, прежде всего, направлены на осуществление переводов классических и современных работ по основным направлениям психотерапии, то теперь не менее важными, на мой взгляд, становятся работы отечественных специалистов. Хотя процесс ассимиляции западного опыта в области теории и практики психотерапии и психоанализа займет еще немало времени, первые результаты

такой ассимиляции уже есть, и, по-видимому, этот процесс будет набирать ход в течение ближайшего будущего.

Преподавательский состав Института практической психологии и психоанализа – это более ста специалистов в самых разных областях и направлениях психологии, психотерапии и психоанализа. Большинство из них являются профессионалами своего дела, и в рамках этой серии мы собираемся предоставить им возможность поделиться своими идеями и практическим опытом.

Практическая психология, психологическое консультирование и психотерапия, клиническая психология, системная семейная психотерапия и психоанализ – вот те направления и области практической деятельности, по которым мы планируем издавать монографии и учебные пособия.

Серия «Библиотека Института практической психологии и психоанализа» открывается сборником «Психоанализ и искусство». Использование идей и концепций, разрабатываемых в рамках клинического психоанализа, для достижения более глубокого понимания различных аспектов человеческой природы, культуры и общества имеет давнюю историю. У Фрейда есть целый ряд работ, в которых он обращается к произведениям и фактам из области литературы, искусства, религии, мифологии. В последующем многие известные психоаналитики поддержали и до сих пор поддерживают эту традицию.

В наше время кино стало источником психологических образов, поэтому совершенно неудивительно, что в последние десятилетия именно киноискусство является излюбленной областью для приложения концепций психоаналитиками. Психоаналитический разбор фильмов – достаточно распространенная практика в наши дни, так, например, почти в каждом номере «Международного журнала психоанализа» сейчас можно найти психоаналитический обзор фильма. Кроме того, художественные фильмы стали использовать в учебных целях – в качестве иллюстрации различных видов психопатологии при обучении клинических психологов и психиатров.

Иначе говоря, произведения литературы, кино и психоанализ имеют значительные области пресечения. Изображая человеческие судьбы, характеры, душевные драмы, аномалии и невротические симптомы, трудно не прибегать к психоаналитическим концепциям. В свою очередь, психоаналитикам трудно удержаться от психоаналитических интерпретаций образов и историй, так мастерски и психологически откровенно рассказанных в произведениях искусства.

Ряд попыток психоаналитической интерпретации художественных произведений и своего рода интеллектуальной игры на пересечении искусства и психоанализа мы и предлагаем вашему вниманию.

Е. А. Спиркина

канд. психол. наук, ректор Института практической психологии и психоанализа

Часть I

Психоанализ и кино

Функция трансгрессии. Проблема нарушения границ между полами и поколениями (на материале фильма П. Альмодовара «Всё о моей матери»)¹

В. А. Зимин

Я положил песок границей моря, вечным пределом, которого не перейдет; и хотя волны его устремляются, но превозмочь не могут; хотя они бушуют, но переступить его не могут. А у народа сего сердце буйное и мятежное: они отступили и пошли.
Книга пророка Иеремии, гл. 5, стихи 22–23

Трансгрессия (от лат. transgressio – переход) – 1) геол. Наступление моря на сушу; затопление морем участков суши в результате гл. обр. тектонических движений земной коры; 2) биол. Появление при скрещивании во втором или последующих поколениях таких особей, у которых какой-либо признак выражен сильнее, чем у родительской пары.
Современный словарь иностранных слов

Трансгрессия – термин современной философии (Ж. Батай, М. Фуко, М. Мерло-Понти, Ж. Деррида и др.), буквально означающий «выход за пределы», своего рода опыт предела.
Современный философский словарь

Название фильма очень емкое. «Всё о моей матери». Что значит «всё»? Если мы хотим знать «всё», то имеем в виду не только историю, но и то, как эта история была создана. «Всё» включает в себя, в первую очередь, желания. А история – это то, в чем желание запечатлено. Однако познание не всегда бывает безопасным. Оно всегда сопряжено с риском нарушить запрет, установленный для обозначения необходимых границ между поколениями и полами. Познание небезопасно еще и потому, что оно связано с сексуальностью и агрессивностью. Не случайно еще в древних текстах глагол «познать» использовался как синоним полового акта. Например, в Библии: «Адам познал Еву, жену свою; и зачала она Каина, и сказала: приобрела я человека от Бога».

Обладать знанием – сильное оружие, способное уничтожить соперника. «Знание – сила» – этот афоризм Ф. Бэкона лучше всего иллюстрирует другой аспект желания – «знать», аспект, связанный в большей степени с агрессией.

В. Бион писал о том, что трагедию Эдипа можно понимать как драму познания. Эдип отчаянно стремится к знанию, разгадывая тайну собственного происхождения. Он в конце концов ослепил себя, потому что знание, которое ему открылось, невыносимо для него. В иудео-христианской традиции, как известно, познание сопряжено с нарушением запрета и грехопадением человека.

¹ Первая публикация статьи в интернет-журнале: Журнал практической психологии и психоанализа. 2003. № 2.

Желание познать свою мать (т. е. знать о ней все) инцестуозно по своей сути и при нормальном развитии ребенка не может быть удовлетворено полностью. Стремясь быть объектом желания матери, ребенок обнаруживает себя оставленным ею. Отсутствие матери побуждает его к исследованию причины ее ухода. В процессе этого исследования каждый ребенок обнаруживает фигуру отца, с которым связаны желания его матери, желания, удовлетворение которых невозможно в контексте отношений мать – дитя. Открытие фигуры отца и супружеской связи между родителями продвигают ребенка к эдиповой ситуации, разрешение которой позволяет ему определить собственное место в семейном треугольнике и интегрировать знание о собственном поле и сексуальности.

Любой прорыв в познании чего-либо, в раскрытии тайны всегда связан с выходом за границы, с преодолением запрета, – это всегда трансгрессия. Трансгрессия – это выход за границы собственного Я, нарушение запрета, порожаемое нехваткой чего-то (причем нехватка может переживаться и как состояние переполненности), нехваткой чего-то очень важного, без чего состояние субъекта можно характеризовать как травматическое. С другой стороны, трансгрессия – это то, с помощью чего Закон дает возможность субъекту обнаружить себя. Свое наиболее яркое выражение идея трансгрессии (нарушения границ) и установления Закона нашла в греческой трагедии (например, в трилогии Софокла), которая во многом определила развитие искусства всей европейской цивилизации.

З. Фрейд неоднократно обращался к произведениям искусства для иллюстрации и даже для обоснования собственных идей. Он писал о том, что психоанализ, по сути, не открывает ничего нового, а лишь пытается изложить в научной форме то, что было показано еще древними трагиками.

Мы тоже попробуем проиллюстрировать некоторые идеи, касающиеся проблем трансгрессии, эдипова комплекса, формирования мужской идентичности, проблемы перверсии и нарциссизма, обратившись к одному из выдающихся произведений современного киноискусства – фильму Педро Альмодовара «Всё о моей матери».

Сердце Эстебана

В первой сцене фильма мы видим, как разворачиваются отношения между матерью и сыном. Эти отношения очень близкие. Настолько, что мы можем диагностировать доминирование инцестуозности. Мальчик (ему должно исполниться 18 лет) хочет стать писателем: он пишет книгу о своей матери. Он очарован ею, она является его главным объектом любви. Их отношения слишком открытые. Юноша в шутливой форме говорит о том, что ему необходимо отрастить член «побольше», и тогда он сможет хорошо устроить свою жизнь. Несмотря на то что мать явно смущена подобными высказываниями, кажется, ей это нравится. Этот разговор, который мы слышим, больше похож на разговор двух любовников. Они вместе смотрят кинофильм «Всё о Еве». Отец отсутствует, и, как мы узнаем далее, мальчик не знает своего отца. Эстебан рос в атмосфере семейного секрета, как и Эдип.

Тут важно напомнить об особенностях развития мальчика и о роли отца в формировании мужской половой идентичности. Как известно, первичным объектом любви и объектом идентификации для ребенка является мать. Но фигура отца также потенциально присутствует изначально, вне зависимости от его реального наличия или отсутствия. И для нормального развития ребенка необходимы два условия:

- 1) наличие глубокой привязанности обоих родителей к ребенку – либидинальной инвестиции в него;
- 2) наличие любовных отношений в супружеской паре.

Ребенок, с одной стороны, должен чувствовать любовь и заботу со стороны обоих родителей, а с другой стороны, постепенно узнавать, что у матери, его главного объекта любви, существуют желания, которые направлены на кого-то другого – на отца.

Идея включения третьего в диадку мать – дитя – триангуляции – является одной из центральных для психоанализа. Д. Винникотт писал о том, что «достаточно хорошая мать» позволяет себе отсутствовать. Тогда ребенок посредством использования переходных объектов начинает формировать свой собственный внутренний мир психических представлений. Постепенно он узнает о существовании третьего и развивает пространство, в которое в дальнейшем могут быть интегрированы представления о родителях как о супружеской диаде. Итак, одним из важных аспектов материнской заботы является открытие матерью доступа к третьему – отцу, к которому ребенок обращает взор своей души, побуждаемый стремлением быть объектом материнского желания.

Для нормальной триангуляции важен также и либидинальный интерес ребенка к отцу, развитие которого возможно лишь при условии вовлеченности отца в отношения с ним. Все это способствует процессу сепарации ребенка от матери и обретению им собственной идентичности. Роль отца стремительно возрастает на стадии сепарации-индивидуации (в возрасте 2–3 лет) и становится очень важной в эдиповой фазе. Можно выделить три главные задачи эдиповой фазы, которые очень тесно связаны друг с другом:

1. Структуризация желаний. Как известно, эдипова фаза разворачивается в период первичного пробуждения генитальной зоны (которая совпадает с поздней инфантильно-генитальной стадией психосексуального развития). В этой фазе ребенок должен интегрировать новые ощущения в рамки объектных отношений и открыть доступ к генитальной сексуальности.

2. Усиление и развитие половой идентичности, т. е. установление границ между полами. Если мы будем рассматривать развитие мальчика, то очень важно, чтобы мальчик смог, сохранив свой объект любви, изменить объект идентификации.

3. Выстраивание треугольной структуры объектных отношений, включающей в себя создание психических представлений о супружеской паре родителей и о собственном месте ребенка. По сути, это признание межпоколенческой границы.

Таким образом, отец играет важную роль в процессе установления границ – границ собственной идентичности, границ между полами и поколениями. Отец необходим сыну еще и для того, чтобы справиться с нарастающей мощью бессознательных инцестуозных импульсов, опасность которых становится особенно очевидной в подростковом возрасте, когда физическое созревание делает возможным реальный инцест. Отец является носителем Закона, он несет для ребенка функцию запрета на прямое удовлетворение инцестуозных желаний. В нормальном эдиповом треугольнике мальчик вступает в соперничество с отцом. Конфликт между ними позволяет ребенку при оптимальных условиях интегрировать агрессивные импульсы и идентифицироваться с силой отца. (Безусловно, в этом соперничестве кроются две опасности – полное поражение или абсолютная победа.) Известно, что разрешение эдипова конфликта у мальчика протекает под воздействием кастрационного комплекса. Боясь кастрации и желая сохранить любовь обоих родителей, мальчик отказывается от инцестуозных притязаний на мать, идентифицируется с отцовским запретом, принимает наличие различий между поколениями и полами, обретая таким образом место ребенка. Принятие этого места в рамках нуклеарной семьи денарциссирует мальчика и привязывает его либидо к объектам.

В том случае, когда отец отсутствует, ребенок может чувствовать себя победителем. Например, мальчик может фантазировать о том, что мать предпочла его отцу. Эта ситуация усиливает нарциссизм, фантазии о собственном всемогуществе. Таким образом, ребенок, избегая конфликта с соперником, сталкивается с еще более тяжелой дилеммой. Оказы-

ваясь на месте потенциального мужа-любовника, он чувствует себя нарушителем запрета, и межпоколенческая граница оказывается размытой. Эта трансгрессия (нарушение границ между поколениями и полами) обусловлена не только инцестуозным сексуальным побуждением, но и тоской по отцу. Ребенок не только желает мать, но и хочет ощутить себя тем, кого она желает, т. е. он хочет занять место отца. Трагедия заключается в том, что, чувствуя себя сексуально привлекательным для матери, сын (конечно же, в том случае, если реальный инцест остается под запретом) не чувствует себя способным удовлетворить ее желания. Это вызывает отчаяние, ощущение безысходности и стыд собственной несостоятельности («мой пенис слишком мал, чтобы удовлетворить мать»).

Но отбросим сухой экскурс в теорию. Из нее на самом деле мы не узнали ничего нового. По сути, здесь психоанализ с его изысканиями лишь подтверждает фундаментальную житейскую истину, гласящую, что ребенку необходима полная семья.

Вернемся к фильму.

Чем же опасна инцестуозная связь матери и сына? Альмодовар дает ответ на этот вопрос через несколько минут после начала фильма. Эстебан в шутку выказывает серьезную озабоченность по поводу своей формирующейся мужественности. Юноша во время просмотра фильма спрашивает свою мать: «Ты пошла бы на панель ради меня?» Этот вопрос, по сути, является трансгрессивным жестом. Он размывает границы в отношениях мать – сын. Однако это не праздный вопрос. На наш взгляд, он выражает суть очень острого конфликта. С одной стороны, мальчик, выросший без отца, хочет еще раз подтвердить собственное привилегированное положение для матери: «Готова ли ты сделать для меня что-то, что выходит за границы?» Это может быть отражением части фантазии семейного романа – универсальной фантазии, которой бывает охвачен подросток, когда он отделяется от родителей. З. Фрейд в работе 1909 года «Семейный роман невротиков» писал: «С познанием половых различий возникает склонность рисовать себе эротические ситуации и отношения, движущей силой чего выступает желание поместить мать, предмет наивысшего сексуального любопытства, в ситуацию тайной измены и тайных любовных отношений». Далее Фрейд пишет о том, что в некоторых случаях дети «часто не боятся приписать матери столько любовных отношений, сколько имеется конкурентов» (Фрейд, 1991). В случае Эстебана, когда самый главный конкурент – отец – отсутствует, в фантазии конкурентом становится каждый. Роль проститутки здесь наиболее подходит. «Мать принадлежит только мне» – «мать может принадлежать кому угодно: любому, кто может заплатить».

В то же время вопрос Эстебана в инвертированной форме выражает другой – возможно, более глубокий вопрос, в котором сосредоточена бессознательная тревога мальчика. Этот вопрос мог бы звучать так: «Что я еще могу сделать для тебя? Как я могу сделать тебя счастливой и дать тебе то, о чем ты тоскуешь, или стать тем, по ком ты тоскуешь?» После смерти сына Мануэла прочтет в его дневнике запись, которая, на наш взгляд, подтверждает вышесказанное: «Завтра мне исполнится 18 лет, но кажется, что больше. У ребят, у которых, как и у меня, есть только мать, бывает какое-то особое выражение лица, слишком серьезное, как у ученого или писателя».

В самом начале фильма мы видим фотографию, на которой запечатлено прошлое. Она является доказательством того, что у матери когда-то была любовная связь с его отцом. Эта фотография могла бы дать окончательный ответ на мучительный для мальчика вопрос о его происхождении. Позднее мы вместе с матерью узнаем из дневника Эстебана, что он, по сути, всегда знал, что эта фотография имеет для его судьбы решающее значение: «Вчера вечером мама показала мне фотографию себя в молодости... Там была оторвана половина. Я не стал говорить об этом, но от моей жизни словно тоже кто-то оторвал половину...»

В этом месте мы сталкиваемся с проблемой секрета (тайны). Можно вспомнить Эдипа, также росшего в атмосфере семейного секрета. Но было много знаков, которые несли в

зашифрованном виде разгадку тайны рождения Эдипа: у него были шрамы на ногах, а его имя означало «с опухшими ногами». Любая самая страшная тайна (секрет) имеет свойство оставлять следы и рано или поздно раскрывается.

Секрет выполняет множественную функцию как в межличностной, так и во внутри-психической динамике. Секрет – это метка трансгрессии, ее фирменный знак. Любой секрет возникает как нечто, что призвано сохранять равновесие. Это то, посредством чего выстраиваются границы. Например, для оптимального развития ребенка важно, чтобы сексуальная жизнь его родителей была для него недоступна, но при этом важно также, чтобы ребенок мог знать, что она существует. Столкновение ребенка с сексуальной жизнью родителей нарушает границы его психических представлений. Ум ребенка оказывается в остром смятении из-за неспособности переварить новое знание. Опираясь на идею В. Биона, мы можем сказать, что в этом случае незрелая психика будет переполнена «бета-элементами».

Секрет – это нечто такое, что выводит потенциально опасное за пределы «видимого». Таким образом, это то, что изначально связано с границей.

С другой стороны, любой секрет выполняет функцию сообщения. Он нужен для того, чтобы о его существовании знали и стремились его раскрыть. Поэтому секрет обладает необходимым для своего существования свойством: он обязательно оставляет видимые следы.

Он имеет видимую и невидимую часть (или выполняет функцию связи между видимым и невидимым, внутренним и внешним, т. е. становится символом). Он находится на пересечении или, можно сказать, «растекается по краям». Еще один парадокс диалектики тайного знания заключается в том, что, будучи краем чего-либо, границей, упакованной в систему табу, оно является для субъекта одновременно и центром притяжения.

Раскрытие секрета всегда связано с изменением границ и нарушением или преодолением запрета. Как мы узнаем позднее в фильме, фотография с оторванной половиной была сделана в тот период, когда мать юноши играла в любительском театре. Они ставили пьесу Теннесси Уильямса «Трамвай „Желание“». В этой же пьесе играл и отец юноши.

Мы можем посмотреть на этот сюжет как на драму незаконнорожденного ребенка. Для юноши, выросшего без отца, вопрос о собственном происхождении является центральным, смыслообразующим. Этот вопрос встает особенно остро в подростковый период, когда инцестуозное желание становится особенно опасным.

Здесь можно вспомнить «Одиссею» Гомера. Она также начинается с ситуации, где выросший без отца Телемах пускается в плавание и хочет узнать судьбу своего отца. Телемах бежит от матери, гонимый страхом и ревностью – чувствами, свидетельствующими о сильном желании.

В. Гранов в этой связи пишет: «Для развития юноши лучше знать, что его отец погиб, нежели чувствовать неопределенность» (Гранов, 2001). Эстебан, скорее всего, так и думает. Его мечта – знать, что его отец погиб. Если бы это было так, он мог бы быть свободен от чувства вины. В фильме этого нет, но в сценарии П. Альмодовар раскрывает этот аспект юношеской фантазии. Когда Эстебан присутствует на тренинге в центре трансплантации и видит свою мать в роли вдовы, у которой врачи пытаются получить согласие на отчуждение органов, его охватывают очень сложные мысли и переживания. Вот как об этом пишет в сценарии П. Альмодовар: «Мануэла и два молодых врача разыгрывают типичную ситуацию: врачи сообщают женщине о смерти ее мужа в результате несчастного случая. Медсестра Мануэла очень правдоподобно изображает свою героиню – женщину, внезапно ставшую вдовой. Атмосфера получается натянутой, и хотя это всего лишь инсценировка, она оставляет тяжелое впечатление. Эстебан задумался. Помимо своей воли он думает сейчас о покойном отце. Женщина-психолог словно угадывает его мысли».

Мать юноши, главная героиня фильма, хочет раскрыть сыну тайну его происхождения. В день его 18-летия они вместе идут в театр на спектакль «Трамвай „Желание“». Юноша оча-

рован игрой актрисы. Эта пьеса связана с прошлым матери, а следовательно, и с отцом. Они оба, как уже было отмечено, участвовали в любительском спектакле по этой пьесе. Мануэла и Эстебан остаются после спектакля, чтобы взять автограф у актрисы. Идет дождь. Они ждут на улице, и Мануэла делает первый шаг к тому, чтобы рассказать сыну о его отце. Затем юноша бежит от матери к другой женщине – актрисе. Этот рывок оказывается для него смертельным. Почему он так поступает, что влечет его? В чем суть этого порыва? Эстебан идентифицируется со страстью своего воображаемого отца, разыгрывая собственную эдипальную фантазию? Или это отчаянный рывок от матери к отцу?

Еще один важный для этой истории факт: мать юноши работает медсестрой в центре трансплантации. По иронии судьбы она оказывается в ситуации родственника донора. Ее саму учили работать с этой ситуацией. Режиссер мастерски показывает, с одной стороны, как тонка и хрупка грань между игрой и реальностью, а с другой – как непреодолима эта грань: между игрой и реальностью лежит пропасть. Она соглашается отдать сердце своего сына другому мужчине.

Здесь мы видим ситуацию полного отчаяния человека, переживающего горе. Она не может еще какое-то время осознать случившееся. Обезумев от боли, она нарушает профессиональную этику и узнает адрес человека, которому было отдано сердце ее сына. «Я поехала за сердцем своего сына», – говорит Мануэла. «Это лучший способ сойти с ума», – отвечает на это ее коллега-психолог.

Древние люди относились к сердцу как к мистическому органу. Они верили в то, что сердце – орган души. Сердце сына Мануэлы находится теперь в теле другого мужчины. У него есть жена и дети, и теперь это сердце принадлежит им. Почему она едет к нему? Она в безумии? Да. Но давайте попробуем представить, что ее влечет. Она хочет посмотреть, кто этот человек? Да, скорее всего. Возможно, она находится во власти архаической фантазии о бессмертии и метапсихозисе: вместе с сердцем в тело этого мужчины вселилась и душа сына. От этой мысли веет ужасом – не потому ли, что теперь у Мануэлы есть возможность установить какие-то отношения с этим мужчиной? Может быть, даже любовные. Она может зачать и родить нового сына. И тогда нет смерти, нет потери и нет горя.

Все это отсутствует в явном содержании фильма. Мы лишь пытаемся восстановить логику бессознательной фантазии, вложенную режиссером в этот эпизод. Из клинической практики нам хорошо известно, что многие супружеские пары, пережившие подобную трагедию, порой слишком быстро пытаются зачать новую жизнь. Такое же часто бессознательное желание возникает и у женщин после аборта.

Далее в фильме станет очень важной тема другого ребенка (нового Эстебана). Мануэла сможет получить ребенка, причем от того же отца, что и ее погибший сын. Но, встретив мужчину, которому теперь принадлежит сердце сына, она окончательно убеждается в том, что ее потеря невосполнима. Героиня видит этого человека в кругу семьи, вместе с женой и детьми. Мануэле приходится признать, что сердце этого человека принадлежит не ей. По сути, она переживает то, что переживают матери всех сыновей. Это нормально, когда сыновья взрослеют, и их сердца, охваченные мужскими страстями и заботами, начинают принадлежать другим женщинам. Это нормально и необходимо для того, чтобы жизнь продолжала развиваться. Если этого не происходит – жизнь прерывается. Это нормально, но не означает, что это может быть легко пройдено. Расставание матери с сыном требует работы горя.

Вы уже, наверное, обратили внимание на то, что я начал обыгрывать и обрабатывать метафору – метафору сердца. Но, размышляя об этом, я заметил, что периодически запинаюсь и мой ум пытается преодолеть некую спутанность: трудно понять, когда слово «сердце» употребляется в буквальном, а когда – в метафорическом смысле. Здесь мы можем обнаружить вторжение в зрелые слои мышления продуктов первичного процесса мышления. Сердце как орган тела и сердце как средоточие души путаются в голове и языке. Что это?

Возможно, все то же последствие нарушения границ между полами и поколениями, показанное в фильме?

В конце концов «принцип реальности» побеждает, открывая для Мануэлы дорогу к исцелению через работу горя. Человеческая душа совершает два вида работы, которые помогают переживать последствия травмы: работу сновидения и работу горя. Первая помогает сохранять наши желания, вторая освобождает эти желания от привязанности к утраченным объектам. И та и другая работа играют очень важную роль в развитии и жизнедеятельности человека. В процессе психоанализа восстановлению этих процессов уделяется очень большое внимание.

Все, что происходит в фильме далее, очень неожиданно и похоже на сон, но в то же время очень реалистично. Это как раз то, что мы находим в настоящем искусстве.

Освободиться от привязанности к утраченному объекту можно только лишь посредством воспоминаний. Работа горя есть работа по припоминанию. Мануэла уезжает из города, в котором жила вместе с сыном. Все самое страшное, что только можно представить, уже произошло. Ей хочется вернуться в прошлое, в то место, где когда-то был зачат ее сын. Возможно, она идентифицируется с потерянным объектом и ищет встречи со своим мужем – отцом погибшего ребенка.

Женственность

Разбитая горем Мануэла отправляется в Барселону – город, где прошла ее молодость. Город, где когда-то был зачат Эстебан. Первый человек, с которым она там встречается – Радость (Аградо). Это стареющая проститутка, очень странное, веселое и глубоко несчастное существо. Не мужчина и не женщина, его трудно диагностировать как транссексуала либо транвестита. Он выглядит и пытается вести себя как женщина, при этом у него есть и грудь, и пенис. Судя по всему, он гомосексуален. Его влечет к мужчинам недостаток собственной мужественности. Встреча Мануэлы с Радостью открывает для нас отчасти тайну рождения мальчика и судьбы главной героини. С этого момента мы чувствуем, что образ Мануэлы расщепляется или удваивается. Дальше мы обнаружим, что такого рода удвоения будут множиться. Вся композиция этого сюжета выстраивается и разворачивается через удвоение персонажей. Либо вскрывается их внутренняя отщепленная часть, либо каждый из героев находит своего комплементарного двойника, альтер эго: Мануэла и Дымка (Ума), Роса и Нина, Лола и Радость.

Начинается новая история. По иронии судьбы, главная героиня знакомится с молодой девушкой по имени Роса – верующей католичкой, монахиней, собирающейся уехать с миссией в Сальвадор. В дальнейшем мы узнаем, что эта девушка находится приблизительно в той же ситуации, что и главная героиня в то время, когда она забеременела. Целомудренная послушница совершает грех, зачав ребенка от неизвестного мужчины (перверта – воплощения греха). Зачатие явно порочное. Мануэла будто находит в этой девушке собственный интровертированный образ. Режиссер обыгрывает в этом фильме еще один типичный конфликт, связанный с развитием женственности. В подростковом возрасте для девушки важно интегрировать ощущения, вызываемые напором сексуальных импульсов, с уже существующим набором идентификаций. Подросток обычно отрицает сексуальность родителей. Часто женственность представляется ему в двух противоположных образах: идеализированного десексуализированного образа женщины-матери и приниженного образа женщины-проститутки.

Для того чтобы девушка могла стать зрелой женщиной, ей необходимо, сохранив первичную идентификацию с матерью, идентифицироваться также и с ее сексуальной ролью. Другими словами, для девочки важно, чтобы в супружеских отношениях ее родителей сохра-

нялась любовная связь. Особое значение здесь приобретают отношения с отцом. Для нормального развития женственности и достижения генитальности отец должен быть эмоционально доступен. Доэдиповы отношения с матерью как с главным объектом любви и идентификации должны быть преобразованы. Девочка так же, как и мальчик, отделяется от матери. Путь к этому отделению пролегает так же, как и у мальчика, через идентификацию с желаниями матери. Важно, чтобы мать могла поддерживать ее естественное стремление к автономии и щедро делиться вниманием своего мужа, открывая тем самым доступ к отцу.

У девочки вхождение в эдипову стадию происходит через кастрационный комплекс. Отделяясь от матери, девочка не может полагаться на отца как на объект идентификации. Она не может полностью идентифицироваться с ним из-за того, что обнаруживает половое отличие от него, и поэтому привязанность дочери к матери сохраняется намного дольше, чем у сына. З. Фрейд писал о том, что «фаза нежной привязанности к матери является для будущей женщины решающей». У женщин более явно выражена их бисексуальная природа, они более открыты гомосексуальным импульсам. И поэтому очень часто они пытаются найти в любовных отношениях с мужчинами замену ощущения единства с матерью. Возможно, именно в этом секрет очарования Лолы.

Почему Роса мечтает о монашестве и, в конце концов, оказывается жертвой соблазнителя, беременеет и заболевает СПИДом? Чтобы ответить на эти вопросы, нам необходимо посмотреть на семью этой девушки. Отношения с матерью достаточно конфликтны. Роса не живет с ней. Ее мать – очень тревожная женщина, у нее много секретов: она подделывает картины Шагала, скрывает от всех своего больного мужа, позднее она будет скрывать от мужа смерть дочери и рождение внука. Эта женщина хочет многое утаить, ведя двойную жизнь. Известно, что похожая динамика разворачивается в инцестуозных семьях. Эти семьи живут очень изолированно, а внутри них происходит множество вещей, которых как будто никто не замечает. Тревожность матери всегда негативно сказывается на развитии ребенка. В конце фильма Мануэла увозит маленького Эстебана из этой семьи. Она забирает его из очень враждебной атмосферы, которая способствует отчуждению и препятствует развитию здоровой идентификации. Вероятно, Роса, будучи ребенком, сама росла в похожей атмосфере. «Роса всегда была инопланетянкой», – говорит Мануэле мать Росы, т. е. ей трудно было понять свою маленькую дочь.

Давайте рассмотрим отношения Росы с отцом. Отец Росы тяжело болен и, как пишет Альмодовар, уже давно «живет в другом мире». Он отсутствует – это кастрированный отец. В сценарии Альмодовар отмечает также, что в молодости отец был неотразимым сердцеедом. Роса встречается с ним на улице по дороге в больницу. Старик явно не в себе. Он не узнает свою дочь, и мы видим, что это не удивляет Росу: она к этому привыкла. Возможно, психологически он был слеп очень давно и не мог отличать собственную дочь от других женщин. Надо сказать, что это «неузнавание» родителем своего ребенка – одно из самых мучительных психологических переживаний (об этом свидетельствует множество случаев из клинической практики). Ситуация непризнания, по сути, отрицания кровного родства – это ситуация двойного провала. Ребенок одновременно чувствует себя и отверженным, и соблазненным. По сути, это инцестуозная ситуация, разрушающая границы между поколениями.

Острый конфликт между матерью и дочерью показан здесь также в отношениях двух актрис, лесбийской пары: Дымки и Нины. Дымка – это альтер эго Мануэлы. В каком-то смысле из-за нее погиб Эстебан. Она приблизительно одного возраста с Мануэлой, бездетна, гомосексуальна и очень одинока.

Нина – альтер эго Росы. Когда Нина вместе с Дымкой выходят из театра после спектакля, Нина чем-то очень недовольна. Она с упреком говорит Дымке: «Лучше быть монаш-

кой в затворе, чем играть в этом поганом театре!» Дымка отвечает ей: «Для тебя не шляться и не цепляться за всякое дерьмо – это быть монашкой в затворе».

Роли монахини и актрисы находятся в большом противоречии с материнством. Отношения этих женщин переполнены ненавистью, и их связь друг с другом подобна аддикции. Об этом говорит сама Дымка: «Без Нины я не могу играть. У нее в голове одни наркотики, а мой наркотик – это она сама». Нина пытается вырваться из симбиотических отношений с Дымкой и оказывается в удушающих объятиях наркотиков. Нет никого, кто мог бы разорвать эти узы.

Интересно, что это удается сделать Радости – мужчине, который идентифицируется с женщиной, а точнее, с фаллической женщиной. Для нормального развития мужественности мужчине важно интегрировать его первичную женскую идентификацию с матерью. Обычно такого рода интеграция проявляется в способности испытывать нежность и проявлять заботу. Образ Радости – первертная интеграция мужественности с аспектами материнской заботы: мужчина с грудью и женщина с пенисом, божественный андрогин, имеющий и мужские, и женские качества, вызывающий зависть даже у богов Олимпа. Это тот, кем мечтает быть человек, – наслаждающейся комбинированной родительской парой – Радостью. Интересны некоторые высказывания Радости о самом себе. Он говорит: «Женщина тем натуральнее, чем больше похожа на свое идеальное представление о самой себе».

В психоанализе существует гипотеза о том, что и для мужчин, и для женщин характерно отрицание женственности как отрицание кастрации. То есть идеальное представление о женщине является представлением о фаллической женщине. З. Фрейд считал, что и мальчики, и девочки в доэдипов период считают, что мать обладает фаллосом, так как она наделена очень большой властью. Когда Нина спрашивает у Радости: «Почему ты не сделаешь окончательную операцию?» (т. е. «не удалишь пенис»), он отвечает: «Нет, прооперированные остаются без работы. Клиентам нравится, чтобы были и пневматические груди, и все остальное: пара сисек, накачанные, как шины, и хороший член в придачу».

И женщинам, и мужчинам очень трудно признать женственность – она ассоциируется с пассивностью и кастрацией. Нет, Радость не хочет быть женщиной – он хочет быть идеалом женственности. Причем этот идеал существует у обоих полов. За ним скрывается зависть к противоположному полу. Этот идеал, как и все другие идеалы, происходит из нарциссической фантазии о ненуждаемости ни в чем.

Трансгрессивная мужественность

Не стоит также забывать, что этот фильм снят режиссером-мужчиной. П. Альмодовар делает одной из центральных тем своего творчества проблему интеграции мужчиной представлений о женственности. Фильм, как вы помните, называется «Всё о моей матери», и сюжет разворачивается как фантазия мальчика-подростка, пытающегося интегрировать представления о женственности с собственным сексуальным желанием.

З. Фрейд писал о том, что психоанализ не в силах разгадать загадку женственности. П. Альмодовар во многих своих работах пытается показать, как его герои-мужчины приближаются к этой тайне при помощи трансгрессии, т. е. выхода за пределы своего «естественного состояния».

Например, в фильме «Высокие каблуки» мужчина вынужден вести двойную жизнь: днем он работает судьей и расследует тяжкие преступления, а по вечерам выступает в ночном клубе, перевоплощаясь в женщину. Только будучи трансвеститом, надевая маску женственности, он устанавливает близкие отношения со своей возлюбленной и раскрывает ее тайну (глубокую привязанность к матери, ради любви к которой она пошла на страшное преступление).

В одном из последних фильмов, «Поговори с ней», главный герой – олигофрен, который работает в больнице и ухаживает за своей любимой женщиной, находящейся в течение длительного времени в коме.

В рамках данной работы у нас нет возможности более подробно и широко рассмотреть, как эта проблема разрабатывается в творчестве Альмодовара в целом, хотя это, вероятно, было бы интересно. Но, безусловно, видна эволюция в проработке темы женственности режиссером.

В фильме «Всё о моей матери», который на данный момент считается вершиной его творчества, мы также можем обнаружить трансгрессивное ускользание мужчины за пределы своей мужественности. Позиция мужчины по отношению к женщине представлена чрезвычайно уязвимой для переживания им собственного пола.

Во-первых, бросается в глаза то, что в фильме нет центральной мужской фигуры. Название фильма – «Всё о моей матери» – указывает на то, что этой центральной фигурой мог бы быть Эстебан – сын Мануэлы. Интересно, что для того чтобы в этом случае идентифицировать субъекта, мы должны связать его имя с именем его матери, а не отца, потому что отцом Эстебана является Другой Эстебан – Лола, которого мы, в свою очередь, можем идентифицировать с помощью женского имени. В данном случае мы имеем дело с отвержением Имени Отца, с крахом отцовской метафоры, произошедшим в результате трансгрессии между поколениями. В этом слиянии имен отца и сына также угадывается суть инцестуозного желания мальчика: «Сын... желает иметь от матери сына, равного себе» (Фрейд, 1991). «Все влечения – нежные, благородные, похотливые, непокорные и самовластные находят свое удовлетворение в этом одном желании быть своим собственным отцом» (Фрейд, 1991). Однако сын Мануэлы очень быстро выходит из игры: он погибает. Если отнести к этому сюжетному ходу как к фантазии, то можно представить себе, что гибель Эстебана – это лишь обретение возможности занять такую позицию, в которой он может действительно узнать «все о своей матери». Несмотря на свое отсутствие он незримо присутствует, в каком-то смысле становясь писателем, находящимся по ту сторону своего произведения. Он как будто появляется в других воплощениях – Лолы и сына Росы.

Отец Росы – это еще одна мужская фигура. Он сохраняет внешний облик мужчины, теряя при этом разум. Его облик – это лишь маска мужественности, надетая для сокрытия младенческой беспомощности. В этом персонаже воплощается детерминированная кастрационной тревогой фантазия о том, что деградация личности является той ценой, которую может заплатить мужчина, сформировав привязанность к женщине в рамках семьи.

Удивительно, но только фигура Радости, карикатурно вырядившаяся в женскую одежду, как в карнавальный костюм, позволяет приблизиться к «загадке женственности». Он – единственный мужчина, который может сохранять отношения с женщинами, будучи активным по отношению к ним. Радости удается разорвать аддиктивную связь Дымки и Нины, но ему удается это сделать благодаря Мануэле.

В фильме есть один очень символический эпизод, в котором мы можем проследить эволюцию женственности. Раскрыв тайну своего появления в жизни Дымки и Нины (а это происходит уже после того, как она снова сыграла роль Стеллы в пьесе «Трамвай „Желание“»), Мануэла хочет уйти, и Дымка приходит к ней домой, чтобы заплатить ей за работу, поговорить о сыне и попросить прощения. В этот момент появляется Радость. Он хочет поздравить Мануэлу с успешным выступлением. Мануэла предлагает Дымке взять его на работу вместо себя. Радость предстает перед нами в каком-то смысле как заправский кавалер, «дамский угодник». Он приносит шампанское и мороженое, рассыпается в комплиментах и не оставляет никого без внимания. С порога он говорит: «Какой сюрприз! Три девушки одни, без мужчин, в полупустом доме...» Чуть позже, говоря о своих сексуальных приключениях и гордясь собственной скромностью, Радость произносит слово «член», которое тут же под-

хватывают Дымка и Роса. Эта забавная сцена при внимательном рассмотрении обнаруживает глубокий психологический смысл, в гротесковой форме иллюстрируя то, как происходит смена объекта любви и привязанности у женщин.

До появления Радости в отношениях женщин прорабатывались другие чувства. Дымка и Мануэла говорили о расставании, переживая горечь разочарования, вину, скрытую враждебность. Они обе обнаружили, что, несмотря на взаимное притяжение, они не могут найти утolenия той жажды, которая влечет их друг к другу.

Произнеся слово «член», Радость, оставаясь мужчиной (по крайней мере, он утверждает, что это так), привносит в разговор этой женской компании нечто фаллическое. Это сразу же оживляет эмоциональную атмосферу и пробуждает у женщин гетеросексуальный импульс. В конце концов, Радость добивается желаемого эффекта и уходит провожать Дымку.

Таким образом, мы видим, что идентификация Радости с идеалом женственности является трансгрессивным жестом, передвигающим границы представлений о мужественности. Находясь рядом с женщинами, Радость, повинаясь «закону желания», проявляет себя как «идеальный мужчина». Выброшенное за видимые пределы, само представление о мужественности, будучи укорененным в теле, остается неизменным.

Каковы траектории этой трансгрессии, выводящей мужественность за ее пределы? Или же в данном случае речь идет о движении, отодвигающем пределы, т. е. об установлении новой границы? В каких случаях нарушение границ между полами приводит к трансгрессии того, что называется человечностью? Поставим этот вопрос следующим образом: может ли трансгрессия привести к мутации субъекта, к подлинному перверсивному преобразованию, затрагивающему основы переживания реальности и этические представления, которые были основаны на едином принципе?

Имя Отца: Лола – Эстебан

Лола – это загадка. Вокруг появления этого персонажа в общем-то и выстроен весь сюжет. Он появляется на экране только в конце, но его дух витает на протяжении всего фильма, словно призрак.

Вот как сам режиссер описывает сцену появления Лолы: «Лола, торжественно и трагически спускающаяся по каменной лестнице, производит почти фантазмагорическое впечатление. И без того высокая, эта Вдова Скорбящая в черном платье и черной мантилье, в туфлях на высоченных каблуках кажется изваянием из черного гранита более чем двухметровой высоты». Образ Лолы ассоциируется со смертью. Но необходимо помнить и о том, что Лола – это на самом деле Эстебан и отец двух других Эстебанов – мертвого и новорожденного.

Лола – персонификация Зла в этой истории. Мы слышим о нем только плохое. Даже в глазах такой маргинальной личности, как Радость, Лола – это человек без правил и без границ. Он способен на воровство, предательство и ни во что не верит. Он украл у Радости все самое ценное, даже статуэтку Девы Марии. Радость говорит: «На черта она ей сдалась, она же ни во что не верит. Разве что подалась в сатанисты и фигурка ей нужна для каких-то обрядов». Наверное, важно заметить, что Лола украл фигурку Девы Марии, которую подарила Радости ее мать. Возможно, в этом акте скрывается отражение сильной агрессии к женщинам и одновременно выражение нехватки матери ему самому.

От Мануэлы мы узнаем историю Лолы. Мануэла говорит: «Лола взяла все самое худшее от мужчин и от женщин». При встрече с Лолой Мануэла говорит: «Лола, ты не человек, ты – чума». Мы можем сказать, что Лола – это человек, который не смог идентифицироваться с человечностью.

Для того чтобы понять психологию Лолы, необходимо затронуть несколько очень важных проблем, касающихся формирования мужественности, сексуальной ориентации и нарциссизма в целом. В психоаналитической теории существует диагноз, с помощью которого мы сможем лучше разобраться во всей совокупности этих аспектов, – синдром злокачественного нарциссизма, впервые описанный Отто Кернбергом (Kernberg, 1992).

Этот синдром определяется сочетанием:

1. Нарциссического расстройства личности;
2. Антисоциального поведения;
3. Эго-синтонной агрессии или садизма;
4. Сильной параноидной ориентацией.

Кернберг также говорит о том, что у большинства людей с этим синдромом обнаружены полиморфная перверсия и бисексуальная ориентация, которые являются эго-синтонной частью их патологически грандиозного Я. Кернберг считает, что психическая структура этих людей претерпела болезненную трансформацию. Они полностью идентифицируют себя со своим грандиозным Я и руководствуются фантазиями о собственном всемогуществе. Они живут так, как если бы стыда и вовсе не существовало. Но их бесстыдство носит защитный характер, потому что они чрезвычайно уязвимы. Они не делают секрета из собственной извращенности. Наоборот, с гордостью выставляют ее напоказ, возводя извращение в идеал сексуальной свободы. Происходит реверсия. На самом деле, их сексуально-агрессивный эпатаж является скорее признаком слабости Эго. Они просто не могут справиться с угрожающим натиском сексуальных импульсов полиморфно-первертной природы и используют сексуальность как последний рубеж, охраняющий их Я от страха аннигиляции.

В процессе человеческого развития происходит постепенная, но отчасти всегда болезненная денарциссизация индивида, необходимая для формирования устойчивой привязанности к объекту, способствующая укреплению и расширению чувства собственного Я. Дж. Макдугалл пишет о трех универсальных нарциссических травмах, через которые проходит любой человек (Макдугалл, 2000):

1. Осознание существования Другого и принятие собственной отдельности от Другого (по сути, это осознание того, что наши желания и чувства совпадают лишь иногда, а также того, что Другой – являющийся нам изначально как наше собственное отражение или даже как отражение наших собственных желаний – находится за пределами власти нашего Я);
2. Принятие собственной однополости;
3. Принятие собственной смертности, конечности земного бытия.

Диффузия идентичности, наличие которой мы можем предположить у Лолы, обычно является результатом очень ранних нарушений в отношениях мать – дитя.

О. Кернберг пишет, что такое грубое нарушение половой идентичности, как транссексуализм, возникает у мальчиков в случае, если их матери сами имеют ярко выраженные бисексуальные черты, а отцы либо отсутствовали, либо были пассивными. Но Лола не совсем транссексуал. Он, как и Радость, идентифицирует себя с нарциссической фантазией о божественном андрогине, но, в отличие от него, Лола имеет более выраженную бисексуальную ориентацию, позволяющую ему выражать свою ненависть к женщинам и защищающую его от страха перед мужчинами. «Во всем я всегда была „слишком“. Слишком высокая, слишком красивая, слишком мужчина, слишком женщина. Никогда ни в чем не знала меры, и я устала от всего этого...» – говорит Лола. Он говорит о себе как о женщине, но мы знаем, что Лола мечтал о сыне. Интересно, кем же он мог бы быть для сына: еще одной матерью или все-таки отцом? Нарциссическое нарушение, от которого страдает Лола, не дает ему возможности быть ни тем, ни другим. Он просто не может быть с кем-либо, у него нет привязанности, и он не в состоянии заботиться о ком бы то ни было.

Дефицит материнской заботы в доэдипов период развития мальчика заставляет его чрезмерно идентифицироваться с матерью. Это частично защищает от архаичной тревоги распада, аналогичной психотической. Многие современные исследования нарушения половой идентичности, перверсий и грубых нарциссических расстройств выявили сходство психического функционирования людей, страдающих этими расстройствами, и людей, страдающими психозами. Возможно, Лола – путешественник, некогда бывший Эстебаном, – убежал от безумия. Мужественность несла угрозу распада личности, и эта угроза изначально исходила от матери. «Перверсивность – это не только вынужденный удел; это первейшая защитная территория, которую субъект занимает, противопоставляя ее Смерти, когда она укореняется в почве самой жизни: в матери» (Кристева, 1983).

Очень часто матери таких мужчин сами страдали от депрессии и использовали сыновей как успокаивающее средство. Они видят в младенцах продолжение самих себя, и поэтому нарастающее развитие мужественности обычно не радует их, так как это подрывает у них ощущение симбиотического единства с ребенком. Отец, как мы уже говорили, отсутствует, он не может помочь мальчику отделиться от матери и почувствовать гордость и удовольствие от развивающейся мужественности. Возможно, история семьи Ковальских, разыгрываемая в течении всего фильма на Другой сцене, является хорошей иллюстрацией такой ситуации. В эдиповой фазе идентификация с матерью начинает выполнять другую, дополнительную функцию: она становится защитой от страха кастрации со стороны воображаемого или реально угрожающего отца и поддерживает отрицание. Идентифицируясь с матерью, мальчик пытается также вызвать сексуальный интерес отца.

Мы упоминали, о том, что при перверсиях обнаруживается защитный механизм, который играет ключевую роль и в этиологии психоза. Перверсия – это чаще всего мужская проблема. Причины перверсии кроются в том, что мальчик не может справиться с кастрационной тревогой вследствие чрезмерной идентификации с матерью. Эта тревога побуждает мужчину отрицать факт отсутствия пениса у женщин. Для более глубокого понимания проблемы перверсии стоит обратиться к работе Ж. Шоссет-Смиржель «Перверсия и Вселенский Закон»: «Я не собираюсь осуждать извращения, но также не собираюсь и хвалить их. Я просто хочу представить их в более простом контексте, чем они обычно видятся: в виде попытки человека избежать своего состояния. Извращенный человек пытается освободить себя от отцовского мира и закона» (Chasseguet-Smirgel, 1983).

В этой работе автор исследует единый, с ее точки зрения, принцип, лежащий в основе этики и концепции реальности. Она пишет: «Крайний уровень реальности создается путем различия между полами и поколениями: неизбежный период времени, разделяет мальчика с его матерью (для которой он является неадекватным партнером) и с его отцом (чьим половым органом он не обладает). Осознание различий между полами, таким образом, приводит к осознанию различий между поколениями» (Chasseguet-Smirgel, 1983).

При тяжелых расстройствах мы имеем дело с устойчивым расщеплением разума. На сознательном уровне у индивида есть знание об анатомической разнице полов, а на бессознательном этот факт отрицается. Отрицание, помогая справиться с тревогой кастрации, стирает границы между полами и привносит сильные искажения в восприятие реальности. Ребенок не может разобраться, чем «мужское» отличается от «женского», а эта дифференциация закладывает основу для восприятия реальности. Лакан, развивая идеи Фрейда о комплексе кастрации, отмечал, что бессознательное структурируется как язык, т. е. очеловечивание психики происходит благодаря тому, что Символический порядок вписывается в саму суть наших влечений. Он считал, что существует универсальный символ, универсальное означающее всех желаний – фаллос. Так вот, фаллос как универсальное означающее желаний привносится благодаря тому, что ребенок узнает о его существовании благодаря желаниям матери, направленным на отца, т. е., как писал Лакан, благодаря Отцовской метафоре,

которую он обозначил понятием «Имя Отца». Психоз, по его мнению, возникает в том случае, если Имя Отца отсутствует в бессознательном (т. е. происходит отвержение – «выбрасывание» самого факта существования третьего). И здесь речь идет не только о реальном наличии или отсутствии отца, а о желаниях матери, обращенных в пустоту. Лакан отмечал: «Если мы хотим настаивать на чем-то всерьез, то прежде всего на том, что заниматься нужно не только тем, как мать уживается с отцом по-человечески, но и тем, какое значение она придает его речи, или – осмелимся на это слово – его авторитету, т. е. месту, которое она отводит Имени Отца в осуществлении закона» (Лакан, 1997). Лакан считал, что через отцовскую метафору ребенок может быть включен в Символический порядок, который как раз и позволяет ему ощутить координаты реальности. Базовыми координатами здесь являются символы мужского и женского, детского и взрослого (родительского). Оси этих координат прочерчиваются той силой, которая обычно зовется Законом (системой табу), носителем которого является Отец. Давайте еще раз вспомним момент появления Лолы в кадре. Лола появляется на похоронах, он ассоциируется со смертью. Имя отца тоже ассоциируется со смертью. Отец – это тот, кто своей чарующей, фаллической силой разлучает ребенка и его мать. Отец – это тот, кто вводит запрет на удовлетворение желаний и вызывает агрессию. Это тот, кто должен умереть. Лакан писал, что «логика рассуждений Фрейда заставила его связать означающее отца со смертью» (собственно смертью отца) (Лакан, 1997).

Лола – не настоящее имя, настоящее имя этого человека – Эстебан. Интересно, что и Мануэла, и Роса дают своим сыновьям имя отца. Возможно, для того чтобы в отсутствие реального отца создать эффект его присутствия, сохранить память об отце, оставить метку секрета на поверхности. В этом фильме есть один очень сильный эпизод, когда Роса перед родами просит Мануэлу рассказать своему сыну правду, всю правду о ней и о его отце. Это момент, когда начинает чувствоваться хоть какая-то надежда на восстановление границ.

Способность опознавать границы развивается у ребенка под воздействием комплекса кастрации. Кастрация – это метафора, отражающая чувство неполноценности ребенка, – факт, который он вынужден постепенно признать. Кастрация возникает неизбежно всякий раз, когда ребенок сталкивается с тем, что его возможности ограничены. Признание этой ограниченности необходимо для развития чувства реальности. Реальности не только как чего-то внешнего, но, в первую очередь, как подлинности собственных переживаний, своей психической реальности. Ведь, по сути, это означает признание того факта, что ты – всего лишь ребенок, и у тебя есть право им быть. При массивной травматизации это оказывается невозможным, так как травматизация лишает реальной силы: ребенок не может доверять тем, на кого он только и мог рассчитывать. Это, в свою очередь, затормаживает работу горя, приковывая человека к собственному нарциссизму – универсальному убежищу, которое может оказаться могилой для души. Расставание с иллюзией собственного всемогущества (т. е. осознание того, что это иллюзия, отражающая желания, и признание нуждаемости в объекте, который был бы способен удовлетворить эти желания) позволяют ребенку идентифицироваться с человечностью.

Что это означает – быть всего лишь человеком? В первую очередь, это признание того факта, что у других существует независимая душевная жизнь, и того, что они (родители) не являются богами с Олимпа. Признание и того, что эти другие так же, как и ты, бывают беспомощными и ранимыми, грезят о всемогуществе и вынуждены претерпевать нужду и нехватку. Это значит также принять тот факт, что у тебя есть тело, мужское или женское, и ты можешь быть мужчиной или женщиной (и тот и другой вариант неплох). У тебя есть тело, которое может быть источником реальной силы, удовольствия и боли. А удовлетворение ты можешь получать лишь тогда, когда ты можешь доверять Другому, завися от него. Признание Другого и осознание собственной однополости помогает также признать и тот факт, что быть человеком – значит быть смертным. Эта грустная мысль открывает человеку

его одиночество, но, с другой стороны, именно эта грусть дает возможность сделать свою жизнь более ценной и целостной. Лола идентифицируется с человечностью в тот момент, когда он вынужден признать существование границ. Это происходит через осознание собственной смертности. Именно в этот момент мы можем сопереживать Лоле – Эстебану. Мы можем идентифицироваться с ним, не испытывая ненависти, презрения и стыда, потому что мы видим, что «нечеловечность» Лолы слишком человеческая, слишком детская. Взрослеть всегда немного больно. В конце фильма мы видим, как Лола – Эстебан держит на руках своего младшего сына, и его переполняет нежность и ощущение виновности – вполне отцовские чувства, а сам он занимает то место, которое, отчаянно избегая этого, он все же вынужден занять.

Перверсия – это трансгрессия, обусловленная смешением границ между полами и поколениями. Однако перверсия не является актом своеволия. Перверсия – это лишь означающее трансгрессивной природы человека. Сама траектория перверсии, сметающая границы между полами и поколениями, прочерчивается, подчиняясь закону. Ж. Шоссет-Смиржель пишет об этом: «Человек всегда старается перейти за узкие пределы своего состояния. Я считаю, что перверсия – это один из неотъемлемых путей и способов, которых касается человек, чтобы продвинуть границы дозволенного и нарушить реальность. Я вижу перверсию не только как беспорядки сексуальной природы, волнующие сравнительно небольшое количество людей (чья роль и важность в социокультурной сфере никогда не может быть завышенной), но и это один из тезисов, который я хочу выдвинуть, – как величину человеческой натуры в общем, как искушение разума, присущее всем нам. Мои исследования и клинические эксперименты привели меня к тому, что существует „центр перверсии“, скрытый в каждом из нас, который способен активироваться под воздействием определенных обстоятельств» (Chasseguet-Smirgel, 1983).

Любая перверсия связана с нарушением запрета. «Извращенный человек пытается освободить себя от отцовского мира и Закона», – считает Ж. Шоссет-Смиржель. Существует сложное диалектическое отношение между Запретом (системой табу) и Законом.

В истории семьи Ковальских, представленной в фильме на параллельной или, лучше сказать, на Другой сцене, мы видим ситуацию, отражающую те первичные условия, в которых могла бы начинаться история любого из героев фильма П. Альмодовара. Ковальский отчаянно пытается прервать связь своей жены Стеллы с ее старшей сестрой Бланш, представительницей родительской семьи, олицетворяющей глубокую первичную привязанность к матери. Бланш приезжает погостить к ним в дом в тот период, когда у супругов должен появиться ребенок. Супружеская пара готовится к преобразованию в пару родительскую и к формированию семейного треугольника. Однако еще до появления ребенка мы видим вторжение третьего – процесс преждевременной триангуляции.

Ковальский пытается вырвать Стеллу из удушающих объятий ее сестры и установить границы собственной семьи. Однако введение Закона, само образование Отцовской метафоры осуществляется таким уничижительным и травматичным способом, что это становится актом беззакония.

Лола – Эстебан в молодости играл Ковальского в любительском спектакле. Альмодовар делает образ Лолы и образ Ковальского комплементарными друг другу – они являются иллюстрацией отцовской несостоятельности, которая приводит к отвержению отцовского мира (Имени Отца). Ребенок, оставленный отцом, оказывается один на один с отчаянием его матери и используется как контейнер для опасных импульсов, – эта ситуация переживается им как чрезвычайно угрожающая. Предел в данном случае уже перейден, он задает слишком узкие рамки для развития, и последующая трансгрессия является попыткой восстановления границ и самоисцеления. Психоз и психосоматическое расстройство являются наиболее опасными и разрушительными вариантами развития. Эти состояния можно характеризовать

как психическую смерть. Перверсия – это следующий рубеж, который пытается выстроить человек в попытке преодолеть травматичность собственного состояния. Попытка вырваться за пределы материнского мира оборачивается неудачей, так как нет никого, кто помог бы указать такое направление движения, которое могло бы за этим пределом открыть новую территорию. Перверсивный субъект, пытаясь вырваться за пределы материнского мира, рискует оказаться за гранью психологической и даже физической жизни.

Трансгрессия ошибочно может быть истолкована как акт своеволия (или, еще хуже, как высшее проявление человеческой свободы). Субъект скорее обречен на трансгрессию, выражающую сущность природы человеческого желания. Желание – это своего рода «транспортное средство»: Трамвай «Желание», посредством которого происходит реализация субъекта, позволяющего Закону осуществлять свою Власть. Возможно, один из глубинных смыслов желания – это поиск последнего предела. В том случае, если оно не находит этого предела в виде символического запрета, оно стремится к реальному пределу – смерти, смерти самого желания. Запрет также является выражением инстинктивного желания, он заряжен агрессией. Запрет призван противостоять силе того очарования, которое несет в себе соблазн полной потери собственного Я, окончательного слияния вплоть до полного не-существования. Это противостояние влечению к смерти. Однако запрет в некоторых случаях вместо границ, создающих пространство для жизни, сам является тем, что нарушает границы. Тогда жизненное пространство станет тюрьмой, и запрет будет выражать силу беззакония, а не Закона, являясь инстанцией тотального принуждения и контроля, «чистой культурой влечения к смерти».

Всякий раз, обнаруживая перверсию, мы можем видеть в ней не только *Nurdis* (своеволие, нарушение Запрета), но и в большей степени знак жесточайшей нехватки, «заплатку», закрывающую с помощью сексуального эпатажа глубокую рану, разрыв, не вписывающийся ни в какие пределы.

Трансгрессия становится истинно психопатологичной (перверсивной) в том случае, если субъект, используя идеализацию в качестве защиты, относится к собственной извращенности не как к «вынужденному уделу», а как к акту своеволия. В этом случае проявление нехватки – следствие травматизма – возводится в ранг идеала.

Литература

- Альмодовар П.* Всё о моей матери // Киносценарии. 2000. № 6.
- Гранов В.* *Filiations*: Будущее эдипова комплекса. СПб.: Речь, 2001.
- Кернберг О.* Агрессия при расстройствах личности и перверсиях. М.: НФ «Класс», 1998.
- Кристева Ю.* Дискурс любви // Танатография Эроса. СПб., 1994.
- Лакан Ж.* О вопросе, предваряющем любой возможный подход к лечению психоза // Лакан Ж. Инстанция Буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М.: Логос, 1997.
- Макдугалл Дж.* Тысячеликий Эрос. СПб.: ВИЕП, 2000.
- Фрейд З.* Об особом типе «выбора объекта» у мужчины // Фрейд З. Я и Оно. Труды разных лет. Тбилиси: Мерани, 1991. Т. 2.
- Фрейд З.* Семейный роман невротиков // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995.
- Chasseguet-Smirgel J.* Perversion and the Universal Law // J. Psycho-Anal. 1983. 10: 293.

По ту сторону супружеской измены (на материале фильма Стэнли Кубрика «С широко закрытыми глазами»)²

В. А. Зимин

«С широко закрытыми глазами» – последний фильм Кубрика. Его съемки заняли около четырех лет, а сценарий написан по мотивам новеллы А. Шницлера³ «Die Traumnovelle». В главных ролях снялась блистательная актерская пара – Николь Кидман и Том Круз, которые в то время были супругами. Премьера фильма состоялась 16 июля 1996 года, уже после смерти великого кинорежиссера. С. Кубрик хотел снять эту картину еще в 1970 году, и у него был для этого глубоко личный мотив: в 1968 году его вторая жена, Рут Собойке, покончила собой. Вероятной причиной, подтолкнувшей ее к суициду, стала ревность.

Кинематографический язык С. Кубрика затрудняет нашу задачу по интерпретации этого фильма. На мой взгляд, фильм всегда организуется как сновидение. Здесь образы складываются в очень плотный визуальный ряд, заполненный множеством значений и смыслов. При анализе фильма «С широко закрытыми глазами» потребуются большое усилие, чтобы расплести эту тугую смысловую ткань визуальных образов и сплести из нитей этой ткани другое полотно, на котором может проявиться новый узор – узор текста. Этот фильм я впервые посмотрел уже достаточно давно, и он произвел на меня сильное впечатление. Однажды моя пациентка вспомнила об этом фильме в контексте размышлений о себе. Я сказал ей тогда: «Это фильм о супружеских отношениях». На следующей сессии она выразила несогласие со мной: «Я думаю, что все намного сложнее. В этом фильме подняты проблемы другого, более глубокого уровня. Это фильм – о „смерти души“. Супружеские отношения – лишь форма преподнесения материала». Ее замечание было очень интересным и справедливым. И все же, я думаю, мы не противоречили друг другу.

«С широко закрытыми глазами»... Я всегда пытаюсь понять, почему режиссер или писатель называет свое творение именно так, а не иначе. Мы можем отнестись к этому названию как к метафоре отрицания, которое, с одной стороны, выступает как защита от реальности, а с другой – является необходимым условием познания психической реальности. Ведь для того чтобы видеть сны – наиболее яркие проявления этой реальности, – необходимо закрыть глаза. Сновидения с открытыми глазами могут обретать качество галлюцинаций. Однако эта первая мысль, что психическая реальность является чем-то внутренним, лишь отчасти выражает истину, потому что психическая реальность открывается для нас не только как нечто внутреннее и интрапсихическое, но и как интерсубъективное.

А. Грин в работе «Интрапсихическое и интерсубъективное в психоанализе» пишет: «В самых глубоких пластах внутреннего, которые наименее подвержены влияниям внеш-

² Эта статья впервые была опубликована в интернет-журнале: Журнал практической психологии и психоанализа. 2004. № 4.

³ А. Шницлер – австрийский писатель и драматург, современник З. Фрейда. «Я часто с удивлением задавался вопросом, откуда вы знаете о той или иной неизвестной другим вещи, до которой я сам дошел только в результате сложных и долгих исследований», – писал Фрейд Шницлеру. З. Фрейд неоднократно обращался к произведениям Шницлера для иллюстрации своих идей (в случае Доры, в «Табу девственности», «Жуткое»). Фрейд и Шницлер жили в одном городе в одно время и даже имели общих знакомых. Фрейд часто играл в карты с младшим братом писателя Юлиусом Шницлером. Они обменивались письмами и следили за работой друг друга со стороны, однако друг с другом никогда не встречались. «В 1922 году, поздравляя Шницлера с шестидесятилетием, З. Фрейд под большим секретом признался ему, что в течение всех этих лет не только не искал с ним встреч, но и избегал их, поскольку „боялся увидеть в нем своего двойника“. И добавил: „Погружаясь в ваши великолепные творения, я нахожу в их поэтическом облике гипотезы, темы и результаты исследований, которые считал своими собственными“» (Флем Лидия. Повседневная жизнь Фрейда и его пациентов. М., 2003).

ней реальности, существует влечение. На противоположной границе – наиболее далекой от влечения – существует Другой во всем многообразии его форм» (Green, 2000). Если попытаться развить эту идею, то можно сказать, что психическая реальность обнаруживает себя в Другом, который ассоциируется с чем-то внешним, лежащим по ту сторону субъекта. И чем пристальнее и глубже мы всматриваемся в Другого, тем больше мы обнаруживаем, что внешняя граница нашей психической реальности образуется из того же материала, что и наша внутренняя граница. В Другом, во внешней реальности, мы обнаруживаем силу влечений, представленную для нас как желания Другого. Таким образом, наша психическая реальность образуется благодаря сложной диалектике отношений интрапсихического и интерсубъективного. Инстинктивные влечения выполняют в этой диалектике как динамическую, так и структурную функцию. С одной стороны, они являются движущей силой, вовлекающей субъекта в отношения и выводящей его из нарциссического состояния, а с другой стороны, они формируют границы субъективности: как изнутри (со стороны субъекта), так и снаружи (со стороны объекта, или Другого). Обнаружение различий между своими желаниями и желаниями Другого вынуждают человека отказаться от иллюзии всемогущества и искать все более и более сложные компромиссы в реализации своих жизненных проектов.

В поисках утраченного Третьего

В первой сцене мы видим Элис (актриса – Николь Кидман). Она собирается на вечеринку. Этот образ эротичен, загадочен и привлекателен. Элис обнажена и смотрит на себя в зеркало. Она поглощена этим древнейшим женским таинством и ведет себя так грациозно и эротично, как будто искусно преподносит себя чьему-то взгляду. Атмосфера начинает меняться после того, как появляется ее муж Билл (Том Круз). Он тоже прихорашивается и потирает плечи.

Это очень короткий, но важный для понимания их отношений эпизод. Супруги встречаются в ванной, и каждый занят собой. Они настолько увлечены собой и настолько доверяют друг другу, что почти не замечают присутствия партнера. Билл смотрит на себя в зеркало и поправляет галстук, а Элис садится на унитаз, чтобы помочиться. Вставая и подтираясь салфеткой, она задает знакомый всем супружеским парам вопрос: «Как я выгляжу?» Билл, продолжая рассматривать себя в зеркале и поправляя галстук, отвечает: «Превосходно!» Важно обратить внимание на то, что за несколько минут эротизм первых впечатлений рассеивается как мираж, и появляется легкое разочарование. В принципе здесь нет ничего удивительного – ведь это то, что обычно бывает в браке, когда проходит период романтической идеализации. Пары обычно образуются благодаря влюбленности, обусловленной как взаимным сексуальным влечением, так и взаимной идеализацией партнера. Состояние влюбленности – это и приятный, и в то же время крайне болезненный процесс. В этом состоянии человек становится слишком уязвимым и поэтому часто использует такие примитивные защиты, как расщепление, отрицание и проекция. Нарциссическая ранимость человека в состоянии влюбленности обусловлена как внутренними, так и внешними причинами. Сильное сексуальное возбуждение и тенденция к слиянию порождают страх отвержения Другим. Создание брачного союза во многом (но не во всем) обусловлено бессознательным желанием излечиться от крайне болезненной влюбленности и снизить накал страстей. Уже с первых кадров можно предположить, что Элис и Билл переживают кризис. На мой взгляд, об этом свидетельствует тот факт, что они чувствуют себя слишком опасно, настолько, что оба утрачивают (отрицают) ощущение интимности и отдельности друг от друга. Пара выходит из дома, и далее действие разворачивается в соответствии с логикой фантазии о первичной сцене. Происходит формирование треугольников и образование секрета. Надо сказать, что любую супружескую пару связывает какой-то секрет, недо-

ступный для потенциального Третьего, и что секрет этот непосредственно связан с сексуальностью, с особенностью любовной жизни пары. Любой секрет выполняет множественную функцию как в межличностной, так и во внутриспсихической динамике. Он необходим для поддержания равновесия. Секрет – своего рода транспортное средство, при помощи которого потенциально опасные содержания выносятся за пределы «видимого». Таким образом, секрет – это нечто изначально связанное с выстраиванием границ. С другой стороны, любой секрет выполняет функцию сообщения. Он нужен для того, чтобы о его наличии знали и стремились его раскрыть. Поэтому секрет обладает необходимым для своего существования свойством: он обязательно оставляет видимые следы. Другими словами, он имеет видимую и невидимую части и призван выполнять функцию связи между видимым и невидимым, внутренним и внешним, т. е. он может становиться символом.

Секрет находится на пересечении границ, или можно сказать, что он «растекается по краям». Еще один парадокс этой диалектики тайного знания заключается в том, что, будучи краем чего-то, границей, упакованной в систему табу, он является для субъекта одновременно и центром притяжения. Раскрытие секрета также всегда связано с изменением границ и нарушением или преодолением запрета. В первом эпизоде мы видим пару, у которой как будто бы вообще нет секретов друг от друга. Элис может не стесняясь пользоваться туалетом, что, впрочем, несколько не смущает Билла. На вечеринке наша пара расходится и образует два треугольника. У них появляется собственная частная жизнь, скрытая друг от друга. Атмосфера становится крайне напряженной: Билл оставляет Элис одну, и она напивается. В это время ее приглашает на танец один из гостей – венгр Шандор. Он открыто, настойчиво и даже агрессивно соблазняет Элис. Ее это возбуждает, и она с трудом удерживается на грани флирта. Билл оказывается в обществе двух моделей, также довольно открыто пытающихся его соблазнить. Затем его неожиданно просят подняться в кабинет хозяина дома, Виктора Зинглера, которого он застаёт с обнаженной девушкой, – ей стало плохо от передозировки наркотиков. Невольно Билл становится свидетелем тайной жизни своего пациента. Итак, здесь мы видим резкую трансформацию: пара, которая казалась полностью слитой, настолько, что не замечала присутствия друг друга, трансформируется в пару крайне закрытую, имеющую потенциально разрушительный секрет, образованный вторжением Третьего, секрет, являющийся свидетельством того, что пара не может интегрировать и переработать какие-то очень важные для каждого из них содержания. Как образование пары происходит благодаря реальному и фантазийному исключению Третьего – символическому «убийству соперника», сопровождаемому взаимным ощущением триумфа? В этом случае обычно задействуется смертоносный потенциал влечения к смерти, направленного вовне. Однако в данном случае воображаемый соперник одного из супругов был когда-то объектом любви другого супруга.

Многие аспекты функционирования пары мы можем понять, используя термин «проективная идентификация», а также основные положения теории Биона о контейнере и содержимом. Пара во взаимодействии друг с другом формирует некое общее психологическое пространство – контейнер, в который каждый из партнеров проецирует собственные содержания. Контейнер возникает в результате сложного взаимодействия между партнерами, обусловленного взаимным удовлетворением влечений, а также согласующимися и дополнительными идентификациями. Именно здесь, в этом совместном контейнере, каждый из партнеров бессознательно надеется на принятие и переработку самых опасных и смертоносных проекций. Именно здесь, в этом пространстве, хранятся, воспроизводятся и перерабатываются самые глубинные и безумные человеческие мечты. И именно здесь каждого человека подстерегают самые горькие разочарования.

В совместное психологическое пространство пары каждый из ее членов привносит что-то свое. Стабильность отношений во многом зависит от того, насколько содержания,

вносимые одним партнером, могут быть разделены и приняты другим; насколько пара как контейнер способна переработать потенциально опасные импульсы в совместной бессознательной психической работе – работе брака. Всякий раз, когда человек сталкивается с каким-либо сильным впечатлением, ему необходим тот, кто мог бы его выслушать и помог бы справиться с переполняющими переживаниями. Если этого не происходит, то возрастает угроза психического травматизма. Но есть впечатления, причем очень сильные впечатления, которыми человеку, находящемуся в браке, очень трудно поделиться со своим партнером: например, мимолетное чувство влюбленности или сексуального возбуждения, возникшее по отношению к Третьему. Это своего рода «бета-элементы» брака. Справиться с ними не так-то легко, поэтому так часто супружество перестает быть территорией любви и безопасности и превращается в поле боя.

В любом браке человек сталкивается с очень сложным конфликтом, который может быть сформулирован в виде следующей задачи: как, развивая привязанность, сохранить страстность отношений? Один из наиболее часто встречаемых способов решения этой задачи – расщепление нежности и страсти, образование треугольника и создание секрета: особого пространства, куда могут быть эвакуированы опасные для отношений содержания.

Диалог Билла и Элис

Следующий эпизод – это очень важная, поворотная сцена всего фильма. Пара вновь воссоединилась: вечером, уложив ребенка спать, Элис и Билл остаются вдвоем, и оказывается, у них есть общий секрет – марихуана. Это символическое выражение опасности, скрытой в супружеской спальне. Рассмотрим их диалог⁴. Элис пытается вернуть Билла к тому моменту, когда они расстались. Билла, похоже, возбуждает мысль, что его жена стала объектом сексуального домогательства. Он даже не задумывается, как к этому относится Элис. Он ведет себя так, как если бы Элис вместе с ее желаниями действительно принадлежала ему. Так, как если бы он мог управлять ею изнутри. Билл пытается защититься от ревности и перевести это переживание в любовную игру. Он как будто пытается затащить в постель Третьего – соперника, над которым одержана победа. Элис не может поддержать затеянную Биллом любовную игру, которая могла бы исчерпать и переработать с помощью фантазий тревогу и возбуждение, вызванную явным вторжением Третьего. Она вовлекает Билла в развертывание проективной идентификации: Элис хочет донести до него то, с чем она соприкоснулась в собственных переживаниях во время его отсутствия.

Билл начинает активнее использовать отрицание в качестве защиты. Он лжет Элис и не хочет замечать, что ей больно. Он оставил ее на вечеринке, и ей пришлось одной противостоять соблазну, соприкоснуться с чем-то очень сложным и пугающим в самой себе. С чем-то, чего Билл никак не хочет пока замечать. Его отрицание собственных фантазий причиняет ей еще большую боль. Оно делает ее непереносимо виноватой. Элис очень остро почувствовала, что, зная друг друга, они друг другу не принадлежат. С помощью своих нападок на Билла она, с одной стороны, пытается избавиться от чувства вины, а с другой стороны, высказывает претензию на полную власть над желаниями своего мужа. Это свидетельствует о том, что Элис хочет быть единственным объектом его желания. Она требует его целиком, потому что недавно прочувствовала, насколько хрупка и ненадежна их связь и что она сама не может принадлежать ему безраздельно. Оба супруга находятся под воздействием марихуаны. Но наркотик – опасный объект: он размывает границы и прямым способом открывает доступ к первичным процессам мышления. Проективная идентификация, которая запускается с целью восстановления утраченной иллюзии единства, задача которой – избавление

⁴ См. приложение в конце статьи.

от плохих чувств внутри себя и слияние с хорошим объектом, становится патологической и приводит к разъединению и нападению на связи. Защищаясь от нападков Элис, Билл использует отрицание, усиливая действие проективной идентификации. Он хочет сохранить что-то в секрете. Мы видим, как он отчаянно цепляется за поверхность, за сознательное: за моральные ценности, за брачный договор, основанный на обоюдном согласии, за здравый смысл. Он пытается отрицать даже самую возможность фантазий. Элис упрекает Билла в том, что это он делает ее такой агрессивной. Действительно ли Билл делает Элис агрессивной? Да, потому что он не может разделить с ней ее чувства. Он не может быть контейнером для ее ревности и возбуждения, вызванных вторжением Третьего. Когда же он, продолжая защищаться, говорит, что все дело в травке, он как будто выбивает у нее почву из-под ног, выводя Третьего из их диалога, делая Третьего чем-то овеществленным и безжизненным.

Далее в их диалоге появляется образ воображаемой пациентки Билла, который служит объектом для проекций обоих супругов. Элис проецирует собственное желание. Билл – свои страхи. Элис ревнует. Она отождествляет себя с пациенткой Билла, и там, на том месте, куда она направляет собственные проекции, обнаруживает множество сексуальных фантазий. Непрекращающиеся атаки Элис заставляют Билла увеличивать круг отрицаемых содержаний настолько, что под его «НЕТ» попадает уже не только то, что могло бы происходить внутри него самого, но и то, что может чувствовать Третий, которого вообразила Элис. Он говорит: «Я уверяю тебя, что ни о каком сексе эта чертова пациентка не думает». Он говорит так, как будто может проникать в мысли своих пациенток. Отрицание Биллом наличия собственных фантазий приводит к неожиданному эффекту. Оно ранит Элис и начинает действовать в ее психике как отвержение – отвержение ее желаний, что, в свою очередь, усиливает степень искажения в интерсубъективном пространстве пары. Отрицание Билла вскрывает его глубинную кастрационную тревогу и провоцирует завистливую атаку Элис. Он не может признать нарциссической нехватки Элис. Он, похоже, никогда не мог и подумать о том, что Элис остается неудовлетворенной рядом с ним и может желать кого-то еще, кроме него. Отрицание действует на одном уровне, а отвержение – на другом. Отрицание действует внутри, отвержение – снаружи: это отрицание, спроецированное вовне, в область Другого, в неизвестное. Оно дает максимальную степень искажения в интерсубъективном пространстве, так как от Другого требуется принять ущербный, кастрированный образ собственного Я, навязанный извне. Так отрицание, преобразуясь в отвержение, превращается в отказ от реальности. Элис хочет почувствовать себя желанной и пытается вызвать ревность у Билла. Ревность в умеренных количествах разжигает страсть. О. Кернберг пишет о том, что неумение ревновать является симптомом нарциссического расстройства личности: «Отсутствие ревности может быть обусловлено бессознательной фантазией о таком превосходстве над всеми соперниками, что неверность партнера становится совершенно немыслимой». Вспомните начало диалога: Билл не ревнует, он скорее упивается победой над соперником и игнорирует то, как чувствует себя Элис.

Элис: Но ты же не из ревнивых? Ты же не такой? Ты же никогда не ревновал меня? Верно?

Билл: Никогда.

Элис: А почему ты никогда не ревновал меня?

Билл: Не знаю... Потому что ты моя жена, потому что ты мать моего ребенка. И я знаю, что ты никогда мне не изменишь.

Элис: Ты очень, очень в себе уверен.

Билл: Нет. Я уверен в тебе.

Думаю, что и Элис, и Билл говорят здесь правду. Элис упрекает Билла в нарциссичности, в самовлюбленности. И Билл, как бы опровергая это утверждение, на самом деле

его подтверждает. Потому что его уверенность в Элис построена на желании чувствовать себя в безопасности, а не на желании знать. Он не знает ту женщину, которая живет рядом с ним. Намерение Элис, на первый взгляд, противоположно: она, наоборот, отчаянно хочет знать, что творится в закоулках души Билла. Она не переносит незнание, а направляет весь свой интерес вовне и, надо сказать, делает это очень интрузивно. В этом познании много мести. Но она тоже сопротивляется познанию, отрицая нарциссическую хрупкость Другого. Элис делает последний шаг к самораскрытию и рассказывает мужу свою фантазию о морском офицере. Это мстительное откровение в какой-то момент превращается в нечто другое. Элис будто бы забывает о том, с кем она говорит, и полностью обращается к своему внутреннему опыту. Она буквально отдается воспоминанию, которое приводит ее к открытию какой-то очень важной для нее и для их отношений правде. Она говорит о внутреннем расщеплении между страстью и нежностью. Важно не только то, что говорит Элис, но и то, как она говорит. Она говорит о своей любви безжалостно. Она не говорит, что разлюбила Билла. Она говорит о том, что ее любовь стала другой – «нежной и грустной», что они занимались любовью, но думала о другом мужчине и готова была бросить ради этого, по сути, миража, ради этого визуального скольжения все самое дорогое, что есть в ее жизни. Элис рассказывает Биллу о том, как это больно – чувствовать и быть отрытой внутреннему опыту и как страшно хотя бы на небольшое время широко закрыть глаза и при этом бодрствовать. Когда Элис говорит об этом, Билл не может сочувствовать ей, потому что он находится не в той позиции, из которой возможно сопереживание.

Интересно, что в этот момент мы видим Элис в каком-то другом ракурсе: камера расположена не за спиной Билла, а так, как будто ее речь направлена к кому-то Третьему, потенциально присутствующему в их диалоге. Когда Элис говорит о том, что с ней происходит, она, с одной стороны, очень открыта и беззащитна, а с другой стороны, очень опасна для Билла: она ранит его, буквально взламывает его ум, открывает ему глаза и этим его ослепляет. Вся дальнейшую историю мы можем понять как ответное невольное самораскрытие внутреннего мира Билла через цепь отреагирований, через бегство в реальность от фантазий Другого, пробудивших смятение в его внутреннем мире. Странствие Билла – это развернутая проекция его внутреннего опыта. Это регрессия из мира эдиповых отношений в перверсивный мир, где есть лишь два состояния: слияние и преследование.

«Третья позиция»

Элис успела сказать то, что хотела. Но их разговор внезапно прерывается телефонным звонком. Билл вынужден уехать. Ему сообщили о смерти его пациента, и он должен навестить дочь покойного. Прежде чем перейти к этому эпизоду, сделаем теоретическое отступление.

В отношениях пары Билла и Элис мы изначально видим отсутствие «третьей позиции». Это нарушение проявляет себя в их защитной уверенности, основанной на отрицании сексуальности другого. В целом до настоящего момента мы видели, как пара, находящаяся в кризисе, через внешние отреагирования пытается ввести (интегрировать) утраченного Третьего в рамки супружеских отношений. В данном случае мы видим также всю гамму переживаний эдипова комплекса, который в супружеских отношениях развернут в интерсубъективном пространстве. Я использую здесь идеи Р. Бриттона, который ввел термин «третья позиция». В работе «Утраченное звено: сексуальность родителей в эдиповом комплексе» (1985) он пишет: «Завершение эдипова треугольника благодаря признанию наличия связующего звена, объединяющего родителей, создает некую ограничительную линию для внутреннего мира ребенка. Таким образом создается <...> трехстороннее пространство, в котором учитывается возможность стать участником неких взаимоотношений, находиться под наблюдением

нием третьего лица и в равной степени стать соглядатаем, наблюдающим взаимоотношения двух людей. Так возникает третья позиция, из которой возможно наблюдать объектное отношение».

В психоанализе фантазия о первичной сцене и обнаружение сексуальной связи между родителями рассматриваются с разных сторон. Это, с одной стороны, необходимый фактор для нормального развития, который способствует формированию третьей позиции, открывающей доступ к генитальности посредством идентификации с половой ролью каждого из родителей. С другой стороны, первичная сцена была открыта Фрейдом как травматический фактор, который скорее препятствует, нежели способствует формированию четкой границы между поколениями и полами. Одним из очень важных компонентов родительской заботы является поддержание у ребенка ощущения безопасности и, следовательно, создание интимности для собственной сексуальной жизни. Хорошие родители должны сделать свою сексуальную жизнь секретной. Как я уже говорил, любой секрет выполняет функцию сообщения. Он нужен для того, чтобы оставлять следы. Ребенок обнаруживает эти следы, и это вызывает у него любопытство, запускает работу фантазии и усиливает познавательную активность. В случае если ребенок оказывается невольно вовлеченным в сексуальную жизнь своих родителей, он не может понять происходящего и, как правило, интерпретирует половой акт как садомазохистское взаимодействие, а наличие связующего звена между родителями переживается им как нечто потенциально опасное для его связи с каждым из них. Такое грубое вторжение родительской сексуальности усиливает ощущение беспомощности и делает познание слишком опасным. Это, в свою очередь, ведет к формированию защитных фантазий, которые Р. Бриттон называет иллюзиями эдипова комплекса, предназначенными для «защиты от психической реальности эдипова комплекса». Он пишет: «При менее тяжелых расстройствах удастся избежать окончательного отказа от эдиповых объектов. Отношения родителей уже были отмечены и запомнились, а теперь они отрицаются, и против них организуется защита» (Бриттон, 2002). По словам Р. Бриттона, защитная иллюзия в мифе об Эдипе представлена в тот момент, когда Эдип восседает с женой-матерью в окружении царедворцев, которые «закрывают глаза» на известные им обстоятельства. Он приводит высказывание Джона Стейнера: «В той ситуации, где безраздельно властвует иллюзия, любопытство воспринимается как сулящее беду».

Вернемся к нашим героям, Биллу и Элис. Похоже, им не удалось удержаться в рамках эдипова треугольника из-за того, что их связь долгое время держалась на защитных фантазиях. Здесь вновь необходимо вспомнить, с чего начинается эта сцена. Билл и Элис хотят предаться любви, но не могут этого сделать. Можно предположить, что они сталкиваются с каким-то серьезным препятствием на пути к генитальной сексуальности. Это прекрасная иллюстрация того, как происходит регрессия. Пара как будто выскальзывает из генитальной стадии в результате потери третьей позиции и переходит к очень агрессивному взаимодействию. Вопрос о том, что такое генитальная сексуальность, является одним из самых темных в психоанализе. У нас нет однозначного ответа на то, почему, с одной стороны, желаемая и идеализируемая генитальная любовь оказывается столь часто избегаемой взрослыми людьми? Почему, являясь чем-то, что провозглашается как норма, она оказывается чем-то невозможным либо запретным? Почему часто человек, стремясь к этому состоянию в отношениях с Другим, обнаруживает себя в положении либо Нарцисса, либо Эдипа? Вопросов здесь больше, чем ответов.

По направлению к Биллу

Талант С. Кубрика как режиссера, на наш взгляд, заключается в том, что он мог очень точно, при помощи чисто кинематографических приемов – выстраивания визуального ряда,

операторской работы и монтажа – выражать логику бессознательного. Смена эпизодов в этом фильме – одно из самых главных выразительных средств, передающих сложные хитросплетения данной истории. Итак, попробуем проанализировать такой переход. Почти сразу после того, как Элис открывает Биллу свою фантазию, на сцене появляется женщина, у которой умер отец.

Эта внешняя ситуация как будто бы совпадает с тем, что происходит в душе у Билла. Он ранен, унижен и ошеломлен. Когда он едет к пациентке, в его воображении вспыхивает фантазия об измене. Сцена у постели мертвого отца пациентки Билла воплощает в себе идею возмездия. Отец, т. е. тот, кто был главным объектом любви дочери, – теперь мертв. Умер тот, кому принадлежали ее самые сокровенные мечты и желания. Переживая фантазию об измене жены, Билл ассоциативно воскрешает первичную фантазию, связанную с родительскими образами. Он чувствует себя беспомощным перед натиском собственных желаний и тревог. Он атакует соперника и терпит при этом неудачу, потому что победа над соперником не дает ему власти над желаниями объекта любви (жены). Образ соперника (морского офицера) ассоциативно связан с первичным образом соперника – Отцом, который одновременно являлся объектом обожания и идентификации. Таким образом, Билл попадает в ловушку: атакуя соперника, он теряет ощущение собственной мужественности. Мы можем сказать, что эта сцена символически выражает то, что происходит во внутреннем мире Билла. Таким образом, отрицание завершает свою работу и связывается с образом отца. Мы видим смерть внутреннего Отца, попытку исключить Третьего не только из своего внутреннего мира, но и из внутреннего мира Другого. Используя терминологию Лакана, мы можем условно назвать это попыткой отринуть саму отцовскую метафору (Имя Отца).

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.