

**ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
РЕКОНСТРУКЦИИ РАННЕЙ ДЕТСКОЙ ТРАВМЫ
В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ РЕЖИССЕРА
АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО¹**

Арина Жук

Феномен травмы является важным объектом исследования в современном психоанализе. Психические травмы, особенно травмы раннего детского возраста, актуальны в любом человеческом обществе и любом историческом периоде. Полученная в детстве психическая травма во многом определяет будущее человека и находит свое отражение в рисунке его жизни, в личных отношениях, деятельности, в восприятии себя и своего места в этом мире.

Теоретико-методологическими основами исследования являются: психоаналитические концепции З.Фрейда, О. Фенихеля, М. Кляйн, М. Малер, Б. Боулби, М. Торок, В. Волкана, В. Тэххэ, Дж. Кристалла, Д. Калшеда, Ю. Кристевой, А. Грина, К. Болласа, Дж. Секоффа, А. Луссиера, А. Моделла, У. Биона, Дж. Стайнера, Д. Мельцера, Ф. Тустин, Д. Дюрбана, М. Балинта, Д. Винникота, А. Миллер, Ж. Лакана, Ш. Ференци, О. Кернберга, К. Аспер, Х. Кохута, Х. Сигал.

В исследовании систематизированы психоаналитические взгляды на проблематику травмы. На примере исследования творчества знаменитого режиссера отмечены важные и актуальные психологические проблемы современности, что дает возможность более наглядно и глубоко понять природу травм раннего детства и ее репрезентацию во взрослой жизни человека.

**Психоаналитический взгляд на проблематику
ранней травмы**

Понятие о психической травме появляется на заре зарождения психоанализа, со времен сотрудничества З. Фрейда и Й. Брейера. В работе 1895 года «Исследование истерии» З. Фрейд

¹ Данный материал был представлен в докладе на Психоаналитических чтениях имени Н.К.Асановой, 2021 г., Московский институт психоанализа.

пишет: «Психическая травма (или воспоминание о ней) действует подобно чужеродному телу, которое после проникновения вовнутрь еще долго остается действующим фактором» [26]. В работе «Скорбь и меланхолия» З. Фрейд отмечает, что в результате психической утраты объекта любви либидо не может быть отнято и перенесено на другой объект, оно возвращается к Я, которое идентифицируется с оставленным объектом; потеря объекта превращается в потерю Я [25].

Способность справляться с психической травмой, согласно О. Фенихелю, зависит от конституциональных факторов, предшествующего опыта индивида, его состояния до травмы и в момент ее переживания [24]. В случаях, когда Я оказывается беззащитно перед поступающей извне стимуляцией, могут включиться архаичные механизмы защиты, работающие без участия воли и Я индивида. Согласно М. Кляйн, в случае потери близкого человека ощущается потеря либо разрушение «хороших» внутренних объектов [10]. Происходит реактивация ранней депрессивной позиции, возвращаются чувства тревоги и вины, страх преобладания «плохих» внутренних объектов и риск собственного внутреннего разрушения. М. Малер отмечает, что в случае психической травмы утраты возникает сильная сепарационная тревога и появляется желание к слиянию [15]; может образоваться садомазохистическая диада. Д. Боулби изучал отношения матери и ребенка в контексте привязанности и пришел к выводу, что патологический траур отличается неспособностью открыто выражать тоску и гнев к утраченному объекту, а вместо этого все эмоции и амбивалентные чувства расщепляются и подавляются [5]. Далее они начинают действовать внутри субъекта как внутренние силы и продолжают влиять на его жизнь, вызывая при этом страдания, имеющие неосознаваемую человеком природу.

В концепции М. Торок, при невозможности интроецировать объект Я регрессирует на более архаичный уровень – уровень магической реализации [22, С. 317 – 332].

Фантазм инкорпорации обманывает Я, заменяя недоступную для осуществления интроекцию магическим галлюцинаторным эквивалентом. М. Торок называет хранимое в бессознатель-

ном вытеснение «чудесным трупом», место погребения которого пытаются отыскать Я в надежде оживить. В. Волкан отмечает, что непережитая утрата является источником депрессии, которая представляет собой невыраженный гнев, адресованный ушедшему, который направляется вовнутрь [7]. В. Тэхэ говорит о том, что в случае, когда потеря объектных отношений была искажена элементами чрезмерного триадного переноса при неудачном разрешении Эдипова конфликта, процесс проработки потери объекта может быть нарушен или вовсе не состояться [23].

Согласно Дж. Кристаллу, последствие детской травмы может находить свое проявление в страхе или ожидании возвращения травматического состояния, глубоком пессимизме и депрессивном стиле жизни, ослабленной переносимости аффектов [12]. Д. Калшед отмечает, что испытанные в детстве интенсивные травматические переживания могут направить дальнейшее детское развитие вовнутрь [9]. Внутренний мир такого ребенка богат фантазиями, образами и магическим мышлением. Взрослый человек погружается в этот, остающийся детским, внутренний мир, словно в убежище, которое, хоть и дает поддержку, но не развивается вместе с другими частями личности [20]. Непереносимые переживания переводятся в бессознательное. Для того, чтобы удалить некую часть Я, Эго должно быть разделено на фрагменты. Подобная диссоциация приводит к провалам в воспоминаниях, невозможности полной вербализации событий. Внешняя жизнь человека продолжается за счет больших внутренних затрат. Наводняющая внутренний мир агрессия является источником энергии для диссоциации и срабатывания примитивных защит.

В ситуации психологической травмы, когда ребенок сталкивается с непереносимыми переживаниями, связанными с миром объектов, негативная сторона Самости остается архаичной. Человек теряет надежду построить реальные объектные отношения и все больше погружается в свой фантазийный мир. В таком случае психика не может переработать и осмыслить свой собственный опыт, символическая интеграция также не может быть осуществлена. Символизация заменяется фантазированием. Согласно Д. Винникоту, фантазирование – это диссоциативное состояние, некий компромисс при тревожном избегании,

представляющий собой меланхолическое самоублажение [6]. Это бегство от осознания, бессознательное возвращение к состоянию недифференцированности, уход в одиночество. Человек может создавать идеализированный образ объекта любви, словно пытаясь переписать историю, отрицая при этом свои агрессивные чувства, адресованные данному объекту. Ю. Кристева отмечает, что депрессивный человек отвергает отрицание потери объекта, он ностальгически соединяется с Вещью, замыкается на ней, что делает невозможным процесс проработки траура, выстраивания системы символов (речи) [13]. Вещь словно похоронена заживо, она «замурована в крипте невысказываемого аффекта».

Ранняя нарциссическая травматизация и ее влияние на развитие личности исследовалось многими авторами. К. Аспер пишет о том, что ребенок чувствует себя эмоционально брошенным, если близкие не замечают его чувства, особенно мать [2]. Непроработанные чувства ребенка так и остаются для него неосознанными. Согласно Д. Боулби, здоровая уверенность в себе выстраивается на надежном фундаменте, сформированном чувством защищенности и материнской любовью. Отлучение от матери порождает у ребенка страх, погружает в печаль и провоцирует раздражение [5]. М. Балинт видел нарциссизм как дефект самости, сформировавшийся в раннем детском возрасте в дисгармоничной внешней среде [3]. Согласно Х. Кохуту, в центре нарциссической личности находится поврежденное ядро Самости. «Неспособность нарциссической психики регулировать самооценку и поддерживать ее на нормальном уровне» приводит к колебаниям от чувства собственной грандиозности до сильнейшей депрессии [11]. Характерной защитой от детской боли является забывание детства, а вместе с ним и травматических событий и собственных переживаний ребенка. Э. Нойман уделял внимание вопросу ранней детской депривации и предполагал, что в случае нарушения архаических отношений ребенок запечатлевает негативный материнский образ [18]. В таком случае его состояние будет характеризоваться пустотой, одиночеством, отсутствием безопасности, чувством беспомощности и «страхом бездонной пропасти».

Введенное А. Грином понятие «мертвая мать» подразумевает живую, но эмоционально недоступную для ребенка материнскую фигуру [8]. В результате радикального первичного вытеснения – либидинозной дезинвестиции материнского объекта – возникает неосознаваемая пустота, психическая дыра, которая будет заполняться освобожденными либидинозными деструктивностями. Далее происходит первичная (примитивная) идентификация с объектом – «мертвой матерью», как единственная возможность сохранить недоступный для обладания объект – стать им самим в результате процесса идентификации. А. Луссиер также отмечает отрицание ребенком ужасающей враждебности матери во избежание конфронтации с невыносимой истиной быть нелюбимым, когда нет отца, к которому можно прибегнуть [28]. А. Моделл говорит о том, что нарушение ранних отношений между матерью и младенцем приводит к нарушению способности регулировать аффекты [29]. Самость таких пациентов может быть затоплена и подавлена. Для них также характерна неспособность испытывать удовольствие.

Психоаналитическое исследование репрезентаций ранней травмы в творчестве Андрея Тарковского

Для исследования репрезентации травмы раннего детства в жизни человека необходимо произвести реконструкцию прошлого травматического опыта. В ходе реконструкции происходит восстановление аффективной памяти в виде фантазий, снов, воспоминаний о прошлом.

Психоаналитический подход к анализу фильма используется как проективная методика, позволяющая с помощью контрпереносных чувств и свободных ассоциаций применить знания психоаналитических теорий для выявления определенных психических феноменов, исследовать особенности психического развития главного героя, характер объектных отношений и применяемых психических защит [1]. На примере творчества знаменитого режиссера проводится психоаналитическое исследование важных и актуальных психологических проблем современности, что дает возможность более наглядно и глубоко

понять природу травм раннего детства и ее репрезентацию во взрослой жизни человека.

Фильмы Андрея Тарковского представляет собой особое явление в отечественной культуре. Успешно начав работать в благоприятный для кинематографистов период конца 1950-х годов – период «оттепели», режиссер столкнулся с трудностями периода «застоя» 1970-х годов, когда ему практически не давали снимать. В связи с этим, для многих людей Андрей Тарковский олицетворяет собой фигуру, которая «боролась с системой», стремясь воплотить свои режиссерские замыслы. Многие видят в его картинах глубоко духовный, религиозный смысл, но для людей, изучающих психоанализ, творчество Андрея Тарковского представляет особый интерес: оно дает богатый материал для исследования бессознательных процессов и глубинной природы травматических переживаний, иллюстрирует примеры сложных концепций психоаналитической теории, зачастую, трудной для понимания.

В данной работе рассматриваются восемь фильмов Андрея Тарковского: дипломный короткометражный фильм «Каток и скрипка» (1960); семь его самых известных полнометражных фильмов – «Иваново детство» (1962), «Андрей Рублев» (1966), «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974), «Сталкер» (1979), «Ностальгия» (1983), «Жертвоприношение» (1986). Все фильмы разные по жанру: драма, военная драма, историческая драма, фантастика, автобиография. Но все они отражают особый режиссерский почерк и неизменную способность Андрея Тарковского сделать любой фильм «своим», насыщая его содержанием собственного внутреннего мира. Каждый фильм, кроме сознательной режиссерской идеи, имеет второй, тайный смысл – внутреннее стремление Андрея Тарковского отразить свои личные переживания, высказать киноязыком то, что не удалось вербализировать в реальной жизни, обратиться через свои картины к своим главным внутренним объектам – родителям.

Творчество зачастую рождается на фоне сепарации и потери, на поле влечения к смерти. Оно рождается в переходном пространстве, позволяя человеку рассказать свою историю, правду о своем детстве через бессознательную реконструкцию ранних

детских переживаний, что дает ему возможность проработать свою травму.

Первый фильм «Каток и скрипка» (1960) – простая, на первый взгляд, лирическая история застенчивого семилетнего мальчика, который живет с мамой, посещает музыкальную школу и знакомится с рабочим Сергеем. Однако этот короткометражный фильм демонстрирует главную внутреннюю тему творчества Андрея Тарковского – одиночество своего «внутреннего ребенка» и трудные отношения с родителями. За образом маленького скрипача Саши стоит детский образ режиссера – послушного ученика музыкальной школы, стремящегося оправдывать высокие ожидания своей матери. В фильме гуляющий по улицам мальчик с любопытством смотрит на свое отражение в зеркальных витринах магазина – он ищет «себя», желает увидеть себя глазами большого мира, делает первые робкие шаги на пути индивидуации, для чего ему необходима мужская (отцовская) фигура. Мальчик Саша проявляет интерес к рабочему-асфальтоукладчику Сергею (потребность в отцовской фигуре) и демонстрирует робость и неуверенность в общении с ним (отсутствие опыта отношений с отцом, доверия к взрослому). В этом есть глубинное детское желание режиссера – мечта о присутствии отца-защитника, представленного в фильме в идеализированном мужском образе. Ярко-красный каток усиливает этот образ, олицетворяющий собой силу и мощь (бессознательный фаллический эквивалент мужественности).

Зажатость мальчика указывает на подавление эмоций и аффектов из страха перед строгой матерью, стремление соответствовать материнским требованиям ради получения ее одобрения (любви). Мальчику не хватает отца, к которому он мог бы обратиться, «спасаясь» от холодной матери, ведь именно отец может научить ребенка справляться со своими чувствами, овладевать аффектами, агрессией, а также сепарироваться от матери и стать самостоятельным.

В фильме Саша договаривается с Сергеем вечером встретиться и пойти в кино, но мать запрещает, не отпускает сына. Это можно истолковать как бессознательное обвинение Тарковским своей матери в уходе отца (в том, что она лишила его отцовской

фигуры). На последних кадрах фильма показана фантазия Саши об исполнении его желания – он встречается с Сергеем и уезжает вместе с ним на красном асфальтоукладочном катке. Таким образом, режиссер показывает свою тайную мечту о воссоединении с отцом, которая в фильме сбывается лишь фантазийно, а в реальности фильма, как и в реальности жизни, эта мечта осталась несбывшейся, а потребность в отце – фрустрированной.

В последующих фильмах репрезентации внутренних переживаний и травм режиссера будут принимать все более завуалированный вид, и попытаться растолковать их можно лишь с использованием психоаналитической теории, в частности, концепции Кляйнианского анализа.

Военная драма «Иваново Детство» (1962) повествует о юном герое-партизане, потерявшем семью и посвятившим свою недолгую героическую жизнь борьбе с фашистами. В этой картине с помощью различных визуальных приемов, используя атмосферу военного времени, режиссер репрезентирует свои ранние детские травмы довербального периода – того времени, когда ребенок еще не овладел речью. К ним относятся ранние тревоги, причинами которых, как правило, является материнская холодность, именуемая А. Грином как синдром «мертвой матери» [8]. Бессознательная агрессия к материнскому объекту выражается в фильме в ее фактическом уничтожении – в том, что она погибает от рук фашистов. Однако страх потери любви объекта защищает образ матери от деструктивных чувств ребенка, поэтому в фантазиях и воспоминаниях героя мать показана подчеркнуто-идеализированной – доброй и ласковой, такой, какой мечтал видеть свою мать Андрей Тарковский.

В отношениях главного героя Ивана с мужскими персонажами прослеживается его стремление быть «взрослым», получить признание мужчин, представляющих для него авторитет, что может представлять собой детское бессознательное желание режиссера заслужить любовь и признание собственного отца. Неспособность Ивана принять и пережить утрату является следствием отсутствия отцовской фигуры, ведь именно отец должен научить сына принимать реальность и управлять своими аффектами.

Сон, в котором Иван видит себя на дне темного, глубокого колодца, может быть истолкован как репрезентация мрачного внутреннего мира Ивана (и режиссера), состояния внутренней беспомощности. Также это может быть ранним фантазмом о пребывании в материнском чреве, воспринимаемом как пугающее место. Улыбающаяся мать, стоящая во сне над колодцем, символизирует желание Ивана вернуть мать, «дотянуться» до нее, а также может указывать на желание режиссера «оживить» свою холодную мать, сделать ее доброй и ласковой, получить ее любовь.

Опустошенность и внутренняя бездомность Ивана показана в сцене, где он бродит по сожженной деревне среди развалин домов, символизирующих его внутреннее самоощущение.

В конце фильма Иван, влекомый инстинктом смерти, идет на опасное задание – стремится к слиянию с матерью – встрече с ней на «том свете». Мальчик гибнет от рук врагов – фашистов, в лице которых может быть отражен преследующий внутренний объект («плохая мать»). Черное мертвое дерево посреди пустынного солнечного пляжа, показанное на последних кадрах фильма, указывает на внутреннюю детскую травму А. Тарковского, на некую «умершую» часть его души, которую он пронес через свою жизнь в надежде однажды оживить.

Можно предположить, что в реальной жизни режиссер в детстве страдал от эмоциональной холодности и закрытости матери и не имел возможности полноценно взаимодействовать с отцом, у которого уже была другая семья. Эти обстоятельства могут быть причиной внутреннего чувства одиночества и депрессивности Андрея Тарковского, его внутренней «бездомности», дефицита нарциссического наполнения.

В фильме «Андрей Рублев» (1966) представлен путь духовного становления русского иконописца, прошедшего испытание своей веры и свободы духовного выбора. На примерах отношений героев показаны конфликты Я и Идеала-Я: зависть и нарциссическое стремление к признанию, высокие нравственные требования – необходимость монахов жить по Божьим законам, споры Рублева с наставниками.

В фильме присутствует много контрастов, которые метафорически характеризуют главный защитный механизм пограничной

организации личности – расщепление. Фильм снят в черно-белых тонах, несмотря на наличие технической возможности снимать на цветную пленку, что уже намечает тенденцию четкого разделения «черного» и «белого» – хорошего и плохого, добра и зла. Используя особенность исторического периода картины, режиссер показывает разделение общества на православных христиан и язычников; мирных граждан и нападающих на них жестоких и беспощадных захватчиков; иконописцев, расписывающих храм, за стенами которого пытаются и казнят преступников. Князя двух соседствующих русских княжеств представляют собой двух братьев, один из которых – верующий и соблюдающий мирный договор, а второй – жестокий, завистливый захватчик. Таким образом, на примере жестких контрастов средневековой Руси показан механизм расщепления на хорошие и плохие объекты, невозможность интегрировать противоречивые репрезентации, перейти от частичного объекта к целостному. Характерная для личности с пограничной организацией свободно плавающая тревога представлена в фильме самой атмосферой средневековой Руси, когда опасность могла прийти отовсюду.

Если сопоставить внутреннее стремление Андрея Тарковского к «обретению отца» с творческим поиском его героя Андрея Рублева, то можно увидеть, каким образом герой «реализует» тайный замысел режиссера. Иконопись, как известно, представляет собой «двумерные», плоские изображения, что характерно для восприятия действительности человеком с пограничной личностной организацией, в которой присутствует диада вместо треугольной структуры и отсутствует объем. Согласно Р. Руссиону, символическая часть – это объемная часть, которая расположена в триангуляции, где есть объем и три стороны [19]. В финале фильма показана вершина творчества Андрея Рублева – знаменитая «Троица». Икона показана в цвете (единственные цветные кадры фильма!), фоном звучит торжественная музыка. Таким образом, в ходе долгих внутренних поисков художник пришел к тройственной структуре, главной в которой – Бог Отец (символический отец).

Военный и исторический жанры, используемые А. Тарковским для создания картин «Иваново детство» и «Андрей Рублев»,

помогли ему отразить на экране большое количество бессознательной внутренней агрессии и тревоги. Враги в лице фашистов и варваров могут также репрезентировать собой «плохую» мать, воспринимаемую как преследующий объект. В дальнейшем режиссер прибегает к фантастическому жанру, позволяющему воплотить глубинные бессознательные фантазмы и ранние довербальные состояния.

В фильме «Солярис» (1972) рассказывается об особом свойстве одноименной планеты – воплощении тайных желаний людей, которые с ней взаимодействуют. По замыслу автора романа С. Лема, название Солярис — женского рода, это подтверждает некую материнскую символику данной планеты. В психоаналитической теории, в частности, в работах Д. Винникотта, есть понятие «отзеркаливания» – материнской реакции на ребенка, имеющей для него важное значение [6]. От материнского отношения зависит то, как будет воспринимать себя ребенок, будет ли он чувствовать себя хорошим, любимым, целостным. Также важным является то, как мать воспринимает сигналы ребенка и как реагирует на них, способна ли она, согласно У. Биону, «контейнировать» детские тревоги [4]. В фильме появление «гостей», продуцируемых Солярисом, может репрезентировать пугающие, преследующие материнские проекции. Таким образом, в фильме «Солярис» одноименная планета представляет собой достаточно «плохую мать», которая возвращает ребенку непроработанные переживания, которые, вернувшись, продолжают пугать и тревожить его. Возможное нарушение ранних отношений режиссера с матерью произошло в довербальный период, поэтому и фантазмы, связанные с материнским объектом, сильно завуалированы.

«Безжизненный» вид главного героя Криса Кельвина на протяжении большей части фильма может символизировать анаклитическую депрессию – он живет, но все вокруг него бессмысленно, нет никакого интереса к жизни. Это может быть следствием материнской холодности, несумевшей когда-то «вдохнуть» в своего ребенка любовь и чувство витальности.

Отношения людей с планетой Солярис напоминают отношения ребенка с матерью. Стремление исследовать космос и вселенную относится к бессознательным нарциссическим фан-

тазиям: именно о стремлении слияния с первичным объектом говорит тенденция устремиться в просторы космоса, стремление растворить собственное Я через его разрастание для установления непосредственной связи с элементами.

В фильме много внимания уделяется непростым отношениям Криса с его отцом и образу дома. Мать Криса, вероятно, давно умерла, и показывается лишь в его снах и на кадрах семейной киноплёнки. Возможно, режиссер решил «устранить» мать и «разыграть» отношения с отцом без ее участия. Многие сцены фильма являются репрезентацией отношений режиссера с родителями и говорят о закрытости членов его семьи и о трудности достижения эмоциональной близости.

Подводя итоги, можно сказать, что в фильме представлены два полюса человеческой тоски – стремление быть любимым и быть способным любить, быть принятым и «принадлежать» кому-то. Это основные потребности человека, и, оказавшись неудовлетворенными, они становятся преувеличенными в нарциссически травмированных личностях, как это произошло у Андрея Тарковского.

Фильм «Сталкер» (1979), снятый после «Зеркала» (1974), используя жанр фантастики, продолжает тему репрезентации нарушений ранних детских отношений с матерью.

Согласно замыслу братьев Стругацких, Зона представляет собой опасное, дьявольское место, исполняющее желания ценой человеческой жертвы. У Тарковского Зона – место пребывания Чуда, но чуда, трактующегося в апокалипсическом смысле, чуда губительного, как обольщение (невозможность слияния с матерью).

Черно-белый мир людей в «Сталкере» может символизировать депрессивный внутренний мир главного героя (и режиссера), а Зона – загадочное бессознательное, в котором человек – не хозяин. Возможно, также мир людей представляет собой мир обедненного Эго героя, а территория Зоны – это притягательная, опасная, непознаваемая территория Матери, куда постоянно стремится Сталкер (стремится к слиянию с Матерью). Хорошие части Эго также, возможно, спроецированы на Мать – Сталкер будто бы сам по себе «никто», а все лучшее, что есть для него на

свете – это Комната и та «надежда», которую она ему дает. Ржавые разрушенные объекты индустриального мира на территории Зоны могут символизировать проекции негативных частей Я, направляемых на Мать, на ее территорию, имеющие также функцию попытки контроля над объектом (Зоной – Матерью). Таким образом, имеет место проективная (нарциссическая) идентификация. То, как мертво и хаотично располагаются данные объекты по поверхности Зоны, указывает на материнскую неспособность контейнирования – она не принимает негативные проекции.

Сталкер похож на ребенка, который ищет контакта с матерью. В нескольких сценах он показан лежащим на земле, на территории Зоны, словно ребенок, обнимающий равнодушную, «мертвую» мать. Сталкер «общается» с Зоной молча, без слов, постоянно испытывая страх перед ней и боясь сделать каждый следующий шаг. В его действиях много выработанных ритуалов, которые «защищают» его от «наказания» Зоны: он словно прислушивается к каждому звуку, ощущению. Так ведет себя ребенок, который воспринимает мать как непонятный и враждебный объект, но все-таки пытается наладить с ней связь.

Движение по длинному мрачному опасному тоннелю с последующим попаданием в более просторное помещение, похожее на некий храм с находящейся в нем волшебной Комнатой, исполняющей желания, репрезентирует бессознательную фантазию о возвращении в материнскую утробу. Подобная регрессия к первичному состоянию является механизмом компенсации нарциссической угрозы. В концепции *Claustrum* Д. Мельтцера испытывающий тревоги ребенок с помощью механизма проекции насильно вторгается во «внутреннее пространство внутри тела матери» и оккупирует его – это защитный механизм от страха собственного разрушения [16].

Таким образом, в фильме «Сталкер» режиссер реконструирует свою раннюю детскую травму эмоциональной покинутости, дефицит материнского контейнирования. Мы видим репрезентацию нарциссической депрессии, одиночества, отсутствия смысла жизни, радости, счастья, развития, созидания. Видим лишь бессознательную фиксацию на прошлом травматическом опыте, попытки регрессии к первичному состоянию, отсутствие

счастливого исхода – прошлое неозвратно, травма остается незалеченной.

Фильм «Зеркало» (1974) является автобиографическим, и актеры в нем (как и в «Солярисе») подобраны очень похожими на родителей режиссера. В фильме показано много сцен-воспоминаний из детства и юношества Андрея Тарковского, и значительное внимание уделено матери. Принято считать, что фильм посвящен Марии Ивановне – матери режиссера, и ее материнскому подвигу – посвящению собственной жизни воспитанию детей. Однако человек, изучающий психоанализ, заметит, что этот фильм полон детской тоски по родительской любви и вниманию, по ушедшему отцу, и показывает, каким становится ребенок, растущий без отца с «холодной», эмоционально закрытой матерью, – неуверенным в себе, пассивным, склонным к фантазированию, замкнутым. В фильме есть несколько сцен, в которых мать и сын находятся в одном кадре, но не общаются друг с другом, словно их разделяет эмоциональная пропасть. При этом фоном звучит мужской голос – настоящий голос отца режиссера – поэта Арсения Тарковского, он читает стихи собственного сочинения. Эти сцены отражают идею Ж. Лакана о том, что пространство речи связано с функцией отца, и, в данном случае, отец присутствует как внутренний объект матери и сына, но отсутствует рядом физически [14]. В жизни отец режиссера общался с сыном на расстоянии с помощью писем и редких встреч. Мать режиссера, Мария Ивановна, никогда больше не вышла замуж и всегда поддерживала в детях «героический» образ отсутствующего рядом отца. Таким образом, отец всю жизнь был для Андрея Тарковского некой магической фигурой, значительной и недоступной, и в фильме «Зеркало» его голос звучит сверху, словно голос Бога с небес, в которого можно верить, о котором можно думать, но встретиться с ним невозможно.

Фильм смонтирован из разных непоследовательных эпизодов, словно сновидение, в котором присутствуют и желания, и травмирующие воспоминания, и фантазии, и бытовые впечатления. Создается ощущение, что, реконструируя значимые детские и подростковые переживания, режиссер так и не получил облегчения и удовлетворения, не решил свои проблемы, а лишь эвакуировал и вновь пережил их.

Фильм «Ностальгия» (1983) снят Тарковским в Италии после смерти матери. Он повествует об одиночестве и внутренних терзаниях писателя Андрея Горчакова, прибывшего в Италию для изучения биографии русского композитора XVIII века. Считается, что смысл фильма – ностальгия режиссера по Родине; но, более вероятно, главный мотив – скрытая депрессия Тарковского после смерти матери. Тарковский называет «Ностальгию» пророческим фильмом: «Мог ли я предполагать, снимая «Ностальгию», что состояние удручающе-безысходной тоски, заполняющее экранное пространство этого фильма, станет уделом дальнейшей моей жизни?» [21]

Главный герой фильма абсолютно одинок и потерян внутри, у него нет никакой радости и смысла жизни. Большую часть фильма он находится в пустынных, мрачных, полуразрушенных помещениях, большинство из которых – старинные церкви. Если храм – это аллегория материнского начала (тем более, что в начале фильма герои посещали именно церковь, покровительствующую зачатую и материнству), то общение через церковь с Богом – это связь с отцом через мать. Чувствуется, что у героя подобные связи абсолютно нарушены, как и разрушены отношения Тарковского с родителями. Ощущение богооставленности, присутствующее в фильме, говорит об отсутствии экзистенциальной уверенности, почвы под ногами, об отсутствии надежды.

Философская драма «Жертвоприношение», снятая Андреем Тарковским в 1986 году в Швеции, стала последним фильмом режиссера, его своеобразным завещанием. В нем уделяется особое внимание картине Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов», на которой изображена Мадонна с младенцем Иисусом. Возможно, Тарковский хотел подчеркнуть некую «святость» материнства в противовес прохладным семейным отношениям героев фильма. В финале Александр – главный герой – оставляет свою семью и сжигает свой дом ради спасения человечества от катастрофы. В этом же 1986 году Тарковский умирает от рака легких.

Ожидание судного дня и отказ от собственной идентичности могут указывать на скрытую депрессию, регресс к первичному состоянию, внутренний поиск утраченной гармонии. Отсутствие внутренних смыслов является результатом дефицита

отцовской функции (отсутствием отца). Герой фильма с самого начала словно готовил сына к чему-то важному, – когда в конце картины мальчик, поливая на берегу сухое дерево, впервые заговорил, он произнес слова отца: «Вначале было Слово... Почему, папа?» Отец передал (завещал) сыну Слово, дав ему возможность создавать свой мир своим собственным Словом, храня память об отце.

Рассказав в своих фильмах историю собственного детства и отношений с родительскими фигурами, отразив в них явную тоску по отцу и скрытую травму, связанную с возможным нарушением ранних отношений с матерью, режиссер посвятил свой последний фильм младшему сыну, передав ему «Слово» и память о себе.

Результаты исследования позволяют обнаружить глубоко несчастный депрессивный внутренний мир режиссера, скрытый за фасадом его блистательных картин, созданных в различных жанрах. В фильмах Андрея Тарковского проецируется все то, что было им отвергнуто, захоронено в глубине души, омертвело, осталось неосознанным. Его личность захвачена патологическими идентификациями с тем ранним детским образом, который ощущается в каждом его фильме.

Внутренние переживания режиссера и путь его духовных поисков можно наблюдать в образах его главных героев: начиная с мальчика в фильме «Каток и скрипка» и заканчивая зрелым мужчиной Александром в фильме «Жертвоприношение». Наблюдается нарушенная связь с родительскими фигурами, неустойчивость образа Я и объект-репрезентаций, поиск собственной идентичности.

Образ матери, отношения с ней и восприятие себя материнскими глазами являются центром творчества Тарковского. Чувства к матери сложны и противоречивы, они полны любви и ненависти, что находит свое отражение в расщеплении ее образа на «хороший» и «плохой», причем в фильмах материнский аспект часто представлен в лицах жен и возлюбленных главного героя.

Ранний уход отца и эмоциональная недоступность матери не позволили Тарковскому сформировать полноценную треугольную структуру – отношения с отцом, как и с матерью, остались диа-

дическими, с прямой либидинозной инвестицией [27]. Нехватка отцовской фигуры достаточно наглядно показана в большинстве фильмов режиссера. Тарковский любит использовать идеализированные мужские образы и всегда показывает стремление героя «завоевать» отцовскую любовь и быть рядом с ним.

Чувство внутренней депрессии, опустошенности, мертвоты отобразены в большинстве фильмов Тарковского, особенно в двух последних, снятых за границей после смерти матери. Отражение внутреннего мира режиссера часто представлено в причудливых декорациях – пустых разрушенных помещениях, мокрых и мрачных, безжизненных и, зачастую, опасных, что может свидетельствовать о его раннем довербальном восприятии материнского объекта и собственном интроецированном ощущении одиночества.

Внутренняя агрессия и негативные чувства режиссера в первых его фильмах отщеплены и спроецированы – принадлежат «врагам» (фашистам, варварам и проч.), а в последних фильмах деструкция направлена вовнутрь – в «Зеркале» и «Ностальгии» главный герой умирает; в «Жертвоприношении» – сжигает свой дом и покидает семью. Инстинкт смерти побеждает. После последнего фильма сам Тарковский умирает от рака.

Заключение

Исследование творчества Андрея Тарковского демонстрирует то, насколько психологическое восприятие его фильмов отличается от его успешного социального образа и показывает его травмированный внутренний мир.

В фильмах Андрея Тарковского проецируется все то, что было им отвергнуто, захоронено в глубине души, омертвело, осталось неосознанным. Его личность захвачена патологическими идентификациями с тем ранним детским образом, который ощущается в каждом его фильме.

Исследование фильмографии Андрея Тарковского показало то, каким образом он реконструирует ранние детские травмы в своем творчестве. Для этой цели он использует различные жанры: мелодраму, драму, военную драму, историческую драму, фантастическую драму, автобиографический жанр. Предполага-

емые ранние нарушения отношений с материнским объектом наложили отпечаток на жизнь и творчество режиссера. Оба его брака представляют собой попытки проиграть и, по возможности, компенсировать дефициты в отношениях с матерью. В творчестве прослеживается повторяющееся стремление к слиянию с первичным объектом, тоска по идеальной матери, стремление познать и понять материнский объект.

Отношения режиссера с родителями и его поиск собственного места в этих отношениях, а также поиск собственной идентичности являются главными мотивами его творчества. Таким образом, раннее нарушение отношений с матерью и отсутствие отцовской фигуры являются причинами ранней детской травмы режиссера Андрея Тарковского.

Литература

1. Асанова Н.К. «Учебно-Методическое пособие «Методологические основы психоаналитического анализа кино и его интерпретации» для слушателей, изучающих дисциплину «Психоанализ и кино». – М.: НОЧУ ВО «Московский институт психоанализа», 2016. – 54 с.
2. Аспер К. Психология нарциссической личности. Внутренний ребенок и самооценка / К. Аспер; [пер. Ю. Данко]. – Москва: Добросвет: КДУ, 2008. – 365 с.
3. Балинт М. Базисный дефект: Терапевтические аспекты регрессии. / Пер. с англ. – М.: «Когито-Центр», 2002. – 255 с.
4. Бион В.Р. Научение через опыт переживания / Уилфред Р. Бион; [пер. с англ. Александра Шуткова]. – Москва: Когито-Центр, 2008. – 126 с.
5. Боулби Д. Создание и разрушение эмоциональных связей: [пер. с англ.] / Джон Боулби. 2-е изд. – М.: Академический Проект, 2004 (ФГУИПП Вятка). – 237 с.
6. Винникотт Д.В. Маленькие дети и их матери. / Пер. с англ. П.М. Падалко. – М.: Независимая фирма «Класс», 1998. – 91 с.
7. Волкан В. Жизнь после утраты: психология горевания: [перевод с английского] / Вамик Д. Волкан, Элизабет Зинтл. 2-е стереотипное издание. – Москва: Когито-Центр, 2014. – 158 с.

2. *Грин А.* Мертвая мать. // Французская психоаналитическая школа / Под ред. А.Жибо, А.Россохина. – СПб.: Питер, 2005. – 576 с.
3. *Калшед Д.* Травма и душа: духовно-психологический подход к человеческому развитию и его прерыванию / Дональд Калшед ; [пер. с англ. Н. А. Серебренниковой]. – Москва: Когито-Центр, 2015. – 486 с.
4. *Кляйн М.* Развитие в психоанализе: пер. с англ. Д.В. Полтавец, С.Г. Дурас, И.А. Перельгин; сост. и науч. ред. И.Ю. Романов. – М.: Академический Проект, 2001. – 512 с.
5. *Кохут Х.* Анализ Самости : Систем. подход к лечению нарцис. нарушений личности / Хайнц Кохут ; Пер. с англ. [и науч. ред. А. М. Боковикова]. – М.: Когито-центр, 2003 (ОАО Можайский полигр. комб.). – 367 с.
6. *Кристал Г.* Интеграция и самоисцеление. Аффект – Травма – Алекситимия / Генри Кристал при содействии Джона Х. Кристала. – Москва: Ин-т общегуманитарных исслед, 2006. – 543 с.
7. *Кристева Ю.* Черное солнце: депрессия и меланхолия / Юлия Кристева; [пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина]. – Москва: Когито-Центр, 2010. – 276 с.
8. *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе: Докл. на Рим. конгр., читан. в Ин-те психологии Рим. ун-та 26 и 27 сент. 1953 г. : [Пер. с фр.] / Жак Лакан. – Москва: Гнозис, 1995. – 100 с.
9. *Малер М., Пайн Ф., Бергман А.* Психологическое рождение человеческого младенца: симбиоз и индивидуация / Пер. с англ. – М.: Когито-центр, 2011. – 413 с.
10. *Мельтцер Д.* Claustrium: исследование феномена клаустрофобии / Дональд Мельтцер ; [перевод с английского А. Демидовой]. – Москва: Городец, сор. 2017. – 182 с.
11. *Миллер А.* Драма одаренного ребенка и поиск собственного Я: Пер. с нем. 5-е изд. – М.: Академический проект, 2015. – 139 с.
12. *Нойман Э.* Ребенок: перевод с английского / Кау-Тен-Чжи Александра: Касталия, 2015. – 230 с.
13. *Руссион Р.* Французская психоаналитическая школа: учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальностям

- «Психология», «Клинич. Психология»/ [Под ред. А. Жоба, А. В. Россохина]. М. [и др.]: – Питер, 2005 (ГПП Печ. Двор). – 574 с.
14. *Стайнер Дж.* Психические убежища: патологические организации у психотических, невротических и пограничных пациентов / Джон Стайнер; Предисл. Р. Шафера; [пер. с англ. З. Р. Баблюян]. – Москва: Когито-Центр, 2010. – 237 с.
 15. *Тарковский А.А.* Мартиролог. Дневники. Международный институт имени Андрея Тарковского. 2008, – 624 с.
 16. *Торок М.* Болезнь траура и фантазм чудесного трупа // Французская психоаналитическая школа. – СПб.: Питер, 2005. – 317-332с.
 17. *Тэхкэ В.* Общение с потерей объекта // Тэхкэ в. Психика и ее лечение: психоаналитический подход / Пер. с англ. – М.: Академический проект, 2001. Гл.5. –162-182с.
 18. *Фенихель О.* Психоаналитическая теория неврозов. – М.: Академический проект, 2019. – 620 с.
 19. *Фрейд З.* Скорбь и меланхолия // Фрейд З. Художник и фантазирование. –М., 1995. – 252-259с.
 20. *Фрейд З.* Собрание сочинений: в 26 т. / Зигмунд Фрейд; [гл. ред.: М. Решетников]. – СПб.: Вост.-Европ. ин-т психоанализа, 2005-Т.1: Исследования истерии: StudienüberHysterie / Зигмунд Фрейд, Йозеф Брейер. 2005 (ГПП Печ. Двор). – 454 с.
 21. *Фридрих Е.* Триангуляция. // Психоаналитический вестник. 1998. – № 6. – 14-19с.
 22. *Lussier A.* The dead mother, Variations on a theme // Kohon G. (Ed.) The dead mother. The work of Andre Green. London: Brunner – Routledge, 2001. P. 149-162.
 23. *Modell A. H.* The dead mother syndrome and the reconstruction of trauma // Kohon G. (Ed.) The dead mother. The work of Andre Green. London: Brunner-Routledge, 2001. P.76-86.